

DISCOURS POUR LA REMISE DU PRIX JEUNE CHERCHEUR 2017 DE L'ACADEMIE MONTESQUIEU

Lundi 11 décembre 2017,

Archives départementales de la Gironde, Bordeaux

Chers membres de l'académie, Cher collègues, Cher amis,

Il me revient aujourd'hui l'honneur, et le plaisir aussi, d'être parmi vous pour recevoir le prix Jeune chercheur de l'académie Montesquieu. C'est donc avec un grand plaisir que je tiens à en remercier son président Monsieur Christian Taillard, tous ses membres, et plus particulièrement Monsieur Jean Mondot que j'ai eu le plaisir de rencontrer, et avec qui j'ai pu échanger il y a un peu plus d'un an de cela, lors de ma soutenance de thèse à l'Université de Bordeaux Montaigne. Je tiens ici à le remercier chaleureusement pour sa gentillesse et son intérêt quant à mon travail sur la joie publique. Il y a presque un an, en effet, je soutenais cette thèse sur les réjouissances monarchiques et toutes les manifestations de joie publique à Paris au XVIII^e siècle. J'achevais ainsi une thèse de quatre ans, mais, en réalité, prenaient fin sept années de réflexion quasi obsessionnelles, de nombreuses rêveries aussi, sur ce qu'ont pu être ces tourbillons de joie commandés ou spontanés dans les rues de la capitale des Lumières.

Cet intérêt partait d'un questionnement assez simple au départ : comment l'historien pouvait-il rechercher les ressentis de nos aïeux ? Naturellement, j'ai été influencée par la lecture de Lucien Febvre, de Marc Bloch, de Robert Mandrou et, de manière générale, par tous les historiens qui ont cherché à approcher un sentiment, que ce soit l'amitié, l'amour ou la colère mais j'ai très vite constaté que c'était très souvent les émotions dites « négatives » qui étaient privilégiées, comme la colère ou la haine, notamment parce que ce sont elles qui laissent le plus de traces dans les archives. Puis m'est revenue, de manière un peu anecdotique, cette idée selon laquelle « c'est bien connu, les gens heureux n'ont pas d'histoire » ; j'ai voulu prouver, modestement, combien c'était faux.

Peu à peu, le phénomène que je voulais cerner était celui de toute une société, dans le cadre d'une ville proche du pouvoir, et analyser comment se manifestait la joie publique, en fonction d'impératifs politiques. Toute l'originalité du sujet résidait donc dans la question de savoir pourquoi, comment et surtout dans quelle mesure l'État monarchique imposait les contours et les gestes d'une émotion officielle et collective. Par ailleurs, l'idée, au départ un peu vague, d'une rencontre, verticale et déséquilibrée, entre d'une part les élites au gouvernement et d'autre part la population parisienne, dans ce qu'elle a de plus bigarrée, m'est apparue comme une métaphore visuelle pertinente dans le cadre des réjouissances décrétées par le pouvoir monarchique.

Réjouir et se réjouir semble donc deux situations complémentaires mais elles suggèrent aussitôt de prendre en compte comment la monarchie ordonnait la nécessité de se réjouir pour les événements de la famille royale et comment, d'autre part, la population répondait à ces injonctions. Dans quelle mesure les Parisiens y consentaient-ils? Quel sens accordaient-ils à ces gestes, à ces événements? S'agissait-il d'une obéissance mécanique ou bien d'une approbation au contraire bien pensée, voire parfois détournée? Voilà des questions bien générales pour lesquelles je vais essayer de présenter ici quelques réponses.

Pour chaque événement heureux de la Couronne, le pouvoir royal décidait des réjouissances publiques et présidait à leur organisation. Pour autant, l'étude des lettres royales émanant de la Maison du Roi, et destinées aux autorités de la capitale, discrédite l'idée que le pouvoir monarchique avait besoin d'être acclamé pour être approuvé. Ce serait, en effet, contraire à l'idée même de la monarchie. En réalité, l'analyse de ces lettres exigeant des manifestations de joie, montre que leur organisation présupposait déjà la joie naturelle et spontanée des sujets car l'un des principes fondamentaux de la monarchie de droit divin est, rappelons-le, qu'il ne saurait y avoir de distinction entre la joie du souverain et celle de son peuple sur les objets qui sont ceux des réjouissances publiques. Ainsi, l'une des premières conclusions de la thèse montre que le roi n'exigeait pas la joie de ses sujets, mais qu'il les informait et organisait les réjouissances pour qu'ils puissent exprimer eux-mêmes la joie qu'ils éprouvaient nécessairement à son égard.

