HAL
open science

Fêtes populaires et institutionnelles en Provence au XVIIème siècle

Latifa Alioui

To cite this version:

Latifa Alioui. Fêtes populaires et institutionnelles en Provence au XVIIème siècle. Anthropologie sociale et ethnologie. Université d'Avignon, 2010. Français. NNT : 2010AVIG1095 . tel-00625460

HAL Id: tel-00625460

https://theses.hal.science/tel-00625460v1

Submitted on 21 Sep 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ED 537 CULTURE ET PATRIMOINE

Doctorat
Langues et littératures françaises

LATIFA ALIOUI

FÊTES POPULAIRES ET INSTITUTIONNELLES EN PROVENCE AU XVIIème SIÈCLE

Thèse dirigée par Madame Vincenette MAIGNE
Soutenue le 10 décembre 2010

Jury :

- Madame Hélène LAPLACE-CLAVERIE, professeur à l'université d'Avignon et des pays de Vaucluse

- Madame Vincenette MAIGNE, professeur à l'université d'Avignon et des pays de Vaucluse

- Monsieur Claude MAURON, professeur à l'université de Provence Aix-Marseille 1

- Monsieur Pierre RONZEAUD, professeur à l'université de Provence Aix-Marseille 1

REMERCIEMENTS

Tout d'abord je tiens à remercier tous le membres du jury, madame Hélène Laplace-Claverie, madame Vincenette Maigne, monsieur Claude Mauron et monsieur Pierre Ronzeaud qui ont bien voulu me faire l'honneur de participer à la soutenance de ma thèse.

Ensuite je voudrais remercier ma directrice de thèse madame Vincenette Maigne qui a accepté de conduire mon travail et qui a su me diriger avec attention et rigueur tout au long de mes travaux. La fréquence de nos rendez-vous et son attention ont contribué au bon déroulement de mes recherches. Sa présence et son sens de l'écoute sont exemplaires et encourageants. Madame Maigne m'a également appris à mieux travailler et à mieux orienter mes recherches. Je la remercie très sincèrement pour tout.

Je tiens également à remercier Mademoiselle Françoise Giordani qui a eut l'aimable gentillesse de me proposer son aide et de m'accorder de son temps pour relire mon travail. Son aide et son soutien m'ont été d'une aide considérable.

Pour finir je voudrais remercier tous mes proches qui m'ont toujours encouragé et soutenu tout au long de mes études.

Table des matières

Table des matières p.4
Table des illustrations p.7
Introduction p.10

I. La fête: notions et représentations p.27

1. Fonctionnement et fonction p.28
2. Mise en scène p.38
3. La ville: un espace scénique p.47
4. Art de la fête, fête de l'art p.50
5. La fête en musique p.55
   A. La danse p.55
   B. La musique p.64

II. Fêtes populaires p.70

1. Le carnaval p.71
   A. Origines p.71
   B. Organisation, déroulement et enjeux p.83
   C. Le personnage du fou et la notion de folie p.99
   D. La fonction d'exorcisme incluse dans le carnaval p.109

2. Fêtes à caractère carnavalesque p.116
   A. Fête des Fous/Innocents p.116
   B. Fête-Dieu p.127
      a). Organisation de la Fête-Dieu p.129
      b). Les jeux de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence p.131
      c). Procession et organisation de la Fête-Dieu p.155

   C. Charivari p.159
      a). Etymologie p.159
      b). Définition p.161
      c). Origines p.163
      d). Charivari: organisation, déroulement et enjeux p.164

   D. Masques et travestissements p.183

3. Fête et théâtralité p.189

A. Masques et déguisements: rôles p.189
B. Parodie laïque p.196
C. Parodie religieuse p.201

III. Fêtes institutionnelles p.208

1. Fêtes d'événements nationaux p.209

2. Entrées royales p.215

A. Définition p.215
B. Organisation et but p.221
C. Exemples d'entrées royales p.226
D. Relation d'entrée: un genre littéraire (écriture de circonstance) p.280
E. Le peuple et le corps royal: représenter et se représenter p.292
a). Réciprocité des devoirs et des avantages p.292
b). La communication déguisée p.298
c). La représentation du pouvoir p.303

IV. Convergences et différences p.315

1. Rapport carnaval/entrée royale p.316

2. La fête: vocation religieuse, politique ou sociale p.326
A. La vocation religieuse mêlée aux occupations profanes p.326
B. La fête au service de la politique p.328
C. La vocation sociale de la fête p.330

3. Le sacré et la contestation du sacré p.333
A. Du rite religieux au rite protocolaire p.334
B. Confrontation des contrastes p.338
C. Du rite protocolaire au rite religieux p.342

4. Notion et collectivité p.356

5. La représentation fantasmée du réel et le fantasme représenté p.366
A. La représentation fantasmée du réel p.366
B. Le fantasme représenté p.368
C. L'entrée royale et le carnaval: un équilibre social p.370

En guise de conclusion… p.373

Bibliographie p.381

Table des illustrations

- Illustration de carême et de son char p.86

- Illustration de charnage et de son char p.87

- Pieter Bruegel, « Combat de Carnaval contre Carême » (1559) p.88

- Le grand jeu des diables (*Lou grand juec deis diables*) p.133

- Le petit jeu des diables (*Lou pitchoun juec deis diables*) p.135

- Le jeu du veau d'or (*Lou juec dou cat*) p.137

- L a reine de Saba (*La reino Sabo*) p.139

- Les différents airs qui sont composés par le roi René pour la Fête-Dieu p.141

- La belle étoile (*La bello estello*) p.143

- *Leis tirassouns* p.145

- Les Apôtres (*Leis Apôtros*) p.147

- Les chevaux fringants (*Leis chivaoux frux*) p.149

- Les danseurs (*Leis dansairés*) p.151

- Les lépreux de l'Evangile (*Leis Razcassetos*) p.153

- Saint-Christophe (*Sant Christoou*) p.153

- La mort (*La mouert*) p.153

- Le débarquement de Marie de Médicis à Marseille (le trois novembre 1600) Paul Rubens p.228

- Analyse du tableau de Paul Rubens p.231

- Le char triomphal p.240

- La galerie de la porte Saint-Lazare à Avignon lors de l'entrée de Marie de Médicis (original en latin-traduction en français) p.241

- L'itinéraire de la reine lors de son entrée à Avignon (le dix neuf novembre 1600) p.244

- L'arc de Mars p.245

- L'arc d'Apollon p.247

- L'arc de Jupiter p.249

- L'arc de Minerve p.250

- Le temple de Janus p.252

- L'arc de Mercure p.253

- L'arc de Diane p.254

- L'arc de Vénus p.256

- Les colonnes d'Hercule p.261

INTRODUCTION

De tout temps la fête s'est manifestée comme une composante essentielle de la vie sociale dans bon nombre de civilisations. C'est une pratique que l'on peut

retrouver dans toute forme de société, elle fait partie des mœurs de toute époque dont le sens premier était à l'origine d'ordre religieux. En effet, elle se définit, d'abord, comme étant une commémoration faite à un jour marqué (à un fait religieux ou à un rite païen), une célébration religieuse qui est devenue peu à peu une réjouissance, un moment propice au délassement, aux loisirs, au plaisir de se réunir pour boire, manger et s'amuser; c'est donc une occasion de rompre avec la vie quotidienne offrant ainsi aux participants un prétexte pour prendre du plaisir. La fête que nous connaissons aujourd'hui est une pratique dont tout individu est libre de se dispenser, certains n'y voient aucun intérêt tandis que pour d'autres elle est un moyen idéal d'échapper aux réalités quotidiennes. Au XVIIème siècle, la fête est perçue différemment, dans une société où l'individualisme n'existe pas encore, tout le monde se prête au jeu de la fête dont la force n'est pas négligeable. En effet, le thème de la fête offre une profondeur qu'il paraît important d'explorer, c'est pourquoi notre étude portera plus précisément sur les fêtes au XVIIème siècle car c'est une époque dont la grandeur et la magnificence ont retenu notre attention. En effet, si notre intérêt s'est porté sur ce siècle c'est surtout parce qu'il avait préalablement attiré notre curiosité par les fêtes de cour dont les mentions sont spectaculaires. C'est un versant de ce siècle qui est très connu, le XVIIème siècle ne peut être évoqué sans rappeler les grandes fêtes qui étaient organisées à la cour de France; elles sont un témoignage important de la splendeur et du rayonnement monarchique de ce siècle, leur prestige est à la hauteur du pouvoir royal : grand, spectaculaire et impressionnant. Le faste des grandes fêtes de cour qui étaient organisées à l'époque nous a amenée à nous poser la question suivante: qu'en était-il des fêtes qui se déroulaient en dehors de la cour, et notamment en Provence ? Il faut dire que la volonté originelle de travailler sur cette région a accentué notre interrogation et notre curiosité de connaître les différentes manifestations qui s'y déroulaient. Au fil de nos lectures, le dessein de travailler sur le thème de la fête s'est confirmé. L'observation des différentes fêtes, de leur déroulement nous a conduite à nous pencher sur une question essentielle à nos yeux concernant la fête : comment et pourquoi se déroule-t-elle ?

Dans la continuité et la cohérence de notre travail, la Provence s'est révélée être un champ d'exploitation intéressant pour recueillir des observations destinées à approfondir la question de la fête. Nous allons, à présent, parler de l'intérêt d'avoir

établi des limites temporelles et spatiales à notre étude : la Provence (notamment Marseille, Aix et Avignon) au XVIIème siècle.

Travailler sur la région et son historique culturel était le point de départ de notre étude. Et notamment les fêtes au XVIIème siècle. Car le XVIIème siècle était un siècle dynamique et foisonnant, son histoire et sa culture étaient tout à fait singulières. Certes ce siècle connut en France une grande période de troubles et de guerres (pestes, famines, guerre de religion, guerre civile). Agitation qui se mesurait encore mieux en Provence avec l'opposition entre les protestants et les catholiques, les révoltes paysannes et les périodes de résistance à l'autorité royale. Le XVIIème siècle possède une toile de fond qui n'est pas favorable mais c'est justement là que se situe l'intérêt de la présence des fêtes : le contexte de guerre et notamment les affrontements religieux qui opposent protestants et catholiques mais aussi les nombreuses rébellions organisées contre le pouvoir monarchique sont de parfaites épreuves pour exprimer la politique des monarques et leur persévérance à affirmer le pouvoir royal. C'est dans ce contexte qu'il sera intéressant de voir comment se réalisent les fêtes, parce que même pendant les guerres, les famines et autres difficultés elles n'ont jamais cessé (moment différent qui rompt avec la vie quotidienne, la fête semble être en marge de la réalité, elle existe dans une sphère à part entière dont l'importance est capitale dans la société).

Mais le XVIIème siècle, ce n'est pas seulement la guerre et la famine, c'est surtout le siècle de l'art et de la littérature « classique » qui prônent le goût de l'ordre, de la clarté et de la mesure, c'est le temps des grands chefs d'œuvres théâtraux, musicaux et picturaux. Ce fut le siècle d'un grand foisonnement artistique dont l'apport offrit à la culture une importante renommée. C'était aussi l'époque d'une ambition qui marque le désir de tout un siècle qui se veut régi par des règles et des mesures.

On constate qu'au XVIIème siècle les fêtes de cour étaient très nombreuses, leur faste et leur magnificence ont inspiré bon nombre d'études. Les fêtes de cour étaient des divertissements que le roi organisait à la cour, réunissant autour de lui les meilleurs artisans de toutes les disciplines. Que ce soit au Louvre, au Palais Royal, aux Tuileries, à Versailles, ou dans d'autres châteaux, le cadre était utilisé pour recevoir des milliers de personnes (courtisans, artistes et grands personnages)

qui venaient assister à la fête donnée par la cour. Ces fêtes servaient à célébrer la gloire royale : le roi faisait venir des troupes de comédiens, des danseurs et des musiciens dont les prestations offraient des spectacles merveilleux où, bien sûr, le monarque était fêté et exalté comme il se devait. C'est pourquoi n'étaient admis que des artistes dont l'ambition était de glorifier le souverain. Les fêtes qui étaient d'une importance et d'une magnificence grandioses (on dépensait parfois la moitié du budget de l'année de la famille royale pour les organiser) mettaient en spectacle tout l'art et le pouvoir de la monarchie car ces fêtes étaient une manière pour le roi de montrer son prestige. Lors de ces événements, il y eut des représentations théâtrales avec des intermèdes musicaux, des ballets qui étaient généralement dansés par le roi et quelques aristocrates (qui seront remplacés vers 1670 par des danseurs professionnels), des jeux équestres, des spectacles, des bals, de l'opéra, des collations, des feux d'artifices, etc. Ces activités permettaient au monarque de se présenter dans une posture parfaite qui valorisait son image et la suprématie de son autorité. Cette représentation du monarque figurait ainsi l'Etat. Les divertissements qui se déroulaient à la cour offraient un cadre restreint qui se cantonnait aux enceintes de la cour et aux personnages qui y étaient accueillis. Les nombreux travaux que nous avons effectués, les multiples lectures, les recherches et toute la documentation que nous avons consultée nous ont conduite à nous demander quelles étaient les manifestations qui se développaient en dehors de la cour et à explorer un cadre différent de celui que l'on a coutume de rencontrer. Les fêtes de cour ayant déjà été étudiées de manière approfondies dans de nombreux travaux, il était donc intéressant de voir ce qui se passait en dehors de ces fêtes et voir comment se divertissaient les gens de Provence.[1] L'intérêt et la curiosité d'en connaître un peu plus sur l'art et la manière de se divertir à cette époque en Provence ont permis d'orienter notre étude. Le désir de voir en quoi les fêtes pouvaient être salutaires et bénéfiques pour les participants nous a poussé à travailler sur le thème de la fonction de la fête au XVIIème siècle.

Il faut préciser que nous avons choisi de travailler sur la fête publique, qui ne

---

[1] Des travaux que l'on peut retrouver, par exemple, dans les ouvrages suivants : Le ballet de cour de Louis XIV: 1643-1672: mise en scène de Marie-Françoise Christout; Molière et ses comédies-ballets de Charles Mazouer; Lully: ou le musicien du soleil de Beaussant Philippe; Les plaisirs de Versailles de Beaussant Philippe et Bouchenot-Déchin Patricia; etc.

se restreint pas à une catégorie de personnes (contrairement aux fêtes de cour) ni à un espace défini. C'est la fête dans la ville qui nous intéresse car elle permet de mettre en relation les différents membres de la communauté. C'est son aspect social qui nous intéresse. La fête publique offre l'avantage de n'avoir aucune frontière spatiale car elle se déroule dans la ville entière qui est un espace ouvert et public. Lorsqu'on dit que c'est un espace ouvert on entend par là qu'elle n'est pas restreinte par des murs ou un toit (comme dans une demeure) et qu'elle permet des allées et venues même si elle est fermée par des remparts et même si durant les entrées royales, des arcs de triomphe, des colonnes, etc. délimitent le parcours du souverain. La ville est un lieu accessible à tous, contrairement à certaines fêtes qui accueillent des participants familiers (salons, fêtes mondaines, fêtes de cour). C'est justement cet aspect de jonction, cette proximité des individus qui nous intéresse. Observer les comportements humains dans la société implique une importance capitale du rôle de la ville dans cette analyse car la ville est à l'origine de l'évolution, du développement de la vie de société. Dans ce contact des individus se dessine la structure sociale qui assigne à chacun d'entre eux la place qui lui correspond, offrant ainsi une vision globale de la société. C'est pour cette raison que nous avons choisi de travailler sur des manifestations festives publiques. C'est dans la ville que se construit la société et que l'on peut voir comment les individus se comportent les uns vis-à-vis des autres au sein de la société et notamment lors des fêtes, durant lesquelles se crée une sphère où les personnes sont aptes, disposées à communiquer avec les autres. C'est grâce à elle que le dialogue, le contact s'établit entre les individus : au sein du peuple lui-même, et entre le peuple et son monarque. Le comportement des individus dans le privé est différent de celui qu'ils adoptent en société et le sens collectif qui se dégage de la fête permet d'avoir une approche ethnologique de la fête car elle devient un facteur important dans les relations humaines : elle permet de voir comment les gens communiquent et pourquoi ils communiquent. L'intérêt ethnologique et sociologique de la fête montre sa capacité de rassembler dans un même espace, dans un même moment une grande diversité de personnes, créant ainsi un lieu de dialogue et de sociabilité propice à l'échange. L'importance sociale de la fête et notamment du carnaval se mesure à la quantité de fêtes qui existent et qui ont été inventées pour exorciser les sentiments, les craintes et les

revendications : la fête devient une solution utile au bien-être des individus.

Notre étude portera sur les fêtes populaires et institutionnelles : si nous avons décidé de travailler sur ces deux catégories différentes, c'est pour montrer les deux aspects de la fête : la fête divertissante et amusante avec les fêtes populaires et la fête sérieuse et conventionnelle avec les fêtes institutionnelles. L'intérêt c'est aussi d'établir une comparaison entre deux catégories de fêtes bien distinctes pour mieux comprendre et dégager les différentes caractéristiques et la définition de la fête. Cette comparaison nous mènera d'ailleurs à constater que la séparation entre les deux catégories est assez mince, elle révèle au contraire des similitudes improbables au premier abord. Dans la première catégorie, nous avons choisi comme fête principale et représentative de la fête populaire : le carnaval; auquel on a ajouté l'étude d'autres fêtes dites carnavalesques : la fête des Fous/Innocents, la Fête-Dieu et le charivari. Le carnaval est une manifestation que l'on organise avant le carême, c'est-à-dire avant la période d'abstinence, il célèbre donc la ripaille et la licence; ces réjouissances se déroulent dans un cadre où tous les individus sont masqués et déguisés. Le choix d'examiner le carnaval s'impose naturellement car il est la figure par excellence de ce qu'on appelle la fête populaire, de la fête en elle-même. Le carnaval se réalise à travers deux notions importantes : la liberté et l'égalité. Il définit bien le sens profond de la fête qui est un bon moyen d'exorciser ses angoisses, ses peurs et d'aspirer durant un temps à changer de situation, d'identité; c'est un moment de joie où rien ne doit déranger. Le carnaval est le temps de l'espoir, il personnifie les espérances des hommes dans une société où les conventions régissent leurs quotidiens et leurs vies. Le renversement des rôles, de l'ordre établi octroyés par l'utilisation du masque et du déguisement durant le carnaval offre à celui qui les porte la liberté momentanée d'agir à sa guise et de faire les choix qu'il désire.

Il était nécessaire d'évoquer ces autres fêtes que l'on retrouve dans le folklore pour comprendre l'importance du carnaval dans la société puisqu'il a influencé de nombreuses manifestations. Ces fêtes contribuent aussi à délimiter les caractéristiques du carnaval. Les fêtes que l'on qualifie de carnavalesques ont des similitudes assez notables avec le carnaval. Le charivari qui était une manifestation menée par des célibataires masqués et déguisés allant créer un vacarme devant la porte de nouveaux mariés, généralement mal assortis offrait des

aspects qui permettaient de le définir comme étant carnavalesque. La Fête-Dieu qui était à l'origine une manifestation religieuse destinée à célébrer le Saint-Sacrement était une fête très célèbre en Provence, notamment à Aix-en-Provence où elle s'enrichit de jeux que le roi René avait institués et qui étaient des mises en scène distrayantes qui amusaient beaucoup le peuple. Quant à la fête des Fous/Innocents, célébrée le vingt-huit décembre c'était une fête religieuse en l'honneur des humbles durant laquelle les jeunes enfants prenaient la place des chanoines à qui ils empruntaient vêtements et accessoires, puis ils disaient la messe tout en imitant les gestes religieux. Une manifestation qui devint assez vite populaire et parodique. Cette inversion de rôles n'est pas sans rappeler la caractéristique première du carnaval. Il faut néanmoins rappeler que la plupart des fêtes sont à l'origine des manifestations religieuses, ceci voudrait dire que la fête est avant tout un acte sacré, un rituel religieux qui peu à peu est passé dans les mœurs profanes. Cette valeur originelle de la fête en tant que rite sacré ne doit pas être négligée car comme nous le verrons dans notre étude, du protocole, du cérémonial, de l'ordre des choses, de la symbolique des objets et des allégories se dégage la notion de sacré. La complémentarité de la vocation religieuse et des pratiques profanes établissent des liens entre les valeurs auxquelles sont très attachés les participants et l'aspect distractif de la fête. La notion de sacré cohabite avec le caractère profane de la fête : une dualité qui montre à la fois la spiritualité (tout ce qui est impénétrable, abstrait : la religion) et la réalité des individus (concrète, palpable : la vie). La notion de sacré, dans d'autres cas, est clairement utilisée pour servir à la diffusion du pouvoir monarchique donnant ainsi à la fête un caractère décisif.

Cette fonctionnalité de la fête nous a amenée à étudier également les fêtes institutionnelles et notamment les entrées royales car c'étaient de véritables outils politiques qui contribuaient aussi bien à servir le pouvoir et la renommée du monarque qu''à établir des rapports entre le roi et son peuple et vice-versa. Dans les fêtes institutionnelles nous abordons d'abord les fêtes d'événements nationaux qui célébraient des faits historiques et territoriaux : naissances, guérisons, mariages, des visites d'ambassadeurs, des moments importants de la vie royale et nationale qui méritaient l'organisation de grandes festivités publiques. Ces fêtes servaient en quelque sorte de médiation dans la diffusion d'information au peuple

concernant des faits importants de la vie monarchique et nationale. Dans cette catégorie de fête institutionnelle le contact sert seulement à transmettre une information au peuple et à célébrer un événement majeur de la vie politique et monarchique. Les fêtes d'événements nationaux n'ont d'autre intérêt que de révéler une nouvelle et exalter cette nouvelle à l'échelle nationale, tandis que dans les entrées royales, autre catégorie que nous avons choisi d'explorer et dont l'utilisation, la forme, l'organisation et toute la symbolique ont attiré notre attention, les individus établissent des contacts qui non seulement mettent en avant le rapport roi/sujets mais également les sujets entre eux. Les entrée royales que nous avons sélectionnée se sont déroulées en Provence; le choix de cette région s'explique par les nombreuses entrées royales qui s'y organisèrent et c'est aussi parce qu''elles sont les plus intéressantes à étudier d'un point de vue historique et culturel : le contexte de la Provence au XVIIème siècle est singulier puisqu'elle a longtemps résisté au pouvoir royal avant l'arrivée de Louis XIV en 1660 à Marseille. Les entrées royales sont une exhibition du pouvoir et des rapports entre le monarque et ses sujets et vice-versa; d'autant plus qu'il ne faut pas oublier qu'elles étaient souvent organisées dans un contexte de troubles ou de guerres. Ce sont donc des actes de pacification qui sous entendent le rapport de force qui est mis en scène durant la cérémonie. Les entrées royales sont très importantes au XVIIème siècle : elles confortent l'exécution du pouvoir monarchique et permettent une mise en contact du souverain avec son peuple. L'entrée d'un monarque dans une ville est l'opportunité d'une grande déambulation à travers la cité, ornée et remodelée pour l'occasion par des architectures éphémères (arcs de triomphe, pyramides, colonnes, obélisques, statues de plâtre, enrichis d'inscriptions en latin, etc.), des feuillages, de magnifiques tapisseries, etc., qui offrent un cadre idyllique à la réception d'un monarque ou d'une reine. Un décor et des éléments architecturaux qui ne sont pas sans rappeler le cadre des grands triomphes romains auxquels les entrées royales font référence pour honorer le monarque qui est brossé sous les traits d'un héros antique entrant en triomphateur, en vainqueur dans une ville où les sujets manifestent leur obéissance, dans un cérémonial de l'accueil qui témoigne d'une coutume, d'un protocole presque sacré. Toutes ces préparations sont confiées à de nombreux érudits, à des artistes en tout genre (architectes, peintres, sculpteurs, poètes…) qui sont chargés de

réaliser des monuments, des allégories, des chars, des peintures, des poèmes et des harangues qui seront destinés à honorer la présence du roi et à le glorifier.

Au XVIIème siècle, les entrées royales sont assez nombreuses car à cette époque le contexte politique de la France exige parfois que des entrées soient organisées pour permettre au roi d'asseoir son pouvoir et de faire montre de sa suprématie face à des villes rebelles qui revendiquent leur indépendance et qui refusent la soumission au pouvoir monarchique. Comme on pourra le voir dans la suite de notre étude, durant l'entrée le roi cherche à triompher sur ses sujets : par sa présence et son exhibition il tente de maîtriser son peuple, un triomphe individuel qui se fait pendant un triomphe collectif où toute la ville, tous les corps de métiers paradent devant les yeux du souverain faisant ainsi montre de leurs attributs et affichant leur fierté. De part et d'autre, on exhibe les richesses : le roi qui expose des objets en guise de démonstration de ses possessions de biens ; ces objets sont les signes quantitatifs de sa richesse qui de manière implicite traduisent son pouvoir; en écho, la ville déploie tous les moyens pour afficher ses tapisseries, ses sculptures, ses architectures, ses peintures. La ville prend alors le rôle de scène où chacun se montre, où chacun se présente par besoin de communier avec le monde qui l'entoure et pour revendiquer son existence. Dans les entrées royales le roi mais également la ville se présentent l'un à l'autre dans un souci d'être un instant maîtres de leur représentation; la fête devient l'intermédiaire, le moyen qui justifie la fin : se montrer, se représenter tels qu'ils le désirent avec une maîtrise des choses qui traduit le triomphe. Durant le carnaval, les individus cherchent également à triompher sur la vie, les interdits, les malheurs, les problèmes : on cherche à maîtriser les éléments et le temps. La fête véhicule ainsi l'idée qu'elle exorcise tout cela et devient alors salvatrice car elle est nécessaire à l'épanouissement personnel et social d'un individu. L'intérêt de la fête publique explore les fonctions sociales de celle-ci, faisant de la ville un lieu de sociabilité, d'exhibition et de diffusion notable.

Dans l'étude des entrées royales, nous avons choisi d'en traiter trois : celles de trois royautés qui correspondent aux différents règnes du XVIIème siècle : celle de Marie de Médicis en 1600, celle de Louis XIII en 1622 et celle de Louis XIV en 1660. Le XVIIème siècle connut trois règnes et trois contextes différents. Il y a tout d'abord le règne de Henri IV qui fut une période de redressement pour la

France : après les terribles guerres de religion qui avaient fait de nombreuses victimes (bûchers, massacres, tortures pour exterminer l'hérésie), le souverain a restauré la paix religieuse. Ensuite vint le règne de Louis XIII, qui avec son premier ministre Richelieu a établi la monarchie absolue : il a brisé les révoltes des nobles, il a combattu contre les protestants et il a délégué des intendants pour représenter l'autorité monarchique dans les provinces. Avec Louis XIV, la monarchie absolue se renforce. Louis XIV qui était trop jeune pour gouverner à la mort de son père était assisté par sa mère, Anne d'Autriche qui devint régente et qui fit appel à Mazarin pour son éducation. Lorsque Mazarin mourut, le roi décida de ne pas prendre de premier ministre et de gouverner seul; le monarque prit seul les décisions et dirigea les conseils : c'est l'apogée de la monarchie absolue qui s'affirme comme monarchie de droit divin. Louis XIV possédait une personnalité qui imposait le respect à son entourage, le « roi soleil » était d'une majesté naturelle et d'un caractère de force qui, malgré les états de guerre permanents, renforçaient la domination de l'Etat sur le territoire. Le règne de Louis XIV traduit bien la notion de souveraineté qui ne se réalise que par Dieu, les monarques tiennent leur pouvoir uniquement de Dieu. Le souverain est un « roi très chrétien », représentant de la religion, qui est intouchable, ce qui lui vaut une autorité imposante. Tout cela permettra de constituer l'approche avec laquelle nous allons étudier toutes les entrées royales et voir que la succession de ces trois règnes n'altère en rien la pérennité des entrées royales mais qu'elles renforcent, au contraire, le témoignage d'une caractéristique majeure du pouvoir monarchique. Cette diversité d'entrées nous permettra d'établir les ressemblances et les divergences entre elles : une diversité qui témoigne des différents contextes historiques, géographiques et politiques des villes dans lesquelles se déroulaient les entrées, mais aussi de la continuité d'inspiration dynastique dans ces fêtes royales.

La Provence nous servira comme champ d'exploitation dans notre étude car comme on le verra elle nous permettra en tant que matériau de dégager les définitions et les notions générales de la fête et voir comment la fête se fait le théâtre d'une véritable mise en scène de l'exhibition du pouvoir et de la liberté. Si notre choix s'est porté sur la Provence ce n'est pas seulement parce que le

rayonnement monarchique l'a souvent occultée mais c'est aussi parce qu'elle disposait d'une particularité importante. La volonté de montrer la particularité de cette région permet de comprendre les événements. Tout d'abord, nous devons noter sa position géographique. Une position stratégique qui la place non loin du Milanais et de la Savoie. Elle est à un croisement entre le nord de la France et les pays méditerranéens; c'est ce qui lui confère cette particularité.

En Provence, la restriction du champ de travail est nécessaire : Marseille, Aix et Avignon sont les villes qui se sont imposées naturellement à notre étude car après de nombreuses lectures et recherches, nous avons pu constater que tout ce qui pouvait être organisé, toutes les questions politiques, économiques et religieuses concernant la Provence tournaient toutes autour de ces trois villes. Il faut dire aussi qu'au XVIIème siècle la Provence et notamment ces trois villes étaient très touchées par les guerres civiles, les guerres de religion et les révoltes paysannes, c'est donc dans ce contexte que ce sont réalisées toutes les entrées royales que nous avons choisi d'étudier. Marseille, Aix et Avignon avaient chacune un rôle important à jouer et chacune d'entre elles avait des rapports distincts et était plus ou moins d'accord avec les principes de la monarchie. Elles caractérisent très bien le XVIIème siècle provençal : c'étaient les trois villes les plus importantes aussi bien d'un point de vue démographique que d'un point de vue culturel, elles possédaient un avantage et une place de choix dans les itinéraires des voyages des rois en Provence et dans la transmission de la culture en France. Marseille dont le port était un pont entre la Méditerranée et le reste de la France; Aix, représentante politique et Avignon, ville papale qui reconnaît l'autorité royale étaient les principaux axes de passage pour de nombreux personnages. Chacune de ces villes possédait une attribution propre, elles étaient politique, commerciale ou encore religieuse. Ces caractéristiques déterminaient d'ailleurs le déroulement, l'organisation et l'importance des différentes entrées royales.

Marseille, Aix et Avignon jouent chacune un rôle distinct et donnent lieu à de grandes fêtes, aussi bien populaires que politiques. Ce sont des villes qui étaient également très marquées par toute la ferveur populaire et ses divertissements. Lors des voyages des hauts personnages en France, ces villes sont ce qu'on appelle des villes « étapes ». C'est-à-dire qu'elles sont des points de

passage obligés; les hauts personnages y entrent et se voient offrir l'hospitalité par les municipalités. De plus, d'un point de vue artistique, on peut dire que la Provence a une place très particulière car elle fait le lien entre les artistes méditerranéens (les italiens notamment) et le reste de la France (la capitale, le nord en particulier). C'est le carrefour des échanges. Il en va de même pour l'économie, la Provence et notamment Marseille sert de passerelle entre la Méditerranée et la France, elle favorise l'échange entre la France et ses voisins. Notre intérêt se porte sur les villes de Marseille, Aix et Avignon car ce sont également les villes les plus connues en ce qui concerne les mouvements culturels de l'époque. Ce sont des pôles d'attraction importants qui sont des itinéraires logiques dans les voyages des dignitaires. Ces villes serviront notre documentation afin d'étayer notre sujet. Car on ne doit pas oublier que sous l'Ancien Régime, les provençaux avaient une structure de vie publique des plus organisées et des plus évoluées. L'organisation de la vie politique en Provence au XVIIème siècle permet de comprendre l'existence et le déroulement des manifestations festives. Du point de vue historique, il faut préciser qu'en 1481, la Provence devient française, à l'exception de la Savoie, de Monaco et du Comtat Venaissin. Au XVIIème siècle, Richelieu puis Louis XIV renforcèrent le pouvoir central. Toulon était le port de guerre du royaume, quant aux galères elles étaient à Marseille. La côte provençale était une base majeure pour la « royale ». Du point de vue politique, le parlement de Provence (1501-1790), fondé en 1501 par le roi de France, remplaçait le conseil éminent établi en 1424 par Louis III, comte de Provence, ce conseil était présidé par le grand sénéchal. Le parlement de Provence, composé à l'origine d'un président et de onze conseillers, a été pendant trois siècles la principale juridiction de la Provence dont l'histoire se mêlait avec celle de l'Ancien Régime provençal. Rappelons, par ailleurs, que toutes les villes n'avaient pas le même statut. Aix était une ville parlementaire, où tout se décidait; le pouvoir politique y était concentré. À partir de 1486 et avec le rattachement de la Provence à la France, on y installa le gouverneur qui y résida. En 1501, Louis XII y établit le parlement de Provence qui dura jusqu'à la révolution. Généralement les états s'y réunissaient pour voter l'impôt. Cette cour de justice ne se substituait pas aux juridictions existantes, et même si c'était un parlement de Provence, il avait initialement à sa tête des magistrats non provençaux. Le

parlement acquit le droit d'enregistrer les actes royaux, de ce fait il était un inéluctable rival pour les autres juridictions (principalement pour la chambre qui deviendra plus tard la cour des comptes). Quant à Avignon, ce sont les papes qui y établissent leur résidence. Le Palais des Papes est un riche ensemble architectural qui fut construit sous les pontificats de Benoît XII et Clément VI entre 1335 et 1352; Avignon demeura territoire papal jusqu'à la révolution. Ce qui conféra à cette ville une attraction considérable et qui fit de celle-ci la capitale du monde chrétien, l'autre Rome (« *Altera Roma* ») comme elle se surnommait elle-même. De toutes les provinces de France et de tous les pays d'Europe on y venait. Avignon était une ville papale où le pouvoir n'était pas le même qu'à Aix, il était d'ordre religieux. Ainsi Avignon et le comtat Venaissin sont sous double tutelle : celle du pape et celle du roi. Mais Avignon c'était aussi un foisonnement artistique important, plusieurs salles du Palais des Papes étaient décorées de merveilleuses peintures murales réalisés par d'illustres artistes. Les papes qui étaient théologiens ou juristes étaient des hommes de culture qui ont fait des études universitaires et qui ont fortement contribué à la culture non seulement à Avignon mais aussi en France et même bien au-delà, en Italie. Avignon possédait une remarquable richesse monumentale et artistique. Pour ce qui est de Marseille, il n'y avait pas de décisions politiques qui y étaient prises. C'était surtout une ville économique dont l'emplacement et le port offraient une force économique notable. L'originalité de Marseille vient du fait que c'est une ville à double visage, à la fois ville terrienne et ville maritime. Marseille était une ouverture vers l'extérieur. Elle fit commerce avec l'Italie, l'Espagne, le Levant, l'Amérique et ce qu'on appelait autrefois la Barbarie, c'est-à-dire l'Afrique du Nord. Le commerce marseillais offrait la particularité d'être entrepris par des hommes d'affaires issus de l'immigration et qui venaient notamment de Méditerranée et d'Europe continentale. Ce commerce consistait surtout à l'importation. Marseille servait aussi de passerelle entre l'Amérique et Le Levant, la ville redistribuait également des exportations vers l'Espagne et l'Italie qui venaient du Levant. Marseille était dotée d'une situation particulière : plaque tournante avec un port, ce qui lui conférait une position privilégiée pour les échanges commerciaux dans le monde mais également pour les passages (visites, embarquements, débarquements) des personnages officiels. Elle occupait un poste protocolaire inévitable mais qui était

d'une singulière vivacité. Marseille, qui est une ville fondée il y a deux mille six cents ans, possède également un riche patrimoine historique et culturel; au XVIIème siècle, la ville offrait une vie artistique et littéraire florissante et c'était véritablement sous le règne de Louis XIV que s'est embellie et agrandie la ville. Le XVIIème siècle vit également fleurir les hôtels particuliers qui avaient avant tout une fonction mondaine. Cette apparition et ce foisonnement d'hôtels particuliers témoignaient d'une nécessité d'accueillir, d'un besoin qui semblait s'imposer à ces villes qui étaient les spectatrices du passage de bon nombre de hauts personnages : hauts dignitaires ecclésiastiques, ambassadeurs, rois. À Marseille, la famille Lenche (dont le nom a été donné à la place de Lenche) par exemple, qui était une riche famille de négociants possédait des ateliers de corail et des magasins, accueillit Louis XIV en 1660 pendant son séjour dans la ville dans son somptueux hôtel particulier. Aix qui était le siège de l'aristocratie et de la bourgeoisie provençale se parait également d'édifices religieux, de bâtiments publics et de magnifiques hôtels particuliers, marquant ainsi un art de vivre singulièrement raffiné. La construction de tous ces édifices était le reflet de l'épanouissement artistique du XVIIème siècle et la marque d'une certaine mondanité.

On voit donc très bien le contraste qui se crée entre Marseille qui vivait de commerce et Aix qui vivait des cours de justice. Ainsi, chaque ville a une fonction bien définie : Aix était un centre de pouvoir juridique, Avignon un centre religieux et Marseille un centre économique. Les différents rôles de chacune de ces villes sont une caractéristique essentielle dans la compréhension de notre étude. Parce que la fête est régie par un ensemble d'éléments, le contexte politique, social et religieux permettent de comprendre et d'analyser un événement. À ce propos il faut rappeler quelques points historiques du contexte provençal au XVIIème siècle. La Provence connut de grandes difficultés à cette époque car jusqu'en 1660 elle soigne encore les ravages laissées par les guerres de religion, la disette et la peste. En effet, au XIVème et XVème siècle une guerre de religion opposait les chrétiens et les protestants, ceux-ci étaient enfermés à Avignon dans des cages en fer jusqu'à ce qu'ils trépassent. En 1584, Henri IV, roi protestant, arriva au pouvoir; ce qui envenimait les hostilités. La population était fatiguée de ces guerres. Le mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis a pu être ainsi motivé par

des raisons politiques autant que religieuses; de plus, il ne faut pas oublier que Henri IV se convertit au catholicisme, lui qui était protestant combattit contre les siens. Cette guerre ne s'arrêta qu'après l'abjuration d'Henri IV en 1594; la réunification du parlement d'Aix reconnut Henri IV comme roi. Au XVIIème siècle, malgré les ravages de la guerre et de la peste en Provence la démographie connut une augmentation incontestable. La population était de plus en plus attirée par des villes comme Aix, Marseille et Toulon. La Provence connut au XVIIème siècle de lourds impôts, des fiscalités excessives dans un contexte aussi peu clément. Ce qui donna lieu en 1649 à des soulèvements populaires qui ont détruit des bureaux fiscaux et assiégé le gouverneur. Il faut également rappeler qu'en Provence, certaines villes et notamment Marseille se sont longtemps opposés au pouvoir monarchique. Marseille a toujours revendiqué son indépendance. Elle brava le pouvoir royal en 1658 mais Louis XIV ne tarda pas à réagir : en 1660 il condamna les meneurs de la rébellion, imposa à la communauté une contribution de sept cents cinquante mille livres, il fit placer une garnison de trois régiments et fit construire le fort Saint-Nicolas pour surveiller les marseillais. Cette sanction radicale du roi mit fin à la Fronde en Provence. L'importance de ces éléments historiques nous permettra de voir dans quelles conditions et dans quelles perspectives étaient réalisées les différentes fêtes dont il sera question dans notre étude.

