

RÉSUMÉ DE LA THÈSE DE DOCTORAT

Pauline Valade

RÉJOUISSANCES MONARCHIQUES ET JOIE PUBLIQUE A PARIS AU XVIII^E SIECLE.

APPROBATION ET INTERROGATION DU POUVOIR POLITIQUE PAR L'ÉMOTION (1715-1789)

Les réjouissances monarchiques et les phénomènes de joie publique constituent des perspectives aussi complexes que fascinantes, tant pour l'histoire politique que l'histoire culturelle, des arts et des émotions.

Réfléchir sur les réjouissances monarchiques et la joie publique au XVIII^e siècle exigeait, dès le départ, de considérer leur aspect politique et plus précisément, la manière dont le roi et son gouvernement en firent un outil d'union, possiblement d'approbation tacite du régime monarchique. Cette idée conduisait alors à élargir la question du consentement au-delà des moments de crises politiques, car les événements heureux de la Couronne étaient aussi des occasions de répéter les termes d'une cohésion des sujets de la capitale autour de leur souverain. En cela, l'étude de la joie publique sous le régime monarchique des Bourbons interroge la légitimité de consentir à un pouvoir politique qui, par nature, ne cherche point le consentement des peuples mais l'envisage comme une norme naturelle, parfaitement conforme à l'ordre de Dieu sur terre. Il est indéniable que le pouvoir royal décide des réjouissances publiques, qu'il préside à leur organisation, même si une capacité d'initiative est laissée au Parlement ou à la Ville, et qu'il s'attache à les encadrer et à les contrôler. Pour autant, l'étude des lettres royales émanant de la Maison du Roi, et destinées aux autorités de la capitale, ne permet pas d'affirmer que le pouvoir monarchique a besoin d'être acclamé pour être approuvé. En dépit des apparences, il s'avère que le pouvoir royal ne recherche pas l'approbation du peuple, puisque ce serait contraire à l'idée même de la monarchie. En ce sens, le chant des *Te Deum* annoncé également dans les lettres royales en tant que première manifestation de joie des sujets de Sa Majesté, n'est pas une exigence particulière du pouvoir. En réalité, l'analyse minutieuse du processus des réjouissances montre que leur organisation présuppose déjà la joie naturelle et spontanée des sujets car l'un des principes fondamentaux de la monarchie de droit divin est qu'il ne saurait y avoir de distinction et de rupture entre la

joie du souverain et celle de son peuple sur les objets qui sont ceux des réjouissances publiques.

L'étude précise des 69 lettres royales, qui concernent, entre 1715 et 1789, deux sacres, sept mariages, quatorze naissances, cinq convalescences, trente-sept victoires, quatre signatures de paix, conforte l'idée selon laquelle ces événements étant heureux pour la personne du roi, sa famille et la dynastie, ainsi que pour le royaume. Le roi en faisait donc tout simplement part à son peuple, par le relai des institutions, afin qu'informés, ceux-ci se « conjoissent » naturellement avec lui. Le terme de « conjoissances », défini dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762 comme « la marque que l'on donne à quelqu'un de la joie que l'on a d'un bonheur qui lui est arrivé » et qui dérive du verbe « se conjoir » complète alors la notion de « réjouissances » dans l'espace public. Ces dernières représentent un moment d'unité par la joie, précisément parce que les sujets se « conjoissent » avec leur souverain. L'une des conclusions de la thèse de doctorat est de montrer que le roi n'exige pas la joie de ses sujets, mais qu'il les informe et organise les réjouissances pour qu'ils puissent exprimer la joie qu'ils éprouvent nécessairement. La joie et ses manifestations sont constamment présupposées chez les destinataires des ordres royaux, ainsi que chez tous les sujets de la capitale. De la lettre royale à l'ordonnance de police, ils expriment tous la conception d'un ordre naturel monarchique dans lequel la joie, dans ces occasions particulières qui donnent lieu à des réjouissances publiques, est nécessairement partagée *a priori* par le roi et l'ensemble des composantes institutionnelles et sociales du royaume. En ordonnant *Te Deum* et illuminations, le roi n'exige donc pas l'expression de la joie par ses sujets, il organise sa manifestation avec le plus d'éclat possible pour la libérer et créer les conditions d'une communion dans la joie conforme à l'idéal monarchique.