Cette « politique de la joie » se traduisait donc, nécessairement, par l'établissement d'une norme des réjouissances, dictée par les nombreuses ordonnances de la Ville et du Châtelet, imposant, de fait, d'illuminer ses fenêtres au bruit de la sonnette des commissaires

de quartier, de faire brûler un feu de joie devant sa porte, d'interdire tout artifice par peur des incendies mais aussi pour ne pas porter atteinte au monopole royal sur la poudre.

En ce sens, bien sûr, aucune initiative personnelle hors de ces cadres n'était autorisée. L'un des rares exemples que nous ayons trouvé est celle du Grand Thomas, charlatan bien connu et arracheur de dents sur le Pont-Neuf. À l'occasion de la naissance du Dauphin en septembre 1729, il voulut organiser lui-même des réjouissances en publiant, sur autorisation, un avis informant qu'il arracherait les dents gratuitement pour l'occasion et ferait même tirer un feu d'artifice. Mais la veille des réjouissances, le lieutenant général de police lui interdit finalement d'exécuter son repas et son feu d'artifice, en dépit de la révolte qui s'ensuivit. Aux yeux des autorités, le Grand Thomas et, derrière lui, la population parisienne risquaient de s'approprier un événement en dehors des cadres institutionnels légitimes, ce qui revenait à nier la norme policière de la joie publique. Les moments de joie étaient donc strictement déterminés et ne toléraient aucune entreprise autonome. En effet, le projet de réjouir les Parisiens impliquait de créer les conditions nécessaires à l'expression d'une joie publique normalisée dont les spectacles visuels et les plaisirs collectifs étaient les meilleurs témoignages.

Lors de ces réjouissances, il faut s'imaginer la capitale comme un écrin de lumières puisque toutes les façades doivent être illuminées de bougies et de guirlandes de lampions. Plus l'événement à célébrer est important, plus les lumières devaient être omniprésentes. C'est par exemple le cas de la façade de l'Hôtel de Ville, de plus en plus illuminée au fur et à mesure que les réjouissances atteignent leur paroxysme avec le *Te Deum* et surtout le feu d'artifice, tiré la plupart du temps sur la place de Grève.

Au cœur du spectacle, ce dernier servait, de par son esthétique et ses lumières, la communication du pouvoir monarchique. Les marchés conclus avec les artificiers révèlent combien ces derniers développaient de nombreuses stratégies lumineuses destinées à susciter les sens de l'ouïe et de la vue afin d'émouvoir les Parisiens, mentons levés et yeux grand ouvert. Destinées à créer des effets de surprise, les fusées dans les décorations des feux d'artifice remplissaient parfaitement l'ambition de fasciner les sujets. D'ailleurs, elles servaient elles aussi à intensifier l'événement aux yeux des plus humbles comme en témoigne Comptabiliser le nombre de fusées au cours des victoires de la guerre de Succession d'Autriche permet de mesurer ce phénomène. Alors que les victoires se succédaient à un