Notre travail a pour ambition d'explorer les fêtes populaires et institutionnelles en Provence au XVIIème siècle dans le but d'en tirer une réflexion générale sur la conception de la fête publique à cette époque. Nous utilisons comme matériau de base de notre recherche divers comptes-rendus de fêtes en Provence. Après un examen de diverses fêtes populaires et institutionnelles, notre étude s'attache plus précisément au point de contact existant entre ces deux catégories. Nous abordons la question de la confrontation entre le peuple et le roi en ces occasions : la fête crée une sphère où le peuple se présente à lui-même et au monarque, et où s'affiche une représentation du pouvoir qui exprime toute sa complexité. Elle permet, par une théâtralisation des relations, d'exhiber mais aussi par là-même de réguler les tensions qui surgissent obligatoirement entre les protagonistes de la situation sociale et politique. Voix du peuple et de la politique, la fête offre la liberté de revendiquer ses droits.

Puisqu'elle se fait le lieu d'échanges réciproques et de régulation entre deux pôles de pouvoir dissymétriques.

Dans l'élaboration de notre travail nous allons, dans un premier, réfléchir sur le fonctionnement et la fonction de la fête pour essayer d'en dégager les différents traits caractéristiques qui nous permettront d'observer la spécificité de chaque fête. Pour cela nous verrons comment la mise en scène, l'art, la musique et la ville entière deviennent les instruments nécessaires à l'agencement de la fête.

Puis nous étudierons les fêtes populaires et les fêtes institutionnelles que nous avons sélectionnées. Nous examinerons le carnaval, son organisation et ses enjeux, puis les fêtes dites carnavalesques et nous montrerons la théâtralité de ces fêtes qui place les participants dans un jeu de rôle qui implique une totale rupture avec le quotidien et la réalité. Dans les fêtes institutionnelles nous évoquerons les fêtes d'événements nationaux qui sont organisées dans le cadre d'un fait historique qui doit être transmis à tous; mais ce qui nous intéresse davantage ce sont les entrées royales dont l'organisation et le but démontrent toute la complexité de l'événement qui prétend à autre chose qu'à une simple visite du monarque dans une de ses villes. Un contact entre le souverain et ses sujets, qui semble nécessaire à l'exercice du pouvoir et à la satisfaction du peule. Dans cet échange protocolaire entre le roi et ses sujets se dégage un aspect sacré de la fête dont le cérémonial et le rite marque la réglementation de l'événement.

Et pour finir nous analyserons les convergences et les différences qui existent entre les deux formes de fêtes : le carnaval et l'entrée royale. Une comparaison qui peut a priori paraître surprenante mais qui se révélera être, en réalité, une piste intéressante pour comprendre la singularité de la fête au XVIIème siècle : miroir d'une société structurée par des règles, l'ordre et la notion de groupe. Durant le carnaval, on se masque pour dissimuler son identité tandis que lors de l'entrée royale on affiche son appartenance sociale. Nous verrons en quoi l'entrée royale est une représentation fantasmée du réel et le carnaval un fantasme momentanément représenté. Ces deux fêtes sont différentes mais auxiliaires car elles sont deux chaînons nécessaires qui servent à l'équilibre social.

PREMIERE PARTIE

La fête : notions et représentations

1). Fonctionnement et fonction

La fête ne peut échapper à la réalité quotidienne d'un individu. En effet, c'est une notion qui ne lui est pas inconnue et qui fait partie de son existence. Depuis toujours les hommes se divertissent; la fête rythme leur vie et participe de la vie en société. Néanmoins, c'est une notion qui reste assez vaste et riche en définitions. Nous allons délimiter notre champ d'étude aux fêtes publiques. Car il existe différentes manières, différentes formes et différents lieux pour la fête. Une manifestation festive est toujours collective mais elle ne se déroule pas toujours dans un espace public et, de surcroît, ouvert. Il y a des fêtes qui se déroulent dans des lieux fermés, comme par exemple les fêtes de cour. Ces dernières, qui sont originaires d'un héritage médiéval assez riche, vont être complétées de conceptions et d'images du monde antique. Au XVIIème siècle le faste de la cour était exhibé lors de grandes fêtes somptueuses qui étaient organisées à la cour et auxquelles étaient conviés les nobles, les courtisans, les gens de lettres…en somme le monde de l'élite. Sous Louis XIV, les fêtes de Versailles, qu'on appelait des « divertissements », connurent un grand succès. Il y a aussi les fêtes qui se donnent dans des lieux fermés, certes, mais privés (les fêtes mondaines, les salons par exemple). Ces fêtes sont destinées à exalter le savoir et les bonnes manières. Sorte de réunions, rassemblements, ces fêtes se font en comité restreint et accueillent des hôtes accoutumés à la maison.

A côté de ces manifestations, il existe d'autres fêtes privées et qui se déroulent dans des lieux fermés, qui sont les fêtes de famille que l'on organise à différentes occasions (naissances, baptêmes, mariages…).

Les fêtes que nous envisageons d'étudier sont d'ordre public et se célébrent à

l'extérieur. Ce sont des manifestations festives qui se passent dans un espace ouvert, contrairement aux fêtes que l'on a citées précédemment . Les fêtes publiques occupent un espace moins réduit. Elles ont lieu dans une rue, une place, voire dans la ville entière. La ville est un excellent champ d'exploitation pour notre étude car c'est un espace ouvert qui permet la rencontre des différentes classes sociales; c'est là où tout se passe, c'est un grand pôle d'attraction qui peut rassembler un bon nombre de personnes. Ainsi nous projetons, dans notre étude, de nous pencher sur les fêtes populaires et institutionnelles en Provence au XVIIème siècle . Le carnaval et les fêtes dites « carnavalesques » sont les fêtes populaires que nous avons choisi d'étudier; quant aux fêtes institutionnelles, on s'attachera à analyser les fêtes politiques qui servaient à exhiber le roi et que l'on appelle les entrées royales. Elles sont très importantes au XVIIème siècle. Siècle de l'ordre, des apparences et du paraître en société, le XVIIème siècle ne manque pas de nous intéresser en ce qui concerne notre sujet. Il nous semblait nécessaire d'examiner comment, en dehors de la cour qui détenait le monopole des réjouissances, on pouvait se divertir et comment était reçu le roi hors de son domaine. Notre attention se fixera donc sur cet objectif. L'étude des entrées royales et du carnaval nous permettra d'analyser comment se confrontent les différentes catégories sociales, et, de ce fait, d'observer le point de contact qui se crée au sein du peuple lui-même mais également entre le peuple et le roi. Et tout cela dans un espace public et ouvert, qui implique une certaine réglementation des comportements et de l'organisation en ce qui concerne l'entrée royale et une totale liberté pour la carnaval. Ce qui nous intéressera d'avantage c'est de pouvoir établir un rapport entre le carnaval et l'entrée royale qui paraissent, au premier abord, deux fêtes assez différentes mais qui se révéleront posséder des traits similaires afin de saisir la particularité de la fête au XVIIème siècle.

Après avoir délimité notre champ d'étude, il nous faut maintenant préciser la notion et la définition même que l'on attribue au mot « fête ».

Nous allons dans un premier temps nous intéresser à son usage au XVIIème siècle et voir la définition que les dictionnaires nous en donnent; on remarquera que ce soit dans le dictionnaire de Furetière ou bien dans celui de Richelet qu'on retrouve presque les mêmes acceptions. En effet, le mot se définit d'abord par rapport à la religion. Son emploi semble restreint au domaine de l'Eglise. On peut citer les

entrées du mot dans chacun des deux dictionnaires que l'on vient de mentionner plus haut. Dans le Furetière:

> Solennité ou réjouissances qu'on fait dans l'église, ou parmi le peuple, en l'honneur de quelqu'un. On est obligé d'entendre la messe. Messe tous les jours de fête. Ce mot vient du latin *festus* . Nicod. [2]

Dans celui de Richelet:

> Jour où l'on cesse de travailler servilement pour célébrer quelque mistere, ou honorer la mémoire de quelque saint. [3]

Ce n'est que plus loin que chacun des deux dictionnaires définira la fête comme réjouissance profane. Dans le dictionnaire de Furetière, on nous dit :

> Fête, en matière profane, est une réjouissance que le peuple fait aux entrées, aux naissances des rois, &c. on le dit en particulier des assemblées qui se font pour se divertir en des occasions de noces, de baptêmes, de bals, &c […].[4]

Richelet se contentera d'énoncer des synonymes :

---

[2] Antoine FURETIERE. Dictionnaire universel. Tome I. Genève : Slatkine reprints, 1970.
[3] Pierre RICHELET. Dictionnaire françois. Tome I. Genève : Slatkine Reprints, 1970.
[4] Antoine FURETIERE. Op.cit.

> Fête. Réjouissances, régal. Divertissement. [troubler la fête, Scarron. Le roi a donné une fête aux dames, Molière. Se trouver à des fêtes de taureaux (…)] .[5]

Le mot fête qui est défini d'abord dans son sens religieux, en tant que commémoration, semble être compréhensible puisque les fêtes étaient avant tout religieuses. Dès l'antiquité déjà, les cérémonies de divertissement étaient destinées aux divinités. Au XVIIème siècle, les fêtes religieuses étaient encore nombreuses. On comptait quarante à soixante jours par an durant lesquels les fidèles s'abstenaient de travailler et assistaient aux offices religieux. Dans le Littré par exemple, l'entrée du mot fête ne va pas plus loin que son sens premier, c'est-à - dire :

> Jour consacré à des actes de religion; cérémonies par lesquelles on célèbre ce jour. [6]

Après avoir vu les définitions que les dictionnaires du XVIIème siècle nous ont proposé, il serait intéressant de consulter un dictionnaire contemporain pour observer leur évolution. Le trésor de la langue française défini le mot fête comme étant un « ensemble de réjouissances collectives destinées à commémorer périodiquement un événement ».[7]
Il y ajoute :

> Dans le domaine religieux.[P. réf. à un cycle liturg.] Célébration en l'honneur d'une divinité, d'un être, d'une chose vénérés par une religion,

---

[5] Pierre RICHELET. Op.cit.
[6] Paul-Emile LITTRE. Littré, Dictionnaire de la langue française. Tome 1. Chicago : Édité par Encyclopaedia Britannica Inc., Mars 1982.
[7] Bernard QUEMADA. Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXème et du XXème siècles (1789-1960). Tome 8. Paris : Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1980.

> ou en commémoration d'un événement marquant de son histoire. Fête religieuse. [8]

Dans le Dictionnaire de l'académie française, on parle de « jour consacré à une célébration; cette célébration elle-même ».[9] Ou encore dans le Dictionnaire culturel en langue française, en première entrée de la définition du mot fête, on trouve la définition suivante: « solennité, ensemble de réjouissances de caractère commémoratif; jour consacré à cette solennité ».[10]

Que ce soit dans un dictionnaire du XVIIème siècle ou dans un dictionnaire contemporain, on sera d'accord pour dire que la fête est d'abord une solennité à caractère commémoratif qui célèbre un saint ou un événement sacré. Cependant elle revêt également un sens profane, qui est plus courant aujourd'hui, mais qui existait déjà au XVIIème siècle et même bien avant. Car la fête, en tant que divertissement, réjouissance, a toujours fait partie de la vie des hommes. C'est un moment exceptionnel qui nous extirpe d'un quotidien ordinaire et qui célèbre un événement (religieux, social ou politique).

Dans cette perspective, il serait intéressant de voir comment la sociologie aborde le sujet de la fête; dans le Dictionnaire de sociologie, par exemple, l'entrée du mot commence ainsi :

> La fête rompt avec le quotidien sans nécessairement l'inverser ni tourner au désordre ou à la dérision, sauf carnavals et fête des Fous, qui agissent comme régénérateurs du corps social par le rire, le burlesque, la turbulence dionysiaque […].[11]

Le terme « rompt » exprime l'idée que nous avons déjà évoqué, à savoir que la

---

[8] Ibid.

[9] Dictionnaire de l'académie française. Neuvième édition. Tome 2. Paris : Imprimerie nationale Editions, 2000.

[10] Alain REY (sous la direction de). Dictionnaire culturel en langue française. Paris : Dictionnaires le Robert, 2005.

[11] André AKOUN et Pierre ANSART (sous la direction de). Dictionnaire de sociologie. Paris : Dictionnaires le Robert/ Seuil, 1999.

fête interrompt un espace temps qui est celui du quotidien pour se réaliser. Cette définition exprime la particularité du carnaval qui est un événement dont la fonction est régénératrice pour le corps social, c'est-à-dire qu'il renouvelle le corps social grâce aux moyens de masques et de déguisements permettant le changement de rôle social et d'identité. Ce qui engendre un bouleversement de l'ordre social. La notion d'ordre est très importante car c'est par rapport à elle que se réalise la fête parce que la fête est une manifestation qui célèbre régulièrement les exceptions à l'ordre; c'est-à-dire que par opposition au quotidien qui est par définition le domaine de l'ordre, la fête prend le contre pied en commémorant les libertés prises par rapport à celui-ci. Dans ce même dictionnaire, une catégorie de fête se distingue, celle qui est dite « fête-célébration » (par opposition à la « fête-transgression » qui a lieu lors des saturnales et lupercales romaines), et qui « mêle ou fait suivre la cérémonie et le divertissement ».[12] Dans cette catégorie, sont énumérées différentes fonctions de la fête: la fête religieuse qui « valorise une croyance capitale » ou qui « vise à assurer la protection d'un saint représentant une identité locale (fête patronale) »[13]; la fête politique qui commémore un événement national ou valorise l'investiture d'un président; la fête locale, populaire qui est très souvent associée aux rythmes de la nature; et la fête familiale qui accentue les rapports affectifs entre les membres. Toutes ces fêtes prônent la même idée et sont destinées aux mêmes fonctions, l'expression d'une identité collective.

> Souvent la fête réaffirme à intervalles généralement réguliers, selon les cycles saisonniers, initiatiques ou linguistiques, le lien d'une communauté à son passé historique ou mythique et manifeste une identité collective par la décoration d'un espace, les danses, les musiques de circonstance, les défilés et autres comportements spécifiques qui réinsèrent dans une tradition tout en agrégeant la communauté qui se célèbre et s'exalte elle-même, selon

[12] André AKOUN et Pierre ANSART (sous la direction de). Dictionnaire de sociologie. Paris: Dictionnaires le Robert/ Seuil, 1999.
[13] Ibid.

DURKHEIM.[14]

La fête fonctionne donc dans un espace régulier qui est déterminé en fonction d'un cycle ou d'une date, elle permet de faire le lien avec le passé historique ou mythique, et fait ainsi survivre la tradition. Une identité collective se manifeste grâce à la décoration de l'espace, aux costumes, aux danses et musiques appropriées à l'événement, etc., tout cela en permettant à la communauté de se rassembler pour s'exalter et se célébrer. Les termes « s'exalter » et « se célébrer » témoignent d'un fait important, à savoir que la fête doit faire le lien avec le groupe où les individus s'incorporent.

Ensuite la fête va fonctionner différemment selon l'événement qu'elle commémore. Pour les fêtes populaires, on assiste à une manifestation qui se présente sous le mode distractif et dont l'organisation tourne autour de rites et coutumes; et le déroulement est spécifique à chaque fête. En ce qui concerne les fêtes institutionnelles, elles s'organisent autour d'un thème (guérison, naissance, mariage, etc. pour les fêtes d'événements nationaux) relatif à la vie national et royal ou autour d'un personnage central : le roi (pour l'entrée royale). Leurs déroulements sont précis, ils possèdent des codes, des étapes et des protocoles relatifs à l'événement de circonstance.

L'objectif étant de mettre en parallèle le carnaval (fête populaire) et l'entrée royale (fête institutionnelle), il paraît important d'établir le dispositif nécessaire à la manifestation qui est celui du rassemblement qui témoigne de la particularité de la fête au XVIIème qui véhicule l'image d'une société basée sur l'ordre, les règles et la notion de groupe.

C'est, justement, le rassemblement des masses qui nous intéresse dans notre étude. Tout comme les salons, les veillées, les marchés…la fête est un véritable moment de sociabilité. Elle regroupe durant un temps les individus, et permet ainsi l'échange et le partage. Mais très vite, on se rend compte qu'elle peut devenir l'occasion de distractions et de débordements. Les effusions de joie peuvent

[14] Ibid.

parfois se terminer en violence. Il est important de rappeler que la fête était redoutée par l'Eglise car elle pouvait être prétexte à la violence urbaine. L'union fait la force; et un rapport de force est toujours dangereux. Parfois poussée à l'excès, la manifestation festive engendre l'ivresse et la brutalité. Même lors des fêtes religieuses, on put observer des débordements et des actes irrévérencieux. Néanmoins, la fête reste l'occasion de célébrer par le faste et la joie un événement commémoratif marquant ou un moment rare (cf. les entrées royales) et d'affirmer une identité collective. Revenons maintenant sur certains aspects de la fête, desquels on a pu tirer quelques remarques.

La fête, une métamorphose :

Le basculement du quotidien , la participation, et le sentiment d'être pendant un instant libre de toutes contraintes sociales font de la fête un événement singulier qui existe dans la vie de chacun. La fête est du domaine du paraître, les lieux se transforment et les individus s'apprêtent pour l'occasion. Ainsi le mot « fête » implique la notion de « métamorphose ». Des changements sont observés durant les manifestations festives. En effet, tout se transforme. L'éclat de la fête vient camoufler le quotidien. La transformation commence par l'espace. Rappelons que les fêtes dont il est question dans notre étude sont publiques et se déroulent à l'extérieur. Qu'entendons nous par extérieur ? Il faut distinguer les fêtes rurales des fêtes urbaines. Les fêtes de campagne étaient nombreuses à l'époque (fêtes patronales, fêtes agraires, fêtes de corporations…). La Saint-Eloi, par exemple, est une fête patronale et communale qui était assez célèbre en Provence. Patron des orfèvres et des maréchaux-ferrants, suivant la tradition liturgique, Saint-Éloi devint le saint patron des corporations qui ont trait aux chevaux, aux muletiers, aux carrossiers et aux palefreniers; et aux paysans. À Marseille, au XVIIème siècle, Saint-Éloi dirigeait la course de la plaine Saint-Michel qui accueillait tous les corps de métier qui avaient un rapport avec le cheval, charretiers, rouliers, palefreniers, etc. Tous les participants montaient des bêtes dont richement caparaçonnées. Ou encore la Saint-Marc et la fête de la souche, célébrée en général le vingt-cinq avril. En Provence, la Saint-Marc est une date importante du calendrier agricole. Depuis le XIème siècle, elle connaît un grand succès. Les fêtes rurales, en relation avec les cycles agraires, étaient nombreuses. Il faut dire

qu'autrefois les gens n'étaient pas protégés contre les risques et les catastrophes naturels; peu armés contre les phénomènes météorologiques, ils se raccrochaient aux célébrations des saints et organisaient des fêtes destinées à favoriser les récoltes.

Mais notre intérêt se portera sur les fêtes urbaines, celles qui se déroulent sur des places publiques, dans les rues, les quartiers et même dans la ville entière lorsqu'il s'agira des entrées royales. Parce que cette dernière sera notre domaine de prédilection en ce qui concerne les fêtes institutionnelles et les fêtes populaires. Revenons à notre propos initial, concernant les métamorphoses. La ville, en tant que décor, est la première à subir les transformations. Pour obtenir des allures festives, colorées et animées, la fête doit s'installer dans un décor qui le suggère. Pour que l'effet soit réussi, la ville entière se mobilise. Même les plus contestataires, comme nous le verrons pour l'entrée royale, doivent se mettre à l'œuvre pour l'occasion.

L'espace urbain devient la scène qui accueille les différents participants, les acteurs et les spectateurs. Les rues et les maisons sont décorées , des tréteaux sont mis en place pour les représentations théâtrales. On a même recours à des architectures éphémères lorsqu'il s'agit de recevoir le monarque. L'importance accordée au décor est indispensable car il doit émerveiller l'esprit et éblouir la vue du spectateur, sans oublier qu'il est la première chose qui traduit la période festive.

Les vêtements et les visages sont également modifiés. On travestit des réalités, des habitudes (vêtements, visages, comportements, rang social…). Un bouleversement du quotidien s'effectue, un changement qui ne durera qu'un temps, celui des festivités.

Les déguisements, les masques et le maquillage dénaturent les habitants de la ville, qui se plaisent à se divertir dans un espace métamorphosé. Toutes ces dissimulations engendrent un changement des comportements, des rôles sont endossés. Tout ce bouleversement des réalités fait partie du jeu, du code festif. Les comportements se métamorphosent aussi, dans le sens où une détente psychologique se réalise, ce qui engendre l'insouciance. De ce fait certaines notions apparaissent: « la licence » et « la liberté ». Du moins, en ce qui concerne les fêtes populaires car pour ce qui est des entrées royales, il faut respecter

certaines restrictions conventionnelles.

La liberté se manifeste sous différentes formes. Elle est tout d'abord spatiale, car la ville, qui est un zone non restreinte, malgré les remparts et les portes, reste un espace ouvert, sans toit ni murs; et qui devient un lieu propice à la licence. Il offre la liberté des allers et venues dans la ville elle-même. Il y aussi la liberté temporelle. Malgré l'organisation des fêtes, qui ont un programme bien défini, la fête engendre une liberté temporelle puisque durant celle-ci on cesse toute activité professionnelle. C'est le rapport au temps durant le quotidien qui est une contrainte, contrairement à la fête qui est moment de délassement. Bien sûr, il est impossible de dire que le temps s'arrête durant les festivités, mais ce que l'on veut expliquer c'est que dans l'imaginaire de chacun des participants le temps est oublié et occulté par le désir d'échapper aux contraintes quotidiennes et de se délasser. Même si une organisation existe, le temps en lui-même est banni de l'esprit. C'est parce que la fête nous rappelle une date, un temps et parce qu'elle est fixée à un moment précis, à une période calendaire, qu'il faut faire abstraction du Temps ordinaire. Celui-ci rythme nos vies, et nous rappelle son écoulement, et notre faiblesse face à la mort. Lors des festivités, il n'est donc pas nécessaire d'y songer. Durant le carnaval, le temps est à l'honneur, car il illustre la vie et la mort. Il est utilisé à titre allégorique. La liberté et l'abstraction du temps sont une revanche de la vie sur la mort. La fête est un hymne à la vie.

Les libertés spatiales et temporelles permettent une liberté psychologique. L'espace qui n'est pas délimité permet aux gens de circuler à leur aise. La fête crée une liberté psychologique à partir du moment où elle n'exige rien. Elle se détache de toute obligation. On ne se soucie ni des exigences sociales, ni des lois, ni des rang sociaux et encore moins des règles. Car justement la règle, c'est qu'il n'y a pas de règles. En cette occasion, on accepte volontiers de bousculer les habitudes, les conditions sociales, la vie quotidienne. On se prête au jeu de la métamorphose. Et la réflexion n'est plus de rigueur, on se contente d'apprécier ce moment d'insouciance. Toutes ces libertés s'appliquent aux fêtes populaires tel que le carnaval; en ce qui concerne les fêtes institutionnelles, comme l'entrée royale les libertés sont un plus restreintes.

La fête est également caractérisée par l'abondance. Pas de comptes, ce qui compte c'est de ne pas compter. En effet, on y voit régner l'abondance de

nourritures et de boissons, dans un contexte qui était rappelons le une période de disette. Nous étions à un moment de l'histoire où la famine et la misère faisaient partie du quotidien. L'abondance des mets et des boissons dans ce contexte était donc incroyable. Le plaisir de la table fait partie intégrante des festivités : c'est un plaisir qui unit, rassemble les gens, à plus forte raison en période de fêtes, car les interdits et la modération sont prohibés. Cette profusion de nourritures et de boissons rappelle le mythe de Cocagne: temps durant lequel, les hommes n'avaient pas besoin de travailler ou de se fatiguer pour pouvoir manger. Tout était à portée de main. C'est cette idée que l'on retrouve dans les fêtes: ce moment durant lequel on jouit des plaisirs terrestres sans se soucier des moindres contraintes de la vie. Cet état d'esprit passe, bien sûr, par la conscience du jeu festif, qui consiste à entrer dans un jeu de rôles.

2) Mise en scène

Face à la mélancolie de la vie quotidienne mais bien plus encore pour fuir les désagréments, les gens se livrent à des réjouissances en toute occasion. La fête est un refuge et un délassement qui permet de fuir les soucis et les misères de la vie; elle est capable de procurer une satisfaction et un bonheur éphémères dont on a besoin. Pascal Lardellier dit à ce propos :

> Dans le contexte de la fête, les individus se libèrent; irréfléchis, ils laissent leur « moi dionysiaque » s'exprimer, et prendre pour un temps le pas sur la personne habituellement « raisonnable », qui se doit de faire bonne figure socialement. [15]

Pascal Lardellier montre bien ici cette opposition entre la fête et le quotidien, il

[15] Pascal LARDELLIER. Les miroirs du paon. Rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime. Préface de Michel Melot. Paris : Honoré Champion, 2003, p.47.

énonce clairement les différences qui existent entre les deux. La fête est synonyme de liberté : « se libèrent », « irréfléchis », « s'exprimer » sont des termes qui s'opposent à la vie quotidienne, qui semble, quant à elle, se rattacher à l'idée de contrainte. En effet, pour la vie quotidienne, il parle du caractère « raisonnable » que toute personne doit adopter dans la vie en société. Ce terme qu'il met entre guillemets insiste sur l'aspect obligatoire de la chose, et montre une certaine ironie de sa part. Ensuite il dit qu'on « se doit de faire bonne figure socialement », le verbe « devoir » utilisé ici est bien propre à expliquer le caractère contraignant de la chose. Et « faire bonne figure » révèle qu'en réalité la vie est également une comédie, dans laquelle chacun se doit de paraître dans les normes de la société. Ainsi, comme nous l'avons vu auparavant, la fête est un moyen idéal de s'extraire de la monotonie pesante du quotidien. Elle permet de canaliser les mauvaises idées et de rassembler les masses populaires. Dans son ouvrage, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Bakhtine parlant de la fête du carnaval cite Goethe :

> La différence entre les grands et les petits semble un moment suspendue; tout le monde s'approche; chacun prend ce qui lui arrive à la légère; la liberté et l'indépendance mutuelles sont tenues en équilibre par une bonne humeur universelle. [16]

Ainsi on se détache des conventions sociales et « grands et petits » se confondent dans l'espace de la rue, qui se trouve être un rassemblement de toutes les classes sociales (aristocrates, bourgeois, artisans, ouvriers…). La fête a le pouvoir magique d'unir pendant un moment les différentes couches de la société et de créer une atmosphère joyeuse et tout à fait singulière. Entrer en fête, c'est ouvrir une parenthèse colorée et joviale dans le récit linéaire et plat de notre vie. Une parenthèse qui permet de devenir « autre ». C'est dans ce sens là qu'on peut dire

[16] Michaïl BAKHTINE. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris : Gallimard, 1970, p. 246.

qu'on accède à une dimension théâtrale de la fête. La fête est une grande mise en scène. Tout est interprétation. Qu'elle soit feinte ou naturelle, l'interprétation est propre à l'événement festif. De ses préparatifs à son déroulement, tout est mise en scène. Mais contrairement à la comédie qu'on joue en société, celle de la « bonne figure », l'interprétation dans la fête ne vise aucun intérêt. La fête est une immense scène de théâtre qui a la particularité de ne pas poser de limite entre les acteurs et les spectateurs: dans certaines fêtes tout le monde est acteur et spectateur à la fois. On entre donc dans un jeu; on pourrait appliquer à la fête la citation de Roger Caillois qui parle des jeux et dont le contenu est tout à fait superposable à la fête. Il dit dans son ouvrage, Les Jeux et les hommes :

> Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur, une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon les règles données et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. [17]

Dans sa définition du jeu, parfaitement applicable à la fête, Roger Caillois montre bien le caractère détaché de la fête qui est un glissement effectué dans le quotidien: « action libre », « fictive », « située en dehors de la vie courante », « étrangeté vis-à-vis du monde habituel ». Tous ces termes expriment l'aspect hors norme de la fête, comme quelque chose de tout à fait surnaturel. La fiction et la liberté que l'on trouve dans le jeu sont étrangers au quotidien. La fête revêt une

[17] Roger CAILLOIS. Les jeux et les hommes : le masque et le vertige. Paris : Gallimard, 1991, p.32.

autre dimension, éphémère et attractive. Dans la définition, on retrouve également tout le vocabulaire du théâtre : « action (…) fictive », « en un temps et dans un espace circonscrits », « ordre », « règles », « mystère », et « déguisements ». Tous ces éléments rappellent quelques principes de la mise en scène. On retrouve la règle des trois unités (en un temps, en un lieu, une action) mais aussi l'ordre que l'on trouve dans le théâtre du XVIIème siècle; on rencontre également les déguisements qui sont une des composantes principales du théâtre et qui permettent justement le « mystère ». Si nous évoquons ici cette définition, c'est justement parce que le mot « jeu » participe de la définition même du mot « fête ». Le jeu fait partie de la mise en scène. Cette dernière est d'abord visible lors des préparatifs. La préparation des fêtes est grandiose, tout le monde est mis à contribution. L'organisation matérielle qui dans certains cas peut paraître lourde est tout à fait nécessaire, comme par exemple lors des entrées royales. Les metteurs en scène qui sont les grands organisateurs supervisent le bon déroulement des événements. A Marseille, par exemple, un grand déploiement de faste est observé durant les grandes fêtes liturgiques.

> Tout à fait représentative était la procession du Saint-Sacrement lors de la Fête-Dieu: plus de deux mille artisans, bannières déployées, flambeau ou cierge à la main, escortaient quatre cents religieux les bannières frangées de soie et d'or des confréries, avec les échevins, le gouverneur-viguier et la grande bande des violons. [18]

La fête est un engagement social de tous; que ce soit avant ou pendant les festivités, chacun se charge de fonctions qui sont différentes des habitudes quotidiennes. Chacun endosse un rôle particulier qui doit contribuer à l'agencement de l'ensemble de l'événement. La fête qui se prête au jeu des

---

[18] François-Xavier EMMANUELLI. Vivre à Marseille sous l'ancien régime. Paris : Perrin, 1999, p.203.

interprétations a des allures singulières qui lui valent sa prospérité. La ville qui est une immense scène de théâtre est transformée pour l'occasion avec des décorations et des apparats contribuant à l'illusion et au jeu scéniques. Les dispositifs mis en place concourent à l'enchantement de la scène. Notamment les décors des entrées royales qui sont des plus impressionnants; ils subjuguent par leur grandeur et leur beauté.

Au décor fastueux des lieux, s'ajoutent le jeu des lumières, les déguisements et les masques, qui sont des éléments essentiels à la mise en scène, notamment pour ce qui est du carnaval. En toutes circonstances, la mise en scène est soigneusement préparée par les organisateurs. En ce qui concerne l'entrée royale par exemple,

> [elle] se déroulait selon un canevas protocolaire extrêmement précis, logique et chronologique. Il y est question d'une rencontre historique entre le roi et ses sujets. Elle pourra s'accommoder de la spontanéité- quoique circonscrite et contrôlée- mais elle ne saurait admettre aucune improvisation. [19]

Tout dans cette citation nous montre l'organisation précise du déroulement d'une entrée royale : « canevas protocolaire », tel un canevas théâtral avec un début, un déroulement et une fin bien précis; et « protocolaire » qui implique des règles à suivre, des restrictions conventionnelles. Tous ces termes sont accentués par des adjectifs tout aussi explicatifs: « précis, logique, et chronologique », « contrôlée »; « aucune improvisation » n'est tolérée. La mise en scène d'une entrée royale est des plus minutieuses, elle est un témoignage du très grand intérêt que porte le peuple à son monarque. L'intérêt est tel que la théâtralité de l'événement semble être le meilleur moyen de célébrer le roi. Comme le rappelle Jean Marie Apostolidès dans Le prince sacrifié :

[19] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.133.

> […] le théâtre, à cause de ses affinités avec le cérémonial religieux, permet de mettre en évidence la dimension sacrée du prince. [20]

Cette sacralité donne un caractère divin au prince et tout est organisé dans ce sens là. Les grandes dispositions mises en place pour exalter et émerveiller le roi sont un point sur lequel nous ne manquerons pas de revenir. Il faut néanmoins insister à présent sur ce qui paraît le plus important dans toutes ces mises en scène : l'illusion. En effet, par le biais des artifices utilisés, tout est prétexte à l'illusion. Le vrai devient faux, le faux paraît vrai. Mais le faux peut-il prétendre à devenir vrai? La fête étant l'occasion de dissimuler certaines choses, elle peut être aussi, *a contrario*, l'occasion de révéler ce que l'on est réellement et de laisser paraître ses désirs. Par exemple, lors du carnaval, lorsque l'esclave est déguisé en maître, il est porteur d'une fausse identité mais en agissant ainsi n'aspire-t-il pas à devenir maître à son tour ? Les rôles et les costumes endossés peuvent donner l'impression aux participants, durant un temps, d'être ce qu'ils ne sont pas. L'illusion des déguisements et des décors est telle qu'on est plongé dans un brouillard d'apparences. L'illusion donne libre cours au monde du paraître.

Il y a tout d'abord l'apparence esthétique des vêtements. Ceux-ci contribuent fortement au paraître de l'individu. Ils peuvent exprimer sur lui bien des choses : son sexe, son rang social, son statut ou encore sa personnalité. Par exemple pour les filles des artisans et des paysans de Provence, le manteau rouge des noces qu'elles ont gardé précieusement toute leur vie est le plus souvent une partie de leur dot. Au XVIIème siècle, les classes sociales sont bien distinctes, l'apparence vestimentaire suffit à définir le rang social d'un individu. Mais le vêtement n'est pas seulement le véhicule d'une identité civile, il est aussi révélateur de l'individu. Le style et les couleurs sont très significatifs. A cette époque, chacun connaît le sens des couleurs. On peut dire par exemple que le rouge, le jaune et le vert sont

---

[20] Jean-Marie APOSTOLIDES. Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV. Paris : Les éditions de Minuit, 1985, p.8.

les couleurs attitrées des fous car elles symbolisent la folie. On peut dire aussi qu'à la campagne, par exemple, les couleurs sont unies et sombres, des coloris assimilables à la nature (blanc, brun, grège). Les paysans ne s'apprêtent de couleurs qu'en période festive, en effet, seuls les habits de fête portent parfois et seulement en partie, le bleu indigo et le rouge des garances. Ainsi on peut observer des distinctions dans les tenues vestimentaires, mais les apparences vont plus loin. Nourries par l'illusion, elles peuvent être parfois trompeuses. *A fortiori*, en période de fête, durant laquelle tout est prétexte au paraître.

Ensuite il y a l'apparence du physique qui peut être dissimulé grâce aux vêtements. L'habit peut se révéler être un excellent moyen de cacher son sexe. Au XVIIème siècle, nombreuses sont les pièces de théâtre qui mettent en scène des personnages qui se déguisent en homme ou en femme pour arriver à leur fin. Cela est assez courant dans les intrigues amoureuses. Durant les fêtes le déguisement de l'homme en femme et vice-versa est très fréquent. C'est un déguisement qui est réprimandé par l'Eglise qui estime cet acte non conforme à la nature. Mais paradoxalement c'est un déguisement qui séduit beaucoup de participants. Cela peut nous amener à nous interroger sur la personnalité de ceux qui l'utilise.

L'apparence passe aussi par une dissimulation du comportement. La fête permet à la fois de cacher et de montrer tout ce qu'on veut (comme par exemple son sexe, son identité, son rang social, etc.). On est maître de ce que l'on veut laisser paraître ou non. Il est donc difficile durant les manifestations festives de se confronter au vrai. C'est la fête elle-même qui suggère ce mystère. Parce que l'important, durant celle-ci, ce n'est pas vraiment qui l'on est ou encore de quelle classe sociale on est issu, mais de se divertir. La fête fait entrer ainsi dans la société une notion très importante, celle de l'égalité, en tout cas en ce qui concerne le carnaval. On se rend compte que le carnaval, c'est la fête de tous. Le divertissement est fait à parts égales, tout le monde peut s'exprimer à sa guise. Et la fête devient dès lors une immense scène de théâtre où les personnages jouent des rôles, et se prête au jeu de la théâtralité.

<u>La notion de théâtralité dans les fêtes : le théâtre festif, la fête théâtrale</u>

Que ce soit lors des entrées ou pendant le carnaval, on l'aura remarqué, la fête

prend un caractère théâtral. Elle est agencée par une mise en scène visible dans la ville entière où les individus endossent des rôles provisoires. Elle fait vivre des personnages qui se plaisent à jouer la comédie de la vie. Chacun devient, pendant un instant, un acteur. Rappelons que le mot acteur se dit en grec « hypocrite ». L'hypocrite c'est celui qui joue un autre que lui-même et qui déguise ses pensées. Il en va de même pour l'acteur qui travestit son apparence et son caractère afin d'endosser ceux d'un personnage. Et cette pratique ne manque pas d'être appréciée par les citadins pour qui cela permet d'avoir un certain recul vis-à-vis de leur propre vie et de la réalité. Elle plonge l'être dans un état de rêverie qui lui procure un épanouissement singulier. Le théâtre permet de se décharger de la réalité.

> La frontière entre le théâtre et la vie sociale passe donc par [la] sublimation des conflits réels: la cérémonie dramatique est une cérémonie sociale différée, suspendue. L'art dramatique sait qu'il s'épanouit en marge de la vie réelle.[21]

Mais cette frontière reste tout de même difficile à délimiter car c'est le chevauchement entre le théâtre et la vie sociale que recherchent les participants. Elle a ce charme d'être floue, indéfinissable, ce qui lui vaut son caractère fantasmagorique.

> Comment ne pas constater que les hommes jouent et représentent l'image qu'ils se donnent ou se donneront d'eux-mêmes au cours de cérémonies où tendent à se rapprocher situation sociale et situation théâtrale? [22]

---

[21] Jean DUVIGNAUD. Spectacle et société. Paris : Éditions Denoël, 1970, p.31.
[22] Ibid., p.40.