C'est donc l'étude des exigences politiques, à travers les décisions, l'organisation et l'encadrement des manifestations de joie publiques qui permet d'approcher, et de conceptualiser le besoin d'unité des sujets autour de leur souverain. Même envisagées comme parfaitement naturelles, les manifestations de joie n'en étaient pas moins un devoir des sujets. Faire preuve, faire acte de « conjoissances », au sein des réjouissances monarchiques impliquaient de mettre à jour la mécanique d'une joie publique décrétée. La décision institutionnelle et administrative, l'organisation économique, logistique et matérielle, ainsi que l'encadrement policier dont elle faisait l'objet, attestent suffisamment de sa nature

politique. En exigeant les gestes d'une joie qui n'était pas nécessairement ressentie, le pouvoir politique cherchait surtout à modeler des comportements joyeux légalisés qui avaient valeur d'unité. Mais, aussi procédurier fut-il, le mécanisme décisionnel, de la Maison du Roi jusqu'aux institutions urbaines, se traduisait par des intérêts économiques, constamment à la limite entre intérêts particuliers et généraux. À l'instar de la communication des informations monarchiques, il fallait là aussi penser l'organisation des réjouissances en termes de réseaux, de circulations, et parfois même de négociations. L'étude de quelques 800 devis établis pour les travaux des réjouissances, a révélé l'existence d'un vaste marché public, gouverné par le Bureau de la Ville, premier intervenant dans l'organisation des réjouissances et, dès les années 1730, véritable administration au service de Sa Majesté. Les archives de la Ville ont ainsi conservé près d'un millier de documents concernant la logistique des réjouissances, leur matérialité, leurs couleurs, leur stockage. Après avoir démontré l'existence d'une « politique de la joie », la thèse s'est ainsi attachée à mettre en évidence une économie de la joie, révélant ainsi une culture matérielle d'une richesse insoupçonnée, ainsi que de véritables dynasties d'artisans et de marchands au service de la Ville et des réjouissances monarchiques. Ainsi les Gamard, peintres de pères en fils, les artificiers Dodemant, ou les mieux connus Ruggieri, ont illustré cet attachement artistique, commercial et politique des Parisiens à ces moments de joie solennelle et festive à la fois. Outre leur dimension matérielle, souvent de fer blanc et de bois de sapin, les réjouissances étaient aussi l'occasion de modeler des normes gestuelles et comportementales, dont le respect dépendait étroitement des membres de la police du Châtelet. L'encadrement policier permettait, idéalement, de conformer les manifestations de joie aux ambitions de la Maison du Roi, dans la mesure où policer la ville revenait peu ou prou à policer les gestes de la population. Les déviances observées lors des réjouissances faisant plus souvent l'objet d'une composition que d'une répression, la police fabriquait perpétuellement un comportement approuvé, sinon toléré par les autorités, quand il n'était pas strictement interdit. Ainsi les manifestations de joie spontanée, à l'instar du repas et du feu d'artifice du Grand Thomas à la naissance du Dauphin en 1729 furent-ils finalement réprimés. Personnage populaire du Pont-Neuf, cet arracheur de dents bien connu du menu peuple ne pouvait raisonnablement manifester sa joie comme il l'entendait, dans la mesure où l'espace public était strictement contrôlé en période de réjouissances monarchiques. En d'autres termes, les trois premiers chapitres ont permis de comprendre comment le pouvoir

monarchique établissait les conditions institutionnelles, économiques et policières de l'approbation populaire. Au-delà de ces trois fondements, il fallait considérer comment le pouvoir cherchait, concrètement, à donner un cadre, voire à encourager les manifestations de joie dans l'espace public.