rythme régulier, le nombre de fusées et d'artifices, entre 1000 et 1300, restait proportionnel à l'événement. En revanche, le retour du roi à Paris en septembre 1745 fut l'occasion d'une véritable explosion de lumières, avec plus de 3600 fusées. Le traité des feux d'artifice d'Amédée-François Frézier, réédité en 1749, est très concret à ce sujet. Non seulement il décrit l'ingéniosité des fusées, des pétards et autres bombes mais il explique aussi l'effet escompté. C'est ainsi qu'il explique l'importance du « soleil brillant » dans les feux d'artifice, destiné à susciter « des acclamations de surprise parmi les spectateurs ». Or, ce type de soleil constituait souvent un objet central dans la mise en scène des feux d'artifice. Outre les fusées, les décors d'artifice servaient de support de communication à la Maison du Roi, dans la mesure où ils livraient une vision idéalisée de l'événement fêté. Au cours du siècle, les décorations des feux d'artifice évoluèrent cependant vers des représentations plus réalistes, en vue d'immerger le spectateur dans l'information délivrée, au cœur du spectacle. Passées les références mythologiques du début du règne, on trouve de plus en plus, à partir de la guerre de Succession d'Autriche, des représentations des victoires qui se voulaient réalistes. Par exemple, les décorations de la prise d'Ypres en juillet 1744 représentent un fort carré délimité par un mur crénelé. Les victoires militaires de l'année suivante privilégièrent un autre regard sur les victoires monarchiques, par exemple pour la prise de Gand en août 1745. D'après la légende de la gravure, les peintres « inventèrent » un décor propre à créer de nouvelles impressions sur les Parisiens. Pour la première fois en effet, le feu d'artifice plongeait les spectateurs au cœur du combat, *in situ* devant une porte crénelée.

Tout en ranimant l'imaginaire de la gloire royale, les feux d'artifice servaient à mobiliser les sujets militairement, fiscalement et culturellement. Aux yeux du régime, leurs décorations étaient donc un support sécularisé pour justifier la guerre. Celui-ci offrait l'avantage de toucher un public plus large que les imprimés et les *Te Deum*, notamment parce qu'ils mobilisaient un visuel extraordinaire, propre à émerveiller une population encore perçue comme strictement sensorielle. Ainsi, le pouvoir visuel ne servait pas seulement une entreprise d'information des sujets car ces tableaux, animés au moyen des feux d'artifice, participaient directement d'une communication monarchique essentielle. Le visuel supplantait les autres sens et devait susciter une émotion doublement pédagogique, d'une part pour rappeler la sujétion envers ce qui apparaissait comme magnifique et, d'autre part, pour rappeler la présence dominante de l'État en plein cœur de la ville.

Cette ambition, inhérente au projet de réjouir les Parisiens, se perçoit très bien dans les manières de distribuer les plaisirs de la joie publique, avec du vin, du pain, des cervelas autour de buffets et d'orchestres publics. En effet, la nécessité politique d'émouvoir en faisant mouvoir la population parisienne se traduisait par la concordance d'émotions contraires dans un seul et même espace. En marchant sur la place de Grève, on s'aperçoit que l'intention politique était de réjouir tout en rappelant la figure royale, voire même la peur, la crainte d'un pouvoir qui pouvait autant réjouir que punir. Partout, les sensations suscitées étaient orientées vers la figure royale. En juillet 1756, pour la prise de Port-Mahon, le devis des menuiseries précise que les fontaines de vin et les orchestres devaient être installés devant les grilles des statues, bien en face du piédestal. La proximité avec un portrait royal, fût-il de bronze, faisait partie d'une scénographie calculée parce que les plaisirs du goût et de la musique ne provenaient que de la largesse royale. Rapprocher ainsi la vue du souverain au goût et aux bruits de la joie publique induisait donc une association d'idées entre le pouvoir et le plaisir, et ce grâce aux sensations. Mais l'étude des lieux de la joie publique indique bien autre chose. Le choix de la place de Grève, au-delà des critères spatiaux et symboliques, devant l'Hôtel de Ville, fut souvent critiqué, notamment par les écrivains qui y voyaient un choix macabre. Ainsi Rétif de La Bretonne s'indigna que « l'on vien[ne] se réjouir dans le même endroit, qui si souvent retentit du cri des malheureux », tandis que Louis-Sébastien Mercier jugeait inconcevable de choisir la place de Grève pour célébrer le souverain, là même où Ravailiac et Damiens avaient été écartelés. Bien des plumes, au cours du XVIII^e siècle, s'élevèrent contre cette association des émotions, joie et tristesse, joie et effroi, rire et hurlements. Il s'avère que les espaces de réjouissances étaient souvent choisis pour leur capacité à édifier les sujets par la peur et par la joie. L'entreprise de civilisation n'était donc jamais bien éloignée du projet de réjouir les Parisiens.