C'est ce frottement, cette jonction entre ces deux situations qui crée le plaisir. On n'est ni dans l'un, ni dans l'autre; et c'est justement l'osmose des deux qui enivre. L'imaginaire dans lequel entrent les citadins est un véritable défi dans la vie quotidienne, dans cette culture concrète et établie. C'est un confort psychologique que procure la fête. La force du carnaval réside dans cette capacité à faire coexister deux espaces qui semblent, *a priori,* bien distincts mais qui sont en réalité une juxtaposition. Le carnaval est capable de mettre à l'épreuve, sous la forme du vécu et du ludique, les conflits sociaux du quotidien. Ainsi il prend le caractère d'une véritable force sociale. Il concrétise des faits, des réalités. On ne le subit pas, on ne le regarde pas mais véritablement on le vit. Il est une réjouissance qui met en acte et qui nous fait entrer dans l'action. Face à cet événement, nous ne sommes pas des spectateurs passifs mais des acteurs, des actants. Le carnaval tel un bouffon est à la frontière de la vie et de l'art, au croisement de deux espaces : la vie et le théâtre. C'est parce que la vie est théâtre et que le théâtre est vie que le carnaval s'épanouit avec succès. Dans les différentes villes, il fait le bonheur de tous et s'approprie la ville entière comme territoire de prédilection pour son spectacle. « La ville est saisie comme espace physique où un « jeu » social s'exprime ».[23] Elle devient la scène où se joue en public la société tout entière. Le carnaval n'est pas la seule festivité qui met en place le point de vue théâtral. En effet, l'entrée royale, à sa manière, se rapproche également du théâtre, parce qu'elle se compose d'architectures feintes et éphémères (arcs de triomphe, temples, obélisques, pyramides, théâtres), d'images (tableaux, trophées), de paroles (harangues, inscriptions, déclamations de poèmes). Mais cela n'en fait pas pour autant un simple spectacle, l'entrée est un véritable rituel traditionnel chargé d'usages symboliques. Ce que l'on entend par théâtralité lors de cet événement, c'est le caractère artificiel de la chose et les rapports des personnages entre eux (le roi et le peuple) : chacun s'offre au yeux de l'autre dans un rôle de circonstance. Et lorsque l'on parle de théâtralité dans les fêtes populaires, on entend par là le jeu, la mise en scène qu'on y observe. En effet, la fête est une mise en scène à

---

[23] Sylvia OSTROWETSKY (préface et direction artistique). Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »: la ville en scènes. Paris : L'Harmattan, 2000, p.70.

partir du moment où elle permet de se détacher de la réalité. La théâtralité de la fête passe aussi par le fait qu'elle soit organisée, que la ville soit décorée et les habitants transformés pour un temps en personnages. Une réalisation qui prend forme dans la ville devenue pour un temps l'espace scénique de cette théâtralité.

3) La ville : un espace scénique

Les entrées solennelles auxquelles assiste le peuple du XVIIème siècle sont grandioses. Elles sont si importantes qu'elles mobilisent la ville entière. Celle-ci devient un véritable champ d'exploitation dans le déroulement de cet événement. La ville voit ses rues et ses maisons se transformer en une gigantesque scène.
On peut tout d'abord évoquer le décor qui est des plus soignés. On sort les plus beaux apparats pour honorer le monarque. De beaux tapis, des feuillages décorent les maisons. Mais les plus somptueux sont les décors éphémères, installés pour l'occasion. En effet certaines places publiques deviennent de véritables décors antiques. En cette occasion, on fait appel à de nombreux artistes (peintres, architectes…) pour réaliser ces décors. Les décors antiques sont récurrents car ils symbolisent assez bien le triomphe et la gloire. Ils relatent un passage de l'histoire antique qui serait le plus apte à représenter et à honorer le monarque. Comme nous le savons tous, l'antiquité foisonne d'histoires de héros comme celle d'Hercule. Pour ce qui est des décors, ce sont en général les mêmes : des arcs de triomphe, des fontaines ou encore des statues équestres installées à l'effigie du roi. Ils représentent des signes du triomphe. Les architectures éphémères qui sont mises en place lors des entrées constituent une sorte de ville dans la ville. En effet, au décor originel de la ville viennent se superposer des représentations d'architectures symboliques (avec une certaine dimension idéologique de ces décors antiques). Les représentations de scènes figurées font vivre la ville qui se met à changer d'allure. Elles conjuguent très bien ce monde de contrastes, étincelant et lugubre, policé et farouche. Le décor offre à la ville un dépaysement et un enchantement digne des plus grands spectacles théâtraux, avec une illusion magique que tout le monde se plaît à regarder. Les metteurs en scène de cet événement qui sont les coordonnateurs de la fête ont pour fonction de l'organiser

et de veiller à son bon déroulement. Pour ce qui est des acteurs, des rôles précis sont attribués à chacun. L'organisation n'est pas faite au hasard, il y a des étapes à respecter. Tout d'abord durant la cérémonie d'entrée, le monarque reçoit les clefs de la ville et le dais. Des harangues sont prononcées en son honneur, des poèmes sont récités et, parfois même, des pièces sont jouées.

Le monarque, qui est le personnage principal de cette grande mise en scène, se donne à voir au peuple. Il participe également à la représentation. Quant au peuple, il n'est pas seulement spectateur de cet événement, il participe aussi à toute cette théâtralité car sans lui toute la grandeur du roi ne peut exister, il est le miroir de sa puissance. De plus, tout est mise en scène : l'entrée du monarque, le cortège, qui est une véritable parade destinée à exhiber le monarque.

En effet l'entrée royale doit être un hommage au roi. Ainsi on assiste à un triomphe de la parole. Elle est par excellence le moyen le plus apte à traduire tout le respect que le peuple veut exprimer à son roi. Elle prend forme dans les discours, les harangues ou encore les poèmes qui sont récités lors de cette célébration. La parole est mise à contribution pour vanter les mérites du monarque. Elle n'est pas là pour établir un dialogue.

La ville accueille comme il se doit le grand roi. Pour cela rien n'est épargné. On ne compte pas les dépenses que peut occasionner l'organisation de ce genre d'événement. Les sommes considérables qui y sont dépensées ne sont pas le souci majeur de la municipalité. L'essentiel est d'éblouir le roi et sa cour; et ce désir est tel que toute la ville s'affaire aux préparatifs. Même les bourgeois, parfois mécontents de ces dépenses démesurées, concourent à son organisation. Comme nous l'avons dit plus haut, c'est un véritable spectacle que se donnent à voir réciproquement le peuple et le monarque. En effet, comme le dit très justement Marie-France Wagner, le spectacle est « double » :

> […] celui qui est offert par le ville en signe de bienvenue aux visiteurs de marque et celui qui est constitué par le cortège qui pénètre solennellement dans la ville, cortège dont la beauté et l'apparat devaient susciter la curiosité et l'admiration de tous ceux, petits et grands, qui

venaient l'acclamer. [24]

C'est justement ce contact entre le peuple et le monarque qui va nous intéresser. Un brassage de groupes sociaux se crée, et cela n'est pas négligeable si l'on repense à la définition même de la fête : simple spectacle somptueux ou véritable enjeu politique ? Pour certains ces entrées royales sont un moyen de propagande pour le roi. Mais on peut néanmoins se demander si cette propagande ne s'établit que dans un sens.

Aussi bien lors des entrées royales que pour des fêtes populaires, la ville devient l'instrument par excellence du spectacle. En effet, lors des fêtes populaires, comme le carnaval par exemple, la ville se transforme en une gigantesque scène de représentation : la ville devient le décor et la rue la scène qui accueille les protagonistes de l'événement. Tout comme l'entrée royale, la fête populaire trouve son terrain de « jeu » (scénique) sur la place publique. Lors de la Fête-Dieu par exemple, les différents jeux que le roi René institua dans la ville d'Aix-en-Provence sont joués sur la place publique. Pendant le carnaval, on assiste à un véritable théâtre de rue qui se déroule en plein air. Toute forme de carnaval est théâtre, ce qui implique une mise en scène, des masques, des déguisements qui prennent pour espace scénique la ville elle-même. Le carnaval est le symbole, l'incarnation de la véritable fête populaire et publique. La ville étant par logique l'espace officiel de la représentation populaire et publique a depuis toujours été un lieu de sociabilité; c'est là que tout le monde se rencontre. Aujourd'hui encore la ville est un lieu de représentation pour de nombreux événements festifs mais aussi pour les spectacles de rue (danseurs, chanteurs, artistes de foire, etc.). L'espace public est le carrefour de toutes les couches sociales; il permet de voir toute la société. Dans cette perspective les contributions artistiques durant les fêtes permettent une mise en valeur de l'événement et une diffusion artistique. En effet, durant les manifestations festives l'art est omniprésent, il offre une contribution

[24] Marie-France WAGNER et Claire LE BRUN-GOUANVIC (textes édités et présentés par). Les arts du spectacle dans la ville (1404-1721). Paris : Honoré Champion, 2001, p.40.

importante et nécessaire dans la réalisation et la beauté des manifestations festives, et c'est d'ailleurs grâce à ces événements qu'il prospère et s'épanouit.

4) Art de la fête, fête de l'art

Le dix-septième siècle n'est pas seulement marqué par le rayonnement monarchique, car c'est aussi le siècle de l'enrichissement culturel. Le spectacle se fait grandissant, les fêtes sont de plus en plus répandues. Le contexte festif du grand XVIIème provençal engendre une quantité de créations artistiques. L'art est très important à cette époque aussi bien dans le domaine public que privé. N'oublions pas que le théâtre, la danse et la musique sont des disciplines prépondérantes dans l'éducation de la noblesse; et qu'elles sont tout aussi appréciées des classes plus populaires. L'art se faisant florissant au XVIIème siècle, la fête devient le moyen par excellence pour exalter et mettre à l'épreuve le talent des artistes.

> Tous les arts au XVIIème siècle, sont plus ou moins des arts du spectacle. Ils appellent à la fête. [25]

En effet l'art et la fête semblent indissociables. La fête naît de l'art. Ce dernier est au service du spectacle. Et que ce soit l'art plastique, musical, théâtral ou encore sculptural, architectural, il y a une véritable profusion d'œuvres. En Provence à cette époque Avignon, Aix et Marseille ont des approches plus ou moins différentes de l'art. Chaque type de fête met plus ou moins en valeur les différents genres artistiques. Les entrées royales, par exemple, développent davantage l'art architectural, sculptural, musical et théâtral. Mais on constatera que lors des entrées royales presque tous les domaines artistiques sont mis à contribution :

[25] Jacques TRUCHET (Sous la direction de). Le XVIIème siècle. Diversité et cohérence. Paris : Berger-Levrault, octobre 92, p.403.

poésie, chant, musique, théâtre, sculpture, architecture et peinture. C'est un véritable bouquet d'arts qui nous est offert, et dont bon nombre d'artistes sont issus. Bien sûr, il y a des villes où il est plus aisé pour un artiste de se faire connaître. Marseille qui est une ville de lettres et d'art est un lieu de prédilection pour les artistes.

> Entre 1590 et 1620, Marseille a été un foyer artistique aussi important qu'auparavant, avec une dominante de peinture religieuse, comme dans toute la Provence, et toujours la double ouverture sur l'Italie et le Nord. [26]

Il est important de rappeler que longtemps les tableaux religieux occupèrent une place considérable dans l'art. Autrefois peu de personnes savaient lire la Bible. Ainsi les grandes toiles qui figuraient de véritables épisodes bibliques étaient là pour instruire. C'est ce qu'on appelait des « mystères ». La peinture tient une place importante dans la société de l'époque. Et pour la Provence, les arts plastiques tiennent également une grande place. On ne compte pas moins de soixante noms en 1690 dans la communauté des peintres. Mais très peu d'œuvres sont arrivées jusqu'à nous, et des noms demeurent quasi-inconnus. La peinture a été considérablement pratiquée dans les différentes régions provençales tout au long de la période moderne, mais elle a atteint des niveaux de qualité assez variables selon les époques et les foyers locaux. La peinture que l'on voit se développer au XVIIème siècle en Provence est une peinture qui répond à des besoins en images bien précis. Ce sont généralement des commandes. C'est ce que l'on pourrait appeler des créations de circonstances, des œuvres à la commande. Comme nous l'avons signalé auparavant, on rencontre une omniprésence et une richesse considérables de la peinture religieuse. On trouve ensuite une importance secondaire et tardive du paysage peint et une rareté des peintures d'histoire profane, de la mythologie et de l'allégorie que l'on commandait plutôt pour orner les édifices publics et pour célébrer l'entrée d'un personnage dans une ville. Ces édifices avaient une grande portée sur l'événement en question. Ils sont figuratifs

[26] François-Xavier EMMANUELLI. Op.cit., p.186.

de la grandeur et de l'ampleur de ces entrées. En effet, les informations que peintres et sculpteurs étaient chargés de mettre en œuvre sont significatives de la démesure, de l'exubérance des entrées royales. On peut voir l'exemple du Labyrinthe royal de l'Hercule Gaulois triomphant, récit de l'entrée de Marie de Médicis en Avignon en 1600 dans lequel André Valladier raconte la grandeur du faste qui était organisé pour l'occasion. Ou encore celui de La voie du lait ou chemin du héros au palais de la gloire, commentaire de 1623 en Avignon sur l'entrée de Louis XIII l'année précédente. L'art de l'hyperbole semble être de rigueur pour une telle occasion. On l'aura bien vu, la peinture tient une place prépondérante dans la culture provençale, mais elle est tout aussi importante que le théâtre. En effet, l'omniprésence du théâtre est considérable. Il fait partie du spectacle festif. Des représentations ont lieu lors de la fête, qui est elle-même une grande représentation (masques, déguisements, rôles joués par les participants et le public). Durant les fêtes populaires, les reproductions sont d'ordre comiques, destinées à distraire le public ces scènes sont l'œuvre de dramaturge tel que Seguin de Tarascon (bourgeois de Tarascon) dont le nom reste bien connu. Il écrit de nombreuses pièces destinées à être jouées pendant le carnaval, comme par exemple Gagne-deniers. Ses pièces furent représentées à Tarascon par des troupes d'amateurs. Destinées à être jouées lors du carnaval, ses pièces ont généralement des sujets assez scabreux. Mais le carnaval n'est pas le seul événement qui engendre la création de pièces de théâtre. Il y avait des comédies qui auraient été jouées devant le roi Louis XIV. La Provence semble être un foyer prospère pour la dramaturgie.

> C'est autour d'Avignon, à Tarascon et à Carpentras que nous voyons renaître pour notre région le théâtre provençal au XVIIème siècle. [27]

Le théâtre au XVIIème siècle est placé très souvent sur le même plan que les bals,

[27] Pierre PANSIER. Le théâtre provençal à Avignon. Genève : Slatkine reprints, 1973, p. 50.

les mascarades, les carrousels…et il est un tremplin pour de nombreux artistes, comme par exemple Charles Fléau, qui est un oratorien marseillais de talent. Ce dernier s'est illustré par la composition de comédies en provençal. C'est pour lui l'occasion de montrer la fidélité à une certaine tradition de poésie carnavalesque, à la manière de l'aixois Bruyes. Dans Le jardin des Muses Provençales, publié à Marseille en 1665, on trouve des pièces telles que: L'embarquement et heureux voyage de Carnaval, L'assemblée des mendiants de Marseille, ou encore Le procès de Carnaval. La culture marseillaise d'expression provençale est bien présente et elle se perpétuera jusqu'au XVIIIème siècle. Marseille s'éveille aux plaisirs du théâtre et de l'opéra. Marseille qui découvre le théâtre est certainement en avance sur la capitale. Aix est pour sa part tout aussi riche de culture théâtrale. À Aix les manifestations culturelles sont le théâtre et la musique. Même si l'activité théâtrale est tardive et modeste, en 1632 le théâtre n'est pas encore régulier, ce n'est qu'en 1660 que la ville se dotera d'un établissement fixe.

> Les rues d'Aix sont devenues le décor d'un gigantesque théâtre. Il ne reste pas vide car s'y déroulent régulièrement des liturgies de l'urbanité. Toute une série de manifestations collectives animent les rues ou tel quartier seulement, en premier lieu, les processions. [28]

Aix se fait donc le théâtre de nombreux événements qui animent la ville d'une féerie exceptionnelle. Il faut rappeler qu'Aix occupait une grande place dans l'art et l'architecture. L'art aixois sous le règne de Louis XIV est un mélange de réalisme descriptif et de théâtralité. Le théâtre, à cette époque connait un succès considérable. Ce grand jeu théâtral auquel s'adonnèrent les occitans développe un style flamboyant et tout à fait singulier. Entre grossièreté et raffinement, langage populaire et références mythologiques, le théâtre occitan est un théâtre du

[28] C.Y. CHAUDOREILLE. Histoire d'Aix-en-Provence. Aix-en-Provence : Edisud, la calade, 1977, p.175.

mélange. L'art au XVIIème siècle évolue considérablement avec l'influence notable des fêtes. Les nombreux artistes qui se consacrent à l'élaboration de celles-ci témoignent de leur importance. Aix, par exemple, consacre Malherbe et Peiresc. Ainsi les créations artistiques se font florissantes. Il faut noter qu'au XVIIème siècle, elles s'élaborent à l'image d'une situation ambiguë: l'hésitation entre la reconnaissance officielle de l'autorité royale et la volonté d'indépendance. En effet, on constatera qu'à travers les arcs triomphaux, les poèmes…la ville essaye parfois de se mettre en avant autant qu'elle glorifie le roi. L'art devient alors un outil d'expression pour le peuple. Il permet de véhiculer des idées et d'affirmer son sentiment d'autonomie. L'éclat des fêtes confirme d'une certaine manière cette indépendance. Mais la fête reste tout de même le lieu par excellence de la création artistique. L'art connaît une période prospère. L'épanouissement de l'art dit aujourd'hui maniériste (v.1590-v.1650) correspond à la période effervescente des dernières guerres de religion, à l'ardeur catholique du règne des premiers Bourbons, aux luttes du temps de la Fronde. Cet art, c'est celui des architectures provisoires des décors d'entrées royales, de plusieurs beaux châteaux ruraux. Les créations artistiques provençales sont un apport éclatant à l'art du XVIIème siècle. Le monde de la fête est un lieu important et propice à son développement. Ainsi la fête crée l'art et l'art crée la fête. Ce sont deux termes qui sont inclusifs, l'un amène l'autre. Chacun est le produit de l'autre. Dans cette logique, il semble manifeste de trouver une contribution de l'art de la musique et de la danse car ce sont des éléments dominants de la fête. Ces arts sont les traductions sonores et gestuelles de la manifestation festive et permettent à la fête de prendre forme en vivifiant son déroulement aux sons des instruments et aux pas de danse.

5) La fête en musique

Toute festivité, aussi belle soit-t-elle, ne peut exister sans musique et danse. Elle ne peut être totale et complète sans ces deux éléments, car ce sont des composantes importantes dans les réjouissances collectives. La musique et la danse participent à l'ambiance de la fête.

A. La danse

La danse est une discipline qui a toujours fait partie de la fête et de la société en général. Au XVIIème siècle sa pratique est indispensable dans la société de cour et elle est très appréciée par le reste de la société. La danse, comme codage du comportement, au XVIIème siècle fait partie des bonnes manières et des qualités essentielles à la vie sociale. Les normes du comportement aristocratique français au XVIIème siècle qui passe par l'art de la conversation, la bonne tenue physique (grâce à la danse), la connaissance de la rhétorique, permettent la renommée. L'art dramatique et la danse améliorent l'insertion dans le corps social. En effet, la danse est une activité qui est appréciée de toutes les classes sociales, mais elle sera différente selon les groupes sociaux. Au XVIIème siècle, le ballet par exemple, qui est une danse extrêmement prisée de la société de cour ne fait pas partie des mœurs populaires. Ces dernières offrent une palette différente de danses dont l'intérêt a attiré notre attention. Les danses populaires possèdent des caractéristiques bien précises dont la connaissance offre un atout essentiel dans la vie d'un individu.

La danse faisait partie des critères de jugement sur une personne. Sa connaissance et sa pratique étaient associées aux qualités d'une personne et concouraient ainsi à sa renommée, en Provence tout particulièrement.

> Le Provençal a toujours considéré la danse comme l'art majeur. Au cours des fêtes patronales, le jeune homme qui ne savait pas danser était jugé comme un bon à rien, mais celui qui, dans un quadrille battait les entrechats et les ailes de pigeon, jouissait d'un prestige considérable. [29]

[29] Marcelle MOURGUES, Mary G.SOUTHERN-HOLT. Les danses de Provence. Symbolisme et technique des danses typiques de Provence. Marseille : Edition Jeanne Laffitte, 1983, p.12.

Fernand Benoît dit également à ce propos:

> qu'un jeune homme qui n'aurait pas la passion de danser, fût-il Crésus, parvenait difficilement à se marier, dans un pays où quiconque ne danse pas est censé n'être bon à rien. [30]

La danse était donc non seulement un critère de jugement mais elle était également un critère de choix dans la quête d'un mari. Apparemment, savoir danser était une qualité recherchée par les jeunes filles, elle déterminait le choix de leurs futurs époux. Le terme «bon à rien » employé par les auteurs montre que l'ignorance de l'art de danser chez quelqu'un lui vaut cet adjectif, cette qualification qui est très péjorative, c'est un « bon à rien ». Elle dénote ainsi une certaine mentalité d'époque, impliquant que la danse était le reflet des caractéristiques et des qualités physiques et sociales d'une personne. D'après ces deux citations, on s'aperçoit que la danse dépassait le cadre du plaisir, du loisir; elle était un impératif, une nécessité dans l'insertion sociale. On peut donc dire qu'en ce sens la tradition populaire provençale rejoint la tradition de cour qui donnait également une grande importance à la danse et à son art.

Avant d'aller plus loin dans notre explication, nous devons rappeler que la danse est très ancienne et qu'elle a un caractère primitif et profond qui est religieux et agraire. La danse intégrait aussi bien les fêtes religieuses que les fêtes agraires. Elle était une sorte d'intermédiaire entre le profane et le sacré. Son utilisation semblait être destinée à créer une transmission entre ces deux mondes. Encore aujourd'hui, il existe des civilisations dans le monde (en Afrique, par exemple) qui exécutent des danses en l'honneur d'un dieu ou pour favoriser les récoltes, attirer la pluie sur celles-ci…La danse avait donc primitivement des intérêts pratiques, on dansait par utilité avant que ce ne soit par plaisir. Auparavant elle était un acte cérémonial et rituel. Dans l'Antiquité (égyptienne, grecque et

---

[30] Fernand BENOIT. La Provence et le Comtat Venaissin. « Arts et traditions populaires ». Avignon : Aubanel, 1975, p.320.

romaine), les danses étaient exécutées en l'honneur des dieux, comme par exemple lors des bacchanales où les bacchantes dansaient en l'honneur de Bacchus.

Au XVIIème siècle l'aspect religieux et agraire est conservé mais comme notre propos se porte sur les danses populaires et le caractère ludique de la danse, nous nous restreindrons à cela, malgré l'attribution populaire des rites religieux et agraires. En France, à cette époque, ce sont les maîtres de danse de l'Armée et de la marine qui ont transmis les danses :

> héritiers de la technique de la vieille Académie Royale de musique et de danse, ils enseignaient [aux soldats][31] ces enchaînements compliqués de pas classiques appartenant à la tradition des danses de cour et de théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles. [32]

Armée et Marine pratiquent cet art de manière permanente :

> [d]e sérieux exercices avaient lieu dans les salles de Régiment et dans l'ancienne Marine à voile où la danse apportait une salutaire distraction aux matelots. Maints récits de voyage font état d'assauts de danse entre Provençaux et Bretons quand l'équipage dansait aux chansons, le soir, par beau temps. [33]

Les lancements à la mer des galères ou leurs arrivées se faisaient toujours en

---

[31] Ces soldats en dansant sur les places publiques des villages transmettaient ce savoir au reste de la population.
[32] Marcelle MOURGUES, Mary G.SOUTHERN-HOLT. Op.cit., p.12.
[33] Marcelle MOURGUES, Mary G.SOUTHERN-HOLT. Op.cit., p.12.

musique: coups de canon, acclamations des galériens; musique offerte à bord, trompettes, hautbois, fifres…résonnent sur les galères.

À Marseille, on pouvait voir aussi bien les galères privées qu'étrangères ou encore de guerre offrir ce genre de spectacle. En Provence , la danse est un art corporel très utilisé. Trois danses très connues attireront notre attention: la farandole, la mauresque et le rigaudon.

- La farandole

La farandole est une danse provençale qu'on avait coutume de voir durant les différentes festivités. C'est une danse de groupe dont les participants forment une chaîne ouverte, danse en serpentin qui s'exécute avec des mouvements amples et rapides. Elle se danse sur une mesure de 6/8 de temps rapide, contenant des pas sautés. À l'inverse des autres danses, elle possède un rythme à trois temps. Ainsi, la chaîne formée,

> [l]es gens se tiennent souvent par un mouchoir; jadis ils se tenaient par un ruban ou par une cordelette à deux poignées, bien faite pour ne pas rompre la chaîne, qui fait des méandres sinueux, passe sous les arceaux formés par les bras levés, s'enroule autour du dernier de la chaîne de façon à former la « pelote » ou l'escargot et se déroule, avec la souplesse des figurants des *cordelles*. Parfois, comme une ronde, elle entoure un grand « mai », autour duquel sautent les danseurs. [34]

Il faut aussi savoir qu'il « existe deux sortes de farandole : la populaire et la savante et qui ont coexisté jusqu'au XXème siècle. »[35]

Cette danse est connue dans tout le midi de la France sous la forme « *farandoulo* » depuis le XVIIIème siècle. Elle a son foyer dans la basse vallée du Rhône, à Barbentane et à Arles; elle s'est étendue dans le Comtat et elle a submergé la rive

---

[34] Fernand BENOIT. Op.cit, p.319.

[35] Philippe LE MOAL. Dictionnaire de danse. Paris : Larousse, 1999, p.725.

droite, dans la vallée du Gardon jusqu'à Uzès et Vers. Mais elle ne semble pas connue du pays Cévénol et de la Provence bas-alpine. Lors des processions provençales, on mangeait et on dansait la farandole. C'est l'une des danses les plus connues de la Provence, encore aujourd'hui, il est possible de la voir lors des fêtes locales. En ce qui concerne ses origines étymologiques, on est confronté à diverses explications. Si l'on se réfère à deux ouvrages différents, on se rend compte qu'il existe une multitude d'interprétations. Claire Tiévant, par exemple, dans son Almanach de la mémoire et des coutumes nous dit :

> Certains estiment que l'origine de la farandole provençale est faussement attribué à Thésée, et donnent une autre explication, voire deux. On prétend que le mot « farandoulo » ou « falandoulo » dérive de deux mots grecs signifiant respectivement: phalange et esclave. Nous avons vu que les danseurs qui exécutaient la farandole étaient liés les uns aux autres par les foulards qu'ils tenaient en main. On peut imaginer qu'ils représentaient aussi les esclaves enchaînés entre eux, ce qui s'accorderait assez bien avec l'étymologie proposée. Une troisième origine est donnée à la farandole par d'autres étymologistes qui estiment à leur tour que le mot farandoulo a son équivalent en espagnol: faranda, et en allemand: fahrende qui signifie troupe de comédiens ambulants. [36]

Quant à Fernand Benoît, il nous propose l'explication suivante :

> La farandole (barandello, en Languedoc), appartient au même fonds des danses méditerranéennes. Mais, contrairement aux autres

[36] Claire TIEVANT. Almanach de la mémoire et des coutumes. Paris : Albin Michel, 1984. L'ouvrage n'étant pas paginé et organisé sous forme de calendrier, il faut se référer à la page qui concerne le 22 février.

> danses, elle a un rythme à trois temps, qui la rattache à la gigue écossaise (du v.fr.guiger: danser) et à la *saltarelle* du sud de l'Italie, dont la commune origine est le trochée antique. Danse en serpentin, aux mouvements amples et rapides, elle correspond à la *carole* du Moyen Age (en prov. La courrolo), petite couronne, caractérisée par la chaîne de danseurs, qui est une danse en couples. Elle peut être rapprochée du point de vue des figures, de la danse qui unissait déjà garçons et filles dans la chaîne que décrit Lucien (De saltatione,12), contrairement aux danses grecques où les sexes étaient séparés. Et peut-être doit-on en voir l'ancêtre dans la danse représentée sur le bouclier d'Achille (Homère, Iliade, chant 18), dans les danses crétoises exécutées en présence d'Ariane, telles qu'elles figurent sur le « vase françois » au musée de Florence, dans la danse des heures qui unissaient les deux sexes et dans la *grue* de Délos, qui se dansait en Crète, la même des danses depuis l'antiquité, au début du siècle dernier, et le Bourguignon de Secqueville, qui lui donne le nom de farandole avant 1775, l'avait vu danser par les bergers de Bresse à la même époque, se tenant à l'aide d'un cordon passé autour du poignet et formant une chaîne qui sans se quitter et toujours en mesure passait et repassait entre les saules et les ormes, se repliait et formait divers contours (diouloufet). [37]

Ces deux ouvrages nous donnent une variation d'explications concernant l'origine et l'étymologie de la farandole. Il est de ce fait impossible de déterminer son origine et son étymologie réelles. Cela impliquerait néanmoins que la farandole soit très ancienne et qu'elle serait passée par la Crète, la Grèce et la Méditerranée

[37] Fernand BENOIT. Op.cit., p.318.

pour arriver en Provence. La farandole par ses figures est l'écho de rites agraires et symbole de renouveau : le balancement des bras figure le vol d'oiseaux de printemps. La figure de l'escargot, qu'on appelle également le labyrinthe, dans laquelle les danseurs s'enroulent autour du meneur rappelle les rites agraires, et plus tard le symbole de résurrection. Quant à l'arceau formé par les bras de deux danseurs, sous lequel tous les autres passent, il figure l'image de la vie toujours renouvelée. Toutes ces figures montrent l'importance du renouveau durant les festivités.

Dans les fêtes, il y a une autre danse qui est tout aussi connue et que l'on appelle la mauresque.

- La mauresque

Contrairement à ce que pourrait suggérer son nom, le terme « mauresque » n'a rien à voir avec les Maures, si ce n'est la toile de fond (bataille entre Chrétiens et Maures). « Mauresque » est un terme générique qu'on employait pour désigner les danses de Provence au XVIème siècle.

Si l'on cherche sa définition dans un dictionnaire spécifique, on apprend que la mauresque, dont l'orthographe est assez variable (morisque ou moresque ou mauresque), est une :

> [d]anse de cour, de théâtre et de folklore très répandue en Europe depuis le moyen-âge et plus tard dans le monde entier. Elle connaît son âge d'or durant la Renaissance et doit son caractère exotique et étrange à la mise en scène, dans le cadre des célébrations religieuses ou bien dans celui des réjouissances publiques ou privées, des luttes entre maures et chrétiens. C'est une constante que l'on trouve dans tous les pays. La plus ancienne manifestation de morisque est attestée à Lérida, en Espagne, en 1150. En dehors des batailles simulées dansées lors des célébrations de la Fête-Dieu (Corpus Christi) dont on trouve les traces dans les archives

> madrilènes du XVIIème siècle, on assiste aussi à des spectacles dansés pendant lesquels les danseurs déguisés et grimés en Maures imitent divers personnages […]. En France th. Arbeau[38] témoigne et décrit une morisque dansée par un « garçonnet [au visage] noirci, le front bandé d'un taffetas blanc ou jaune […] avec des jambières de sonnettes. [39]

La mauresque est donc une vieille danse des pays méditerranéens. Certains ont supposé qu'elle continuait une tradition indo-européenne. En France, elle fut exécutée en 1447 à Toulon devant l'épouse du roi René, Jeanne de Laval; en 1564 à Marseille elle fut dansée en présence de Charles IX. Décrite comme danse binaire car elle a un rythme binaire, cette danse se caractérise par des tapements de pied que l'on a réduits plus tard à des tapements de talons (tenant les orteils fermés) parce que les danseurs trouvaient cela trop pénible. La mauresque « se danse par mesure binaire, la phrase musicale est découpée en deux sections de quatre mesures avec reprise et variation en diminution de ces deux sections. »[40] Les danseurs de cette danse portent un costume composé d'une tunique blanche très courte, ornée de rubans; à Istres, les danseurs portent des grelots aux genoux et une orange à la main qu'ils présentent aux danseuses, ceux-ci étant entre deux danseuses et paraissent alternativement avec elles.

C'est une danse que l'on retrouve à la Fête-Dieu, qui est une fête importante et très célèbre en Provence et dont nous parlerons plus tard dans notre étude (II, 2, b). Cette danse rappelait les conflits entre maures et chrétiens, d'où son appellation. À présent, il nous faut décrire une autre danse qui est aussi célèbre que la farandole et la mauresque en Provence, il s'agit d'une danse que l'on appelle le rigaudon.

---

[38] Jean TABOUROT, dont le pseudonyme est Thoinot Arbeau, est un chorégraphe du XVIème siècle. C'est le plus ancien auteur qui ait décrit les danses populaires.
[39] Philippe LE MOAL. Op.cit., p.725.
[40] Ibid., p.725.

- Le rigaudon

Le rigaudon est également une danse dont on ignore avec exactitude l'origine. En effet, certains lui attribuent une origine provençale, d'autres la rattachent à Rigaud (maître à danser parisien du XVIIème siècle) qui serait l'inventeur de cette danse. Selon d'autres comme C. Sachs (étymologiste) son étymologie est italienne « rigodone » ou « rigolone » et indiquerait qu'il s'agit d'un équivalent augmentatif ou diminutif de rigoletto ou ronde en cercle. Le rigaudon est une danse en couple de bal et de théâtre, elle est apparue dans la seconde moitié du XVIIème siècle. Elle fut fort en vogue au XVIIème siècle, mais c'est au XVIIIème et XIXème siècles qu'elle connut un succès sans faille (âge d'or).

C'était une danse qu'on enseignait aux jeunes gens de la noblesse mais qui était également très prisée des paysannes. C'est une danse qui est au goût de toutes les couches sociales. Le rigaudon est dansé à la cour de Versailles au XVIIème et XVIIIème siècles, et dans les divertissements des opéras (il fait partie d'une suite instrumentale sans y avoir de place précise mais se présente souvent entre la sarabande et la gigue).

Cette danse qui était très appréciée en Provence au XVIIème siècle, était en revanche condamnée par l'Eglise qui la qualifiait d'invention diabolique. Le curé de Grasse refusa l'absolution aux danseurs de rigaudon; cette danse fut prohibée par l'évêque de Vence en 1664 et elle eut également droit à un procès sous le règne de Louis XIV. La rigaudon consistait en un saut s'accompagnant d'un jet et d'un fouetté de la jambe (levant haut la jambe), le tout sur un rythme soutenu. Cette danse faisait virevolter les jupes des dames avec allégresse, ce que l'Eglise jugeait indécent. Le rigaudon est une danse de couple en rondeau, ou avec trois reprises de huit mesures, la troisième ayant habituellement un caractère opposé aux deux autres. C'est une danse d'un mouvement vif sur un air à deux temps. Il faut noter que les Provençaux aimaient à la folie les danses rapides et malgré les condamnations de l'Eglise, ils continuaient à danser le rigaudon (à Nice, il se danse toujours). La danse provençale est une tradition forte qui persiste et à laquelle les Provençaux sont très attachés.

Après avoir parlé des danses les plus connues en Provence au XVIIème siècle, nous allons examiner la musique : inséparable de la danse, c'est elle qui lui donne forme et qui rythme ses mouvements.

B. La musique (instruments traditionnels de Provence)

La musique est un art qui accompagnait aussi bien les danses religieuses que profanes.

> Quant à la musique, le chanoine Marbot a célébré depuis longtemps la gloire de la maîtrise de Saint-Sauveur [d'Aix-en-Provence]. Celle-ci chante les offices aux jours de fêtes religieuses et pour de grandes célébrations, à la cathédrale ou dans une autre église, avec sensibilité et grâce, mais elle fournit aussi des musiciens pour les « entrées » et les concerts. Elle est surtout pendant plusieurs siècles, une école de musique de grande qualité, lorsque des maîtres comme Guillaume Poitevin pouvaient encourager les talents d'élèves qui se nommaient Jean Gilles (1669-1705), qui resta maître de chapelle dans le midi, ou André Campra (1660-1744) qui se laissa attirer dès 1699 à Paris et à la cour et se signala comme compositeur d'opéras. [41]

La musique était l'affaire de tous, l'Eglise et le peuple l'affectionnaient. Les instruments participent à la fête et dirigent la danse.
En Provence au XVIIème siècle, on relève deux instruments très utilisés et qui accompagnaient très souvent les danses. Il s'agit du galoubet et du tambourin.

Le galoubet :
Les instruments de musique qui accompagnaient les danses provençales sont

[41] Marcel BERNOS et alii. Histoire d'Aix-en-Provence. Aix-en-Provence : Edisud, 1977, p.179.

essentiellement le galoubet ou la flûte et le tambourin. Ces deux instruments sont les plus connus et, de plus, on en joue aussi bien pendant les processions religieuses que profanes.

> Le galoubet et tambourin sont l'accompagnement de toute danse, profane et religieuse. Ils jouent dans les processions et ont droit d'entrer à l'église. Le peuple appelle leur harmonie par onomatopée, le « tutu-panpan ».[42]

Le galoubet est un instrument à vent que l'on appelle également « *flatutet* » et qui est une sorte de flûte. Il mesure environ vingt cinq centimètres de long et généralement il se joue de la main gauche tandis que la main droite bat du tambourin. Sa structure peut être faite de différentes matières.

> De bois, d'olivier, de buis, ou d'os, il est percé de trois trous, deux devant du côté de la lumière et un au-dessous des deux autres, sur lesquels jouent les doigts. Il est de deux octaves plus élevé que la flûte traversière ou allemande et le modèle le plus répandu est en si bémol majeur. [43]

Bérenger-Féraud nous dit également, dans sa définition du galoubet, qu'il peut être d'ivoire, d'amandier…

> […] le galoubet: galoubé, *fluité*, *fluté*, qui est un instrument à vent dans lequel on souffle à travers une anche, percée de trois trous pour rendre les

[42] Fernand BENOIT. Op.cit., p.320.
[43] Fernand BENOIT. Op.cit., p.321.

> diverses notes qui lui sont propres. Le galoubet est en ébène, en ivoire, en amandier ou même en roseau; il y en a maintes variétés pour ce qui est du volume. [44]

Le galoubet est donc une sorte de flûte à trois trous, il peut être de différentes matières (bois, os, roseau…) et il est le compagnon indispensable du tambourin avec lequel il forme une harmonie parfaite.

Le tambourin :

Le tambourin est un tambour très haut, qui se présente sous forme de caisse cylindrique en bois de noyer ou de hêtre qui mesure soixante-dix centimètres de hauteur sur trente-cinq centimètres de diamètre; à ses deux extrémités, elle est couverte par une peau de veau mort-né au niveau du haut et par une peau de chevrette en bas. Mais dans l'ouvrage de Bérenger-Féraud, on nous dit qu'il pouvait aussi être constitué de peau de chien.