Rechercher l'unité par l'émotion impliquait, en effet, de recourir à des supports, des techniques ou des gestes politiques susceptibles de susciter des manifestations de joie publique. Moyens de représenter et de mettre en scène le pouvoir dans la ville, les rituels, comme le *Te Deum*, le lâcher d'oiseaux devant la cathédrale, les cortèges de carrosses dans les rues parisiennes, ou encore le feu de joie en place de Grève, permettaient de solenniser l'événement avant de se réjouir. Ils donnaient un sens, en même temps qu'ils ordonnaient les célébrations dans l'espace public. Leur pérennité témoignait notamment du fait que les manifestations de joie devaient survenir dans un cadre institutionnalisé, parfaitement réglé et sous contrôle. Mais la monarchie ne limita pourtant pas sa communication aux rituels, même si ces derniers faisaient sens. L'analyse des décorations de feux d'artifice et l'importance de la synesthésie ont montré combien le pouvoir politique cherchait à atteindre un émerveillement quasi-pédagogique, destiné à susciter admiration et manifestations de joie. À ce sujet, l'étude des feux d'artifice s'est révélée particulièrement riche puisque les décorations de ces derniers évoluèrent des stéréotypes mythologiques vers des représentations plus réalistes, en vue d'immerger le spectateur dans l'information que le feu d'artifice célébrait. L'évolution stylistique des décorations des feux d'artifice n'était pas seulement d'ordre esthétique car elle répondait aussi à un changement dans la perception de la gloire royale. Par exemple, les décorations de la prise d'Ypres en juillet 1744, lors de la guerre de Succession d'Autriche, représentent un fort carré délimité par un mur crénelé. Quatre tourelles dans les angles rappelaient l'architecture typique des villes fortifiées, tandis qu'au milieu de la plateforme, un donjon carré dramatisait la mise en scène. Un pont-levis abaissé et des canons au repos signifiaient la victoire, bien après des combats exclus de la mise en scène. Au cours de cette guerre, les décorations des feux d'artifice s'affranchirent assez rapidement des attributs royaux. Les victoires militaires de l'année suivante privilégièrent un autre regard sur les victoires monarchiques, à l'instar de la prise de Gand en août 1745. D'après la légende de la gravure, les frères Dumesnil, peintres ordinaires de la Ville, « 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. Surtout, le décor étant destiné à des sujets qui en connaissaient le dénouement, il devait donc procurer une certaine jouissance à la vue de la bataille. La volonté réaliste, toutefois adoucie par des représentations quelque peu naïves, destinées à gommer les horreurs de la guerre, se retrouve au cours des guerres de Sept Ans puis d'Amérique. 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, les décorations des feux d'artifice 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. De surcroît, les effets de surprise visuelle propres aux techniques des artificiers devaient susciter des acclamations. Plus la victoire était importante, plus le nombre de fusées l'était aussi. Par ailleurs, l'utilisation intense des seules fusées interroge l'ambition des autorités urbaines lorsque le spectacle pyrotechnique servait de support à la communication royale. Outre une esthétique brillante, conforme au spectacle, leur mobilité, toujours rapide et aisée, ainsi que leur éclat final n'étaient peut-être pas très éloignés de la conception du pouvoir royal que les réjouissances cherchaient à inculquer. Bien présente dans les lettres royales de ces mêmes années, la théorie de l'héroïcité des vertus – définie par la promptitude, la facilité et la joie dans chacun des actes – pourrait potentiellement apparaître dans ces feux d'artifice. L'étude des feux d'artifice accrédite en effet un rapprochement entre ce concept aristotélicien et leur scénographie, comme si les fusées traduisaient visuellement ce qu'il signifiait dans la théologie politique. L'artifice traduisait en effet parfaitement ces vertus : leur lancement était rapide, leur éclat facile et il suscitait des acclamations de joie. Avec les soleils tournants, les bombes et les fusées volantes, la Maison du roi, le Bureau et les artificiers exploitaient le goût populaire pour l'artifice, le merveilleux et le sensationnel afin de lui inculquer une vision héroïque de la royauté. Le spectacle et le coût d'un feu d'artifice n'expliquaient pas seulement qu'il soit resté au cœur des réjouissances monarchiques. En réalité, son esthétique et ses jeux de lumière participaient à l'information des sujets, sans doute autant, sinon plus, que le chant du *Te Deum*. Il faut attendre la guerre de Sept Ans pour apercevoir dans les programmes des réjouissances une volonté de s'adresser aux plus humbles en des termes plus clairs. La première mention que nous en avons date de juillet 1756 pour la