Ainsi le régime monarchique construisit cette formidable « culture de l'approbation », en offrant les occasions, les normes, les gestes pour se réjouir et ne jamais cesser d'approuver, tacitement, un pouvoir par ailleurs souvent contesté.

Certes, mais peut-être est-il temps d'inverser le point de vue, de quitter celui de la monarchie et des autorités urbaines, pour se placer au plus près de ceux qui, justement, étaient appelés à manifester leur joie. Oui, globalement les Parisiens se sont toujours réjouis, avec des intensités différentes : pourquoi, en effet, se serait-on privé d'un peu de bon temps ?

Prendre part aux réjouissances, de manière frénétique ou plus distante n’anéantissait jamais la capacité de les penser et de formuler un jugement à propos du pouvoir politique. Tout au long du siècle, le chant permettait de remédier à l’interdiction des mauvais discours. Le sentiment d’être exclu du spectacle était la dénonciation la plus récurrente à partir des années 1740. Une corrélation se dessinait ainsi entre la possibilité de voir le feu d’artifice et la capacité des sujets à être intégrés aux réjouissances et, par extension, à la société tout court. Lors des réjouissances pour la convalescence royale en septembre 1744, une chanson déplorait, par exemple, la hauteur des échafauds autour de la place de Grève en accusant le prévôt des marchands d’avoir privé la population du spectacle.

« Monsieur le Prévôt des Marchands
Ma foi vous vous moquez des gens
D’élever si haut l’Édifice
Du feu que tout Paris attend
Il faudra pour voir l’artifice
Avoir sa place au firmament [...] »

L’exclusion spatiale symbolisait très nettement l’exclusion politique de la population, ce qui revenait à nier le premier dessein des réjouissances : celui de rassembler toute la société et célébrer, même de manière cloisonnée, l’événement monarchique en commun.

Outre les chansons, la population, privée de parole publique et le plus souvent réduite aux acclamations, disposait d’une pléthore de gestes susceptibles d’énoncer une critique à l’égard du pouvoir. Le silence était le premier d’entre eux et son utilisation lors de certaines réjouissances monarchiques le définissait comme une forte marque de désapprobation. C’est en tout cas ce que décrit le chevalier de Mouhy en septembre 1744 dans un rapport destiné au lieutenant général de police Marville. Au retour de Louis XV de la guerre, il rapporta qu’indignée par ses relations avec Madame de Châteauroux, la population s’était promis de ne pas manifester sa joie lors de l’entrée royale. À l’en croire, les dames de la Halle vinrent le trouver à son bureau, pour lui demander si le roi reviendrait avec sa maîtresse. Fidèle à sa tâche policière, Mouhy rapporta à Marville « on leur fit comprendre qu’elles ne devaient être qu’à la joie de revoir leur roi sauvé par la Providence ». Mais, dans la soirée du vendredi 13 novembre 1744, Mouhy ne put que constater que les rues étaient désertes vers onze heures du soir... Le cas est particulièrement flagrant cinq ans plus tard, lors des réjouissances pour la paix en février 1749, lorsqu’au passage des carrosses royaux, les archers s’efforçaient de susciter quelques acclamations en criant « Vive le Roi ! » mais personne ne répétait. Sophie

von La Roche, quant à elle, fut frappée de stupeur en écoutant le silence au passage de Marie-Antoinette lors de son entrée en 1785, quelques semaines après la naissance d'un second prince. Cette année-là, en effet, Marie-Antoinette ne s'était pas encore relevée du scandale de l'affaire du collier et les acclamations sélectives énonçaient une liberté propre à la condition du sujet, celle de venir voir le pouvoir sans pour autant l'acclamer, celle d'être présent mais pour désavouer.