> Les peaux du tambourin sont faites généralement en peau de chien, et les plus minces sont le plus estimées, car elles vibrent d'une manière agréable pour les oreilles des *dilletanti*. Celle sur laquelle frappe la massette porte une double corde de violon tendue en forme d'équateur et destinée à augmenter des percussions. [45]

Le tambourin se porte au bras gauche, il est « tenu par un baudrier qui repose dans le pli du bras et de l'avant-bras, en position oblique, à hauteur convenable pour être battu ».[46] Le joueur de tambourin ne porte pas seulement cet instrument, il

---

[44] Laurent Jean Baptiste BERENGER-FERAUD. Réminiscences populaires de la Provence. Marseille : Laffitte reprints, 1971, p.240.
[45] Laurent Jean Baptiste BERENGER-FERAUD. Op.cit., p.239.
[46] Fernand BENOIT. Op.cit., p.321.

l'accompagne généralement du galoubet dont il est inséparable, en effet :

> [c]elui qui joue du tambourin, et qui s'appelle le tambourinaïre, porte son instrument suspendu au bras gauche, tandis qu'il frappe sur la peau à l'aide d'une baguette appelée la *masseto*, petite masse, mue par la main droite. Le bras gauche ne se borne pas chez le tambourinaïre au rôle passif de porte-tambour, car il tient aussi le *galoubet*, sorte de petite flûte qui est inséparable du tambourin. […] Quant à la *masseto*, c'est une baguette ne différant de celle du tambour ordinaire que parce qu'elle est plus mince et plus longue; quelquefois elle est enjolivée de dessins faits par des incrustations de bois ou de métal. [47]

La particularité du tambourin c'est qu'il recouvre une aire géographique restreinte. En effet, on peut dire qu'il est un instrument typiquement provençal. Puisque « quelle que soit son antiquité, le tambourin, qu'on appelle aussi le tambour de Provence, est bien un instrument essentiellement provençal, car c'est à peine s'il a dépassé Nîmes dans l'ouest, Nice dans l'est et Orange ou Montélimar au nord dans sa forme provençale ».[48]

Ainsi le tambourin et le galoubet qui semblent inséparables sont très appréciés des Provençaux. Leur utilisation se fait lors de différentes manifestations festives, comme par exemple à la Fête-Dieu dont on parlera dans la deuxième partie du développement. En effet, lors de cette fête, on voit dans le jeu des danseurs (*leis dansairès*)[49] la présence d'un personnage qui est un musicien. Il est muni d'un tambourin suspendu au bras gauche et tient de la main droite un galoubet. On remarque bien l'harmonie des deux instruments : ils sont

---

[47] Laurent Jean Baptiste BERENGER-FERAUD. Op.cit., p.239.
[48] Laurent Jean Baptiste BERENGER-FERAUD. Op.cit., p.239.
[49] Ce jeu fait partie des différents jeux organisés pendant la Fête-Dieu et qui avaient été institués par le roi René.

indissociables.

Lors du charivari, on jouait du tambourin; il faisait partie de ces objets destinés à créer des sons assourdissants (chaudrons, casseroles, crécelles, grelots et tambours à friction). Il en va de même pour le carnaval. Pour ce qui est des entrées royales, la musique n'est pas du même registre. En effet, lors de l'entrée royale de Marie de Médicis à Marseille, le trois novembre 1600, la municipalité apporta grand soin à la musique : des bandes de violons, des fanfares et un opéra particulièrement apprécié de la cour. Parce que la musique de cour se caractérise par son conservatisme et son goût du plaisir raffiné. Mais cela n'empêche pas de voir lors des entrées royales des instruments tel que le galoubet.

> Aux rites que l'on retrouve les mêmes un peu partout, Marseille ajoute des traits qui lui sont propres. Dans cette ville où tout se fait dehors, les solennités deviennent des spectacles dans lesquels une moitié de la ville se produit devant l'autre. Le port est pavoisé, les maisons décorées de feuillage, les rues jonchées de fleurs. Des bandes de violons animent les cortèges, les galoubets jouent les vieux airs du pays. Les processions marchent sous une forêt de bannières, dans le concert des hymnes, le carillon des cloches, le tonnerre des canons. [50]

La musique décrite ici est digne des grands triomphes. La valeur quantitative de tout cet apparat révèle l'intérêt de la ville pour son monarque : « forêt de bannières », « tonnerre de canons », « concert des hymnes ». La musique aussi doit traduire l'honneur réservé au roi.

On peut donc dire que la musique est une composante essentielle de la fête. Elle

---

[50] Felix-Louis TAVERNIER. La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe. Paris: Librairie Hachette, 1973, p.125.

réussit à transporter les participants, qui aux sons des instruments se mettent à danser et offrent ainsi à leur corps des sensations et un plaisir hors norme.

Pour conclure, on peut noter que la fête est une réjouissance qui est à l'origine, une commémoration religieuse, et qui au fil des temps bascule dans la pratique populaire. Cette évolution n'implique en aucune sorte la disparition du caractère religieux de la fête, elle suppose simplement que la fête se charge d'éléments profanes. L'aspect religieux et populaire ne s'opposent pas, ils peuvent coexister dans une même manifestation; offrant ainsi un espace public qui change au gré des manifestations par le biais des décorations éphémères et qui prend forme sous le rythme de la musique, des danses et des représentations donnant la voix à l'expression populaire.

DEUXIEME PARTIE

Fêtes populaires

Les fêtes populaires sont des divertissements que le peuple se donnent à lui-même. L'importance de leur nombre au XVIIème siècle témoigne du désir et du besoin de la société de se divertir. Parmi ces fêtes populaires on trouve l'une des plus grande manifestation de l'année, le carnaval.

1) Le carnaval

Le carnaval est une fête que nous allons analyser en profondeur car c'est la fête par excellence, les autres fêtes n'étant que des « petits carnavals » qui se sont calqués sur lui, il est le type même de la fête populaire. Nous allons étudier le carnaval sous toutes ses formes. Le fond et la forme du mot sont essentiels à la compréhension de son intérêt. Nous étudierons d'abord son étymologie puis dans

un second temps nous nous pencherons sur la définition en elle-même.

A. Origines

Origine étymologique :

Les origines linguistiques du mot « carnaval » sont nombreuses. Entre l'italien, l'espagnol et le latin, on a du mal à fixer son origine réelle. Mais nombre de linguistes retiennent seulement l'origine italienne : *carnevale*, composé de *carne* (chair) et de *levare* (lever, enlever, ôter). Si l'on se réfère au dictionnaire ancien, comme celui de Furetière, il est dit précisément que « ce mot vient de l'italien *carnevale* »[51]. Il en va de même pour un dictionnaire contemporain. Si l'on regarde dans le dictionnaire étymologique de la langue française, on nous apprend à ce propos :

> 1578 (au XVIème siècle. Aussi carneval, une première fois quarnivalle, 1268). Empr de l'it. Carnevale, prop. « Mardi-gras », issu, en toscane, par métathèse de carnelevare « ôter la viande » (comp. Esp carnestolendas), anc. Vicent. Carlassare = carne lesciare, etc).[52]

Le mot carnaval a aussi une origine espagnole. Il apparaît pour la première fois en 1492 dans le dictionnaire de Nebrija. Néanmoins les auteurs du Siècle d'Or utilisent plus souvent des termes comme « *carnestolendas* » ou « *antruejo* ». D'ailleurs Furetière n'oublie pas de mentionner les autres origines du mot carnaval :

> Ce mot vient de l'italien carnevale.Menage. Mais

[51] Antoine FURETIERE. Op.cit.

[52] Oscar BLOCH et Walther VON WARTBURG. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris : Presses universitaires de France, 1975.

> Du Cange dit qu'il vient de carn-a-val, parce que la chair s'en va; & dit qu'en la basse latinité on l'a appelé carnelevamen, carnisprivium ; & les espagnols carnestolendas. [53]

Rappelons aussi que le mot carnaval est tardif en France, 1578. Avant cette date, on employait le mot « *charnage* ». Malgré ces origines diverses, on peut essayer de rattacher ces définitions les unes aux autres et de dégager une traduction quasi-commune. Carnaval correspondrait donc à un moment précédant le Carême et qui désigne l'action d'extraire la viande de son alimentation.

Après avoir énoncé les différentes origines linguistiques du mot carnaval, il nous faut maintenant voir l'origine du carnaval. Qu'est-ce donc que le carnaval ? Au XVIIème siècle le carnaval se définit comme étant un :

> [t]emps de réjouissance qui se compte depuis les rois jusqu'au carême. [54]

Aujourd'hui cette définition n'a pas beaucoup évolué; Le Trésor de la langue française, dit à propos du carnaval :

> Période qui précède le carême (de l'Epiphanie au mercredi des cendres) - notamment jours gras (dimanche, lundi et mardi gras) - durant lesquels se déroulent des réjouissances publiques (mascarades, défilés d échars, bataille de confetti, etc.) ou semi-publiques (bals, etc.). [55]

---

[53] Antoine FURETIERE. Op.cit.
[54] Ibid.
[55] Paul IMBS. Trésor de la langue française. Tome 5. Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1977.

En observant ces deux définitions, on se rend compte qu'elles nous renseignent plus sur les dates de cette fête que sur la fête en elle-même. Le carnaval est une période charnière entre deux moments précis du calendrier. Il est donc défini par sa position calendaire. C'est une fête mobile qui s'insère dans le calendrier lunaire (moment de la dernière lune d'hiver). Le concile de trente (1545) fixa officiellement le début du carnaval à l'Epiphanie (six janvier) et sa fin au mardi gras, veille du début du carême (mercredi des cendres).

Rappelons que le carnaval a une origine religieuse. Cette origine lui vient du fait que toutes les fêtes antiques dont nous allons parler étaient religieuses. En effet, toutes les cérémonies, les rituels qui étaient observés à cette époque sont un appel aux divinités. Ce sont pour la plupart des fêtes agraires, durant lesquelles on observait des rites de fécondité qui font appel aux divinités. Les lupercales par exemple, c'est une course des luperques qui frappent ceux qu'ils croisent sur leur passage, en particulier les femmes; les coups qu'elles reçoivent sont destinés à les rendre fécondes. Dans les fêtes dionysiaques, la procession du phallus exalte la fécondité. Ainsi ces fêtes antiques ont une origine religieuse car on peut dire que ce sont des réjouissances destinées aux dieux. Ainsi le carnaval, héritier de ces festivités a une origine religieuse qu'il est important de rappeler.

Mais qu'en est-il plus concrètement du carnaval ? De son déroulement, son contenu ? Ce sont des interrogations auxquelles nous essayerons de répondre au fil de notre développement.

Mais auparavant, il nous faut nous pencher sur ses origines afin de comprendre certaines pratiques. Car tout comme son origine étymologique, le carnaval a des origines qui suscitent toujours des controverses. En effet, le carnaval a différentes origines supposées. On lui associe généralement une triple origine : lupercales, saturnales et les fêtes dionysiaques.

Les Lupercales :

Les Lupercales (dites fêtes de purification et de fécondité) sont de très anciennes fêtes romaines, qui à l'origine étaient une fête de bergers, célébrée annuellement le 15 février en l'honneur de Lupercus, qui voulait sûrement signifier écarter les loups (*lup*i) des troupeaux.

> Son but principal était d'assurer la fertilité des champs, des troupeaux et du peuple. Les célébrants se rassemblaient au Lupercal, une grotte sur le mont Palatin où Romulus et Rémus avaient, disait-on, été nourris par une louve. Les luperques (un *collegium*, « collège » , de prêtres recrutés dans certaines familles patriciennes) y sacrifiaient des boucs et un chien. [56]

Les luperques qui tirent leur nom et leur titre sacerdotal du nom de loup « *lupus* » en latin, sont des prêtres de Farinus, dieu de la nature sauvage. Ils étaient chargés d'écarter de Rome les meutes de loups. Pendant le sacrifice, on offrait des gâteaux faits par les vestales avec le blé des premiers épis de la dernière récolte. Ensuite deux jeunes gens, fils de patriciens, sont menés au lieu du sacrifice ; certains leur passent un couteau ensanglanté sur le front, d'autres utilisent de la laine imbibée de lait pour essuyer le sang. Après avoir purifié leur front, les jeunes gens doivent rire (comme un signe du souffle vital et de ce fait de résurrection). Une fois ce rite accompli, les luperques se servent d'une partie des peaux de boucs sacrifiés pour couvrir leurs corps nus; et avec le reste ils coupent des lanières et se mettent à courir à travers la ville en frappant tous ceux qui se trouvent sur leur passage, en particulier les femmes qui veillaient elles mêmes à se trouver sur leur chemin afin d'être rendues fécondes. Cette action avait un sens.

> L'acte de courir était une purification symbolique du territoire, les lanières étaient appelées februa, « moyen de purification », et le mois où la cérémonie avait lieu februarius, le temps de la

[56] Margaret.C. HOWATSON (sous la direction de). Dictionnaire de l'antiquité. Mythologie, littérature et civilisation. Paris : R. Laffont, 1993, p.587. Précisons ici que le bouc est sûrement en rapport avec son association au bouc émissaire ; par allusion à la coutume biblique qui consistait à charger un bouc de tous les péchés d'Israël et à le chasser dans le désert. Animal familier qui concentre tout l'imaginaire de l'excès. On peut dire que cet animal est symbolique du péché.

purification. [57]

Ainsi l'action et le mois choisi pour l'accomplir sont ceux appropriés à la purification. Cette course est en quelque sorte destinée à écarter les dangers, à chasser le mal. On peut donc en conclure que les lupercales sont une fête agraire qui a pour but la purification et la fécondation. Il en va tout autrement pour les saturnales, qui sont également une fête romaine antique à laquelle on rattache l'origine du carnaval.

Les Saturnales :

A l'époque romaine, c'est une fête religieuse que l'on célébrait du dix sept au dix neuf décembre.

> C'est la fête la plus joyeuse de l'année : temps de plaisir, de bienveillance, de licence, de cadeaux échangés et de bougies allumées, c'est par certains aspects le prototype de notre fête de Noël. [58]

Si l'on s'arrête à ce début de définition des Saturnales, on peut croire qu'elles n'ont aucun lien avec le carnaval, si ce n'est la notion de « plaisir » et de « licence ». Mais il en est tout autrement puisque la suite de l'entrée du mot commence à nous faire apparaître sa relation avec le carnaval ou du moins à nous faire comprendre le lien qui existe entre les deux fêtes. Durant les Saturnales,

> [o]n offrait au temple de Saturne un sacrifice, qui était suivi d'une fête publique. Le travail cessait ;

[57] Margaret.C. HOWATSON (sous la direction de). Op.cit., p.587.
[58] Margaret.C. HOWATSON (sous la direction de). Op.cit., p.900.

> tout le monde mettait ses habits de fête et se coiffait du bonnet appelé pil(l)eus. Les jours étaient les seuls de l'année où il était permis de jouer en public à des jeux de hasard. Les esclaves avaient congé, ou se faisaient même parfois servir par leurs maîtres. Chaque famille choisissait un roi d'un jour pour présider aux festivités […] .[59]

On n'aura pas de mal à reconnaître ici l'idée d'inversion que l'on retrouvera dans le carnaval. Les saturnales qui sont des grandes réjouissances d'hiver sont une fête du renversement de l'année, où l'année tourne sur elle-même. On voit l'inversion de rôles, les esclaves « se faisaient même parfois servir par leurs maîtres ». Elles sont la manifestation de la liberté et du monde à l'envers. Pour bien des spécialistes, la période de licence du carnaval est une survivance des Saturnales de la Rome antique. Les saturnales, comme le carnaval offraient un moment de plaisir qui passait par les apparences, « tout le monde mettait ses habits de fête », et le jeu. Et comme le carnaval, durant les saturnales, on élisait un roi « pour présider aux festivités ».

Les Lupercales et les Saturnales semblent être a priori liées au carnaval, mais quelles sont les réminiscences que ces fêtes ont laissées au carnaval ? C'est une question à laquelle nous répondrons par la suite. Mais auparavant, nous devons citer la troisième et dernière origine du carnaval : les fêtes Dionysiaques. Celles-ci sont grecques.

<u>Les fêtes Dionysiaques</u> :

Quatre fêtes étaient consacrées à Dionysos, qui se répartissaient du début de l'hiver au début du printemps :

Les Dionysies rustiques se déroulaient pendant le mois de Poséidon (ce qui correspond à notre mois de décembre). Les Lénées, pendant le mois de Gamélion (janvier-février). Les Anthéstéries, avaient lieu durant le mois d'Anthéstérion

[59] Ibid., p.900.

(février-mars). Les grandes Dionysies, quant à elles, étaient célébrées le mois d'Elaphébolion (mars-avril).

Les grandes Dionysies ou dionysies urbaines sont les plus importantes et les plus brillantes des fêtes de Dionysos. Elles apparaissent à Athènes au VIème siècle avant-Jésus Christ environ. Elles seront très vite célébrées dans toutes les cités de quelque importance. Elles tiennent une grande place dans la religion. Mais leur origine religieuse s'effacera peu à peu au profit de leur fonction politique : assurer le renom de la cité tout en consolidant le sentiment communautaire.

Comment et en l'honneur de qui se déroulaient donc ces Dionysies ? Leur nom est emprunté du grec *Dionusia*, « fêtes de Dionysos »; ces fêtes étaient avant tout célébrées en l'honneur du Dieu Dionysos. Dieu du vin, de l'ivresse, de l'excès et de l'inspiration, Dionysos était fêté par des cérémonies tumultueuses. Les grandes Dionysies commençaient le dixième jour du mois d'Elaphébolion (mars), avec un grand cortège religieux (dont l'un des éléments était le phallus porté en procession en l'honneur du Dieu : des personnages recouverts de branchages ou barbouillés de suie escortaient le phallus). Le dictionnaire de l'antiquité nous renseigne à ce propos :

> […] Après le Proagôn (présentation des poètes et des artistes), la foule se rend en procession au sanctuaire de Dionysos pour en sortir la statue du Dieu et l'amener dans l'enclos sacré du théâtre. [60]

Ce rite commémorait l'arrivée de Dionysos Eleuthereus à Athènes. Quand le cortège d'Iacchos s'approchait d'Eleusis, à la nuit tombée, les mystes dansaient à la lumière des torches. Ils étaient accompagnés par des chœurs d'enfants et des chœurs d'hommes. Notons, comme nous l'apprend J. Rudhart, que :

> [l]'aspect religieux de ces danses ne résulte pas du fait qu'elles se trouvent associées à d'autres

[60] Margaret.C. HOWATSON (sous la direction de). Op.cit.

> rites dont la fonction culturelle serait mieux établie. Une telle association n'est pas fortuite. Les oracles eux-mêmes ont prescrit, pour célébrer le culte de Dionysos, de sacrifier et de former des chœurs : ils attribuent aux deux rites la même importance. Les chœurs plaisent aux douze Olympiens, dit Xénophon, ainsi qu'aux autres dieux. [61]

Les chants de ces chœurs ont une importance considérable dans la naissance de la tragédie, puisque c'est ce chant lyrique usuel utilisé dans le culte de Dionysos qu'on appelle le dithyrambe, chanté par un chanteur et un chœur qui va devenir la tragédie. Celle-ci était à l'origine religieuse.

La procession se terminait par des sacrifices et des libations que les dix stratèges offraient dans l'enceinte du temple de Dionysos ; pour l'occasion métèques et citoyens sont confondus. Les deux jours suivants étaient consacrés au concours de dithyrambes. Enfin les trois derniers jours étaient occupés par des représentations théâtrales :

> […] le matin, trois tragédies et un drame satyrique (tétralogie) ; l'après- midi une comédie- le tout entrecoupé de cérémonies diverses-, à la suite de quoi un jury désigné par le sort proclame le nom du vainqueur parmi les trois poètes admis à concourir. De fait, c'est cette dernière phase qui a pris le pas sur les autres à partir du ≈ Vème siècle, sans doute en raison de la qualité des œuvres présentées (par exemple, l'Orestie d'Eshyle en ≈ 458). Au ≈ IVème siècle, si la popularité de la fête ne décline pas, bien au contraire, ce sont en revanche le nombre et la qualité des ouvrages qui baissent. On assiste à des reprises de grands « classiques », et les acteurs dépassent les auteurs en célébrité : c'est l'éclat du

[61] Jean RUDHART. Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique. Paris : Picard, 1992, p.144.

> cérémonial vide qui porte au loin le nom de la cité ; au masque se substitue la mascarade, à la démocratie la démagogie. [62]

Le succès de ces fêtes était tel, que de nombreux visiteurs se rendaient à Athènes pour l'occasion. C'est dire l'importance de l'événement. Ainsi les fêtes athéniennes, dans lesquelles Dionysos occupait une place centrale se situent au cours de l'hiver et se répartissaient dans une période assez brève (≈ décembre à mars). Pour les agriculteurs et les marins athéniens, le mois d'hiver est propice aux divertissements et à la fête car il y a une abondance de vivres. Le culte public rendu à Dionysos provoque chez ses fidèles un état d'ivresse et d'extase. Ce trait est à mettre en relation avec les Bacchanales que Dionysos a introduites à Thèbes. Ces fêtes où le peuple entier, mais surtout les femmes, était saisit d'un délire mystique, et parcourait la campagne en poussant des cris rituels. Il y a dans cet acte une certaine volonté de libérer ses pulsions profondes. On peut aussi rappeler par la même occasion l'existence d'un considérable culte secret, exprimé par le biais des Mystères, et qui renfermait des cérémonies initiatiques. Le Dieu du vin était souvent escorté d'un groupe de satyres, de ménades, de panthères, de boucs, d'ânes et du vieux Silène, constituant ainsi le « cortège dionysiaque ». C'était un culte à mystères, qui se déroulait entre initiés (dont le rassemblement est appelé le thiase).

Après avoir vu en détail en quoi consistait chacune de ces fêtes, il nous faut maintenant établir les différents liens qui les unissent au carnaval. La description et la connaissance de ces fêtes ne sont nécessaires que si elles sont analysées afin de dégager le rapport entre elles. Tout d'abord en ce qui concerne les Saturnales, il faut y rattacher l'idée de licence et de plaisir. Le jour de la fête, personne ne travaille et tout le monde revêt ses habits de fête: la fête publique est un moment de plaisir collectif mais ce qui rattache davantage cette fête au carnaval c'est la notion d'inversion. Les esclaves se font servir par leurs maîtres. Il y a un

[62] Margaret.C. HOWATSON. Op.cit.

renversement de l'ordre établi que l'on observe également en période de carnaval. Un autre élément est à rapprocher de celui-ci, c'est l'élection du roi qui doit présider aux festivités. C'est un thème que l'on retrouve dans le carnaval. Seuls quelques traits permettent donc de comparer les Saturnales au carnaval. Il en va de même pour les Dionysies : quelques points communs suffisent à élaborer cette hypothèse sur son origine.

Les Dionysies perdent peu à peu leur aspect religieux au profit d'une volonté d'exalter une force commune. Cette idée de renforcement collectif se retrouvera également dans le carnaval. Tout comme Carmêntrant, une statue est promenée à travers la ville en cette occasion. Une représentation (mannequin ou statue) qui symbolise l'événement. Rappelons également que durant les Dionysies, l'entrée du phallus était escortée par des personnages barbouillés de suie ou couverts de branchages. Ce qui donnait lieu à un échange de plaisanteries entre ces sortes de masques et la foule. On retrouve donc ici l'origine du masque du carnaval. La suie et les branchages seront remplacés par le masque et le déguisement. Ce sont des éléments qui rappellent cette idée de changement et d'inversion. Dans les fêtes Dionysiaques avaient lieu des processions tumultueuses, dans lesquelles figuraient, évoqués par des masques, les génies de la terre et de la fécondité. Les fêtes dionysiaques sont assez troublantes. En effet, dans le panthéon grec, Dionysos était un dieu singulier. Il était à la fois de nulle part et de partout, sédentaire et vagabond. Il symbolisait la figure de l'autre, de ce qui est différent, déconcertant, déroutant. C'est cet aspect troublant et illusoire que l'on retrouvera plus tard dans le carnaval. Le faux, l'illusion, le trompe-l'œil se retrouveront également dans les pièces de théâtre. Les cortèges dionysiaques donnaient naissance aux représentations théâtrales. Tous ces éléments : masque, déguisement, illusion, faux-semblant rejoignent cette idée de théâtralité dont il sera question plus tard dans notre étude (II, 3).

En ce qui concerne les Lupercales, peu d'éléments permettent de les rattacher au carnaval. Néanmoins ce sont les éléments les plus significatifs et les plus importants de ces fêtes. L'aspect bestial des Lupercales, avec ses masques, son côté sauvage lègue au carnaval tout cet ensemble. Le masque de carnaval symbolisant, représentant un animal (le loup, la vache, le cochon…) trouve son origine dans les Lupercales. La sauvagerie et la bestialité sont aussi observées lors

du carnaval. Une autre similitude est à rapprocher du carnaval : c'est l'action de courir à travers la ville en frappant tous ceux qui se mettent sur le passage des luperques. On retrouve un rite presque similaire dans le carnaval. Puisque, comme on le sait, la coutume des coups de poings nuptiaux qui se range parmi les rites carnavalesques, est associée à la fécondité, à la virilité et au Temps.

En tout cas, il est nécessaire de retenir que toutes ces fêtes antiques ont légué leurs traits les plus dominants au carnaval : les masques, les cortèges, les représentations théâtrales, la licence, la nourriture et la boisson à profusion. En effet, l'élément commun entre toutes ces fêtes c'est l'abondance de nourriture et de boisson. Mais toutes ces origines supposées restent encore un sujet polémique. Il est difficile de donner une origine fixe au carnaval. Et cela semble tout à fait normal puisque chaque fête fait partie d'un ensemble structuré d'éléments qu'il faut prendre en compte, c'est-à-dire le lieu, le contexte et la période. Tout est relatif et toute chose évolue. Henri Jeanmaire l'énonce très justement :

> […] une fête est un complexe dont les éléments ne peuvent pas toujours être rapportés à une idée centrale ; il est au contraire dans la nature des choses qu'une solennisation périodique, en provoquant la participation d'éléments sociaux divers, mette en mouvement des activités dont la liaison avec le moment de l'année est plus ou moins clairement ressentie. [63]

Différents facteurs entrent en compte dans le déroulement d'une fête et il semble assez complexe d'assigner une origine unique et sûre au carnaval. Il est néanmoins nécessaire de rappeler les différentes origines du carnaval car même si son origine est multiple, elle reste vérifiable et prouvée.

À présent, à partir de tous ces éléments, nous pouvons développer notre étude sur le carnaval et découvrir au fur et à mesure de celle-ci, comment sont

[63] Henri JEANMAIRE. Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. Paris : Payot, 1991, p.36.

réinsérés les rites et les pratiques antiques « romains » et « grecs ». Si l'on revient sur les définitions du mot carnaval que nous avons examinées plus haut, on s'aperçoit qu'elles sont plates et peu développées. En effet, elles ne nous renseignent ni sur le contenu, ni sur le déroulement, ni sur la symbolique de celui-ci. On dit que ce sont des réjouissances; mais de quel ordre et en l'honneur de qui? Quels sont les traits dominants du carnaval ? Patrick Dandrey dit à ce propos:

> D'emblée, le visage fait place au masque, grotesque et risible : figure du carnaval. [64]

Le carnaval, c'est avant tout le masque. C'est la fête des masques que l'on retrouvait dans les Saturnales romaines; et qui survivent encore dans le carnaval de Nice, d'Aix et dans bien d'autres encore. Se masquer et se déguiser sont les activités principales de cet événement. Le changement et l'inversion sont donc les idées centrales du carnaval. L'inversion la plus observée est celle de l'homme déguisé en femme et vice-versa. Ce jeu a toujours été condamné par l'Eglise; jugé équivoque et grossier, il est considéré comme un péché contre le sixième commandement (cf. loi divine au 22ème chapitre du Deutéronome biblique). Le déguisement le plus connu est aussi celui de l'esclave en maître et inversement. Depuis l'antiquité, cette inversion est pratiquée; elle est la plus caractéristique du changement. Et bien sûr, il y a également le déguisement de l'homme en animal; ce dernier rappelle le côté bestial et sauvage de l'homme. Cette inversion traduit également le renversement qui se produit lors de ces fêtes (comme Pâques, carême, les fêtes mobiles du calendrier lunaire). On passe de l'hiver au renouveau. C'est un phénomène calendaire; la nature se renouvelle, les hommes aussi. Le changement des apparences des hommes est en harmonie avec la transformation de la nature. La métamorphose qui s'effectue est le fondement du carnaval. Nous devons à présent voir quel en est son contenu ?

---

[64] Patrick DANDREY (dirigé par). Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes. Paris : Klincksieck, 2006, p.196.

B. Organisation, déroulement et enjeux

- Carnaval et ses activités:

L'action principale de cette fête, c'est la procession du mannequin de carnaval, appelé plus communément « Carmênentrant » ou « Quaresme Prenant ». Le troisième jour de carnaval, après avoir été promené dans les rues de la ville, il était jugé. Après le jugement, il était brûlé sur la place publique pour expier ses fautes. Ce mannequin symbolise tout ce qui est mal, il endosse les craintes, les angoisses et les fautes du peuple. En le consumant, les individus se déchargent de tout cela. Le sort du mannequin varie, bien sûr, en fonction des villes. À Nîmes, on le jetait dans le bassin de la Fontaine, sanctuaire du dieu topique. Il en va de même pour la ville de Beaucaire, où il était précipité dans le Rhône. Ailleurs, à Arles, Marseille, Toulon, etc., on procédait à la crémation du mannequin de carnaval; cette incinération se faisait généralement le mercredi des cendres; et c'est une pratique qui n'a pas disparu de l'usage. À Marseille, il était incinéré puis jeté à la mer; à Arles, on le brûlait au Pont de Crau. Quelquefois même, avec Carêmentrant on incinérait un chat, en qui s'incarnait la « vieille », celle-ci représentant carême. C'est un usage qui semble être, a priori, une sorte de revanche sur l'hiver, le Temps, la mort. La promenade des mannequins en forme de mauvais démons est une coutume que l'on retrouve dans d'autres fêtes. Telle que la Tarasque à Tarascon, où avait lieu une procession le lundi de Pentecôte, qui était répétée le jour de la Sainte-Marthe. Ou encore le Drac (dragon) à Beaucaire, Aix et Toulon. Des mannequins qui représentent tous le mal qu'il faut combattre. Le carnaval qui se termine par un règlement de comptes: le jugement et la condamnation de Carêmentrant, le bouc émissaire de tous les péchés du monde, commence et se déroule dans une ambiance tout autre. En effet, il débute avec des farces, des masques, des mascarades, etc.

La fête débute par un tour de la ville que les jeunes gens effectuent pour quêter, de porte en porte, de quoi se nourrir. Ensuite commencent les grandes festivités. Carnaval et son cortège de chars : il y a tout d'abord les deux chars antagonistes, l'un représentant carnaval, l'autre carême. Chacun des deux est accompagné par des personnages et des objets qui illustrent cet antagonisme. Si

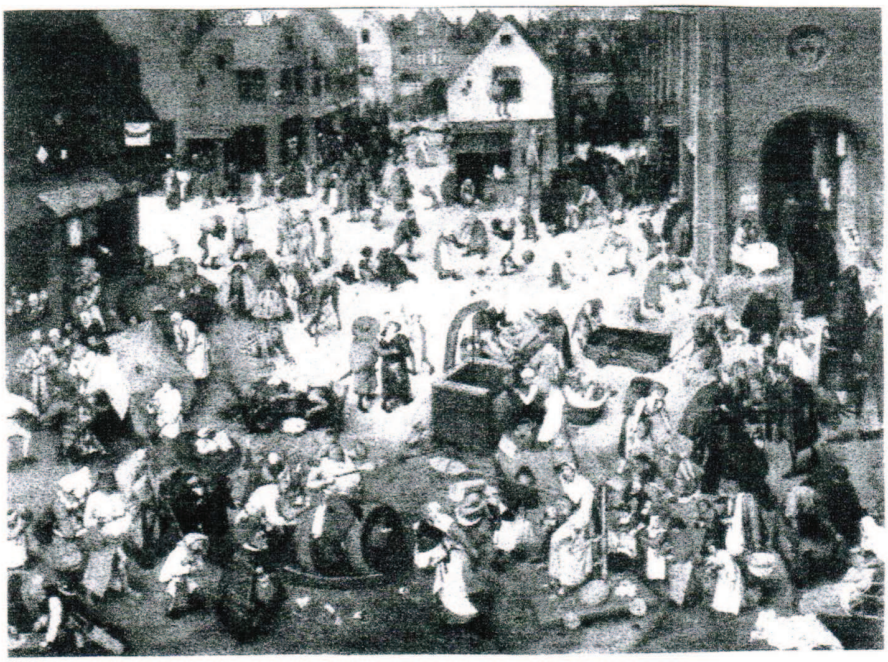
l'on examine par exemple les illustrations de Jacques Lagniet dans Les illustres proverbes de 1657, on peut voir cette opposition de chars (cf. illustrations). À la tête de chaque char, se trouve un personnage qui représente carême d'un côté et carnaval de l'autre; on a donc une personnification de deux moments bien distincts du calendrier. Carême est représenté par une vieille femme portant une ceinture de poissons, de gâteaux secs et des bretzels au cou et aux bras. Elle porte sur la tête une passoire. Les personnages qui l'accompagnent sont également armés de ceintures de poissons, l'un d'entre eux porte un collier d'oignons, un autre tient un bâton chargé de poissons. Ce sont là des aliments symbolisant la période d'abstinence. Le char de carnaval est, quant à lui, mené par un homme assez jeune et bien portant, assis sur un tonneau de vin. Il est armé d'un collier de gaufres et d'une lance chargée de volailles (poulets) et de jambons. Il porte sur la tête une poêle à frire qui servait à faire revenir la charcuterie. Il est tiré et accompagné par des personnages portant saucisses et gaufres. C'est un défilé d'exposition de nourritures grasses, qui symbolise le carnaval, période d'abondance , de ripaille et de liesse. Il est également accompagné du fou (portant un chaperon à oreilles garnies de grelots). Le fou est le personnage le plus important dans le carnaval, car en lui s'incarnent toutes les valeurs de la fête : abondance, licence, folie et plaisir. Ainsi, ces deux chars semblent partir en guerre l'un contre l'autre, armés de leurs attributs respectifs. Le combat de carnaval et carême est, d'ailleurs, un thème récurrent dans la littérature et dans la peinture (cf. tableau de Pieter Bruegel de 1559 sur lequel figure une grande représentation d'activités qui reproduisent le cycle de Carnaval et celui de Carême; au premier

Gravure proverbiale de Jacques Lagniet, Les Illustres Proverbes (1657)

Illustration de Carême et de son char

Gravure proverbiale de Jacques Lagniet, Les Illustres Proverbes (1657)

Illustration de Charnage et de son char



Pieter Bruegel, « Combat de Carnaval contre Carême » (1559)

(www.pieter-bruegel.com/salles/carnaval.htm)

plan apparaissent les deux chars antagonistes : celui de Carnaval et celui de Carême, chacun est suivi par son cortège de personnages, d'objets et d'aliments qui lui sont propres. On remarquera que le tableau se divise en deux, d'un côté droit figure le cycle de Carême où les gens travaillent, quêtent de l'argent ou sortent de l'église. De l'autre côté, des personnages pratiquent des jeux de hasard, des jeux de dés, jouent de la musique, et sortent de l'auberge devant laquelle des célibataires donnent une représentation théâtrale qui met en scène des fiançailles inconvenantes : une farce qui tourne en dérision le couple mal assorti d'une femme ébouriffée et robuste qui semble tirer un homme contre son gré vers une tente. Cette peinture donne l'impression que les chars de Carnaval et Carême avancent en tournant comme pour figurer l'aspect cyclique de leur passage, ce sont des événements calendaires qui reviennent chaque année). Le combat entre Carême et Carnaval devient source de création artistique. Il nous reste peu de vestiges à ce sujet mais deux textes de jeux de carnaval de la fin du Moyen Age sont arrivés à la postérité.[65] Ce sont deux textes qui ont pour thème exclusivement le carnaval et la bataille de carême et charnage (mot qui vient de chair, *carne* en latin qui veut dire « viande »; c'est un mot de l'ancien français employé pour désigner le carnaval). Le premier texte a été composé par le Prince de la Basoche d'Issoudun. Le second fut composé par Jean d'Abondance qui faisait partie de la basoche d'Aix; ce texte est une pièce de théâtre qui utilise une forme traditionnelle de textes comiques très employée durant le carnaval et qui est le testament ou congé.

Nous allons prendre ce second texte pour exemple afin de montrer le processus des différents moments de la bataille qui oppose Carême et Carnaval. Dans le jeu, on voit dans un premier temps Carême qui est présentée (dans le jeu de Jean d'Abondance Carême est une figure féminine), elle a pour ennemi Carmentrant à qui elle va déclarer la guerre s'il refuse de se rendre. Elle envoie donc un ambassadeur, qui est Tête d'Ail (cette forme de défi rappelle la tradition épique de la chanson de geste) pour braver Carmentrant. Chez ce dernier, « *Archiepot* » (évoque l'attitude du buveur), « *Talhebudin* » (taille boudins),

---

[65] La bataille de Saint-Pensard à l'encontre de carême et Le testament de carmentran que l'on retrouve dans l'ouvrage de Jean-Claude Aubailly, Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Age. Genève : éditions Droz, 1977.

« *Lechefroye* » (lèche frite qui sert à faire revenir des aliments gras, de la charcuterie; c'est un mot qui désigne aussi une pâtisserie) forment l'entourage de Carmentrant et qui symbolisent la ripaille, la nourriture grasse. Ces personnages professent également une philosophie de vie : insouciance et réjouissance avant la mort (contrairement au carême qui invoque l'ascétisme et offre le salut de l'âme). Ils encouragent à prendre du bon temps et décrivent le comportement qu'il faut adopter : le vin ,la nourriture, les amours faciles, le plaisir de la chair, la musique sont les composantes d'une belle vie selon eux. Une vie dans laquelle on ne se soucie ni de ce qui arrivera après ni de la mort à laquelle il ne faut pas songer. Arrive ensuite Tête d'Ail, venu en ambassade et qui est froidement accueilli par Carmentrant qui le chasse aussitôt. Lorsque Tête d'Ail revient auprès de Carême pour lui rendre compte de sa mission, il lui annonce que Carmentrant refuse de se rendre; l'ordre de bataille est donc décidé. Dans le texte, il y a des vides qui sont peut-être laissés à l'improvisation des comédiens (pendant le carnaval, on s'envoyait des objets, la bataille fait partie des rites carnavalesques. Aujourd'hui encore on s'envoie des fleurs, des confettis, de la farine, des œufs, etc.). La bataille s'achève assez mal pour Carmentrant qui est abandonné par son entourage qui a pris la fuite; il est fait prisonnier et mené devant carême. Ensuite on assiste au procès de Carmentrant (dont le jeu porte le nom) qui se présente sous la forme d'une situation de tribunal dont la pratique est très présente dans le théâtre profane parce qu'elle est très souvent liée au milieu de la basoche; c'est une parodie de procès qui utilise une terminologie et un rituel juridiques. Ainsi, Carmentrant est vaincu, carême veut le condamner à mort mais l'assistance intercède pour alléger la sentence : Tête d'Ail et les autres proposent de le bannir pendant sept semaines (cette sentence est en principe infligée à carême, ici c'est le contraire) et de l'envoyer chez les Juifs car chez on ne mange pas de charcuterie (le fait d'y introduire la communauté juive, qui semble ici être infidèle, montre que c'est une production très locale; en effet, les Juifs sont à Avignon et Jean d'Abondance qui habitait Pont St Esprit connaissait la région). La pièce se finit par un long monologue de Carmentrant qui est un testament dans lequel il prend congé en faisant ses adieux et ses prescriptions à l'assistance. Cet adieu est bien sûr burlesque puisqu'on sait qu'il reviendra.