prise de Port-Mahon, alors même que le feu fut par la suite annulé. Le projet décoratif indiquait clairement que le décor devait servir à informer les Parisiens les plus humbles puisque les décorations et les feux devaient indiquer « aux gens les moins éclairés les événements que l'on célèbre ». La configuration d'un feu d'artifice permettait en outre de développer un récit militaire en trois dimensions. 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. Au regard des ambitions politiques, l'aspect sensoriel était beaucoup trop important pour en limiter l'étude aux effets d'artifice. Conformément à la perception élitaires d'un peuple sensoriel, à défaut d'être rationnel, les cinq sens avaient aussi valeur de supports. C'est ainsi que la vue, le bruit, l'odeur et le goût ont tour à tour fait l'objet d'une étude poussée au cours de la thèse, mettant en exergue l'importance fondamentale du « coup d'œil » dans les manières de vivre les réjouissances monarchiques, alors même que les études sur les sens avaient placé l'ouïe au premier rang des sens à l'époque moderne.

Si les feux d'artifice occupent une place prépondérante, l'étude du sujet n'a pas fait l'impasse sur toutes les formes d'amusement organisées par les élites urbaines, à travers les distributions de vivres, les orchestres publics, les jeux, les promenades de chars, les vauxhalls également. C'est, cependant, au prisme des perceptions élitaires, que peut se faire l'analyse des plaisirs de la joie décrétée. Émouvoir et faire mouvoir les Parisiens procédaient, inexorablement, d'une vision essentialiste du peuple, selon laquelle les sujets n'étaient capables que d'émotion, faute de réflexion. C'est en partie cette perception-là qui expliqua les initiatives du pouvoir pour transformer les réjouissances en actes de bienfaisance, avec les mariages de charité ou, dans une moindre mesure, les libérations de prisonniers. L'étude poussée des 600 mariages de charité organisés à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne en septembre 1751 fournit un bel exemple de ces nouvelles manières de réjouir et de créer une unité, même superficielle, des sujets les plus humbles autour d'un souverain bienfaiteur. En effet, l'utilité prétendue de ces réjouissances permettait au pouvoir de réaffirmer l'intérêt d'une cohésion des sujets autour de leur monarque, quitte à ce que les

manifestations de joie fassent l'objet d'un travestissement qui, là encore, devait accréditer des perceptions élitaires. Ces gestes de charité en temps de réjouissances devaient au moins susciter l'intérêt des habitants de la capitale, même si la démarche, particulièrement visible avec les jets d'argent, soulignait un des paradoxes latents des réjouissances monarchiques : acquérir l'intérêt et les acclamations des sujets, alors même que ces derniers n'avaient aucune existence politique reconnue en dehors des théories politiques. En étant une vaste illustration du processus du don/contre-don, les réjouissances monarchiques devenaient alors une parfaite illustration à la fois de la recherche de l'unité publique, et des moyens mis en œuvre pour susciter des démonstrations de joie – ou des marques d'une approbation enthousiaste du pouvoir politique.

L'aspect vertical, des élites au pouvoir vers les sujets de la capitale, constitua, certes, une dimension fondamentale de la problématique, mais celle-ci était très largement tronquée sans l'étude des manières de répondre à ces exigences, des manières de percevoir et de vivre réellement la joie publique, bien au-delà des projets et des espoirs tacites du régime monarchique. Il s'agissait alors d'analyser les réponses aux sollicitations du pouvoir. Loin de se limiter à des actes d'obéissance, elles révélaient, dans leur complexité, pourquoi et comment les manifestations de joie procédaient d'une réelle faculté de jugement des sujets parisiens. En effet, s'approprier les codes de la joie publique servait des processus de détournement, voire de transgression, potentiellement à des fins contestataires.