Dans tous les témoignages analysés, il apparaît nettement que les Parisiens savaient donc composer avec les gestes de la joie publique, fabriquant ainsi leur propre discours à l'égard de la Couronne. À l'épreuve du silence ou plus rarement de l'absence, les manifestations de joie étaient d'autant plus identifiées comme les marques d'une émotion sociale attendue, qu'elles prenaient la forme d'un jugement tacite, prompt à désavouer les élites politiques. Les Parisiens obéissaient à ce qui était imposé mais se fabriquaient toujours une liberté à la marge, celle de pouvoir jouer à la limite de l'interdit. Au cours des réjouissances, les jeux populaires étaient caractérisés par leur continuel va-et-vient entre la ruse et la critique, toujours en marge du conformisme ou quelquefois de la légalité. Par exemple, en dépit de leur interdiction continuelle dans les ordonnances de police, les pétards et les fusées permettaient de jouer du bruit, par conséquent, aussi, des interdits et, naturellement, des autorités de la ville. En bousculant leurs interdictions, les utilisateurs des pétards nuançaient le monopole royal de la poudre. Ces pétards étaient surtout un moyen de rester libre face aux modalités de la joie publique toujours strictement décidées et contrôlées par les autorités.

Mais le contexte politique des années 1770 et 1780 donne une tout autre coloration à ces gestes interdits. L'acclamation, par exemple, ce geste si traditionnel et intégré par la population, devint une forme de résistance bien plus opérante qu'elle pût l'être sous le règne de Louis XV. Lors des retours des magistrats du Parlement de Paris en 1774 puis en 1787, exilés par le gouvernement à la suite de leur opposition aux décisions libérales jugées « despotiques », les Parisiens exprimèrent à différentes reprises leur soutien à tous ceux qui s'opposaient au gouvernement, à travers des acclamations, des pétards et des fusées. Face aux Gardes Françaises, quelques Parisiens sur l'île de la Cité acclamaient ainsi « Vive le Parlement » en lançant des fusées et autres pétards au nez de la garde.

L'un des exemples les plus éloquents réside dans les formes de joie contraignante qui apparurent devant la statue d'Henri IV, sur le Pont-Neuf en septembre 1788, alors même que l'autorité de Louis XVI était de plus en plus critiquée. Le libraire Hardy livre à ce sujet un très beau témoignage de cette joie atypique :

« Après avoir établi qu'il ne passerait sur le Pont-neuf qu'une seule file de voitures bourgeoises ou autres, on les arrêta une à une pour forcer tant les cochers que les laquais et les personnes qui étaient dedans, d'ôter tous leur chapeau et de saluer la statue équestre de henri Quatre, en criant vive henri IV, au diable Lamoignon ; et ceux des domestiques qui se montraient récalcitrants, on les força de descendre, de se mettre à genoux et de baiser la terre, ce à quoi les maîtres n'entreprenaient point de s'opposer »

À nouveau le lendemain, les carrosses subirent les mêmes exigences. Ainsi, quatre prêtres furent forcés de s'agenouiller devant la statue équestre d'Henri IV, à l'instar de quatre dévotes qui avaient dangereusement refusé l'acclamation de rigueur. De même, lorsque le duc d'Orléans passa sur le pont, il dut comme les autres se soumettre à tout ce qui était exigé.

Plus que jamais, avec les pétards et les fusées traditionnellement interdits, l'acclamation devenait l'expression d'une joie qui contraignait, forçant chacun à obéir à des impératifs vaguement populaires, au service d'un unanimisme prétendu autour de l'imaginaire d'une monarchie tempérée incarnée par Henri IV. Indirectement, c'était critiquer le gouvernement et le couple royal qui n'incarnait plus les vertus politiques imaginées. La suite des événements au cours de l'été 1788 montre à quel point les Parisiens ont su, de mieux en mieux, détourner ces gestes interdits pour contester toujours plus violemment la politique du gouvernement. Le retour de Necker est réclamé à coups de pétards et de fusées dans l'espace urbain. À l'ombre du palais du Parlement, aux pieds de la statue d'Henri IV, l'île de la Cité devient progressivement un véritable espace de joie transgressive où l'image du premier Bourbon servait ici à réactiver un idéal dont Louis XVI devait publiquement se réclamer. Les illuminations, les fusées, les chants autour de la statue devaient signifier la recherche d'une nouvelle forme de perfection royale. Spontanément, les Parisiens détournaient une fois de plus les codes de l'illumination et sanctuarisaient non seulement la représentation d'Henri IV mais également l'espace de ces nouvelles manifestations de joie. Ce n'était donc pas seulement le pouvoir royal d'un autre temps qui était ainsi valorisé, c'était aussi l'idéal d'une communauté de sujets autour d'un monarque considéré comme vertueux.