Cette bataille illustre un très vieux thème, une sorte de fabliau anonyme

édité par un certain Lozinski et qui est une parodie de chanson de geste; on y voit s'opposer deux seigneurs importants, Carême et Carnaval, chacun s'affrontant avec toute sa maison, son entourage.[66] Cet affrontement représente deux modes de vie différents : l'austérité, l'ascétisme et la tristesse représentés par Carême; et la nourriture, la gaieté et la joie représentés par Carnaval. Ce jeu de carnaval avec toute la mise en scène autour du jugement de Carêmentrant est ce qu'on appelle des « *carnavaladas* ». C'est une trame traditionnelle du jugement de « caramentran ». C'est un épisode burlesque ou satirique qui se rapporte à des faits locaux dont tout le monde a connaissance et qui se sont passés au cours de l'année.

Durant le carnaval, d'autres parodies de jugement ont été observées : parodie d'actes juridiques. On observait également des testaments de volaille prononcés avant qu'elles ne soient mangées par exemple; ou encore des procès qui se déroulaient autour d'un thème soit obscène, soit alimentaire. Il y avait même des mandements qui ordonnait à une personne de faire telle ou telle chose. Ainsi tous les prétextes sont bons pour se divertir.

Aux rangs des cortèges, on place également celui de la Basoche (confrérie), un groupe de jeunes gens qui, dans une agitation et un vacarme bruyant, parcoure les rues de la ville pour se divertir en faisant facéties et divertissements. Des activités qui peuvent parfois devenir agressives, comme l'explique Claude Seignolle, lorsque par exemple le cortège rencontre une maquerelle ou une fille de joie.

> A Avignon au XVIIème siècle, si une [fille de joie ou maquerelle] se trouvait sur le passage du cortège de cette confrérie (la Basoche) le mardi gras, les étudiants, qui les connaissaient sans doute toutes, dépêchaient quatre des leurs pour lui infliger la *batacuelo*: la saisissant par les bras et les jambes, ils l'abaissaient trois fois, lui cognant le derrière contre le sol et la laissaient choir lourdement… Pour qu'il n'y eût pas d'abus,

[66] LOZINSKI Grigori. La bataille de Caresme et de Charnage. Paris : Honoré Champion, 1933.

> le vice-légat stipula que la *batacuelo* ne devait être faite que sur une place publique et avec discrétion.[67]

Plus tard, les pratiques irrévérencieuses et outrageantes de la Basoche seront proscrites. Le mot *batacuelo* vient du provençal *batacuola* qui signifie « fessée », il indique nettement le caractère scabreux des usages carnavalesques et toute la thématique du bas corporel qui tient une place marquante dans le carnaval.

Le carnaval s'organise autour de nombreux rites et coutumes. Des jeux qui faisaient partie de coutumes carnavalesques avaient lieu, l'élection du roi et de la reine de la fête qui étaient élus sur un coup de dés (« *basiculus* » ou « royal » étaient les noms donnés au meilleur jeté de dés) succédait au détrônement, qui était un rite carnavalesque traditionnel parce que le nouveau doit nécessairement être amené par la destruction de l'ancien.

On observait également la coutume des coups de poing nuptiaux qu'on appelait « nopces à mitaines » et qui étaient usités généralement pendant la noce, cette coutume consistait à échanger des coups juste pour rire. C'est un rite carnavalesque qui était rattaché à la fécondité et à la virilité, on lui donnait un sens érotique puisque les coups de poing étaient assimilés à l'acte sexuel (allusion donc au bas corporel, dont il était souvent question lors du carnaval car il traduisait l'image du renouveau) avec toujours cette idée du changement, du passage de l'ancien au nouveau: « tout coup donné au vieux monde aide à la naissance du nouveau […]. Pour cette raison, les coups et injures se transforment en joyeux acte de fête. »[68] Lors de ces échanges de coups, les participants qui n'avaient pas reçus de coups faisaient preuve de beaucoup de théâtralité, ils exagéraient délibérément la souffrance fictive subie par les coups supposés en employant des mots avec de longues syllabes destinées à traduire l'ampleur de leur douleur. Ces mots composés de plusieurs syllabes n'avaient aucun sens, c'est pourquoi ils engendraient le rire et offraient des scènes comiques. Les scènes de bagarres et de bastonnades carnavalesques faisaient partie du carnaval car elles donnaient le droit

---

[67] Claude SEIGNOLLE. Le folklore de la Provence. Paris : Maisonneuve et Larose, 1980, p.190.
[68] Mikhaïl BAKHTINE. Op.cit., p.207.

de bénéficier d'une certaine liberté et de dépasser le cadre de la vie en société qui était régi par des règles.

Des représentations théâtrales étaient également mises en scène, on assistait par exemple à des farces jouées par des célibataires qui tournaient en dérision un couple mal assorti ou encore à des scènes d'enfantement, durant lesquelles une femme enceinte donne naissance en public à un enfant sans forme. Le thème de la fécondité et de l'enfantement traduit la vie elle-même qui engendre à la fois la vie (naissance) et la mort (celui qui vient au monde est nécessairement condamné à la mort). Cette analogie à la vie créée la parenté au temps, élément très important du carnaval, que l'on retrouve dans les jeux de hasard qui, dans une tout autre mesure, traduisent cette notion de temps.

On observait des jeux de toutes sortes, en passant par les jeux de cartes et en allant jusqu'aux jeux sportifs; ces jeux tenaient une place dominante durant les festivités publiques. On jouait aussi au jeu des dés qui s'exécutait à même le sol; les jeux de hasard étaient très fréquents durant le carnaval, surtout celui du jeu des dés : ces jeux de hasard avaient une symbolique, ils manifestaient le combat de l'hiver et du printemps, de l'ancienne et de la nouvelle année.

> Le jeu est étroitement lié au temps et à l'avenir. Ce n'est pas sans raisons que les instruments du jeu: cartes et dés, servent également à prédire le sort, c'est-à-dire à connaître l'avenir.[69]

Le carnaval véhicule tout ce rapport au temps, tourné vers l'avenir, il renverse le passé dans un souci de célébration d'un renouveau où l'abondance (des biens matériels), la liberté et l'égalité prennent forme et existent (durant un temps, celui de la fête).

Il y avait le jeu du pot cassé, par exemple, qui était une coutume carnavalesque et qui consistait pour les participants à former une large ronde en alternant les sexes et à s'envoyer des pots de terre cuite qui risquaient de toucher le sol et de se casser s'ils n'étaient pas rattrapés par leur destinataire.

---

[69] Mikhaïl BAKHTINE. Op.cit., p.235.

Le barbouillage des visages était une pratique répandue; on utilisait de la farine pour obtenir un côté blanc du visage et pour l'autre côté, on appliquait de la suie pour faire le noir : ainsi barbouillés, les gens jouaient au jeu de l'échelle, qui consistait à passer le visage à travers les barreaux d'une échelle. Cette pratique était censée représenter l'alternance de la pleine lune et de la nouvelle lune. On voit donc que le carnaval laisse place à l'invention et que par le langage et le rire le monde du carnaval réalise un espace où tout est possible.

Durant le carnaval, la mascarade était la pratique la plus répandue, elle se manifeste par les déguisements, les défilés et les bruits. La mascarade est une vieille pratique qui date du IVème siècle dans l'empire romain et qui se déroulait lors de la célébration du nouvel an; les masques les plus fréquents sont ceux d'animaux, de démons ou de femmes. La mascarade est une tradition populaire que l'on retrouve dans le carnaval, le charivari, etc. Lors du carnaval, la mascarade est un « divertissement ou spectacle dansé par des personnes portant masque et déguisement. Amusement traditionnel de la période du carnaval, la mascarade peut être plus ou moins improvisée. Certaines obéissent à un thème donné, comportent le défilé des participants et s'achèvent par un bal masqué ».[70]
Les personnages déguisés, le visage masqué ou fardé défilent, dansent ou font des rondes dans les rues dans le bruit des pétards, de la musique, des chants et des cris. Durant le carnaval, les rôles des personnages masqués étaient précis.

> Les masqués généreux et beaux, richement habillés de tissus aux couleurs chatoyantes (velours, soieries…), lancent des noix, des petits pains ou des oranges et symbolisent l'abondance, l'année nouvelle, la vie et la fécondité. À leurs côtés se profilent des personnages laids et inquiétants vêtus de haillons, de fourrures, de déguisements zoomorphes (cerfs, ours, loups, boucs, chevaux-jupons, vachettes…) ou couverts de végétaux naturels - paille, mousse… Munis de

[70] Marcelle BENOIT (sous la direction de). Dictionnaire de la musique en France au XVIIème et XVIIIème siècle. Paris : Fayard, 1992, p.443.

> baguettes, de balais ou de chaînes, ils évoquent la captivité et incarnent la stérilité de l'hiver et le gouffre de la mort. »[71]

Dans cette distinction des personnages, on retrouve l'idée d'inversion, le « généreux et beau » est l'envers du « laid et inquiétant »; dans cette opposition des symboles on rencontre la volonté d'aspirer au changement et au renouveau en chassant la stérilité de l'hiver. La présence des deux catégories de personnages montre le passage de l'un à l'autre : de l'ancienne à la nouvelle année, de l'hiver au renouveau, de la mort à la vie, de la stérilité à la fécondité, de l'angoisse à l'insouciance. Tout cela est destiné à favoriser la fertilité de la nature et des hommes. Ainsi « les tournées des masqués sont destinées à apporter protection et bonheur là où elles passent ». [72]

Jusqu'au XXème siècle, les mascarades sanctionnaient parfois; les personnages masqués allaient de porte en porte réclamer des victuailles, sous peine de charivaris ou de punitions humiliantes, l'accueil devait être courtois et plaisant. Le parcours qu'ils empruntent peut paraître peu défini et décousu mais en fait « sous un aspect volontairement désordonné, leur itinéraire est en réalité très étudié ».[73] En effet, on se rend compte que malgré ses apparences de manifestation débridée, le carnaval est régi par un souci d'organisation.

- L'organisation du désordre :

Le carnaval fait place à la licence et au débordement ; une effusion de joie qui pourrait paraître débridée et incontrôlée. Mais en réalité, il en est tout autrement, il est organisé et structuré. L'inversion de l'ordre établi marque un désordre, un désordre, certes, mais qui n'est pas sans agencement. En effet, on assiste à ce qu'on pourrait nommer, ici, une organisation du désordre. Paradoxalement, on peut dire qu'il y a de la coordination dans ce désordre car tout n'est pas fait au

---

[71] Nadine CRETIN. Fête des Fous, Saint-Jean et belles de mai. Une histoire de calendrier. Paris : Éditions du seuil, 2008, p. 25.
[72] Ibid., p.24.
[73] Ibid., p.24.

hasard, chaque acte et chaque pratique a un sens bien précis. Ce qui peut apparaître, de prime abord, comme quelque chose de décousu est en réalité ordonné et significatif. Finalement l'inversion de l'ordre établi a pour but de rétablir l'ordre des choses. En effet, si l'on se réfère à la phrase biblique bien connue qui stipule : « les premiers seront les derniers », on s'aperçoit que c'est sur ce principe que s'articule le carnaval. Il semble être le principe de base de cette fête : la tradition du renversement judéo-chrétien qui énonce que Dieu favorisera les humbles au détriment des puissants est présente dans le carnaval. Donc paradoxalement, c'est la fête de l'envers qui illustre l'ordre. Cette impression de désordre développe une théorie sur l'ordre, les règles et la structure au sein de la société.

> Le carnaval bien sûr visait à souder les liens et à réaffirmer la règle, un temps transgressée et finalement restituée avec plus de force. Finalement, c'est une conscience d'elle-même que la collectivité se donne en se regardant dans le prisme de l'orgie momentanée et du débridement organisé. Son reflet lui dit ce qu'elle doit être habituellement. [74]

La personnification de la collectivité qui « se donne conscience », « en se regardant » fait apparaître un mécanisme d'autocorrection du peuple. Ainsi, créer le doute, l'anarchie, c'est faire ressusciter l'ordre, le valoriser, l'agrandir. Et cette remise en question passe par un développement, une organisation, claire et programmée de la célébration. L'exemple de la compagnie dijonnaise, « la Mère Folle » peut venir ici appuyer nos propos car ses participants,

> [q]uoique représentants de la folie, ils ne paradaient pas en désordre ; au contraire, les processions de la Mère Folle respectaient

[74] Serge CHAUMIER. Arts de la rue. La faute à Rousseau. Paris : L'Harmattan, 2007, p.64.

généralement un protocole bien précis. [75]

A partir du XIVème siècle sont créées des sociétés joyeuses que l'on appelle les compagnies folles, et qui se manifestaient lors des fêtes calendaires telles que le carnaval. Elles étaient spécialisées dans le texte comique. Elles jouaient sur composition littéraire, notamment les sotties. La compagnie de Dijon est dirigée par un homme désigné par un nom de femme « la Mère Folle ». Autour de ce personnage qui rend la justice, s'ordonne toute une maison princière (chancelier, conseiller, intendant des finances, chef d'armée). C'est une sorte de microsociété qui reproduit la structure du royaume, à ceci près que les activités de cette association sont tournées vers l'exaltation de la folie. Tous les ans, il y a la « monstre», la parade (cortège, défilé destinés à montrer) ; on recherche le spectacle, on défile sur des chars avec des costumes. Il s'agit de montrer par cette célébration la puissance du personnage en question : le prince et toute sa famille défilent dans la ville. Pour l'occasion, on composait des litanies (ce qui consiste à faire une longue énumération de la beauté ou de la laideur d'une personne). On traçait un portrait du fou, on énumérait toutes les espèces de fous, on récitait des poèmes en l'honneur de Bacchus, on brocardait les autorités religieuses. Audace et provocation étaient à l'honneur : on se moquait des gens. Le développement des confréries avait été important dans le centre et le sud-est de la France. Prenant la relève des confréries anciennes, de nombreuses créations surviennent au milieu du XVIIème siècle, à l'initiative du clergé, dans les provinces du centre, et jusqu'en Poitou et en Forez.

Comme nous l'avons vu plus haut le carnaval est organisé. En effet, on peut dire déjà que par son rapport au calendrier, il est ordonné puisque malgré son début variable, carnaval doit nécessairement culminer avec le mardi gras et s'achever avec le mercredi des cendres qui marque l'entrée du carême. De plus, il faut préciser que des prescriptions étaient observées en ce qui concerne la nourriture. Comme le péché de gourmandise semble être l'antithèse de la vertu d'abstinence et de la prescription du jeûne ; dans ce sens on peut dire que le

[75] Marie-France WAGNER, Claire LE BRUN-GOUANVIC. Op.cit., p.67.

carnaval règlementait la gourmandise, il imposait de manger des aliments précis, généralement en grande quantité, la manière de les manger, et les différentes collectes pour acquérir les aliments.[76] Mais bien sûr dans cette réglementation l'ordre était normalement inversé, c'est-à-dire qu'on commençait par les collectes. Avant le carnaval, les gens partaient en quête ; ils parcouraient les rues, les quartiers des villages et des villes pour récolter des denrées alimentaires comme le lard, les œufs. Il y a donc des conditions bien précises à respecter durant les festivités. Le carnaval n'est pas un amas de spectacles bruyants, un imbroglio de pratiques. Loin de là, c'est une orchestration de spectacles et de pratiques dont les gestes et le sens sont précis et codifiés. Ils sont le vestige d'une longue tradition. Et toute cette symbolique, cette tradition manifeste le souci d'exprimer un sens plus profond du carnaval.

- Enjeux du carnaval :

Les enjeux du carnaval sont multiples. Etant la célébration des victuailles et de la boisson qui précède le carême, il est tout d'abord un moment propice aux divertissements et à la bonne humeur. On mange, on boit et on s'amuse avant d'entrer dans la période d'abstinence. Mais le carnaval, c'est bien plus encore car le fait d'adopter le masque et le déguisement est très symbolique. L'inversion qui se crée se fait en même temps que le renversement (retournement) des cycles de la nature. Ce renversement manifeste un changement ; et celui-ci peut également se produire dans la société.

Le carnaval, c'est une grande comédie que le peuple se joue à lui-même et qui est destinée à le divertir tout en le corrigeant.

Le carnaval était l'occasion aussi de proclamer des revendications. Les compagnies dont nous parlions étaient destinées à censurer des abus.

> D'esprit généralement moqueur, elles s'étaient donné pour but principal de contrôler et d'assainir les mœurs de la communauté dans

[76] Claude GAIGNEBET. Le carnaval. Essais de mythologie populaire. Paris : Payot, 1974, p.100.

> laquelle elles vivaient : mariages mal assortis, inconduites conjugales, vols, ou toute menace à l'ordre du quartier ou de la ville attiraient leurs foudres ; au XVIème siècle, elles s'insurgent contre les abus du pouvoir. [77]

On nous précise qu'elles « pratiquaient une sorte de justice populaire, parallèle à la justice officielle, à laquelle nul, pas même le plus influent des citadins, ne pouvait se soustraire. »[78] On assiste donc à la manifestation d'une sorte de contre-pouvoir puisqu'il y a une micro société dans la société. Cela pouvait devenir assez périlleux, d'autant plus que ces compagnies traduisaient parfois un esprit beaucoup plus satirique. Ce qui pouvait être une atteinte au pouvoir politique ou encore à l'Eglise, qui ne manquaient pas d'exprimer leur mécontentement vis-à-vis de cette fête. Cette justice fantaisiste rend en quelque sorte justice à la justice. Le but étant de dénoncer les abus de la société, on en appelle au bon sens du peuple et des dirigeants. Le ton moins sérieux du carnaval est un moyen efficace pour véhiculer les idées, sans pour autant leur donner un aspect sévère et grave. Car le carnaval doit garder son sens premier : le divertissement pur et simple. Dans cette ambition la présence et le statut du fou sont indispensables car le fou est le représentant par excellence des fondements du carnaval.

C. Le personnage du fou et la notion de folie

Le fou est le personnage central du carnaval; il est celui autour duquel s'articulent toutes les licences. C'est un personnage qui faisait partie de la société. On connaît le fou du roi, qui deviendra le bouffon du roi et qui disparaît sous Louis XIV. Dès le XIème siècle, on trouvait des « fous à gage » dans les cours féodales. Il s'agissait de monstres, de fous pathologiques ou de comédiens qui simulaient la folie pour couvrir leurs pitreries. Peu à peu, des fous professionnels s'installaient

[77] Marie-France WAGNER, Claire LE BRUN-GOUANVIC. Op.cit., p.61.
[78] Ibid., p.61.

de façon fixe, en Angleterre notamment. En France, c'est en 1316, qu'est créé le premier office de bouffon. Geoffroy, le fol de Philippe V, devint en quelque sorte le premier fou fonctionnaire. Au premier abord, il semblerait que le fou réponde à un besoin de divertissement personnel du roi. Il sera remplacé, plus tard, par un nain, un noir ou encore un personnage difforme (hors norme physiquement). Quel était le rôle du fou du roi ? Il accompagnait le roi, il était en principe libre de dire et de faire tout ce qui lui plaisait. Le roi ne pouvait tout dire publiquement, le fou quant à lui avait tous les droits. Étant une sorte de contre-exemple du roi, il représentait tout l'aspect négatif, toutes les valeurs contraires au roi. Sa place auprès du monarque exalte l'image de ce dernier car il apparaît comme la perfection aux côtés du fou. Le roi est grand, fort et sensé par opposition au fou. Dans la société, le fou était considéré comme un être atypique que l'on avait tendance à mettre en marge de la société.

Mais durant le carnaval, il devient indispensable et même central. Sa présence n'est-elle pas un moyen de rappeler au roi que le peuple n'est pas dupe de l'état des choses et qu'il a conscience de sa soumission lucide? Ce que nous entendons par là, c'est que le peuple comprend qu'il y a un jeu du pouvoir et qu'il reconnaît un état de fait: le roi commande à son peuple. Mais cela n'empêche en rien le peuple de tourner en dérision le roi. En effet, durant le carnaval, on observe des jeux qui ont pour thème le roi : élection et détrônement du roi. Bakhtine dit à ce propos :

> Dans ce système, « le roi est le bouffon », élu par l'ensemble du peuple, « tourné en dérision par ce même peuple », injurié, battu lorsque son règne s'achève, de même qu'aujourd'hui encore on tourne en dérision, bat, dépèce, brûle ou noie le pantin de carnaval qui incarne l'hiver disparu ou l'ancienne année (« les joyeux épouvantails »).[79]

[79] Michaïl BAKHTINE. Op.cit., p.199.

Si l'on entend par « le roi est le bouffon » que le bouffon a pris la place du roi, on se prêterait donc au jeu de l'inversion. Le bouffon qui accompagnait le roi se voit accéder au trône par la seule magie de la fête. On peut aussi comprendre « le roi est le bouffon » et ainsi le roi serait identifié au bouffon. Dans tous les cas, il est tourné en dérision. D'une certaine manière on attaque les fondements même de la monarchie et on réduit le roi à un fou. Mais tout cela est légitimé par la fête. Folie, jeunesse et joie sont les trois thématiques dominantes du carnaval.

Qu'est-ce donc que la folie ?

Le docteur Jean Thuillier dans son ouvrage sur la folie dit que l'une des meilleures définitions de la folie est celle de Yves Pélicier, du latin *follis* : « outre remplie d'air, ballon ».[80] Et nous explique ensuite que la folie est un :

> [t]erme de la langue littéraire et philosophique désignant à la fois le désordre moral, l'erreur de jugement, le manque de prudence, l'incohérence des conduites, etc. En ce sens, folie s'oppose toujours à raison. En médecine et en psychiatrie, dans le droit, folie est largement remplacée par aliénation mentale et psychose. [81]

En ce qui concerne la folie observée durant le carnaval, la définition du Littré peut être suffisante pour illustrer nos propos : c'est « la gaieté vive dans laquelle on fait ou dit des choses propre à divertir. »[82]

La folie du carnaval, c'est cette absence de raison destinée à divertir. Et le fou en est le principal exemple. Il suffit d'observer son costume. Il a des attributs et un déguisement bien distincts. On le reconnaît aisément. Il est habillé d'une tunique, long vêtement aux pans découpés en pointes. Il est coiffé d'un capuchon (coqueluchon) à raies jaunes et rouges, orné de sonnettes d'or, appelés grelots et

---

[80] Jean Dr. THUILLIER. La folie. Histoire et dictionnaire. Paris : Editions Robert Laffont, 1996, p.546.
[81] Ibid., p.547.
[82] Paul-Emile LITTRE. Le nouveau Littré. Paris : Editions Garnier,2004.

qui font du bruit. Bakhtine nous rappelle à ce propos que :

> [l]es clochettes ou grelots (accrochés dans la majorité des cas au cou des vaches) figurent comme accessoires indispensables de l'acte carnavalesque dans les témoignages les plus anciens en notre possession. [83]

Ce chaperon à grelots est le symbole même du fou, qui porte également des chausses jaunes et des souliers noirs. On notera que les couleurs dominantes et emblématiques du fou sont : le jaune, le rouge et le vert. Il y a aussi le rouge et le noir ; mais on sait que le vert est l'emblème de la folie (cf. par exemple dans Le Misanthrope de Molière, Alceste est « l'homme au ruban vert », ce détail n'est pas insignifiant de la part de Molière. Alceste est un fou). Le fou tient dans sa main le sceptre (emblème de la justice), simple sceptre dérisoire ou parodie de la crosse épiscopale ? Ce long bâton terminé par une tête de fou aux couleurs vives, agrémentée de grelots ou de petites sonnettes, est appelé « marotte ». Les membres de corporation avaient souvent en main une marotte ornée d'une tête de fou. La marotte dont l'étymologie vient de Marie (nom qui était donné par le peuple de Rouen aux jeunes filles avant leur entrée dans l'adolescence ; à Paris on employait marotte pour Marion, petite Marie ; et en Languedoc on appelle « mariotes » les marionnettes) désigne l'attribut de la folie ; et c'était celui des fous des rois et des grands seigneurs. « Le fou reçoit ses grelots et sa marotte en cérémonie ».[84] La marotte, c'est l'arme du fou. On peut remarquer le rapport de la marotte avec le hochet ; jouet faisant du bruit. On notera la ressemblance entre les deux. Ainsi vêtu, le fou était facilement identifiable.

La symbolique des couleurs portées par le fou

---

[83] Michaïl BAKHTINE. Op.cit., p.214.
[84] Paul-Emile LITTRE. Littré, dictionnaire de la langue française. Tome 3. Chicago : Edité par Encyclopaedia Britannica, 1982.

Comme nous avons pu le signaler plus haut, trois couleurs se retrouvent sur le costume du fou : le jaune, le rouge et le vert. Pourquoi donc ces trois couleurs ? Quel est le sens de leur utilisation ? Au XVIIème siècle et bien avant il existait des codes sociaux de la couleur. Le rouge, le jaune et le vert, qui sont des couleurs assez vives étaient attribuées à la folie. Car on appréciait plus les couleurs discrètes, les formes simples ; et on évitait les accessoires et les artifices pouvant masquer la vérité. Les gens s'habillaient de couleurs sombres et sobres (le noir, le gris), de couleurs qui se rapprochent de la nature (le marron) ou encore de blanc (qui était signe de pureté). On évitait les couleurs vives, qui pouvaient faire apparaître comme fou, marginal ou extravagant. Le jaune, associé au vert, est depuis au moins le XIIIème siècle la couleur de la folie, de l'extravagance et du déguisement. C'est la couleur de la lumière et de la chaleur, c'est la plus lumineuse des couleurs ; c'est aussi la couleur de la prospérité et de la richesse, autrefois les épis de blé, les céréales étaient le symbole de la richesse. Le jaune est également la couleur de la maladie et de la folie (couleur de la bile, du mal au cœur et de l'acidité), couleur du soufre (mauvaise réputation). C'est la couleur du mensonge et de la trahison (couleur des maris trompés, déjà attesté au XVIIème siècle).[85] Le vert est lié, depuis longtemps, à l'idée de sort, de hasard, de chance, de risque (notons que les tables de jeu : de cartes, de billard sont vertes depuis le XVIème siècle au moins) et de fatalité. C'est la couleur de ce qui est instable, qui change. Le vert a une symbolique ambivalente, c'est aussi bien la couleur de la chance que de la malchance, de la fortune que de l'infortune. Selon Michel Pastoureau c'est la couleur de ce qui est instable, aléatoire et éphémère ; c'est-à-dire de la jeunesse, du jeu, de l'espérance et de l'argent.[86] Le vert, c'est la couleur de la superstition ; couleur des jeunes (depuis le XIIIème siècle au moins), de la sève qui monte, du libertinage, couleur de l'amour infidèle ; c'est aussi la couleur du désordre, de la transgression. Le vert traduit souvent une idée de perturbation qu'elle soit sociale, amoureuse ou mentale. Ce qui nous intéresse c'est la signification du vert en association avec le jaune car il symbolise la folie, cette association que l'on retrouve sur les vêtements portés par les fous de cour (aux

---

[85] Michel PASTOUREAU. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société. Paris : Editions Bonneton, 1992, p.200.
[86] Ibid., p.200.

XIVème et XVème siècles).

> Ce jaune et ce vert sont du reste associés selon de véritables partisans héraldiques : parti, écartelé […], fascé, losangé et surtout échiqueté […]. Ici encore la structure constituée par des cases égales (quelle que soit leur forme) de couleurs alternées exprime une forte idée de désordre. [87]

La symbolique diffère selon les époques, les régions, les milieux, les techniques et les supports.

> Les couleurs sont à la fois des catégories culturelles et des produits matériels qu'il est difficile d'étudier hors du temps et de l'espace, voire hors du document. De plus elles sont toutes ambivalentes : il y a un bon et un mauvais jaune, un bon et un mauvais vert. [88]

Le sens de ces couleurs n'est donc pas restreint à la folie, mais le vert et le jaune sont généralement connus pour leur association à celle-ci. En ce qui concerne le rouge, on a peu d'éléments qui pourraient nous renseigner sur son attribution à la folie. Le rouge est la première de toutes les couleurs. Elle peut être associée au feu, au sang ou encore à l'érotisme et à l'amour. On aurait tendance à rapprocher son utilisation, dans le costume du fou, de cette dernière proposition. Le fou étant le symbole même de l'obscénité lors du carnaval, les allusions sexuelles y sont fréquentes. Michel Pastoureau nous dit que le rouge est la couleur de la passion, de ses dangers, la couleur de l'attrait et de la séduction. C'est aussi la couleur des

---

[87] Michel PASTOUREAU. Figures et couleurs. Etudes de la symbolique et la sensibilité médiévales. Paris : Le léopard d'or, 1986, p.28.
[88] Ibid., p.29.

péchés, notamment des péchés de chair ; c'est celle des prostituées. C'est la couleur des tabous et de la transgression des tabous.[89] C'est donc une couleur qui a trait aux choses impures et illicites ou encore au domaine de la chair.
Le sens des couleurs du costume du fou est important car il manifeste les différentes caractéristiques de ce personnage.

Le carnaval, c'est le moment où l'on peut tout dire et tout faire. Ce que le sage ne peut dire, le fou s'en charge, étant l'illustration incarnée de la licence et du débordement excessif. Ce personnage est présent dans d'autres manifestations, comme par exemple la fête des fous. Son rôle est tel que tous ceux qui prétendaient au titre de fou devaient prouver leurs aptitudes, leurs capacités à exercer la fonction de fou.
C'est donc une place de choix, c'est presque un honneur d'être désigné comme fou. L'autoriser durant la fête, c'est d'une certaine manière excuser la folie qu'il peut y avoir en chacun de nous. Bien entendu on ne parle pas ici du cas médical de la folie mais du terme que l'on emploie par extension (par exagération) pour des choses faites sans raison : lorsqu'on agit avec extravagance ou quand on commet des écarts de conduite.
La folie devient, dès lors, une sorte de mise en scène. Elle apporte la vérité dans le monde puisqu'elle permet de mettre à nu les choses, les pensées refoulées et contenues dans le quotidien. La folie devient le véhicule de la vérité, et le fou passe du statut de figurant de carnaval à celui de symbole philosophique. Dans la conception religieuse, si une personne est folle, c'est que Dieu en a voulu ainsi. Différent des autres, le fou voit ce que les autres ne peuvent voir, il lit dans l'avenir.

> La folie indique la main, le choix de Dieu. Le clément[90] voit ce que d'autres ne peuvent voir ; il sait dire l'avenir et connaît par avance le destin des

[89] Michel PASTOUREAU. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société. Op.cit.
[90] Le clément étant le fou.

hommes. C'est un « poète clairvoyant ».[91]

Il semble être doté de dons particuliers, ce qui peut parfois effrayer ses semblables, ces autres « sains d'esprit ». Le fou est un être atypique ; aux limites du surnaturel, entre le divin et l'humain, il se place dans une position qui le rend presque intangible.

> Un peu partout, dans nos campagnes ou celles d'Afrique du Nord, les « simples d'esprit » se voient, eux aussi, attribuer des qualités et des forces qui, en les excluant du groupe, leur accordent un pouvoir surnaturel. Enfin, dans la plupart des sociétés humaines, la transgression des règles ou des lois entraîne une mise à l'écart, un isolement, un bannissement. [92]

Pour revenir au fou de carnaval, il faut dire que l'une des caractéristiques les plus observées dans son comportement, c'est son obscénité. En effet, désordre et obscénité caractérisent l'imaginaire du rituel carnavalesque. L'obscénité se manifeste par des actes irrévérencieux et des allusions au bas corporel, le port d'un énorme phallus, par exemple, dont la tradition remonte à l'antiquité. Durant les fêtes agraires, on portait en procession un phallus dont la signification était liée à la fécondité. Son usage est resté dans les pratiques carnavalesques. Chargé de toutes sortes de vices, le fou provoque le scandale par ses appétits amoureux ou sexuels. Il manifeste ses ébats et ses mouvements. Il agit à sa guise car tel un enfant il est innocent et n'est donc pas conscient de ses actes. Certes tous ces écarts de conduite sont de l'ordre de la distraction et ils sont destinés à divertir, à faire rire. Car comme le dit très justement Rabelais, « rire est le propre de

---

[91] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Paris : Fayard, 1983, p.144.
[92] Jean DUVIGNAUD. Spectacle et société. Paris : Editions Denoël, 1970, p.36.

l'homme. »[93]

Et l'obscénité fait rire, en effet :

> […] comique et obscénité se marient soit quand on plaisante dans le dos de quelqu'un qu'on méprise (par exemple la « moquerie » lubrique ou les railleries sur les cocus), soit quand accomplit un acte libertaire envers quelque chose ou quelqu'un qui nous opprime. En ce cas, le comique obscène, en faisant rire l'oppresseur, représente aussi une sorte de révolte compensatoire. »[94]

L'obscénité peut servir la révolte. En effet, être obscène c'est manifester un désaccord. Le rire devient salutaire. Il exorcise les pressions, les constrictions, les crispations intérieures. Ainsi l'obscénité peut être un moyen de se décharger de tout cela. Tout comme les inversions, l'obscénité est une forme de révolte. L'inversion sexuelle dans le déguisement servait parfois à remettre en cause les injustices et à défendre les intérêts de la communauté.

> Il a, en tous les cas, servi, à maintes reprises aux hommes de Nogaret, en Languedoc, en 1567, dans le Wiltshire en 1641...- d'encouragement à la révolte populaire : les hommes maquillés et déguisés en femmes trouvaient là, en plus d'un moyen pratique de se rendre méconnaissable, un puissant dopant de leur volonté contestataire. [95]

---

[93] Daniel MENAGER. La renaissance et le rire. Paris : Presses universitaires de France, 1995. Cf. Edition de G. Demerson. Paris: Seuil « l'intégrale »,1973, p.37

[94] Umberto ECO (sous la direction de). Histoire de la laideur. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso. Paris : Flammarion, 2007, p.135.

[95] Sébastien JAHAN. Les renaissances du corps en occident (1450-1650). Paris : Belin, 2004, p.42.

On trouvait également des fêtes qui se transformaient en révolte anti-nobiliaire et antifiscale, et même en lutte répressive comme par exemple lors du carnaval de 1580 à Romans.

L'obscénité fait entrer la thématique du corps dans le carnaval. La fête met en avant le corps, qui tient une place considérable.

> La fête ne se contente pas de lier les hommes entre eux, elle associe leur corps au monde. Le corps explore cette fois les limites de son intégrité, cherchant à échapper à ses frontières, à entrer en interaction avec le cosmos. L'image du corps qui boit, qui mange à gorge déployée met en évidence le motif de la bouche ouverte, « cet abîme corporel béant et engloutissant. [96]

Le carnaval met en jeu cette relation du corps avec le cosmos. Comme nous l'explique plus loin Sébastien Jahan :

> [d]ans la mêlée ouverte de carnaval, ce ne sont donc pas seulement les conventions que l'individu bascule mais aussi ses frontières physiques. Ramené à ses sources fondamentales, boire, manger, copuler, déféquer, le corps se répand, vit dans la plénitude de son expansion vers le dehors. [97]

Le corps est en communication avec le monde extérieur, il va prendre ce dont il a besoin et évacuer ce qui l'obstrue. On remarquera que la nourriture est très

---

[96] JAHAN Sébastien. Op.cit., p.42. Sébastien Jahan cite L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance de Michaïl Bakhtine. p.315.
[97] JAHAN Sébastien. Op.cit., p.44.

souvent associée à la sexualité car on a tendance à associer la faim et le désir ; la fraîcheur des fruits et la jeunesse, la viande et la chair. En tous les cas, c'est une association naturelle puisque physiologique ; en effet, ce sont deux besoins vitaux chez l'homme. Le grotesque (le phallus, les pitreries des « pet-en-gueule », le ventre, la bouche, le nez) que l'on observe durant le carnaval ramène l'homme à sa nature et montre même une certaine part de sauvagerie qui est en elle. C'est donc par l'expression du corps, en rapport au monde qui l'entoure, que l'individu manifeste ses besoins; et c'est dans cette voie que s'élabore la fonction d'exorcisme que l'on attribue au carnaval.

D. La fonction d'exorcisme incluse dans le carnaval :

> Le carnaval permet de définir les caractéristiques de la société de Masques, son unité et son mode de fonctionnement. Aujourd'hui, sa finalité se réduit souvent en Europe à préparer la fête publique, le divertissement. Permission de l'excès, libération corporelle, mais aussi dérision et satire. La contestation de l'autorité, dans les grandes époques de carnaval, était l'un des pôles importants de la fête. A l'échelle des énergies du corps social, c'était l'équivalent du rôle tenu par les bouffons dans les cours royales, les Saint-Jean-Bouche d'or qui disaient la vérité dans l'innocence. [98]

Le carnaval est le biais idéal pour la libre expression, si bien qu'il peut même devenir prétexte à la révolte. Sous le masque s'expriment les pensées, les idées et les envies. Il évacue tout ce que jusque là on avait contenu en soi. « Le masque est,

[98] Odette ASLON, Denis BABLET (textes réunis et présentés par). Le masque. Du rite au théâtre. Paris : CNRS Editions, 2005, p.272.

d'emblée, un produit culturel mais surtout un catalyseur d'énergie. »[99] Il permet de concentrer l'énergie, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Il la libère, la rejette hors de l'enveloppe charnelle dont elle était prisonnière. Le masque revêt donc un caractère protecteur et dissimulateur. Rappelons que :

> [c]e n'est pas d'hier que s'est imposée l'analogie de la face humaine et du miroir. Non seulement nos émotions les plus explicables, mais nos hantises secrètes, s'y reflètent tour à tour. Le reflet n'est pas qu'une projection ; il peut être aussi le produit d'une volonté consciente d'extériorisation. [100]

Le visage qui traduit toutes sortes d'émotions est comparable au miroir puisqu'il reflète les sentiments et les pensées de l'individu. Le visage est porteur de symbolique ; ses traits ont un sens bien distinct. Il fait paraître à l'extérieur ce qui « est » à l'intérieur. Le visage, qui, au gré des émotions, se transforme, est révélateur des sentiments et des pensées ; c'est pourquoi le masque est un dissimulateur idéal. Il permet de se décharger de toute pression. Les expressions sous le masque transforment le visage en liberté, celui-ci ne faisant rien paraître donne l'impression d'une immobilité presque froide.