Pour beaucoup de Parisiens, les réjouissances étaient d'abord une affaire de conformisme à exprimer au regard de ses pairs. Ainsi, lorsque les communautés de métier se cotisaient pour payer la messe d'un *Te Deum*, lorsque les Six corps de marchands participaient au financement des illuminations publiques, l'intérêt était de faire preuve d'obéissance, de zèle parfois et, dans tous les cas, de faire acte de soumission vis-à-vis du pouvoir royal et des autorités urbaines. Tel fut aussi le cas du conseiller parlementaire Nicolas Menin à l'occasion du mariage de Louis XV avec Marie Leszczinska en 1725. Au sein de notre corpus, les lettres de ses annales, encore inédites, ont constitué une source précieuse non seulement sur les manières avec lesquelles un individu de son rang pouvait s'approprier les réjouissances, mais également sur le fonctionnement des réseaux de sociabilités entre la cour et les milieux parlementaires parisien et messin. Son amitié, fort instructive, avec la comtesse de Mailly et le maréchal d'Alègre font de lui un homme au cœur d'un réseau de sociabilités que sa

naissance ne lui aurait jamais offert. À la fois parlementaire et courtisan, provincial et parisien, homme discret et subtilement placé dans le vaste ballet des honneurs de la cour, Nicolas Menin témoigne combien les réjouissances ouvraient des portes, à condition de se plier aux exigences protocolaires du pouvoir en matière de joie publique. Celle-ci, en effet, était un moment où les élites et le peuple – bien que ces deux termes soient des termes génériques et, par conséquent, tout à fait discutables – se rencontraient selon une mise en scène parfaitement calculée. L'intégration des dames de la Halle, lors de leurs compliments à la famille royale, dans l'espace du château de Versailles en est un exemple. Seules députées du menu peuple à jouir de ce privilège, les harengères portaient officiellement le témoignage de la joie populaire jusqu'aux pieds du souverain. Validées par les autorités, leurs manifestations étaient donc plus conformistes qu'authentiques et réaffirmaient avant tout un ordre social qui soumettait un menu peuple strictement identifiable par ses témoignages de joie, au même titre que les corps de métier l'étaient par leur présents au couple royal. Porter les témoignages de la joie populaire aux pieds du pouvoir était donc un privilège important, mais ils n'anéantissaient pas la capacité de penser les réjouissances et de formuler un jugement sur le pouvoir politique. L'étude des chants, entendus ou écrits lors des réjouissances, permet d'en mesurer la portée. Tout au long du siècle, en effet, le chant remédia à l'interdiction des mauvais discours, comme si la dérision contribuait à un équilibre politique étroitement surveillé. Rares, cependant, étaient les critiques directes adressées au pouvoir politique ou aux autorités urbaines parce que les chansons dénonçaient avant tout les conditions auxquelles était réduite la population parisienne pendant les réjouissances. Par exemple, parmi notre corpus, 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 participer aux réjouissances. Lors des réjouissances pour la convalescence royale en septembre 1744, une chanson déplorait la hauteur des échafauds autour de la place de Grève en accusant le prévôt des marchands d'avoir privé la population du spectacle. L'exclusion spatiale symbolisait très nettement l'exclusion politique de la population, ce qui revenait à nier le premier dessein des réjouissances qui était de rassembler toute la société et célébrer, même de manière cloisonnée, l'événement monarchique en commun. De même, la conscience d'être animalisé était aussi très présente. L'insuffisance de nourriture dans les buffets publics était alors l'occasion de

dénoncer l'incompétence municipale et le mépris des élites à l'égard des besoins vitaux de la population, comme ce fut le cas lors du second mariage du Dauphin en février 1747. Les chansons étaient donc destinées à dénoncer un état de fait que les réjouissances ne cessaient de répéter les unes après les autres. De plus en plus, les chansons pointaient du doigt l'échec des réjouissances en tant que communion sincère et naturelle des sentiments de chacun. Outre les chansons, la population, privée de parole publique, réduite aux acclamations et à quelques mauvais discours, 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 désapprobatrice. 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 au bureau des nouvelles dans la rue Saint-Honoré, 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. Manifestement, personne ne s'était attardé aux réjouissances. 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 ! ». Sophie Von La Roche, quant à elle, fut frappée de stupeur en écoutant le silence au passage de Marie-Antoinette lors de son entrée, 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, être présent pour désavouer. De tous les témoignages analysés, il apparaît nettement que la population parisienne pouvait aisément prendre part aux réjouissances sans pour autant approuver le pouvoir royal par les traditionnelles acclamations. 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 une émotion sociale attendue, qu'elles prenaient la forme d'un jugement tacite, prompt à désavouer les élites politiques.