Les gestes propres à la joie publique n'étaient plus l'écho d'une « culture de l'approbation » longtemps inculquée mais bel et bien la preuve d'un nouvel équilibre entre le

roi et la nation. Si l'on peut entendre, dans ce vaste tumulte, un écho de la « joyeuseté de la révolte » chère à Yves-Marie Bercé, nos recherches ont démontré que l'usage de ces fusées, traditionnellement interdit, était destiné à revendiquer un droit à se réjouir, conformément à la culture populaire, c'est-à-dire en rusant avec les interdits.

Ainsi fut détournée la culture de l'approbation, si longuement inculquée aux Parisiens. Elle devenait la base pour transformer le devoir de se réjouir en droit de se réjouir, dessinant ici les prémices de la liberté d'expression dans l'espace public. En juillet 1789, trois jours après la prise de la Bastille, Louis XVI en fit d'ailleurs l'amère expérience puisqu'un lourd silence accompagna son carrosse jusqu'à l'Hôtel de Ville. Les Parisiens acclamèrent seulement lorsque le souverain se montra avec la cocarde tricolore au tricorne. D'approbation incontestée, tout au plus parfois négociée, les manifestations de joie étaient bel et bien en train de devenir une expression citoyenne en plein XVIII^e siècle. En ce sens nous pouvons dire qu'avant de s'exprimer dans la vie politique du royaume puis de la République, les Français et *a fortiori* les Parisiens durent gagner le droit de se réjouir pour les valeurs qu'ils défendaient, quitte à remettre en cause le pouvoir qui avait patiemment institutionnalisé et inculqué les termes et les gestes de la joie publique.

Aujourd'hui, alors que je travaille à la publication de cette thèse, je suis forcée de constater que certains sujets mériteraient plus d'attention. J'aimerais, par exemple, partir à la rencontre des artificiers, qui ont su transformer leur précieuse technique militaire en un art merveilleux au service du pouvoir politique. Qui étaient ces hommes, plus ou moins connus, à l'ombre de la gloire royale pour laquelle ils travaillaient activement ? Dès 1610, grâce aux tout premiers feux d'artifice, la monarchie des Bourbons espérait s'imposer avec force dans l'imaginaire des sujets et, surtout, face à l'esprit rebelle qu'incarnaient, par exemple, les princes de Condé. C'est alors le début d'une très longue collaboration des artificiers avec la Couronne. Bien sûr, Louis XIV porta cet art à son paroxysme mais, même (et surtout) au-delà du château de Versailles, les feux d'artifice sont très vite devenus un outil de la centralisation du pouvoir monarchique. Cette mécanique politique, économique, sociale et culturelle n'a jamais été analysée par les historiens. Sans nul doute, les Ruggieri en sont l'un des meilleurs exemples et écrire leur histoire, de Bologne jusqu'à Londres est aujourd'hui un projet qui pourrait en dire long sur la circulation et le talent de ces cinq frères qui connaissant la gloire

dès leur arrivée en France en 1739 et finissent par bâtir un empire entrepreneurial encore aujourd'hui mondialement connu. Les Ruggieri sont un symbole de ces artificiers anonymes qui ont accompagné le développement de l'État moderne dès le début du XVII^e siècle mais leur histoire invite à réfléchir sur le développement de la commercialisation des loisirs dans l'espace urbain. En d'autres termes, partir à la rencontre de ces artificiers revient à passer du spectacle de la joie publique aux coulisses secrètes de ses feux d'artifice. Peut-être est-ce là la promesse de futures découvertes.

Ainsi, l'histoire des réjouissances et de la joie publique apporte la certitude de pouvoir penser simultanément l'adhésion et la critique, l'approbation et la contestation ou, en d'autres termes, le devoir, puis le droit de se réjouir. Je pense qu'acquérir ce droit a été un précédent particulièrement précieux pour, plus tard, gagner le droit de s'exprimer librement dans l'espace public. Enfin, en ce XXI^e siècle, où le sentiment de partager les mêmes valeurs se limite tristement aux moments de colère ou de deuil, cette histoire offre aussi, je crois, l'occasion de questionner notre propre capacité à nous réjouir collectivement, à l'échelle de toute une société.