Le fait de se déguiser est une expérience thérapeutique et un moyen idéal dans la quête de soi. L'ouverture sur le monde des Masques permet la découverte d'un monde intérieur : un « moi » inconscient et refoulé. Chacun lève le voile sur lui-même lorsqu'il se déguise car il expérimente ainsi toutes les attitudes qu'il est capable d'adopter et met à l'épreuve son audace. C'est une manière de se connaître soi-même, avant même que les autres ne nous identifient. Se masquer, ce n'est pas seulement se cacher, c'est aussi en quelque sorte se dévoiler, se

---

[99] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Le corps masqué : les changements de l'apparence. Nice : Collectif n°6 cahier du centre d'études médiévales de Nice, faculté des lettres et sciences humaines, 1986, p.25.

[100] Jean-Louis BEDOUIN. Les masques. Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » n°905, 1967, p.10.

montrer. Tout cela est très important car dans la vie, on se comporte de manière codifiée. On agit en fonction de l'autre. La société oblige l'homme à adopter une apparence. En société, l'homme n'est pas un individu, il est un membre du groupe social. Son comportement doit être surveillé ; surtout au XVIIème siècle, on accorde énormément d'importance aux manières et aux gestes que l'on adopte en société. L'image que l'on donne à voir de soi est extrêmement soignée. Cette apparence est :

> […] en quelque sorte le « masque » derrière lequel nous nous dissimulons aux yeux des autres, mais aussi aux nôtres. Car nous sommes amenés plus souvent que nous le voudrions, ou que nous voudrions l'admettre, à nous identifier à une image, un simulacre, auxquels nous prêtons une existence quasi indépendante. [101]

Que ce soit dans le quotidien ou durant le carnaval, on se prête au jeu de l'interprétation. C'est une conduite qui semble presque naturelle, comme si l'homme était voué ou même condamné à se dissimuler derrière un masque (réel ou symbolique). Chacun se voit jouer un rôle en public ; l'attitude que l'on a en société n'est pas la même que l'on a en privé. *A fortiori*, en période de fête. Chacun n'est jamais, réellement, entier dans sa conduite et ses rapports avec l'autre car on ne peut tout dire ou tout faire face à autrui. Il y aurait donc deux existences de l'individu : celle du paraître et celle de l'être. Et c'est seulement durant le carnaval que l'on peut avoir l'espoir de faire coexister les deux. Une harmonie parfaite où l'être et le paraître se confondent pour ne laisser s'exprimer qu'une seule et même voix : celle d'un « moi » unique.

Ainsi, comme on a pu le voir le masque n'est pas seulement celui qui révèle l'individu, il est aussi la représentation du jeu et de l'apparence que l'on adopte au

[101] Jean-Louis BEDOUIN. Op.cit., p.11-12

quotidien. En effet, comme le précise Bakhtine, le motif du masque est :

> […] le motif le plus complexe, le plus chargé de sens de la culture populaire […] ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie […] [102]

Car la vie elle- même est un leurre. Bien plus qu'un objet, le masque symbolise ce rideau que l'individu place entre lui et le monde ; entre la scène de sa vie où il est en acte et les spectateurs, les « autres ». Dans ce XVIIème siècle gouverné par l'Eglise et secoué par les guerres, les famines et les épidémies, le carnaval réussit encore à réaliser une fonction de filtre des énergies destructrices de la société. C'est pourquoi il est thérapeutique. Car il aide à canaliser l'énergie et permet de se décharger du rôle social que chacun doit tenir en société. « certains ont même vu dans cette canalisation un évacuateur des pulsions en quelque sorte comprimées dans un temps et un lieu définis. »[103] Dans le carnaval, le fait de se masquer et de se déguiser est une forme d'exorcisme. Le jeu de l'interprétation peut être une expérience psychanalytique très intéressante. Car jouer à être un autre aide à se jouer de soi-même. On peut faire aussi le rapprochement avec une théorie théâtrale bien connue : la catharsis, qui veut démontrer que pleurer sur l'autre ou rire de lui permet de se purger et de prendre conscience des réalités. Parce que cet « autre » peut être « moi ». Comme dans une expérience scientifique, on voit que l'autre tel un miroir se réfléchit en moi, il me renvoie une image de moi-même. Ainsi, « la finalité est thérapeutique, mais l'outil de base reste l'interaction masquée, l'improvisation non verbale à deux ou à plusieurs ».[104] On se prend au goût de l'interprétation et de la dérision. Du masque,

---

[102] Michaïl BAKHTINE. Op.cit., p.49
[103] Serge CHAUMIER. Op.cit., p.64.
[104] Odette ASLON, Denis BABLET (textes réunis et présentés par). Op.cit., p.273

> […] la renaissance semble avoir surtout retenu la valeur comique et l'aspect grotesque. Cet aspect sera la dominante des masques, ou plutôt des demi-masques utilisés par les acteurs de la comédie italienne. Il atteindra son paroxysme dans les masques et les mannequins de Carnaval. [105]

Le rire est didactique et thérapeutique. Apprendre à rire de soi, c'est déjà une certaine victoire sur nos peurs et nos angoisses. Tourner en dérision le monde, c'est, pendant un instant, échapper à tout ce qui conditionne la vie. Le carnaval permet de se libérer des contraintes du quotidien, et d'exorciser les angoisses de la vie et la peur de la mort. Faire la fête, c'est suspendre le temps et tourner le dos à la mort, c'est un hymne à la vie.

Nous devons noter que la force du carnaval s'exprime à travers le succès qu'il a pu rencontrer au fil des temps. En effet, la pratique de cette manifestation s'est nettement répandue et a donné lieu, parfois, à des carnavals communaux qui ont, tout de même, gardé et fait survivre les traits dominants du carnaval: les masques, les déguisements et la licence. En Provence, les rites et les pratiques sont restés proches de leurs origines. D'autres carnavals se distinguaient aussi par des conceptions locales, comme par exemple le carnaval de Cournonterral qui est d'une singularité et d'une particularité notables; il a suscité notre attention car l'analyse de son originalité permet de dégager des caractéristiques propres au carnaval et de voir en quoi il se différent du carnaval traditionnel.

Le carnaval de Cournonterral (les paillasses)

Le carnaval de Cournonterral, plus communément appelé les Paillasses se déroule le mercredi des cendres de trois heures à six heures du soir. Ce carnaval voit se

[105] Jean-Louis BEDOUIN. Op.cit., p.5.

jouer un étrange combat des paillasses contre les blancs. Qu'est-ce que les paillasses? Le mythe d'origine locale, fait des participants les défenseurs de la forêt et leur costume inclut aussi « des fragments de nature : peau de blaireau et rameau de buis ».[106] En effet, ils portent des tuniques bourrées de paille qui les font paraître avec un gros ventre ; des rameaux de buis dépassent du col et font le tour du cou, ils portent un chapeau décoré de cette même plante et un corsaire. La paille et le grain sont situés au deux bouts du cycle culturel ; et c'est dans le jeu carnavalesque qu'ils se rencontrent. La présence de la paille s'associe tout d'abord aux fêtes agraires. Elle est la célébration de récoltes. C'est son rattachement à la nature qui privilégie son utilisation. Mais, il faut également rappeler que le thème de la paille, dès l'ancien Occitan, était associé à l'idée de frénésie sexuelle (*palhard, pahlardisa*). Le carnaval de Cournonterral est une forme de carnaval plutôt particulière. Il est assez singulier en lui-même puisqu'on le trouve seulement dans ce village. On peut d'ailleurs se demander si c'est une fête qui doit se dénommer « carnaval ».

Nous essaierons de répondre à cette question ; mais avant, il faut voir comment se déroulait ce carnaval.

> A Cournonterral, en Languedoc, un paillasse prend un bain de siège dans la lie de vin. Les paillasses sortent le mercredi des cendres-le village est alors le théâtre des courses et de poursuites opposant ces géants de paille aux personnages blancs qui les narguent sans répit mais finissent par être capturés. Les malheureux sont alors roulés, traînés dans la boue, comme tout individu qui se risquerait dans les rues ce jour là. Ce bain de lie de vin auquel s'adonnent les paillasses eux-mêmes est un véritable rituel de purification dont aujourd'hui les protagonistes ne connaissent plus le sens. [107]

---

[106] Odette ASLON, Denis BABLET (textes réunis et présentés par). Op.cit., p.57.
[107] Pier Giovanni D'AYALA, Martine BOITEUX (sous la direction de). Carnavals et mascarades.

En quoi donc le carnaval de Cournonterral est-il un carnaval ? Les ouvrages ont tendance à le classer comme tel et nombreux sont les spécialistes qui le nomment ainsi. Mais il nous semble que les paillasses ne sont pas réellement un carnaval. Car il y a peu d'éléments qui les rattachent au carnaval. Si ce n'est cette notion de combat et l'idée de travestissement. Les déguisements des paillasses restent assez singuliers puisqu'il y a deux clans, seulement deux déguisements différents : les paillasses et les blancs. Les paillasses sont différents du carnaval. Celui-ci est la fête de tous, contrairement aux paillasses où il y a un groupe de personnes contre un autre et le reste de la population joue seulement le rôle de spectateur. Le carnaval est un phénomène populaire et social qui regroupe les différentes catégories sociales et où tout le monde est à la fois acteur et spectateur, où chacun est égal à l'autre. Les paillasses offrent un spectacle qui sépare acteurs et spectateurs. De plus, on ne trouve pas dans ceux-ci la notion d'inversion qui caractérise, dans le carnaval, cette idée de renversement lié au phénomène calendaire et qui se traduit par l'inversion des conditions sociales. Il faut aussi noter l'absence de Carêmentrant, du fou, des cortèges, des actes scabreux, des rites carnavalesques…Les paillasses seraient donc à rapprocher plutôt de certaines fêtes antiques que du carnaval. En effet, le rapport de ceux-ci avec les Lupercales semble assez plausible. Car on y observe cette notion de fuite (les participants courent pour éviter d'être jeté dans la boue) que l'on retrouve dans les Lupercales, et que l'on rattache à la notion de fécondité et de purification. Assurer la fécondité des femmes et du bétail et purifier les êtres : « Ce bain de lie de vin […] est un véritable rituel de purification » nous dit-on plus haut.[108] Le vin rappelle également les bacchanales et la célébration de Bacchus durant lesquelles les personnes boivent de façon démesurée. Tous les éléments qui distinguent les paillasses du carnaval permettent de nous éclairer sur la définition même de celui-ci. En effet, on se rend compte que le carnaval n'est pas seulement un moment de

---

Paris : Bordas, 1988, p.82.

[108] Pier Giovanni D'AYALA, Martine BOITEUX (sous la direction de). Op.cit., p.82.

désordre supposé où se mêlent le bruit et l'obscénité. Il a des attributs bien définies et un sens bien précis.
Les traits et la symbolique du carnaval se retrouvent dans de nombreuses manifestations. On retrouve des fêtes de type « carnavalesque » dans lesquelles s'affichent des caractéristiques du carnaval.

2. Fêtes à caractère carnavalesque

A. La fête des Fous/des Innocents

La fête des Fous que l'on appelle aussi la fête des Innocents est une réjouissance que l'on célébrait le 28 décembre; elle était donc introduite entre Noël et le jour de l'an placée au lendemain de la Saint Jean d'hiver. Condamnée par l'Eglise dès le milieu du XVIIème siècle, la fête des Innocents a malgré tout marqué le folklore provençal. Tout comme le carnaval, cette fête donnait l'impression aux participants de renverser les rôles en parodiant l'ordre établi.

> A cette fête, les enfants de chœur, revêtus de chapes d'or, sont en place d'honneur, et occupent les stalles des chanoines.[109]

Dans la liturgie aixoise la fête des Innocents n'a pas disparu. Si les appellations fête des Fous et fête des Innocents sont synonymes et se côtoient c'est parce qu'elles ont le même rôle : honorer les plus humbles et les placer au premier plan. En effet, elles honorent les faibles et les innocents, c'est-à-dire les enfants et les fous. La vulnérabilité et l'innocence sont les points communs entre l'enfant et le fou.

[109] Fernand BENOIT. Op.cit., p.214.

> Ces désirs et ces intentions […]conduisent à célébrer, dans le même ordre d'intérêts et d'attitudes mentales, le pauvre d'esprit, le dément. Si bien que, par une confusion implicitement admise, la Fête des Innocents et des enfants et celle de l'âne qui, toutes deux, tirent leur essence même de la religion, des souvenirs des Evangiles et du rituel ou de la dramaturgie de l'Eglise, conduisent directement à la Fête des fous, réjouissance, elle, surtout profane, teintée seulement de quelques rappels ou réminiscences mystiques. [110]

C'est pourquoi la fête des Fous et la fête des Innocents se rejoignent :

> […]le fou est un faible, démuni de tout, qu'il faut aider et même protéger comme un enfant sans défense, un véritable innocent. Et la confusion des mots, nous le savons, s'est, dans tous les pays, peu à peu affirmée. Ainsi, Fête des fous et Fête des innocents peuvent bien se rejoindre. [111]

Dans les deux cas, on célèbre l'innocence de ces êtres : les enfants massacrés et les fous sans défense qui n'ont aucun moyen d'être reconnus par le reste de la population et de s'en défendre. Il est vrai que les fous sont généralement bannis du corps social car ce sont des êtres qui intriguent et dont les gens ont peur. La fête des fous est donc l'occasion de mettre au premier plan les fous et de les honorer, eux qui dans la société sont souvent mis en retrait. Pour l'Eglise, dans la conception chrétienne, le fou porte une part de sacré en lui et s'il est ainsi c'est de la volonté divine.

---

[110] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.141-142.
[111] Ibid., p.148.

> Pour beaucoup, en effet, le dément porte comme une marque sacrée; il a été touché par Dieu et assume la chute de l'homme. [112]

Le fou étant peut-être plus sage que les autres. C'est un être à part, différent qui garde une part d'innocence que les hommes n'ont pas forcément. Dans la fête des fous, on assiste à un renversement, un retournement de situation qui célèbre le dément et qui lui donne l'occasion d'affirmer son existence et son droit à la vie. Le fait de lui consacrer un jour permet également par les appels à Dieu, les prières et l'évocation de miracles d'essayer de remédier à sa démence et à ses crises. Dieu étant le seul remède à cette maladie, on l'invoque pour le libérer de son mal.

> C'est d'abord l'exorcisme: le fou possédé du démon, parfois victime d'un sort jeté par une sorcière, peut en être libéré à force de prières, de signes de croix, d'adjurations. [113]

La fête des Innocents rappelle un épisode biblique : c'est le massacre des Innocents, commandé par le roi Hérode auquel on avait prédit sa fin entraînée par la naissance du nouveau roi des juifs.

> L'événement ne se trouve que dans Matthieu, mais longuement décrit: de l'arrivée des Rois mages devant le roi Hérode lui annonçant la naissance du roi des Juifs, à leur refus de retourner rendre compte, et , naturellement, à la fuite en Egypte et au massacre par les soldats de

---

[112] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.142.
[113] Ibid., p.145.

> tous les enfants de moins de deux ans qui se trouvent dans Bethléem et dans le voisinage […].[114]

La fête des Innocents était une manifestation religieuse qui commémorait le massacre de tout jeunes enfants. Durant cette fête, seule une lecture commentée du passage de l'Evangile concernant ce massacre était faite. On jouait également un jeu qui s'appelait le jeu de Rachel (*ordo Rachelis*) qui montrait Rachel, une mère juive pleurant la mort de ses enfants. Ce jeu était suivi immédiatement par celui des Rois mages (*officium stellae*) qui se déroulait durant le même office. Ce sujet évangélique servit à de nombreuses inspirations.

> Ainsi, à partir de quelques lignes d'un seul des évangélistes, s'est imposé un sujet d'inspiration très populaire, comme une des images forces de toute l'iconographie chrétienne.[115]

En effet, de nombreux artistes ont travaillé sur ce thème. Des œuvres graphiques aussi se sont inspirées de ce massacre, comme par exemple Les heures de Marie de Bourgogne : série de quatre tableaux différents qui représentent chacun une scène de l'épisode évangélique. Un culte s'est élaboré autour des martyrs du massacre. On notera également la récurrence du nom d'Innocent choisi par plusieurs papes (treize à travers plus de douze siècles) qui sont tous italiens : d'Innocent Ier (début 400) à Innocent XIII (mort en 1724). C'est un nom qui est visiblement source d'inspiration. C'est un épisode biblique que l'on retrouve aussi lors d'autres fêtes comme dans la Fête-Dieu, dans le jeu des « *tirassouns* », où l'on voit une scène d'enfants se traînant par terre, apeurés devant le roi Hérode qui commande leur mort.

---

[114] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.122.
[115] Ibid., p.124.

La fête des Fous/ des Innocents a ses racines dans la liturgie, ce n'est que bien plus tard qu'elle devient populaire.

- Origine liturgique de la fête

La fête des Fous fait partie d'un cycle de festivités qui durait un mois. Avant de devenir une fête populaire, la fête des Fous était religieuse.

> Et, de fait, malgré le nom qui lui reste attaché, leur origine n'est pas, n'est jamais l'exaltation du fou, de la folie. Le départ est un rituel tout autre, parfaitement ordinaire, normal, cohérent: celui d'une célébration liturgique selon les règles que l'Eglise s'imposait ces jours-là. [116]

Parce qu'à l'origine elle est liée à des membres du clergé et se déroulait dans l'enceinte de l'église.

> Ce que l'on peut appeler la fête des Fous est d'abord et avant tout une fête ecclésiastique; elle paraît toujours étroitement liée à l'évêque et, plus encore, aux chanoines; elle se déroule d'abord dans la cathédrale, puis dans les environs immédiats; on la trouve citée et même décrite en certains rituels de ces églises […]. [117]

Durant la fête des Fous, il y avait différents temps de prières et de processions. Dans l'office de la fête, plusieurs hymnes sont chantés en l'honneur de Marie et du Christ. Ainsi la fête des Fous a son origine dans l'Evangile et concernait les

---

[116] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.107.

[117] Jacques HEERS. Conférence Albert-le-grand 1971. Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen Age. Montréal : Publication de l'institut d'études médiévales, 1971, p.121.

chanoines. On assiste à un renversement des rôles : les humbles prennent la place de ceux qui occupent les rangs les plus élevés.

- Thème du renversement

La fête des Fous commence :

> [d]ans les cercles des chanoines et le chœur dans les cathédrales ou collégiales, le soir de Noël par des jeux de diacres. Ce sont des simulacres qui, jour après jour, placent ces diacres, puis les enfants et petits clercs à la place des membres du chapitre et de ses dignitaires. [118]

Ainsi :

> […] très souvent, les enfants de chœur chassent les chanoines des hautes stalles et s'installent aux meilleures places; ils revêtent la chape et disent, eux, la messe. [119]

L'inversion des rôles passe par l'apparence, le déguisement. Les enfants de chœur endossent les attributs des chanoines. Cette transformation avait lieu à un moment bien précis et symbolique :

> […] lors des vêpres, plus précisément au moment où le chantre, au cours du *Magnificat*, entonnait la phrase célèbre *Deposuit potentes de sede*…(« il a renversé les potentats de leurs trônes et élever les humbles. Il a rassasié de biens les affamés et renvoyé les riches les mains

[118] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.170.
[119] Ibid., p.170.

vides… »). [120]

Ce thème du renversement rappelle le concept judéo-chrétien. C'est une inversion symbolique qui figure la justice de Dieu. Mais peu à peu ces mouvements qui étaient à l'origine symboliques se transforment en pratique plus ludique. La fête perd peu à peu de son caractère religieux :

> […] un rite d'illustration que l'on place sur des paroles chantées, une série de gestes d'abord symboliques, esquissés, qui prennent vite l'ampleur d'une représentation ludique, se chargeant de signes, s'enrichissant de fantaisies. [121]

- La fête devenue populaire

À partir de 1300, la fête des Fous ne se restreint plus à l'église, elle prend place dans la rue. Cette fête cléricale devient un divertissement populaire. À cette occasion, les ecclésiastiques élisaient leurs prélats festifs. Les clercs élisaient un « évêque de la déraison », un « abbé de la Malgouverne » ou « un pape des Fous ». Ainsi un bouffon présidait à la fête des Fous, dont il devint le symbole.

> C'est, dans l'église cathédrale et les grandes collégiales, l'*évêque* ou *l'archevêque*, voire même le *pape des fous*, confirmé dans ses hautes fonctions « par des bouffonneries ridicules qui lui servaient de farce »: tout un cérémonial burlesque, parodique parfois même satirique. L'élu revêt de riches ornements sacerdotaux, se

[120] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.170.
[121] Ibid., p.170.

> coiffe de la mitre, prend la crosse en main, reçoit même la véritable croix épiscopale prêtée pour un jour, et donne sa bénédiction publique solennelle. [122]

La fête des Fous devient une véritable parodie satirique de la vie sacrée, axée sur la religion chrétienne. Parodie pour certains qui la qualifient de sacrilège. Des conciles, des universitaires et d'autres personnages du monde ecclésiastique s'opposent à ces manifestations qu'ils trouvent indécentes et irrévérencieuses (parodie et imitation des services ou offices religieux).

> Ainsi la fête des Fous se présente-t-elle tout naturellement, à l'intérieur d'un groupe social, d'un cercle d'initiés, comme un jeu de satires et de parodies. Satire par les allusions claires, par les discours qui dénoncent ouvertement la puissance et le luxe. […] Parodie, par ailleurs, qui s'inscrit parfaitement dans une tradition comico-satirique de la farce et, plus encore, de la fête des clercs: les enfants de chœur et les petits clercs disent de fausses messes, inventent d'étonnants rituels ponctués de grosses facéties. [123]

La fête des Fous permettait ainsi de se moquer des autorités. Des moralités se dégagent de cette fête, qui sont destinées aux gens d'Eglise :

> […]caricatures d'hommes d'Eglise, ou de renards vêtus de chaperons, avec un bâton à la main, et

---

[122] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.180.
[123] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.176.

> l'on a gravé tout autour : « l'habit ne fait pas le moine »; ailleurs, c'est un singe paré d'une mitre et d'une chasuble, portant une croix pastorale de la main gauche et bénissant de la droite; puis un renard sur une chaire, prêchant des oies ou « plusieurs et diverses bêtes, les unes séant à table, les autres dansant et les autres chantant messes et faisant autres ébats ». On voit aussi un singe habillé d'un surplis, tenant une croix d'évêque, bénissant un renard, « et ledit renard a son chaperon au col rabattu et par derrière duquel a deux oysaux ». Ces moralités et farces, qui visent ensemble tous les gens d'Eglise, se retrouvent partout. [124]

Ces moralités qui sont composées par des allégories d'animaux figurent les hommes et contiennent une morale. Ce qui, d'un point de vue anachronique, évoque pour nous les fables de La Fontaine; et bien avant lui, toute la tradition issue d'Esope (VIIème-VIème av. J.-C.), celle-là même qui a inspiré le Roman de Renart. Ainsi, les animaux sont là pour indiquer de manière indirecte et imagée les travers de l'Eglise. Dans les caricatures que l'on vient de citer, on se rend compte que l'on octroie aux hommes d'Eglise les attributs du fou : le chaperon et le bâton (telle la marotte du fou de carnaval). On parle de « renards vêtus de chaperons… » comme pour dire que sous leurs allures de simplicité et de franchise, les hommes d'Eglise sont en réalité aussi rusés et malins que des renards. Ce serait donc là une espèce de dénonciation du vice et une incitation à la méfiance : « l'habit ne fait pas le moine ». La fête des Fous est donc une manifestation qui offrait une occasion de faire des parodies satiriques.

La fête des Fous/Innocents est une cérémonie qui comportait deux moments bien précis : il y a tout d'abord la parodie liturgique et les divertissements dans l'église, puis la cavalcade populaire à travers la ville. La première étape est une pseudo-cérémonie religieuse, avec de faux offices exécutés par de faux ecclésiastique, qui

[124] Ibid., p.173.

parodie des gestes et des actes sacrés. La deuxième, quant à elle, se déroule dans la rue; c'est une cérémonie populaire qui s'organise à travers la ville et qui est destinée à divertir le peuple (farces, bruits d'instruments et cavalcade).

> Fête joyeuse devenue sacrilège, elle se caractérisait par de bruyants défilés costumés dans la rue et les églises, mêlant clercs et laïcs, et donnant lieu à des excès. [125]

L'inversion des rôles, les singeries irrévérencieuses, l'élection de l'abbé des fous, les déguisements et les farces qui sont observés ce jour là rapprochent aisément la fête des Fous du carnaval. Ainsi, pour un temps, les humbles prennent la place des plus puissants et transforment le pouvoir religieux (sérieux) en un pouvoir ludique (carnavalesque et compensateur).

> Revanche d'un jour pour les subalternes, fêtes des jeunes, exaltation des humbles et des enfants, renversement des hiérarchies et singeries irrévérencieuses des gestes sacrés, les fêtes des fous, pour quelques heures et quelques offices d'hiver, installent dans l'Eglise même un pouvoir ludique: c'est l'*abbé* ou *pape des fous*, un jeune clerc généralement, le même souvent que le *pape des enfants*, élu puis acclamé par tous. [126]

Cette manière d'installer les enfants de chœur à la place des chanoines et de les laisser crier à travers les rues tout en faisant des farces permet de leur donner l'occasion de railler et de critiquer, et d'affirmer l'existence de leur corps social.

---

[125] Nadine CRETIN. Op.cit., p.22.
[126] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.177.

La fête des Fous fait donc naître une revendication d'existence et d'expression. Elle devient un moyen de s'exprimer.

> […]mais les enfants de chœur et plus encore les petits clercs participent tout de même à la fête, conduisent le cortège et les farces dans la rue tandis que leurs maîtres, les chanoines de la cathédrale et de la collégiale, tolèrent, laissent faire; sans doute voient-ils, dans la fête, une affirmation spontanée de leur corps social, de leur présence et de leur poids dans la cité: la fête des Innocents ou des fous marque bien l'existence de privilèges et le simple fait de se montrer, de crier dans la rue, de malmener quelque peu ou de scandaliser les gens de la cité, le souligne d'une certaine manière. Sans doute aussi les chanoines savent-ils que c'est là, pour leurs pauvres clercs et leurs jeunes, une sorte d'exutoire, d'occasion très prisée de parodier, de railler, voire de critiquer d'une façon plus ou moins burlesque ou acerbe.[127]

Comme toute fête, la fête des Fous permet un libre accès à l'expression et à l'affirmation de son existence. Parce que la fête est une partie intégrante de la société, qu'elle soit burlesque ou sérieuse, elle est un élément important dans la vie sociale d'un homme.

B. La Fête-Dieu

Grande fête du solstice, la St- Jean était autrefois précédée d'une mascarade fixée à la date liturgique du Corpus Christi (Fête-Dieu), le jeudi après la Trinité, à la fin

[127] Ibid., p.188.

mai ou en juin. Avant d'entamer la description de la Fête-Dieu, il nous faut en donner l'origine et la définition. La Fête-Dieu est une « solennité instituée en l'honneur du sacrement de l'Eucharistie et fixée au jeudi qui suit l'Octave de Pentecôte ».[128]

Cette fête commémore l'institution du Saint-Sacrement de l'Eucharistie. Fête du corps et du sang du Christ, elle est aussi parfois appelée fête du Saint-Sacrement. On prétend également que son origine remonterait à l'histoire d'une jeune Belge, Julienne du Mont-Cornillon (née en 1192), qui souhaitait l'établissement d'une fête annuelle en l'honneur du Saint-Sacrement. Vers 1210, elle avait eu des visions : lorsqu'elle était jeune, chaque fois qu'elle priait, elle voyait le disque de la lune à laquelle il manquait une fraction. À la suite de ces visions récurrentes, elle comprit qu'il s'agissait de l'Eglise à laquelle il manquait une fête en l'honneur du corps et du sang du Christ. Cette fête fut instituée officiellement le huit septembre 1264 par le pape Urbain IV. En Provence cet événement fut augmenté et enrichi par les célèbres jeux de la Fête-Dieu d'Aix-en Provence que le roi René institua. Il en ordonna le déploiement et fit de la ville entière le théâtre de divertissements publics qui devaient durer cinq jours de suite. Il institua également des tournois durant les augustes cérémonies religieuses de cette fête. À travers ces jeux, le roi René d'Anjou voulait représenter le triomphe du christianisme sur le paganisme. Il voulait aussi que son amour pour la chevalerie soit laissé à la postérité, et transmettre l'image de ces exercices à ses successeurs.

> Le roi René qui avait beaucoup de passion pour les joûtes, les tournois, & généralement pour les exercices militaires qui étaient si fort en usage dans le 15ème siècle, a voulu laisser à la postérité, non-seulement des traces de son amour pour la chevalerie, mais encore une image de ces exercices, qu'il a regardé comme politiques et militaires, & qu'il a joints aux plus grandes cérémonies religieuses, suivant l'esprit de son

[128] Bernard QUEMADA (sous la direction scientifique de). Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du XIXème et XXème siècle. Tome 8. Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1980.

siècle, pour en assurer la durée. [129]

« L'image de ces exercices », c'est la représentation scénique qui permet de perpétuer la tradition. La mise en place de ces jeux fait en quelque sorte du roi le conservateur du patrimoine. En effet, ces représentations sont divertissantes mais elles ont aussi un but didactique qui nous renseigne sur les activités du XVème siècle. Cela fait partie de l'héritage culturel, et cette création de jeux contribue à sa sauvegarde. Gaspard Grégoire nous dit également que le roi René a joint l'aspect politique et militaire « aux plus grandes cérémonies religieuses ». Le mélange du religieux et du profane est assez récurrent à l'époque. On profitait des fêtes religieuses pour véhiculer des idées profanes : ici en l'occurrence le roi a voulu y intégrer l'art des joutes et de la chevalerie. Comme nous le verrons plus tard dans notre étude, la fête se fait la messagère de divers intérêts. Elle est un outil de transmission : véhicule d'idées, exhibition de pouvoir ou encore de passion. En effet, la fête est le moment de tous les déchaînements, elle est le lieu d'expression de la parole et du corps; et c'est la liberté qu'elle suscite qui lui permet de devenir le champ libre de toutes les idées.

Le roi René a laissé à la culture française l'art du combat de chevalerie. À ce propos, on peut rappeler qu'il est l'auteur du plus célèbre des traités de tournois de la fin du Moyen Age : Traictié de la forme et devis d'un tournoy (composé entre 1445 et 1450). Dans le cérémonial de la Fête-Dieu, c'est le combat de courtoisie, ou « à plaisance » que le roi René a voulu laisser à ses successeurs.[130]

Ainsi enrichie des jeux et des tournois, la Fête-Dieu offre un merveilleux spectacle dont l'organisation montre l'importance de l'événement, auquel tout le monde participe.

---

[129] Gaspard GREGOIRE. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. Marseille: Laffitte reprints, 1978 (Réimpression de l'édition d'Aix de 1777), P.10.

[130] Le combat de courtoisie consistait en un moment où les chevaliers se présentaient pour essayer leurs armes contre d'autres chevaliers, mais avec ménagement (contrairement au combat à outrance où les affrontements pouvaient aller jusqu'à la mort). Mais c'était surtout pour que les dames les applaudissent (c'est une sorte d'exhibition de leur force qui était destinée à susciter l'attention et l'admiration des femmes).

a) Organisation de la Fête-Dieu

Comme nous l'avons dit précédemment, cette fête se déroulait sur plusieurs jours. Chaque jour était rythmé par des activités bien précises.

Dès le lundi de Pentecôte, le conseil de la ville procédait solennellement à l'élection du Lieutenant de Prince et à celle de l'Abbé. Ensuite les consuls et les assesseurs allaient en corps de ville, précédés par les tambours, chez les élus pour leur annoncer leur nomination. Avant 1668, on nommait aussi un Prince d'Amour, qui jouait le premier rôle dans ces réjouissances. Il était habituellement choisi dans les plus grandes familles et les plus aisées de la Provence car les dépenses auxquelles il était soumis étaient considérables. Nicolas-Claude Fabri, qui fut depuis le grand Peiresc, avait été Prince d'Amour en 1593; il était alors âgé de treize ans. Cette charge fut supprimée en 1668 par Louis XIV à la suite des plaintes de la noblesse qui trouvait trop lourdes les dépenses engagées pour l'occasion. Le prince d'Amour recevait un programme qu'il devait suivre pour accueillir un certain nombre de convives. On lui remettait donc une liste d'aliments (viandes, pâtisseries, desserts) à fournir pour tant de personnes. On peut comprendre aisément que c'était là de très lourdes dépenses pour les familles. En ce qui concerne l'élection du Lieutenant et de l'Abbé, ils étaient choisis, quant à eux, parmi les fils de bourgeois (pour le lieutenant) et parmi les artisans (pour l'Abbé).

Ce même lundi de Pentecôte avait lieu la nomination du Roi de la Bazoche, présidée par deux conseillers-commissaires du Parlement, assistés d'un des MM. Gens du roi.

Le samedi suivant, veille du jour de la Trinité, les tambours du lieutenant du guidon de Prince, ceux du Roi de la Bazoche et de l'Abbé commençaient à résonner à partir de midi.

Le lendemain, dimanche de la Trinité, le Roi de la Bazoche allait, précédé de tambours et des violons et accompagné de son capitaine des gardes et de ses bâtonniers, de son Porte-enseigne, de son lieutenant et de son guidon, entendre la messe dans l'église des Prêcheurs dans laquelle il faisait l'offrande. Ce même jour, avait lieu l'élection d'un guidon de Prince, nommé par MM. les Consuls. Tous ces

personnages sont en fait les chevaliers qui assistaient autrefois aux tournois, nous dit Gaspard Grégoire. [131]

Toutes ces élections, ces différentes fonctions nous font également penser à une sorte de microcosme, une reproduction réduite de la ville avec ses différents membres qui représentent une institution fictive. La fête étant considérable, il lui faut des élus pour la diriger. La Fête-Dieu est une manifestation très célèbre en Provence. Et notamment grâce aux jeux que le roi René a institués. En effet, la Fête-Dieu :

> […] tient sa célébrité, en dépit de la place du culte eucharistique dans la piété de l'époque moderne, des « jeux » qui l'accompagnent, avec le défilé des tableaux vivants animant des thèmes liturgiques ou symboliques: « Moïse exhortant les Israélites à renier le veau d'or », « la reine de Saba », « le massacre des Innocents », etc. [132]

Tous ces thèmes liturgiques font l'objet de véritables « tableaux vivants » qui se jouaient dans la rue au milieu de la foule. La fascination et le goût de ces jeux donnent à la fête un succès sans mesure. La force de ces jeux réside aussi dans leur singularité : ils sont propres à la ville d'Aix-en-Provence, et ils connurent un grand succès.

b) Les jeux de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence

La Fête-Dieu donnait lieu à un éventail d'histoires animées par différents personnages. On assistait à des représentations successives, qui avaient pour la plupart des thèmes significatifs illustrant ou symbolisant des sujets bibliques. Ces représentations sont ce qu'on appelait des « entremets » (nommés par la suite

---

[131] Gaspard GREGOIRE. Op.cit., p.10.
[132] C.Y. CHAUDOREILLE. Histoire d'Aix-en-Provence. Aix-en-Provence : Édisud, la calade, 1977, p.175.

« intermèdes »). Le roi René a choisi :

> […] des représentations de points d'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui prêtaient le plus à son gré, à la morale, à l'agrément, & peut-être aussi à la singularité des personnages, pour amuser le peuple et attirer ce concours si considérable d'étrangers pour voir la Fête-Dieu; en quoi il a parfaitement réussi. [133]

Ces jeux exercent un grand pouvoir d'attraction; en effet, de nombreux spectateurs étrangers venaient pour assister à la Fête-Dieu. Le principal et le plus célèbre de ces jeux était sans doute le grand jeu des diables.

- Le grand jeu des diables (*lou grand juec deis Diablés*)

Dans ce jeu on voit le roi Hérode, vêtu d'une casaque courte, cramoisie, avec des ornements et des rubans de diverses couleurs aux bras; il porte une couronne et un sceptre à la main (cf. planche I). Il est entouré d'une douzaine de diables, armés de longues fourches, qui cherchent à le tourmenter et dont il essaye de se débarrasser en faisant des sauts, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Il finit le jeu par un grand saut qui contribue au départ des diables. On pense que la dame qui se trouve au centre et qui paraît vouloir faire la cour au roi en lui brossant son habit était la diablesse Proserpine (personnage traditionnel des mystères médiévaux qui portait le nom mythologique de la déesse des enfers). Elle est coiffée grotesquement, elle a sur la tête des plumes et elle est habillée suivant la mode la plus nouvelle. L'outrance de son habillement va même jusqu'à la caricature. [134] Les diables qui entourent ces deux personnages centraux sont vêtus de noir (chemise et pantalon),

---

[133] Gaspard GREGOIRE. Op.cit., p.11.
[134] Cf. illustrations des jeux dans les planches qui figurent dans l'ouvrage de Gaspard Grégoire. Op.cit. pp 83-109. Ce jeu figure sur la planche I.

ils ont autour de leur cou deux rangées de cloches dont on imagine que le bruit participe à l'ambiance diabolique de la scène. Ce jeu des diables peut, d'ailleurs, être mis en rapport avec le fou du carnaval.

Le grand jeu des diables

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.82)

Les cloches dont-ils sont munis rappellent le chaperon du fou de carnaval qui est constitué de plusieurs oreilles au bout desquelles sont suspendues des cloches; mais également sa marotte qui est surmontée d'une tête de fou avec des clochettes. Cette gestuelle des diables tournant autour du roi est aussi à rapprocher du fou de carnaval qui suit les chars et tourne autour de ceux-ci et des assistants. Les diables ont des masques assez gros, assez longs, arrondis au bout, avec deux cornes. Certains ont le visage découvert et tiennent leur masque à la main. On peut supposer qu'ils viennent de sortir de l'église, car lors de la Fête-Dieu les participants allaient déjà en tenue de scène à l'église; ils entraient déguisés, mais retiraient leur masque à l'entrée. Une fois qu'ils sortaient de l'église, ils pouvaient le remettre, ce qui peut expliquer que certains d'entre eux ne le portent pas. Parfois ils les enlevaient pour se délasser de leur poids car ils étaient relativement lourds, ou encore pour récolter de l'argent auprès des spectateurs.

- Le petit jeu des diables (*lou pichoun juec deis diables,* ou « *l'Armetto* »)

Ce jeu suivait immédiatement le grand jeu des diables (cf. planche II). Dans cette scène, il y a un enfant, les bras et les jambes nus, vêtu d'un corset blanc. Il tient dans sa main une grande croix d'environ cinq pieds de hauteur. Pendant le jeu il tient la croix de la main gauche et l'appuie à terre. En face de lui, il y a un ange, vêtu de blanc, avec des ailes, et une auréole sur la tête. Celui-ci s'accroche également à la croix de sa main gauche. Quatre diables sont présents. Ils sont vêtus de noir, ils portent des corsets et de très longues culottes cousus ensemble; des franges rouges sont dessinées sur leurs tenues, ce qui est sans doute censé représenter des flammes. Ils portent un masque noir et rouge, muni d'assez longues cornes. Trois d'entre eux tiennent des fourches à la main, le quatrième tient dans sa main un bâton. Et deux d'entre eux ont une tirelire accrochée à la

le petit jeu des diables

Pl. II.