Par ailleurs, et de manière générale, 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. C'est notamment le cas avec l'utilisation systématique des pétards et des fusées, éléments indispensables à la panoplie des jeux populaires. En dépit de leur interdiction continuelle dans les ordonnances de police de la Ville et du Châtelet, ils répondaient au goût quasi-frénétique des arts pyrotechniques, bien au-delà du spectacle des feux d'artifice. Interdits par crainte d'incendie, ils faisaient l'objet d'une relative tolérance dont les rapports de la garde se font parfois écho. Ainsi lors des réjouissances pour la naissance de Marie-Thérèse en décembre 1778, le sergent de la garde de Paris arrêta un jeune garçon limonadier pour avoir tiré des pétards rue des Quatre-Vents. Il fut finalement relâché, attendu « que c'était pour s'amuser ». Jouer du bruit, c'était aussi se jouer des interdits et par conséquent des autorités de la ville. En bousculant leurs interdictions, les utilisateurs des pétards nuançaient le monopole de la poudre dont le pouvoir s'était arrogé les plus beaux spectacles au travers des feux d'artifice. Ces jeux de pétards participaient donc de cette « intelligence des situations illicites » dont parle Francis Freundlich mais ils étaient surtout un moyen de rester libre face aux modalités de la joie publique toujours strictement décidées et contrôlées par les autorités.

L'une des grandes certitudes qui ressort de la thèse est cette idée selon laquelle l'expérience de la joie publique ne se réduisait jamais à une obéissance passive telle qu'elle était envisagée – et espérée – par les autorités urbaines et gouvernementales. Les Parisiens s'approprièrent les réjouissances aussi bien en répondant aux sollicitations du pouvoir qu'en faisant des réjouissances monarchiques une occasion de traverser la ville pour venir s'y amuser. Mais les normes de la joie publique, patiemment inculquées par le pouvoir, firent systématiquement l'objet d'une appropriation par les sujets qui, de fait, fabriquaient leur propre culture de l'approbation. Constituée de discours et de gestes traditionnels, progressivement détournés pour créer un langage critique qui ne désavouait jamais totalement le pouvoir, celle-ci démontrait combien ce dernier avait su fixer les cadres et les règles de l'approbation, sans jamais en imposer totalement le contenu. Les acclamations, les pétards et tous les supports ludiques, contribuaient alors à la fabrication d'un discours ambigu, souvent

empreint d'une critique à peine voilée. Cet entre-deux, entre approbation et désapprobation, se manifesta de plus en plus dans les combats politiques, pro-parlementaires des années 1770. Si le retour du Parlement de Paris en 1774 fut le premier exemple d'un détournement transgressif des gestes de joie au profit des magistrats, le processus s'intensifia en 1787 puis en 1788. À l'ombre du Palais, toute l'île de la Cité devenait un espace où le droit de se réjouir en dehors des exigences monarchiques était plus que jamais revendiqué et peu à peu conquis, à force de pétards et de fusées. Désormais, les manifestations de joie étaient strictement destinées à soutenir le combat parlementaire, face à une monarchie jugée despotique. Celles qui entourèrent la statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf sont particulièrement révélatrices du changement de perspective opéré dans la dernière décennie de « l'Ancien régime ». Plus que son histoire, c'était sa légende du premier Bourbon que les Parisiens mobilisaient. Bien sûr, l'image d'Henri IV servait ici à réactiver un idéal dont Louis XVI devait publiquement se réclamer. L'appropriation spatiale autour des grilles participait à la création d'un nouveau message politique. Les illuminations, les fusées, les révérences, les chants autour de la statue devaient signifier la recherche d'une nouvelle forme de perfection royale. Celle-ci passait désormais par un unanimité dans les comportements que seules les manifestations de joie autour du mythe consensuel d'Henri IV pouvait construire. Spontanément, les Parisiens détournaient encore une fois les codes de l'illumination et faisaient du premier Bourbon l'objet exclusif de leurs manifestations de joie. Sans aucune transgression particulière, la référence à un autre imaginaire du pouvoir royal impliquait de célébrer un pouvoir idéalisé pour mieux contester indirectement le pouvoir actuel. Le détournement des traditionnelles manifestations de joie leur permettait ainsi de sanctuariser 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. En dépit de la valeur fictive de ces gestes, les lampions symbolisaient malgré tout une nouvelle forme d'approbation, dont les gestes traditionnels étaient cette fois subtilement conditionnés par la capacité du pouvoir à se montrer modéré. En d'autres termes, pour l'imaginaire de la royauté qu'elle représentait et parce qu'elle était familière des Parisiens, la statue d'Henri IV fut le point de repère d'une nouvelle culture de l'unité autour de la figure royale. Les conditions de sa pérennité exigeaient alors de détourner d'autres supports traditionnels de la joie publique, à l'instar des

transparents. Traditionnellement utilisés pour énoncer des acclamations autour de ses lampions, ces derniers servirent un nouveau langage acclamatif. Le transparent mêlait une marque de joie traditionnelle, auparavant conformiste et convenu (le transparent autour d'une bougie) et la modernité du langage acclamatif. En conjuguant le support traditionnel à la nouveauté du message, le transparent apparaissait comme un des meilleurs symboles des manifestations de joie bourgeoises de 1788. Le conformisme formel servait un anti-réformisme caractéristique de la culture politique parisienne. Le transparent n'était donc plus seulement une vitrine pour énoncer son conformisme politique, il devenait un objet d'expression publique, une véritable tribune politique où la lueur des bougies révélait entre les lignes une opposition à peine voilée au gouvernement. Là, et seulement là, à partir de pratiques culturelles que l'État avait toujours captées à son profit, s'opérait une progressive politisation contre la monarchie d'Ancien régime.

Naturellement, les bouleversements politiques des années 1788 et 1789 renforcèrent ces évolutions dans les manières de manifester sa joie. Si la volonté d'être uni autour du souverain persistait, la légitimité politique des « conjouissances » était plus que jamais questionnée. Les événements de 1789 montrent tous une remise en cause de la naturalité de la joie publique pour un roi qui ne répond plus à un nécessaire équilibre du pouvoir, notamment face à l'Assemblée Nationale. Désormais, les manifestations de joie devenaient conditionnelles et ne survenaient que lorsque Louis XVI acceptait de reconnaître la légitimité des nouvelles instances de représentations des sujets-citoyens. En définitive, les événements de 1789 initièrent une des grandes transformations des joies publiques, à savoir l'évolution de la joie décrétée par la royauté vers une joie citoyenne décrétée par les nouvelles institutions représentatives des sujets. Nous passons ainsi d'un devoir de se réjouir à un droit de se réjouir, indépendamment des ambitions du pouvoir monarchique. C'était là l'aboutissement du long processus d'approbation et d'interrogation du pouvoir politique par l'émotion de joie au XVIII^e siècle.

Finalement, l'histoire des réjouissances et de la joie publique est aussi prometteuse que l'histoire de la violence, de la haine ou de l'indignation, déjà largement abordées par les historiens contemporanéistes. Cette thèse sur les réjouissances monarchiques et la joie publique à Paris au XVIII^e siècle permet de (re)penser l'idée de communication politique, à travers le prisme jamais étudié des manifestations de l'émotion de joie dans un espace public

ainsi revisité. Car par-delà les évolutions spatiales et temporelles, cette histoire apporte une certitude, celle 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, afin de pouvoir s'exprimer autrement dans la vie politique du XVIII^e siècle.