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.84)

main, qui servait à recevoir ce que leur donnait le public. Ils ont tous deux rangs de sonnettes accrochées à leur cou dont on imagine aisément le bruit infernal qu'elles pouvaient produire. Ainsi trois de ces diables poursuivent l'enfant, « la petite âme » , le quatrième, quant à lui, s'en prend à l'ange, à qui il donne des coups de bâton sur le dos qui était protégé par une plaque de fer. En effet, sous ses vêtements était dissimulé un coussin sur son dos, sous lequel était fixée une plaque de fer. Lorsque l'ange reçoit les coups de bâton, il se met à sauter; au troisième coup de bâton, le jeu est fini et l'ange saute pour manifester sa satisfaction d'avoir empêché les diables d'emporter l'âme. Ce jeu est une sorte de personnification du bien en lutte contre le mal. D'abord par cette opposition visuelle : l'ange et l'enfant sont en blanc, couleur de la pureté qui figure le bien tandis que les diables sont en noir, couleur sombre qui représente le mal. Ensuite par la métaphore du jeu : l'ange qui réussit à sauver l'âme des diables, c'est la puissance divine qui aide l'homme, tiraillé entre le bien et le mal, à vaincre le mal et à faire triompher le bien. Les diables représentent le mal et toutes les mauvaises tentations auxquelles l'homme est confronté. La croix est le symbole de la religion qui est le pilier auquel s'accroche l'âme pour ne pas être emportée par les diables.
Cette scène peut représenter les combats qui se livrent dans la conscience d'un être. L'enfant (l'âme), accroché à ses vertus, à sa religion (la croix), aidé du bien (l'ange); il est la proie du mal (les diables), qui essaye de s'emparer de lui. Tout homme est confronté au mal dont il peut être la victime, et c'est grâce à la foi qu'il peut triompher des diables.

- Le jeu du veau d'or (appelé ordinairement par le peuple « *lou juec dou cat* » : le jeu du chat)

Lorsque Moïse se trouvait encore sur le Mont Sinaï, les Juifs adorèrent un veau d'or et des animaux vivants. Dans le jeu, on voit Moïse qui montre aux Juifs, dont le peuple est représenté par quatre hommes, les Tables de la loi (cf. planche III). Il a une grande barbe et sur le front les deux rayons qui le caractérisent. Il porte une

Le jeu du veau d'or (le jeu du chat)

Pl. III

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.88)

longue robe de couleur violette et il tient dans sa main gauche les Tables de la loi,

qu'il montre d'une baguette tenue de la main droite. À ses côtés se trouve un grand prêtre, habillé du costume ordinaire : longue robe aux manches larges avec le pectoral. Il porte sur la tête une tiare. Quant aux Juifs, ils sont vêtus de noir, avec de petits manteaux noirs qui leur vont jusqu'aux genoux et dont les manches sont plus claires. Leur tête est couverte d'un masque avec des renflements très volumineux des deux côtés, ce qui leur donne un aspect assez hideux. L'un d'eux tient un veau d'or monté sur un bâton qu'il fait tourner. Un autre, qui a une tirelire accrochée à sa main droite, regarde le chat qu'il vient d'envoyer en l'air. Dans ce jeu le personnage qui tient le veau d'or est au milieu des autres Juifs, lesquels tournent assez vite autour de lui et en passant devant Moïse et le grand prêtre font avec la main un signe de mépris et crient « ouhoou! ouhoou! ». Une fois qu'ils ont effectué trois ou quatre fois le tour du veau d'or, celui d'entre eux qui a été chargé d'envelopper un chat dans un bout de toile, le jette aussi haut qu'il le peut en prenant soin de ne pas le laisser choir au sol.

Ce jeu auquel on a donné le nom de jeu du chat est plus communément appelé ainsi, car le peuple était plus troublé d'entendre miauler le chat en l'air que de voir le veau d'or.

- La reine de Saba (*la reino Sabo*)

Le sujet de ce jeu, c'est la visite de la reine de Saba à Salomon (cf. planche IIII). La reine porte une riche ceinture en chaîne d'argent, elle est vêtue du costume ancien, elle a un voile de gaze attaché à l'arrière de sa robe. Des rubans habillent ses manches et son cou. Le rouge est la couleur dominante de sa tenue. Elle porte sur la tête une couronne rayonnante. Elle est accompagnée de trois suivantes (ou dames d'atours) qui portent chacune une coupe d'argent à la main semblant représenter les riches présents que la reine de Saba amène en offrande à Salomon. Elles sont habillées à peu près comme la reine mais sans le voile et de manière plus simple. La reine est aussi accompagnée d'un danseur qui est fort bien habillé et qui a des grelots aux jarretières (sans doute pour accompagner et rythmer ses

La reine de Saba

Pl. IIII.

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.90)

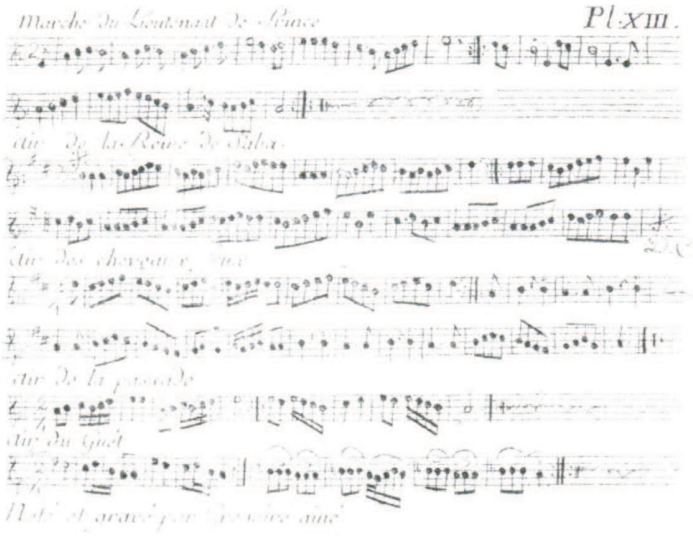
pas de danse). Il a sur la tête un chapeau orné d'une grande plume. Il tient dans sa main droite une épée nue au bout de laquelle est accroché un petit château peint, doré et surmonté de cinq girouettes.

En quoi consiste ce jeu ? La reine de Saba qui met ses deux mains sur les côtés remue noblement sans bouger de place, en suivant l'air que l'on dit avoir été composé par le roi René (voir planche XIII). Le danseur danse agréablement devant la reine, et, chaque fois qu'il baisse le château pour saluer la reine, celle-ci lui rend son salut de la tête et du corps en effectuant un ample mouvement en forme de demi cercle. Après le troisième salut, les suivantes prennent la place du danseur et dansent sur le même air.

Ce jeu était aussi joué pendant le carnaval dans plusieurs communes de la Provence. À Vitrolles, par exemple, les jeunes gens portent une sorte d'habit oriental, l'un d'eux était recouvert d'un drap et hisse une poêle noircie au-dessus de sa tête, les autres dansent autour, munis d'un bâton, et passant devant la reine (un homme travesti), ils la saluent et donnent des coups de bâton sur la poêle. À Tarascon, la reine est représentée par un homme de forte taille, coiffé d'un bonnet féminin fait de papier découpé; avec des poignets garnis.

Ce jeu n'a pas de réelle signification, malgré le fait qu'il rappelle la visite de la reine de Saba à Salomon, il semble faire partie des jeux qui sont simplement destinés à divertir le public et qui par le travestissement des personnages se lient aisément aux pratiques carnavalesques.

Les différents airs qui sont composés par le Roi René pour la Fête-Dieu



(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.157)

- La belle étoile (*la bello estello*)

Ce jeu représente les rois Mages en route pour Bethléem, guidés par l'étoile, accompagnés de leurs pages (cf. planche V). La grande étoile dorée est portée au bout d'une barre peinte en blanc et or par un homme vêtu d'une longue robe blanche. Les rois Mages sont couverts d'habits de diverses couleurs, ils ont des manteaux assortis aux rubans qui bordent leurs vêtements. Ils portent tous une couronne sur la tête. Chacun de ces rois est précédé par un page. Les pages sont habillés de tenues bigarrées de la couleur de leurs maîtres. Ils portent sur la tête une coiffe en forme de cône (ou en forme de pain de sucre) et tiennent dans leurs mains une sorte de boîte en pyramide qui représente les présents d'or, de myrrhe et d'encens que les mages vont offrir à l'enfant Jésus.

Dans le jeu, le porteur de l'étoile se tourne du côté des rois et fait aller son bâton deux ou trois fois à droite et à gauche. Les Mages et les pages suivent les mouvements de l'étoile et s'arrêtent quand l'étoile s'arrête. Le page qui se trouve près de l'étoile la salue en se dandinant, sur le pied droit et sur le pied gauche, il fait un grand salut avec sa boîte après avoir accompli quatre ou cinq pas de la sorte. Ensuite il se retourne vers les autres et fait un « *réguigneou* ».[135] Il s'avance vers son maître et le salue de la même manière. Le premier Mage se tourne vers le second page dont il reçoit le salut. Et cela jusqu'au troisième roi, qui à la fin du jeu, donne sa bénédiction à la troupe.

[135] Un *réguigneou* est une polissonnerie destinée à amuser le public et qui porte d'ailleurs un nom populaire. Ce geste des pages consiste en un mouvement vif et répété des fesses, de droite à gauche et vice-versa, en faisant leur dernier salut. Cette pratique grossière est assimilable aux utilisations obscènes que l'on retrouve dans le carnaval avec une importante récurrence du « bas corporel » qui est un procédé comique assez utilisé. Ce qui peut paraître un peu déplacé dans ce contexte puisqu'il s'agit de représenter un événement biblique; mais comme on a pu déjà le remarquer, les fêtes étaient souvent composées de cérémonies sérieuses qui étaient généralement religieuses, sur lesquelles venaient se greffer des parodies laïques et comiques qui servaient de contrepoint.

La belle étoile

Pl. V

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.92)

- <u>*Leis Tirassouns*</u> (ceux qui se traînent par terre)[136]

Cette scène représente le massacre des Innocents. Rapporté dans l'Evangile de Matthieu (II, 16-18), le massacre des Innocents est ordonné par le roi Hérode, après l'annonce de la naissance du roi des Juifs par les rois Mages, pour s'assurer de la mort de celui-ci. Ce thème évangélique fait l'objet d'une célèbre fête : la fête des Innocents, célébrée le vingt huit décembre.

Il y a dans ce jeu un porte-enseigne, un homme muni d'un tambour et un fusilier qui accompagnent le roi Hérode (cf. planche VI). Cet équipage représente ainsi son pouvoir. Le roi tient dans sa main droite une sorte de sceptre qu'il dirige vers les enfants, ordonnant ainsi leur massacre. À terre, il y a sept ou huit enfants à quatre pattes qui courent en cercle, avec un air effrayé tout en criant devant le roi Hérode. Au coup de fusil que fait tirer le roi les enfants tombent au sol, terrorisés par le bruit fracassant, et se traînent par terre (ce qui vaut à ce jeu le nom de « *Tirassouns* »). Ces enfants portent tous un masque dont le bout est de forme arrondie; ils sont vêtus d'une chemise de toile écrue (c'est une couleur caractéristique de la toile brute qui n'a pas subi de blanchiment) longue jusqu'aux talons et dont on leur a fait présent. On observe dans ce jeu la présence de personnages dont on ne comprend pas l'intérêt. En effet, on ne sait ni pour quelle raison ni de quelle manière Moïse s'est introduit dans le jeu. Comme dans le jeu du chat, il porte une longue robe et tient dans sa main gauche la Table des lois qu'il montre d'une baguette. Sa présence est peut-être le signe d'une volonté de condamner cet acte criminel qui est un péché très grave. Moïse est aussi le représentant du peuple hébreu, et le fait de s'en prendre aux enfants juifs c'est aussi le condamner. Le personnage qui se trouve à ses côtés est tout aussi énigmatique. Il porte une étrange coiffe sur la tête qui semble être un masque qu'il aurait relevé pour lire le livre, tenu dans la main gauche. Il semblerait qu'il ne soit rien de plus que le maître d'école de ces enfants. On remarquera donc qu'il existe certaines incohérences dans quelques-uns des jeux, comme dans le jeu suivant.

---

[136] Ce mot vient du provençal « *tirassa* (*si*) » qui signifie « se traîner par terre, se rouler par terre ».

Leis tirassouns

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.96)

- Les Apôtres (*leis Apôtros*)

En effet, dans ce jeu on relève quelques anachronismes. Ce qui démontre que le roi René n'a pas retranscrit fidèlement les différents récits de la Passion du Christ mais qu'il a composé ces jeux dans le but d'offrir au peuple les traits les plus frappants. Judas, qui tient dans sa main une bourse de trente deniers, ouvre la marche; il est suivi de saint Paul qui est caractérisé par la grande épée nue qu'il porte à la main (cf. planche VII). Viennent ensuite les Apôtres et les Evangélistes sur deux files. Ceux-ci, tout comme Judas, sont vêtus de tuniques (dalmatiques) ornées de rubans de différentes couleurs; ce qui les distingue ce sont leurs attributs : saint Pierre a les clés; saint Jacques a des coquilles de pèlerin; saint André porte la croix; saint Luc a en guise de tête un masque représentant une tête
de bœuf; saint Matthieu a une figure d'ange; saint Marc une tête de lion. Ils tiennent tous dans leur main un long morceau de bois plat sur lequel sont transcrits séparément les différents articles du symbole et qui leur sert à frapper sur la tête de Judas, désigné par une barbe rousse. Vient enfin Jésus-Christ, vêtu d'une longue robe avec une ceinture de corde; il a le visage ensanglanté et apparaît courbé sous le poids de la croix. C'est une surprise de voir dans le cortège saint Simon en mitre et en chape, donnant la bénédiction d'une main et portant de l'autre un panier garni d'œufs. Saint Jean est représenté par un jeune enfant, habillé d'une peau de mouton qui laisse voir ses bras et ses mollets; il porte un livre sur lequel est reproduit un agneau en relief. Quand le jeu commence, tout le monde s'arrête; les Apôtres et les Evangélistes se rangent en haie; Judas passe assez vite devant eux, suivi de saint Paul, qui le menace de son épée. Judas va tourner deux ou trois fois autour du Christ tout en lui montrant la bourse et finit par lui donner un baiser; il repasse alors au milieu des Apôtres et des Evangélistes, qui le frappent d'un coup sur la tête. La planche qui illustre ce jeu figure le moment qui suit immédiatement le baiser donné par Judas.

Les Apôtres

Pl. VII.

Leis Apotros

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.99)

- Les chevaux fringants (*leis chevaux frux*)

Ce jeu fort agréable à voir et que l'on appelait autrefois « *leis chiaoux frisques* » (fringants) est composé de huit à dix jeunes gens (cf. planche VIII). Ils portent tous un chapeau gris orné d'un plumet sur le dessus et d'une cocarde; ils sont vêtus d'un vêtement blanc, agrémenté de rubans de différentes couleurs, au cou, aux bras et derrière la tête; ils ont également des épaulettes en or et des scapulaires de Notre-Dame du Mont-Carmel. Ils ont tous un cheval figuré en carton peint. Ces faux chevaux sont composés d'une tête et de deux côtés représentant les profils du cheval, réunis l'un à l'autre par la croupe et permettant de laisser un vide pour y placer le corps des jeunes cavaliers et donner ainsi l'illusion qu'ils sont à califourchon sur le cheval. Une sorte de caparaçon de couleur rose sert à dissimuler les jambes des cavaliers. Certains ont à la main droite un petit bâton, orné de plusieurs rangées de rubans; d'autres ont des mouchoirs. De la main gauche, ils font bouger à leur gré le faux cheval et forment une danse variée, sur l'air qui est consacré à ce jeu et dont on attribue la composition au roi René (cf. planche XIII). Ce jeu est une sorte de parade cadencée de cavaliers. C'est un plaisir pour la vue et l'ouïe et non pas la représentation d'un événement historique ou religieux comme on a pu le voir précédemment dans d'autres jeux. Cette scène est purement distrayante; elle n'a d'autre but que le plaisir du spectateur. Les chevaux, les chapeaux, les rubans…font paraître toute l'élégance et la courtoisie de ces hommes. Et la musique et la danse viennent enrichir le spectacle.

Qu'est-ce donc que le « *chivau frus* » ? Le *chivau frus* (en ancien provençal « *friquet* »), c'est-à-dire fringant. Dans le langage amoureux languedocien « *fringaire* » veut dire « galant ». C'est une danse du cheval. À Lyon et dans d'autres villes de la vallée du Rhône et de la Saône, cette danse était usuelle à la Pentecôte. En Provence, elle était réservée aux jeux de la Fête-Dieu (Aix et Draguignan). Cette danse appartient au folklore le plus ancien des pays indo-européens; elle possède un caractère agraire (pratique magique pour favoriser la prospérité des récoltes). Les origines de certaines danses ou certaines fêtes sont très souvent agraires; parfois elles gardent ce caractère et d'autres fois elles n'en

Les chevaux fringants

Pl.VIII.

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.101)

conservent que l'aspect formel qui est devenu distraction pure.

Ce jeu est donc la représentation d'une danse assez célèbre en Provence et qui divertit agréablement le public. Tout comme le jeu qui suit.

- Les danseurs (*leis dansairés*)

Dans ce jeu on voit un musicien, muni d'un tambour et qui a en sa bouche une flûte (cf. planche IX). Il est vêtu d'une veste et d'un pantalon; et porte sur la tête un chapeau, orné d'une plume à l'arrière. Il paraît donner le rythme aux danseurs qui sont devant lui. Ces derniers, qui sont au nombre de quatre, sont vêtus de corsets, de culottes, de bas et de souliers blancs, entièrement ornés de rubans. Ils ont sur la tête un casque décoré de gros diamants de théâtre, surmonté de plumes en hauteur. Ils ont des scapulaires au-dessous du genou, des jarretières garnies de grelots et ils tiennent d'une main une baguette ornée de rubans qui leur sert de temps en temps à marquer la cadence. Gaspard Grégoire note à ce propos, que lors des Bacchanales (ensemble des fêtes religieuses de l'Antiquité qui étaient célébrées en l'honneur du culte de Bacchus), les initiés dansant au son des cors et autres instruments assourdissants, tenaient dans leurs mains des thyrses (attribut et emblème de Dionysos, le thyrse est un bâton couvert de feuilles de lierre ou de vigne et surmonté d'une pomme de pin) ou des demi-piques recouverts de feuilles de lierre.[137] Cette indication prouve le rapprochement des fêtes populaires et notamment carnavalesques avec les fêtes antiques. Dans l'autre main, les danseurs semblent tenir un mouchoir (que les femmes pouvaient leur donner, comme durant les tournois où les femmes donnaient leur mouchoir aux chevaliers).

Habituellement, il y a aussi une troupe de petits danseurs qui suit celle-ci et qui danse après eux. La danse est une discipline fort prisée au XVIIème siècle. On la trouve aussi bien à la cour que dans les rues. Et la fête n'a de meilleur agrément que la danse; elle est la représentation concrète d'une réjouissance, c'est par le

[137] Gaspard GREGOIRE. Op.cit., p.106.

Les danseurs

PL IX

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.106)

langage du corps que s'exprime la joie.

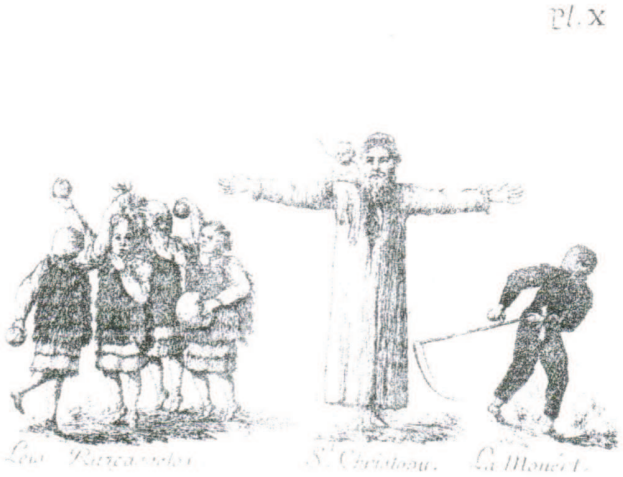
- Les lépreux de l'Evangile (*leis Razcassetos*)

Ce jeu met en scène les lépreux de l'Evangile (cf. planche X).[138] Ils sont au nombre de quatre, ils sont tous vêtus d'habits assez pauvres : deux tabliers de mulets à franges qu'ils portent l'un devant, l'autre derrière, avec de gros grelots en bandoulière et en sautoir. Trois d'entre eux ont la tête rasée (un masque représente la tête tondue), l'un d'entre eux tient un grand peigne, un autre une brosse et le troisième des ciseaux. Dans le jeu, ces trois lépreux entourent le quatrième, qui porte une mauvaise perruque au-dessus de la tête, et essayent de le peigner, de le brosser en agitant les ciseaux. Celui-ci, pour échapper à ces mauvais coiffeurs, saute d'un côté et de l'autre.

Jean Favier dit que « le jeu des lépreux est une moralité en forme de paraphrase de l'Evangile »[139] Gaspard Grégoire nous explique que dans l'esprit du cérémonial d'Aix, ce jeu fait allusion aux punitions que le peuple Juif a subies à cause de ses désobéissances.[140] Il explique également que l'origine du mot « razcassetos » n'est pas vraiment provençale et qu'elle serait en réalité liée à la guerre des Razats et des Carcistes en Provence. Ce nom viendrait de l'association de « Razats » et de « Carcistes ». En effet, une opposition entre Carcistes qui tiennent leur nom du comte Carcès (qui était le guide des catholiques dans la guerre en Provence; il passait pour être le seul garant d'une position inébranlable anti-protestante en Provence, lui et Hubert de Vins étaient les chefs naturels de la protestation catholique contre l'édit de 1576). L'envoi du maréchal de Retz en Provence par Carcès n'était pas une bonne initiative pour lui car la noblesse provençale lui était opposée. C'est ainsi que se forma en 1576 l'union entre la

---

[138] *Leis razcassetos* est le nom que le peuple a donné à ce jeu; il vient du provençal « *rascas*, *rascasso* » qui signifie « teigneux, euse ». « *Rascassetos* » est le nom donné à Aix à la compagnie de décrotteurs et autres galopins qui, sous un déguisement uniforme parcourent les rues d'Aix le jour de la Fête-Dieu en faisant un certain jeu : *lou jhuec deis rascassetos* (AVRIL Joseph-Toussaint. Dictionnaire Provençal-Français. Culture provençale et méridionale. Raphèle-les-Arles. Marcel Petit. 1980).
[139] Jean FAVIER. Le roi René. Paris : Fayard, 2008, p. 278.
[140] Gaspard GREGOIRE. Op.cit., p.109.



Les lépreux de l'Evangile

Saint Christophe

La mort

(Gaspard Grégoire. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. 1978, p.108)

noblesse et les communes de diverses religions qu'on appelle les Razats (terme

qui a plusieurs origines contrairement à « carcistes » : ce serait parce qu'ils étaient partisans du maréchal de Retz ou parce qu'à l'inverse des carcistes, ils se rasaient). La guerre qui les opposait dura pendant deux ans jusqu'à l'arrivée de Catherine de Médicis à Marseille, le cinq juin 1578 où elle tenta de calmer des révoltes et où l'on finit par trouver un accord. La paix entre les deux partis était conclue. Dans cette guerre ce n'est pas la religion qui était mise en cause mais c'était en fait une revanche de seigneurs locaux sur leurs paysans auxquels ils souhaitaient imposer de nouvelles charges ou des taxes qui n'étaient plus exercées depuis longtemps.

- Saint Christophe (*Sant Christoou*)

Dans ce jeu, (cf. planche X) Saint Christophe est représenté par une figure gigantesque, faite de morceaux de bois et de cercles très légers, dissimulés sous une aube en toile blanche (long vêtement que portent les prêtres dans les cérémonies liturgiques). Il est debout, les bras étendus de telle manière qu'il forme une croix. Il a une grosse tête, avec une barbe vénérable et porte une grande auréole. Sur son bras droit est posée la figure d'un Jésus. La figure colossale de Saint Christophe mesure neuf à dix pieds de hauteur; elle est portée par un homme qui s'insère à l'intérieur et qui fait saluer Saint Christophe autant de fois qu'il peut pour obtenir une quantité d'argent que son quêteur doit amasser auprès du public.

Quelle est l'utilité de ce jeu en fin de compte ? Il semblerait qu'il n'ait pas la vocation de raconter un événement biblique ou historique, ni même de distraire le public. La récolte de l'argent semble être le but final de cette scène. Ce jeu devait servir (par la représentation de Saint Christophe) à susciter le don chez les spectateurs.

- La mort (*la mouert*)

Ce jeu est le plus triste et le plus affreux de tous les « entremets » (cf. planche X).

En effet, il est représenté par une figure noire, dont le vêtement symbolise la mort: une tenue noire sur laquelle ont été peints des ossements de squelette. Sa tête est effrayante et elle tient dans sa main une faux qui est le symbole même de la mort (la faucheuse). Durant le jeu, le personnage fait aller et venir la faux sur le pavé et l'approche des pieds des assistants, qui, pour s'en défaire, donnent quelque chose à son quêteur. L'argent semble être la monnaie d'échange pour éloigner la mort. Ici, contrairement au jeu précédent c'est la peur face à la mort qui crée le don; les gens donnent de l'argent au quêteur par peur d'être fauché par la mort. « Le jeu de la mort tient de la danse macabre et illustre l'égalité devant la mort ».[141]

Après avoir étudié en détail en quoi consistait chacun des jeux de la cérémonie de la Fête-Dieu, nous allons à présent voir comment se passait la Procession et comment se déroulait le jour de la Fête-Dieu.

c) Procession et organisation de la Fête-Dieu

Le jour de la Fête-Dieu à quatre heures du matin avait lieu la représentation des deux jeux de diables qui étaient associés pour être joués devant l'église Saint-Sauveur. Le petit jeu des diables commençait, les personnages et « *l'armetto* » couraient en suivant le tour ordinaire de la procession. Puis c'était le grand jeu des diables qui suivait; il essayait d'enlever « *l'armetto* » avant qu'elle fût de retour à l'église. S'il y arrivait, le petit jeu payait à déjeuner au grand, sinon c'était le contraire. On observe ici, comme le dit Jean Favier, que le jeu des diables est « une pure fantaisie ».[142] Il y a une certaine légèreté qui fait partie de l'animation. La distraction offerte par cette scène devant l'église établit un climat de convivialité et de détente.

La procession sort de l'église Saint-Sauveur à onze heures et demie. La marche solennelle du clergé et du peuple se met en route et traverse les rues de la ville qui étaient toutes tapissées pour l'occasion. Les différents corps de métiers de la ville, accompagnés de leur bannière suivent la Croix de la métropole, avec la bannière

[141] Jean FAVIER. Op.cit., p.278.
[142] Ibid., p.278.

aux armes de la ville d'Aix-en-Provence (on attribuait au roi René ce long défilé de bannières, portées à la procession de la Fête-Dieu). Plus de vingt et un corps de métiers composent ce cortège, outre les nombreux corps qui n'avaient pas de bannières. On imagine aisément l'importance de cette procession où figuraient également les confréries et ordres religieux. Cette procession faisait étalage de tout ce qui constituait la ville et déambulait dans les rues. Vers deux heures et demie débutait la représentation des « entremets ». Le guet à pied et les chevaliers du croissant ouvraient la marche. Ils étaient suivis de tous les jeux, dont l'ordre était le suivant :

- Le veau d'or
- Les lépreux
- La reine de Saba
- Le grand jeu des diables
- La belle étoile
- Les danseurs
- Le petit jeu des diables
- Leis tirassouns
- Les chevaux fringants
- Les apôtres
- La mort

Une fois les jeux terminés, il n'y avait plus grand-chose d'intéressant à voir. La représentation des différents jeux était le principal divertissement de la Fête-Dieu. Ainsi, comme nous avons pu le constater, les fêtes liturgiques donnaient lieu à un grand déploiement de faste. Les processions réunissaient les dignitaires de l'église, les confréries, les corps de métiers… dans un contexte festif aux allures emphatiques dont la Fête-Dieu est tout à fait représentative.

Mais, malgré tout, la Fête-Dieu, par de nombreux aspects, possède un caractère carnavalesque. La procession du Corpus Christi opérait l'association des dieux de l'Antiquité païenne aux figures de l'Ancien et du Nouveau Testament. Des scènes bibliques étaient jouées sur les tréteaux; mais la procession s'apparentait davantage au carnaval. Elle avait le caractère des cérémonies

rituelles du « Carêmentrant ». À Marseille, un bœuf gras faisait office de monstre de Carêmentrant; à Draguignan, c'était le dragon; et à Aix c'était la reine de Saba qui personnifiait ce monstre. Le « monstre de la Fête-Dieu » était couronné de fleurs et de verdure. Les danses qui accompagnaient la procession s'assimilaient assez facilement à celles que l'on exécutait sur les places publiques durant le carnaval. Les jeux n'ont pas tous une logique religieuse; certains utilisent des éléments religieux pour évoquer une situation historique (les lépreux); d'autres encore ne sont joués que pour le plaisir des yeux (les danseurs, les chevaux fringants). Dans certains endroits, comme par exemple dans les bourgs, à Salon ou encore à Valréas, la Fête-Dieu a gardé son caractère agraire. Le cortège dépouillé de tout l'apparat érudit d'Aix, y était limité à une procession de paysans. Il faut dire que, durant les fêtes, un très grand nombre de processions avait pour but de solliciter la bénédiction divine sur les récoltes. La mentalité provençale associe étroitement les rites agraires et religieux.

La Fête-Dieu est un événement important dans la vie des Provençaux. Elle est l'occasion d'un immense défilé populaire. A Marseille, pour la procession du Saint-Sacrement, on observe un déploiement extraordinaire.[143] En effet, on a pu assister à une impressionnante démonstration.

> Plus de mille artisans, bannières déployées, flambeau ou cierge à la main, escortaient quatre cents religieux derrière les bannières frangées de soie et d'or des confréries, avec les échevins, le gouverneur-viguier et la grande bande de violons. L'originalité marseillaise venait de l'inclusion dans le cortège d'éléments profanes pour une finalité religieuse, ce qui n'était jamais que le transfert dans la rue de certains rites pratiqués dans les églises, comme cette colombe enflammée que, jusqu'en 1578, les pénitents du Saint-Esprit faisaient voler dans leur chapelle à la

[143] La compagnie du Saint-Sacrement à Marseille dura de 1639 à 1713.

pentecôte.[144]

On voit donc qu'à Marseille la Fête-Dieu est une festivité qui excelle en taille; « plus de mille artisans », « quatre cents religieux ». Mais qui frappe également par sa singularité : imbrication d'éléments profanes dans le cortège, qui sont en réalité des rites que l'on retrouvait dans les églises nous, dit-on. Dans le cortège du Saint-Sacrement se côtoient toutes sortes de personnalités :

> […] à la suite des communautés religieuses, des congrégations de dames et de filles, des confréries de pénitents de toutes les couleurs, le dais s'avance au milieu des nuages d'encens, suivi du corps de la ville, des notables, d'une foule de gens de tout âge et de toute condition. Des garçons déguisée en angelots marchent en longues files en tête du cortège. Tous les corps de métiers défilent, outil en main, derrière leurs prieurs et leurs prud'hommes. Parmi eux, l'élite des bouchers « costumés à l'antique » conduisent un gros bœuf couronné de guirlandes qui porte, assis sur un tapis et vêtu d'une peau de mouton, un enfançon qui figure Jean-Baptiste le précurseur.[145]

Cette insertion du bœuf dans la procession reste un élément de polémique. Il paraît avoir une signification : « à la fin du XVIIème siècle, les bouchers y promènent un bœuf, dont Ruffi explique qu'il symbolise le Christ victime et nourriture du monde ».[146] La cérémonie perd un peu de son caractère sacré et solennel et offre un aspect plus populaire de la fête, avec cette diversité de gens et cette incorporation d'éléments profanes. Ce qui pourrait très aisément la rapprocher du

---

[144] François-Xavier EMMANUELLI. Op.cit., p.203.
[145] Felix-Louis TAVERNIER. Op.cit., p.125.
[146] François-Xavier EMMANUELLI. Op.cit., p.204.

carnaval qui est la fête populaire par excellence. Tous ces éléments corroborent l'idée que la Fête-Dieu est une fête à caractère carnavalesque et qu'elle est une réminiscence du carnaval.

La Fête-Dieu dont la richesse et la célébrité résident dans les fameux jeux que le roi René a institués, est l'une des plus spectaculaires en Provence. Les jeux dont il est question rappellent les « mystères » du Moyen Age qui permettaient aux illettrés d'avoir accès aux histoires de la Bible. Les jeux de la Fête-Dieu sont des toiles vivantes qui illustrent différents épisodes bibliques. Cette forme de représentation plonge le spectateur dans l'histoire et lui donne ainsi l' impression de faire partie du jeu. L'insertion des tournois et des jeux dont le sujet n'est pas sacré et le fait que le roi René ait mélangé à la fois les idées politiques, religieuses et militaires, prouvent encore une fois que beaucoup de fêtes religieuses ont été réinvesties par une volonté populaire de véhiculer des idées profanes. Elles deviennent ainsi l'occasion, le prétexte à l'action populaire et se métamorphosent en berceau d'inspirations et de désirs païens. Le divertissement populaire inspire d'autres manifestations, tel que le charivari.

C. Le charivari

a) Etymologie

Les étymologies du mot charivari sont très variées. Nous trouvons différentes opinions sur ce sujet : certains pensent que son étymologie viendrait de « *cervolus* » (et *vetula*) qui sont des mots par lesquels on nommait les saturnales auxquelles s'adonnaient les Romains et ensuite les chrétiens des premiers siècles; ces festivités se déroulaient aux calendes de janvier où pendant lesquelles on se déguisait en cerf, en vache donnant ainsi libre cours à la débauche et au désordre. D'autres, comme Scaliger, pensent que le mot charivari viendrait de « *chalybarium* » (du latin *chalybs* : acier), à cause du bruit qui était produit en frappant sur des vases d'airain. Du Cange fait dériver le mot du latin « *caria* » qui vient du grec « *karion* », qui veut dire noix, parce que chez les anciens le mot « noix » est l'équivalent du bruit. Mais il pense aussi qu'il viendrait de « cari,

cari » qui est un cri que les Picards prononcent « ca » tandis qu'ailleurs on le prononce « cha »; le charivari serait le nom donné au tumulte occasionné par les groupements de personnes qui étaient destinés à tourner quelqu'un en dérision. On voit bien que l'étymologie du mot charivari est difficile à déterminer car les interprétations sont variables et nombreuses.

> L'origine du mot est obscure : le Französische Etymologische Wörterbuch de Wartburg propose de la rapporter au latin caribaria, adoptant le mot grec karèbareô, « lourdeur, mal de tête » lié au tapage. Les autres auteurs avouent leur embarras, ouvrant ainsi la porte à tous les délires étymologiques. « L'opinion selon laquelle charivari viendrait de caro varia » semble « la plus raisonnable » à Leber, car « le sens de ces mots caro varia se lie assez bien à l'idée de la veuve qui se remarie.[147]

Mais la plupart pensent tout de même que le mot charivari viendrait du grec *karebarrein*, qui signifie « avoir la tête pesante pour avoir trop bu, ou pour avoir trop entendu de bruit ». Si l'on se réfère à un dictionnaire étymologique, on s'aperçoit que c'est la même définition qui est donné. Dans le Dictionnaire étymologique de la langue française, l'entrée du mot se présente ainsi :

> Charivari : vers 1320 (chalivali).du lat. de basse ép.caribaria, empr. du grec karèbaria « lourdeur de tête, mal de tête ». Le sens fr. s'explique par l'effet que fait sur la tête de l'homme un assourdissant charivari.[148]

---

[147] Marie VIALLON-SCHONEVELD (études réunies et présentées par). La fête au XVIème siècle. Saint-Etienne : Publication de l'université de Saint-Etienne, 2003, p.21.
[148] Oscar BLOCH et Walther VON WARTBURG. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris : Presses universitaires de France, 1975.

Malgré une variation étymologique assez importante, à partir d'une synthèse générale on peut définir une étymologie du mot : le charivari, c'est le mal de tête provoqué par un tumulte et dont le nom viendrait alors du grec « *karèbaria* ». Après avoir examiné l'étymologie du mot charivari, il faut à présent en donner la définition.

b) Définition

Pour la définition du mot charivari, il est important d'utiliser un dictionnaire du XVIIème siècle et des dictionnaires contemporains afin d'établir son évolution et de voir les différentes approches lexicologiques.
Dans le Furetière où le mot se présente sous différentes définitions, le charivari c'est tout d'abord un :

> [b]ruit confus que font les gens du peuple avec des poëles, des bassins et des chauderons pour faire injure à quelqu'un.[149]

A la suite de cette définition, il est dit que :

> charivari, se dit aussi d'un bruit confus fait en débauche, ou dans des querelles domestiques. Le mary et la femme se battent souvent en cette

[149] Antoine FURETIERE. Op.cit.

> maison, c'est un étrange charivari.[150]

On y ajoute également que le « charivari, se dit aussi ironiquement d'une mauvaise musique ».[151]

Dans les dictionnaires modernes, la définition semble assez générale. Dans Le Littré par exemple, la définition se présente comme suit :

> Charivari: (< origine.obsc.ip.-ê.gr. Karébaria, lourdeur de la tête). Concert bruyant et tumultueux de poêles, de chaudrons, de sifflets, de huées, etc. qu'on donne à des personnes qui ont excité un mécontentement.[152]

Dans Le Trésor de la langue française, on nous dit que le charivari est un :

> [c]oncert où se mélangent les sons discordants et bruyants d'ustensiles de cuisine entrechoqués, de crécelles, de cris et de sifflets, qu'il était d'usage d'organiser pour montrer une certaine réprobation devant un mariage mal assorti ou la conduite choquante d'une personne.[153]

Après avoir consulté ces différentes définitions, on observe que la définition proposée par le dictionnaire du XVIIème siècle est plus large que les autres; elle offre une variation d'interprétation, ce qui confère au mot charivari un emploi polyvalent, qui se rattache dans tous les cas à cette idée de bruit discordant et

---

[150] Antoine FURETIERE. Op.cit.
[151] Ibid.
[152] Paul-Emile LITTRE. Le Littré. Edition augmentée et mise à jour. Paris : Éditions Garnier, 2005.
[153] Paul IMBS. Op.cit.

assourdissant. Dans les dictionnaires contemporains, nous rencontrons des définitions assez larges et générales. On y conclut que le charivari se définit comme étant un concert de bruits discordants produit avec des ustensiles de cuisine, des objets et des cris que l'on faisait à l'encontre d'une personne qui aurait mal agi ou d'un mariage contre nature. Tandis que dans le dictionnaire du XVIIème siècle, nous trouvons des détails précis et une certaine polyvalence du mot.

On voit donc qu'au fil des époques, le mot charivari a perdu de sa précision et s'est davantage généralisé. Aujourd'hui le charivari a gardé l'aspect bruyant de son sens. En effet, de nos jours, parler de charivari est synonyme de bruit. C'est un mot que l'on emploie pour désigner un environnement bruyant, par exemple quand on dit : « quel charivari ! » en parlant d'une salle pleine d'enfants turbulents qui font un grand tapage. Le mot charivari est un terme que désormais on n'utilise plus que pour parler d'un vacarme.

L'étymologie et la définition du mot ne suffisent pas à analyser entièrement son sens et son utilisation; c'est pourquoi nous allons à présent passer à l'origine sociale du charivari.

c) Origines

Le charivari est une coutume très ancienne. En 1365, un statut synodal de Tréguier a utilisé le mot charivari, mais il employait également celui de « *chelevalet* », l'un étant français, l'autre propre au dialecte régional. Les Toulousains se servaient du terme « *chaillibari* »; dans le Bas-Languedoc on le nommait « *chavaric* » et en Provence on utilisait le mot « *charavils* ». Au Moyen Age, le mot est latinisé : *charvaritum*, *carivarium* et *carimarium*. On disait aussi « *chalybarium* » (mais, comme on l'a vu, ce mot signifiant vase d'airain était plus associé à son étymologie qu'à sa dénomination propre).

Le charivari était également fréquent dans d'autres pays européens. En Angleterre par exemple, pour le désigner, on employait le mot « *paltry-music* », ce qui signifie pitoyable musique. En Espagne, on le nommait « *cenrerrada* ». En Italie, « *frastuono* » ce qui veut dire tintamarre, divers bruits mêlés ensemble; autrefois les Italiens utilisaient le mot « *scampanata* », ce qui signifie bruit fait avec des

clochettes. En Allemagne, on employait le mot « *spott music* » qui veut dire musique de moquerie.

Né du christianisme, le charivari est une très ancienne institution. La part des Pères de l'Eglise et des hérésiarques dans l'origine du charivari est notable. Au second siècle, un certain Montanus se mit à prêcher contre les secondes noces les qualifiant de condamnables et les mettant au même rang que l'adultère. Un autre prédicateur, Novalien, était lui aussi contre les secondes noces. Cela malgré l'approbation de l'Eglise (même s'il n'y avait pas d'approbation, on célébrait le mariage) par le canon 53 du concile de Néocésarée. Une pénitence d'un certain temps était imposée aux mariés en secondes noces, elle était écourtée selon la ferveur de leur foi et leur piété. Et comme légalement, il n'était pas possible d'empêcher les remariages, on utilisait d'autres moyens, comme le charivari, pour les ridiculiser. Malgré les mesures prises par l'Eglise et la justice (des amendes dans différents tribunaux, les Parlements ont rendu des arrêts sévères) le charivari continuait de fleurir et de s'étendre à beaucoup de provinces.

Le charivari, c'est donc le bruit confus d'ustensiles de cuisine (poêles, chaudrons, marmites…) et d'instruments et d'objets divers (sonnettes, cloches, cornets-à-bouquin, becs de clarinette, crécelles, trompes) accompagnés de cris, de huées devant la maison des nouveaux mariés. Il était applicable en principe aux veufs et aux veuves qui convolaient en secondes ou troisièmes noces. Ensuite la pratique s'est étendue aux vieilles veuves ou vieux avares qui épousaient de jeunes gens. Puis la coutume s'est élargie aux femmes et aux hommes qui battent leur conjoint.

L'énonciation des différents aspects concernant le mot charivari (forme et dénomination) étant faite, il nous faut, à présent, élaborer une analyse de la fête.

d) <u>Charivari : organisation, déroulement et enjeux</u>

Qu'est-ce que le charivari ? Comment se déroule-t-il et à qui s'adresse-t-il ?

Marie Viallon-Schoneveld estime que le charivari « marque l'affirmation d'une classe d'âge, une expression d'irrespect et de révolte (pas toujours consciente) devant l'institution du mariage, qui maintient ou exacerbe certaines frustrations

».[154]

Le charivari est la manifestation d'un désaccord de la jeune génération sur la légalité des remariages. Cette manifestation faisant contrepoint à la cérémonie officielle du mariage, devient une « contre-cérémonie ».

- Le charivari : une « contre cérémonie »

Le charivari est une parodie de la cérémonie religieuse et officielle du mariage. C'est pour cela qu'elle se déroule de nuit.

> Dans la mesure où le charivari est une contre-cérémonie, il choisit la nuit pour prendre le contre pied de la cérémonie religieuse qui doit se faire en plein jour.[155]

Conçu dans un esprit justicier, le charivari se veut le tribunal populaire. Il corrige les abus de mœurs et devient un tribunal public. En effet, avec le charivari on assiste à une parodie de tribunal, avec des accusés (coupables d'infidélités, d'abus sexuels, veufs ou veuves trop vite remariés) qui subissent un jugement et une punition (promenade à l'envers sur le dos d'un âne).

Cette forme de jugement, employée dans le charivari, donne un aspect purificateur à cette fête.

> La satire des mœurs avec son ambivalence, par exemple à l'égard des cocus, paraît avoir la fonction d'une purification par le lavage du linge sale en public, et d'une libération d'agressivité par la joie prise aux infortunes d'autrui. Nous sommes ici à la source du fabliau, de la farce,

---

[154] Marie VIALLON-SCHONEVELD. Op.cit., p.29.

[155] Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT. Le charivari. France : Études des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1981, p.186.

> nous touchons aux mobiles de la catharsis comique.[156]

Cette citation peut être appliquée pour le charivari qui condamne les mariages hors norme. Le jugement de l'autre permet de se libérer et par la même occasion de libérer les nouveaux mariés d'une honte vis-à-vis des autres. On réglemente en quelque sorte la pratique de ces mariages. Le charivari permet d'officialiser au niveau populaire le mariage des nouveaux époux. On rend public un événement privé, on place sur le devant de la scène l'intimité d'autrui afin qu'à travers un processus de « catharsis comique» on puisse s'identifier et prendre conscience de la chose. En ridiculisant les nouveaux mariés on cherche à dénoncer l'aspect peu conventionnel de leur mariage et montrer à ceux qui voudraient les imiter le sort qui leur serait réservé. Pourtant à cette époque, sans passer outre les assises religieuses, l'union volontaire et le libre consentement de deux êtres sont tout à fait envisageables et recevables pour les esprits sages. Et malgré la désapprobation de l'Eglise et de la loi civile, le charivari s'affiche avec joie et agressivité pour récuser les unions de remariages et rétablir l'ordre établi. Car le mariage d'un vieil homme avec une jeune fille ou le mariage d'une vieille femme avec un jeune homme déclenchent naturellement l'étonnement et engendrent une union qui met en doute sa propre légitimité. Il paraît tout à fait compréhensible que les jeunes gens puissent être scandalisés par ces remariages. Et cette indignation passe par la pratique du charivari qui comporte un rite destiné à les ridiculiser et qui est la promenade sur l'âne.

- La promenade sur l'âne : rite de dérision

La promenade sur l'âne, appelée « *asinade* », « *azouade* » ou « *carnavalende* » est une pratique usuelle du charivari. Marie Viallon-Schoneveld rapporte :

> Une des brimades les plus ordinaires du charivari consistait à promener la victime, chevauchant à rebours un âne dont elle tenait la queue:

---

[156] Jean JACQUOT et Elie KONIGSON (études réunies et présentées par). Les fêtes de la Renaissance. Tome III, 15ème colloque international d'études humanistes. Tours, 10-22 juillet 1972. Paris : CNRS, 1975, p.42.

> manifestation si consubstantielle au charivari que certains auteurs assimilent ce dernier à l'asouade (nous userons ici de la forme méridionale de la chevauchée), que d'autres circonscrivent au carnaval.[157]

Elle ajoute :

> Avec la chevauchée de l'âne, nous sommes en présence d'un antique rituel d'infamie, qui s'est plus ou moins spécialisé (infraction aux usages matrimoniaux) avant de se voir englobé dans les rituels les plus développés (le charivari) ou plus polysémiques tout en étant circonscrits dans le temps (carnaval). La sanction d'une situation personnelle délicate, la promenade non désirée, la position inconfortable, à rebours des usages, l'exposition publique non enviable accompagnée d'autres violences: tout cela offrait, à n'en pas douter, matière à spectacle.[158]

Que symbolise donc l'âne ? L'art de la Renaissance l'illustre par les traits suivants: incompétence, entêtement, stupidité, paresse, obéissance un peu sotte, faiblesse. *L'asouade*, la montée sur l'âne était souvent pratiquée pour les maris battus ou trompés. Ces derniers devaient monter à l'envers sur le dos d'un âne et porter des cornes; ils étaient ensuite promenés à travers la ville en faisant plusieurs tours et cela pendant plusieurs jours. La montée de l'âne est une coutume grecque antique : « monture habituelle de Silène et compagnon obligé de Priape, l'âne est l'animal phallique par excellence. »[159] L'âne qui est une monture moins noble que le cheval servait donc à promener la femme ou l'homme adultère. Cette pratique

---

[157] Marie VIALLON-SCHONEVELD. Op.cit., p.24.
[158] Ibid., p.28.
[159] Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT. Op.cit., p.117.

s'étend ensuite à toutes sortes d'événements : durant le carnaval, la Fête-Dieu ou encore le charivari. L'âne, étant « l'animal phallique par excellence », semble trouver sa place dans la grande manifestation du charivari. L'âne ridiculise car il implique l'aspect sexuel, le désir charnel qui mène à l'adultère ou au remariage; de cette façon, il humilie publiquement la victime de la chevauchée. Cette pratique intègre un ensemble de rites « charivariques » qui sont destinés à symboliser l'aspect irrévérencieux de l'acte commis par la victime. Un acte illicite ou mal perçu par les autres membres de la communauté.

Tout comme les réjouissances du carnaval, le charivari donne lieu à des pratiques effectuées à l'envers : vêtements à l'envers, objets tenus à l'envers (les livres par exemple), montée de l'âne à rebours. L'inversion crée ainsi un désordre dans la réalité. Ce qui est peut-être un moyen de symboliser l'aspect hors norme du mariage qui va à l'encontre de l'opinion publique et bouscule les principes moraux.

- L'inversion dans le charivari

Le changement des apparences fait partie de nombreuses manifestations, il est le signe d'un changement d'état : on passe du quotidien à la fête; il permet la rupture entre ces deux moments. Aussi le port des vêtements à l'envers n'est pas une habitude caractéristique du charivari.

> Cette conduite rituelle n'est pas propre au charivari: en effet lors du carnaval, ou de certaines fêtes calendaires, le vêtement à l'envers a toujours été, à côté d'autres « retournements » symboliques, un signe traditionnel d'inversion.[160]

L'inversion fait partie de la fête carnavalesque et d'autres fêtes calendaires, tout comme elle fait partie du charivari car elle implique naturellement le détachement de la réalité qui se produit durant la fête. Celle-ci étant à l'origine calendaire, elle

[160] Henri REY-FLAUD. Le charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité. Paris : Payot, 1985, p.131.

suggère un retournement, un renversement. Une fête calendaire étant par principe une manifestation qui se déroule chaque année, à une période déterminée, elle indique un retournement de l'année sur elle-même : on est dans un système cyclique qui répète dans un mouvement circulaire les différents moments (les saisons) de l'année. La fête carnavalesque c'est un peu cela: les gens passent d'un état à un autre (d'esclave à maître) comme la nature qui passe de l'hiver au printemps ou encore comme la roue de fortune (le destin) qui tantôt élève, tantôt abaisse le niveau des individus et qui tourne sans cesse livrant les gens au hasard de la roue. C'est aussi le basculement d'un état à un autre qui caractérise le charivari car sa cérémonie est destinée à faire passer les victimes d'une situation à une autre. Dans le charivari, il n'y a pas que les vêtements qui sont à l'envers, la montée sur l'âne se fait également à rebours. Cette fantaisie semble exprimer l'acte anormal de l'union qu'on conteste. L'inversion manifeste le désaccord avec l'ordre établi; et la chevauchée de l'âne à rebours traduit l'incompatibilité du geste reproché à la victime avec cet ordre établi. Le charivari juge par un acte festif comique et dérisoire la conduite des nouveaux mariés. Cette sentence publique est faite dans le bruit et les cris qui accentuent l'humiliation et la raillerie.

- Objets du charivari

Des sons discordants sont produits par l'association de divers objets. Notons tout de même que malgré cette discordance l'ensemble reste structuré. On peut citer différents objets dont on se munissait pour produire le bruit. Il y a tout d'abord les ustensiles de cuisine tels que : les chaudrons, les casseroles, les marmites, les bassines, poêles…Il y avait également de véritables instruments comme par exemple les tambours à friction ou encore les crécelles. D'autres objets servaient également à créer le vacarme, tels que les cors, les cors de chasse ou encore les cloches. Le charivari est une expression sonore d'une contestation, d'une protestation. Mais le charivari ce n'est pas seulement le tumulte provoqué par un groupement d'objets, c'est aussi le masque. Le masque est l'objet privilégié de la fête. Que ce soit lors du carnaval ou pendant la Fête-Dieu, le masque tient une place considérable. C'est l'objet qui dissimule l'identité et qui procure à chacun l'anonymat. Ces fonctions permettent aux participants d'être égaux. Pendant le charivari, le masque est aussi un moyen d'agir en toute impunité. Tout comme

pour le carnaval, le masque du charivari est pour l'Eglise l'objet du diable; car il donne libre cours à l'agressivité et à la violence.

> Les descriptions les plus anciennes (celles du XVème et XVIème siècle) sont les plus riches: cinq textes sur huit parlent de masques.[…] Masques et instruments sonores disparaissent dans les descriptions que nous proposent les textes de la 2ème vague de répression, celle du XVIIème siècle. En revanche, textes anciens et textes plus récents indiquent avec une remarquable continuité les trois registres principaux du charivari: des bruits terrifiants et discordants […] des chahuts ou même des violences […] des quolibets […] mêlant l'insolence et la dérision.[161]

Parce qu'aux XVème et XVIème siècle, les répressions religieuses sont nombreuses. Les statuts synodaux condamnent le charivari. L'Eglise considère le charivari comme étant hérétique et scandaleux car il paraît objecter la validité des remariages que les théologiens et l'autorité ecclésiastique considèrent comme licites et légitimes. Le charivari est condamnable car il occulte et nie la validation du prêtre. Il remet en question la légalité du remariage dans les préceptes religieux; c'est donc une attaque indirecte contre l'Eglise. Au XVIIème siècle, au contraire, on réprime avant tout les désordres. L'Eglise réprouve ces nouvelles formes de dévotion populaire qui déclenchent des désordres qui sont à l'origine des ivrogneries, des dissensions et des homicides. Elle dénonce et condamne les conséquences aggravantes de ces manifestations populaires. Au XVIIème siècle, l'Eglise désapprouve la forme et les tournures que prend le charivari.

Mais le charivari, comme toutes les autres fêtes, est une occasion de s'amuser; c'est un divertissement, une joie et une folie que l'on cherche à provoquer par la

[161] Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT. Op.cit., p.185.

fête. Le charivari s'accompagne d'une manifestation festive qui est cadencée par la musique, le chant, et le cortège déguisé et masqué.

> Le cérémonial n'exclut ni la musique, ni les chansons, ni les cortèges joyeux ou déguisés, mais les réclame au contraire, comme le soliste réclame la réplique du chœur et de l'orchestre à la fois comme composants d'une piété qui mêle le joyeux et le sérieux, le bruit et le silence, et comme témoins manifestes du caractère public de l'engagement des conjoints.[162]

Parce que la communauté est régie par un esprit collectif qui rend publics toutes sortes d'événements importants de la vie d'un individu.

Dans les cérémonies comme le mariage, il y a le mariage officiel célébré à l'église devant Dieu et il y a la fête du mariage qui suit la cérémonie religieuse. Cette fête est bien évidemment une célébration mais c'est aussi un moyen d'officialiser le mariage auprès de la famille, des amis et du reste de la communauté. Il y a donc une cérémonie religieuse et officielle, et une cérémonie traditionnelle et populaire (païenne). Cette dernière marque pour le couple un passage dans leur vie. Le mariage est un passage, il fait le lien entre deux moments différents de la vie d'un individu: avant et après le mariage. L'individu ne peut échapper au regard et au jugement d'autrui; et chaque étape de sa vie, rendue publique, permet le basculement d'une situation à l'autre.

> […] La vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et commencements forment des ensembles de même ordre: naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles

[162] Jacques LE GOFF, Jean-Claude SCHMITT. Op.cit., p.188.

> se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique: faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée.[163]

Tout changement dans la vie d'un individu est soumis à un rite de passage qui se déroule généralement en public. Le charivari est une sorte de rite de passage car il réglemente le mariage. Il accomplit une cérémonie conventionnelle publique destinée à informer la communauté de l'union opérée par un mariage; avec en plus cette idée de contester le mariage hors norme (remariage des veufs…).

> A considérer sous l'angle de ses organisateurs, la cérémonie burlesque du charivari se présente donc comme une conduite rituelle de type collectif menée par des jeunes gens célibataires qui réprouvent, moquent et insultent le remariage d'un veuf ou d'une veuve, et généralement tout mariage mal assorti.[164]

Par le biais du charivari la communauté locale montre au couple qu'elle désapprouve l'union qu'il contracte. Il punit publiquement certaines insubordinations aux mœurs admises.

Qui est visé par le charivari ? C'est en général une manifestation qui est destinée à tourner en dérision des nouveaux mariés (veufs ou veuves qui se remarient, couples hors norme) mais il est aussi employé pour ridiculiser les maris battus et les adultères (le charivari connut un grand succès dans les provinces du Midi de la France).

Qui mène le charivari ? Quels sont ses acteurs ? De jeunes hommes, rassemblés sous le nom de « varlets à marier », « compagnons à marier », sont chargés de veiller sur les mariages. C'est le caractère traditionnel de la coutume qui donne

---

[163] Arnold VAN GENNEP. Les rites de passage. Étude systématique des rites. Paris : Edit A&J Picard, 1981, p.3-4.
[164] Patrick DANDREY (dirigé par). Op.cit., p.237.

valeur de loi au charivari. Une lettre de rémission de 1389 spécifie que les compagnons tiennent ce droit de la justice du lieu. Ce qui veut dire que cet acte est apparemment légal aux yeux du pouvoir judiciaire. Ce sont donc les jeunes qui sont les acteurs du charivari. L'importance des jeunes dans les manifestations festives est considérable, ils sont la plupart du temps au premier plan. Dans le carnaval par exemple, comme on a pu le voir précédemment dans notre étude, les maîtres mots sont : jeunesse, joie et folie. Ce sont les ingrédients nécessaires pour réussir une fête. Dans le charivari l'importance des jeunes est encore plus grande. Ils sont les premiers à prendre les armes (ustensiles de cuisine, objets, et instruments divers) pour aller combattre les abus de mœurs, les actes allant à l'encontre de la morale populaire. De plus, les veufs et les veuves contractent des mariages avec de jeunes gens, ce qui implique une réduction du nombre de prétendants pour le reste de la jeunesse. Les possibilités de mariage sont diminuées. Une vieille femme qui se remarie a beaucoup moins de chance de procréer qu'une jeune fille. C'est aussi une perte pour les jeunes filles capables d'être fécondes plus facilement; en outre dans une société où sans doute les femmes sont moins nombreuses que les hommes, cela diminuerait leurs chances.

Dans la répartition des acteurs/victimes, chacun doit jouer son rôle (celui qui punit et celui qui subit). Certaines victimes entrent dans le jeu et s'amusent d'être ainsi ridiculisées en public tandis que d'autres généralement refusent ce rôle, ce qui provoque parfois certaines tensions, voire des violences. On voit donc que ce rapport entre les acteurs du charivari et les nouveaux mariés est unilatéral. Seuls les acteurs décident de la conduite à tenir. La victime, quant à elle, subit et doit subir au risque d'être prise au piège du chantage.

Ainsi le charivari c'est la justice populaire, hors des lois de l'Eglise et de l'Etat qu'il semble contester. C'est l'affirmation d'une prise de position; le peuple veut s'exprimer aussi et revendiquer ainsi d'être entendu. Le vacarme qu'il crée impose son droit, on assiste à une contestation délibérative qui oblige la victime, bon gré mal gré, à l'entendre. De plus, on use de pressions, une amende est demandée aux nouveaux mariés. La punition et le chantage font du charivari un acte certes comique mais aussi malhonnête et violent. Après avoir examiné les différentes explications relatives au charivari, nous allons décrire comment se déroulait cette manifestation.

- Déroulement du charivari

Une organisation type est observée dans le déroulement du charivari. Il commençait dans une ambiance de moquerie et de dérision qui était accompagnée de vacarme et qui durait jusqu'à la fin de la cérémonie. Généralement le charivari impliquait une procession ou une parade, parfois avec des déguisements. Ensuite les acteurs du charivari s'acquittaient du règlement de la dette des victimes et si cela se déroulait bien, la foule finissait par se retirer pour aller s 'adonner à la boisson et aux réjouissances. Mais si l'on s'y intéresse plus précisément, on observe que le charivari commençait au coucher du soleil, pendant deux ou trois heures et pendant neuf jours successifs. Un rassemblement a lieu dans un carrefour où l'on arrivait muni de tout ce qui permettait la production de bruit : des faux, des marmites, des chaînes, des clairons, des poêles, des pelles, des tambours, des cloches…Toute cette assemblée se rendait devant la porte des nouveaux mariés où l'on chantait quelques couplets adaptés à la circonstance. Pour les victimes le seul moyen de faire cesser le vacarme était de payer une somme d'argent que les organisateurs du charivari leur réclamaient. Le charivari pouvait également se tenir devant la maison d'un couple dont l'union n'était pas hors norme (dans ce cas c'est parce que le jeune marié avait contesté le règlement de sa dette envers le groupe local de la jeunesse : c'est ce qu'on appelait en Provence, la pelote).

Ainsi le charivari sanctionne le mariage d'un veuf ou d'une veuve car l'union de ceux-ci avec de jeunes célibataires est contraire à l'éthique. C'est une subornation qui ne peut être rachetée que par des humiliations publiques et une dette dont le montant sera versé à la jeunesse de la ville qui en profitera toute seule. L'humiliation dont est victime le jeune couple le contraint à payer cette dette. Dans ces circonstances, le charivari devient un outil de pression pour soutirer de l'argent aux nouveaux mariés.

Des justifications populaires racontent que le charivari serait la représentation de l'âme du premier époux ou de la première épouse désapprouvant le remariage. La musique avait également son utilité car elle permettait, dans les anciennes croyances, de repousser les esprits malfaisants. Chasser la culpabilité et éviter d'être hanté par les époux ou épouses défunts étaient les buts recherchés par

le charivari. Tout comme la dot donnée aux parents de la jeune fille pour obtenir sa main et leur bénédiction, la dette réclamée aux nouveaux époux est le dû qui leur incombe pour obtenir la bénédiction du reste de la communauté et vivre en paix.

Par son jugement, ses bruits, son inversion, ses masques et ses déguisements, le charivari a précédé le carnaval dont il est l'ancêtre.

- Imbrication du charivari dans le carnaval

Le mariage trouve sa place également dans le carnaval où, par exemple, les nouveaux mariés exécutaient des rites destinés à favoriser leur fécondité : sauts et danses autour du feu. Le carnaval entretient les thèmes du mariage et de la fécondité (cf. le rite des coups de poings nuptiaux qui était exécuté pour favoriser la procréation et qui consistait à frapper sur les ventres des femmes). Les mariages et les fiançailles collectifs avaient parfois lieu pendant le carnaval, ce qui est peut-être une trace du charivari, qui était la forme première du carnaval. Car le charivari en France « a transmis la plupart de ses formes au carnaval et a survécu jusqu'à l'époque actuelle ».[165] Il y a de nombreuses similitudes entre le charivari et le carnaval :

- Le grotesque du corps (rixe et enfantement), le rapport au corps qui crée l'obscénité est caractéristique de ces deux formes festives. L'obscénité fait partie de ces manifestations où elle est un moyen de susciter le comique et au-delà de cela un moyen d'extérioriser une certaine révolte :

> […] comique et obscénité se marient soit quand on plaisante dans le dos de quelqu'un qu'on méprise (par exemple la « moquerie » lubrique ou les railleries sur les cocus), soit quand on accomplit un acte libertaire envers quelqu'un qui nous opprime. En ce cas, le comique obscène, en faisant rire de l'oppresseur, représente aussi une

[165] Michaïl BAKHTINE. Op.cit., p.220.

sorte de révolte compensatoire.[166]

Le comique obscène est donc un moyen idéal de railler des individus et de traduire une certaine révolte. Le rire qui est déclenché par ces obscénités est purificateur, cathartique; il libère les esprits.

- La mise en scène des pièces de théâtre. Dans les deux cas, il s'agissait de prononcer un jugement. Dans le charivari, le village ou le quartier montre aux nouveaux mariés qu'il rejette leur union hors norme (âge, rang social, origines géographiques ou religieuses différentes). Dans le cas du charivari, on prévient le coupable. Tandis que dans le carnaval, le jugement de Carêmentrant se termine par son exécution qui symbolise la fin de l'année et qui préfigure les réjouissances qui viendront l'année suivante. Il ne reste pas de trace de pièces charivariques car une fois l'arrêt rendu, elles étaient détruites; de plus c'était de courtes scènes dont l'inspiration résultait de circonstances particulières. Dans le Pays Basque, le charivari a subsisté jusqu'à nos jours. Cette pratique du jugement est l'ancêtre du jugement de Carêmentrant. Le jugement rendu contre les nouveaux mariés doit être purificateur, aussi bien pour les accusés que pour l'auditoire car le fait de le rendre public permet une prise de conscience. Par l'exemple qui est publiquement exposé chacun peut faire une introspection et effectuer ainsi une remise en question. C'est une sorte de prévention. Ainsi le charivari manifeste une certaine révolte; il condamne les unions hors norme et raille les disconvenances entre les époux. Durant le charivari, on procède à des rapts (enlèvements de mari cocu, du nouveau marié, etc.) qui sont destinées à ridiculiser la victime en la faisant monter à rebours sur un âne. Comme Carêmentrant, la victime est promenée à travers la ville afin que tout le monde puisse la voir. Certes le sort qui lui est réservé n'est pas celui du mannequin de carnaval mais son intérêt est le même : il figure l'aspect néfaste qu'il faut chasser comme un mauvais démon. Comme Carêmentrant, le charivari fait subir le même sort au mari cocu, il est battu (sorte

[166] Umberto ECO (sous la direction de). Histoire de la laideur. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Traductions du latin et du grec par François Rosso. Paris : Flammarion, 2007, p.135.

de punition pour ne pas avoir veillé sur ses intérêts). Les coups de bâton sont une pratique bouffonne du charivari qui a été transmise au carnaval et même bien au-delà (cf. les pièces de théâtre, comme par exemple dans Les fourberies de Scapin de Molière, et plus précisément les farces).
Tout comme le carnaval, le charivari vient de la tradition des Saturnales composée de déguisements, de bastonnades, de rites…

Le charivari est particulier dans le sens où il est une manifestation festive permettant aux jeunes de s'exprimer. L'amende demandée par les organisateurs aux nouveaux mariés pour éviter de leur faire le charivari est une pratique très fortement condamnée par certains évêques qui la considèrent comme frauduleuse. En effet, légalement cette dette est une supercherie qui est interdite. On contraint les gens à payer pour des actions qui sont légales aux yeux de la loi civile, juridique et religieuse (remariages). Cette dette est en fait un dû qui permettra à la jeunesse locale de faire la fête. Le charivari, c'est aussi l'occasion de favoriser le divertissement des jeunes. Il est l'occasion, le prétexte à la folie et à la joie.

> Nous apprenons de fait par les sources anciennes que les acteurs du charivari sont ordinairement des jeunes gens de bonne famille qui se déguisent et se masquent pour faire autant de folies que de sottises.[167]

Le charivari permet donc à ces jeunes gens de s'amuser et de se laisser aller à la folie; ce qu'ils ne peuvent faire dans leur vie quotidienne. Tout comme le carnaval, le charivari est un moyen d'exorcisme. Il évacue toutes les tensions, les peurs et les sentiments contenus. Le rire est salvateur, il fait partie du bien-être de chacun. C'est un besoin que le carnaval et le charivari véhiculent et autorisent.

- Conclusion générale sur ces trois grandes fêtes : parallélisme entre ces fêtes et le

[167] Patrick DANDREY (dirigé par). Op.cit., p.237.

carnaval

La fête des Fous/Innocents, la Fête-Dieu et le charivari sont ce que l'on peut appeler des fêtes carnavalesques. Comme le précise Bakhtine, la fête dite carnavalesque est un terme désignant des fêtes à caractère populaire.

> Cela nous autorise à utiliser l'adjectif « carnavalesque » dans une acception élargie désignant non seulement les formes du carnaval au sens étroit et précis du terme, mais encore toute la vie riche et variée de la fête populaire au cours des siècles et sous la Renaissance, au travers de ses caractères spécifiques représentés par le carnaval à l'intention des siècles suivants, alors que la plupart des autres formes avaient soit disparu, soit dégénéré.[168]

Le carnaval serait donc le type même de la fête populaire, c'est un quasi synonyme de fête. Il en est le symbole par excellence. Dans toutes les fêtes que nous avons évoquées, on rencontre un caractère carnavalesque. Ce qui confère à ces fêtes une spécificité notable. En effet, elles ont la particularité d'être doubles.

- Sérieux/comique, sacré/profane

Chacune de ces fêtes est à la fois religieuse et carnavalesque. À une époque où la religion est totalement régnante, toute cérémonie religieuse amène son contrepoint. Le sérieux se mêle étroitement au comique. Dans la Fête-Dieu par exemple, nous observons la trahison de Judas, Moïse sur le Mont Sinaï et aussi les jeux des diables dont la vue est tout à fait hilarante. Ce sont des scènes qui malgré leurs sujets sont assez comiques.

Les fêtes religieuses ou agraires sont des fêtes très sérieuses. La fête agraire qui

[168] Michaïl BAKHTINE. Op.cit., p.218-219.

symbolise la fécondité est prise très au sérieux car dans un contexte historique peu convenable, la quête du miracle occupait tous les esprits. En effet, au XVIème et au XVIIème siècles et notamment de 1560 à 1660 régna une période de guerres civiles, de disettes, de grands froids et de pestes. Un très grand nombre de processions étaient destinées à implorer la bénédiction divine sur les récoltes. Les fêtes à caractère religieux comme la fête des Fous/Innocents et la Fête-Dieu ont initialement une préoccupation religieuse mais toute cérémonie religieuse (sérieuse) a son contrepoint. Il faut rappeler qu'au XVIIème siècle et notamment en Provence on aimait lier sacré et profane, agraire et sacré, sérieux et comique. À l'époque, il existe différentes formes sous lesquelles on établissait ce contre point. Il y a les parodies, les mascarades mais également ce que l'on appelle les momeries (plaisanterie, mascarade organisée sur un jeu de masques et de déguisements, et qui s'emploie à mimer et parodier la cérémonie). Les mascarades et les momeries qui avaient lieu en marge de la fête sont une sorte de rite d'exorcisme. Cela permet de libérer des pulsions et des envies qui ne peuvent être extériorisées durant la cérémonie religieuse.

Avant de voir en quoi ces fêtes (charivari, fête des Fous et Fête-Dieu) sont carnavalesques, nous devons préalablement définir ce qu'est une fête dite carnavalesque. Le Dictionnaire du grand siècle dit à ce propos :

> […]on considère comme carnavalesques les fêtes caractérisées par une sorte de retour à l'innocence et par un goût du jeu insane qui déchaîne des types variés de divertissements grotesques.[169]

Il faut donc une « sorte de retour à l'innocence », ce qui veut dire en quelque sorte un retour à l'enfance, et un « goût du jeu insane » c'est-à-dire d'un jeu insensé. En définitive l'aspect carnavalesque c'est l'amusement enfantin qui n'a aucun sens et qui implique donc une notion de plaisir pur et de délassement. Ce qui amène le divertissement grotesque puisque le jeu n'est pas commandé par la raison. Ce qui

[169] François BLUCHE (sous la direction de). Dictionnaire du grand siècle. Paris : Fayard, 2005, p.271.

suscite le rire, un rire qui peut être parfois salvateur, comme par exemple dans le charivari. Le caractère de ces fêtes réside dans l'aspect comique, sarcastique et licencieux voire scabreux qu'elles offrent en spectacle.

Dans le grand jeu des diables de la Fête-Dieu lorsque l'on voit Hérode qui fait des sauts tantôt à gauche tantôt à droite pour échapper aux diables, on est face à une scène comique. Il en va de même dans le petit jeu des diables dans lequel l'ange reçoit des coups de tricot. C'est une scène burlesque qui peut nous faire penser à une comédie de Molière, dans Les fourberies de Scapin par exemple lorsque Scapin donne du bâton sur le sac dans lequel est caché son maître. Les scènes de bastonnades produisent toujours le même effet : le spectateur ne peut s'empêcher de rire devant un tel spectacle. Et les coups de tricot reçus par l'ange devaient être appréciés de l'assemblée.

Toujours dans la Fête-Dieu, dans le jeu du chat (ou du veau d'or) ce que le peuple a retenu de ce jeu c'est la lancée du chat dans les airs et moins la symbolique du veau d'or. Ce jeu est d'ailleurs plus communément appelé le jeu du chat. Et il semblerait que l'aspect sérieux de ce jeu ne soit pas la priorité du public, parce qu'en intégrant une partie burlesque à ce jeu, on estompe le côté sérieux. Dans ce jeu l'aspect carnavalesque (lancée du chat) coexiste avec l'aspect religieux du veau d'or; ce qui occulte le contenu réfléchi et sage de cette scène. De plus l'introduction du chat dans ce jeu n'a aucun sens, il n'a d'autre finalité que de distraire et amuser le public.

Pour ce qui est du jeu la reine de Saba, il y a également une part de carnavalesque. D'ailleurs, ce jeu était joué dans plusieurs communes du département lors du carnaval. À Vitrolles par exemple, on y introduit une poêle noircie qu'un personnage doit tenir au dessus de sa tête et sur laquelle les danseurs en passant donnent du bâton.

Le *réguigneou* (polissonnerie qui se définit par un mouvement vif et successif des fesses, de droite à gauche et vice-versa, en faisant un salut) du jeu de la belle étoile est vraiment burlesque. Cette scène est caractéristique du carnaval. Son aspect scabreux de l'apparente aisément au carnaval où le jeu du bas corporel est un thème récurrent et comique. Dans la trahison de Judas, la scène où on le voit recevoir des coups sur la tête est une scène hilarante. Cette alliance du sérieux et du comique dénote le caractère carnavalesque de cette fête.

En ce qui concerne le charivari, l'aspect carnavalesque et le lien qui le rattache au carnaval est implicite, puisque le charivari est l'ancêtre du carnaval. Mais ce qui le rapproche de le Fête-Dieu c'est ce rapport au contrepoint. En effet, le charivari est une « contre cérémonie » qui parodie la cérémonie officielle et religieuse du mariage. C'est une fête qui manifeste un certain désaccord avec les mariages contre nature qui sont contractés. Dans le carnaval, l'inversion des rôles permet aux humbles d'accéder à un statut plus élevé par le déguisement et le masque, on s'octroie une identité nouvelle. Et cette inversion qui confère un certain rétablissement de l'ordre permet de comprendre qu'il s'agit en réalité d'une certaine révolte. Ainsi comme dans le carnaval, le charivari revendique un rétablissement de l'ordre. En effet, le fait qu'il y ait un contrepoint en parallèle de cérémonies officielles prouve que ces manifestations sont l'occasion d'un défoulement général (rite d'exorcisme). La coexistence des contrepoints et des cérémonies officielles signifie que:

> [l]a gratuité du jeu assure une disponibilité de l'esprit, une marge d'indépendance dans les propos dont se prévaudront certains humanistes. Une méditation sur le monde à l'envers, sur la folie du sage et de la sagesse des fous les amènera à percevoir l'identité des contraires, à mieux accepter la coexistence des contradictions dont est faite la nature humaine, à prêcher une morale plus indulgente et mieux avertie, plus efficace aussi parce qu'elle emploie l'arme du rire.[170]

Cette coexistence des contradictions traduit la diversité et les différences de la nature. C'est l'occasion offerte à chacun de pouvoir revendiquer son droit d'exister et de le faire savoir.

---

[170] Jean JACQUOT, Elie KONIGSON (études réunies et présentées par). Op.cit., p.43.

Tout comme pour la fête des Fous/Innocents qui était à l'origine destinée à considérer le fou (le dément) comme un être à part entière et qu'il faut traiter comme un enfant car il est innocent et sans défense. Cette fête mettait à l'honneur les fous, qui dans la société étaient considérés comme des êtres maléfiques et dangereux qu'il fallait éloigner de la cité (autrefois des nefs embarquaient les fous pour les chasser hors du territoire). La volonté chrétienne de cette fête était de réconcilier la société avec les fous, même si, ensuite, elle acquiert un caractère plus carnavalesque.

Le parallélisme entre le carnaval et ces fêtes s'établit aussi sur les attributs qui les caractérisent. En effet, dans toutes ces fêtes on retrouve les masques et les déguisements qui sont les éléments majeurs permettant le défoulement populaire, et qui participent de cette ambiance carnavalesque. Le bruit est également une caractéristique qui permet de comparer ces fêtes au carnaval. Les sons discordants que l'on retrouve dans le charivari ou dans la Fête-Dieu sont propres au carnaval, car :

> […] les sons discordants marquent un état d'exception et de licence, et sont associés à des survivances de rites magiques, en particulier de rites de feu, liés au passage des saisons, à la fertilité […].[171]

Les sons discordants sont la marque de la licence, ils rompent avec le quotidien et montrent la liberté à laquelle accèdent ces fêtes. On remarquera également que le son est souvent produit par des cloches, des ustensiles de cuisine, que l'on retrouve dans le charivari et dans la Fête-Dieu. La cloche qui est un attribut du fou de carnaval (la marotte et le chaperon du fou en sont ornés) est également l'attribut des diables dans la Fête-Dieu (dans le grand jeu des diables) et aussi celui de ceux qui font le charivari. La cloche qui est l'accessoire type du fou de carnaval permet de donner cet aspect carnavalesque à la Fête-Dieu et au charivari. On peut encore mentionner un élément important qui permet de rapprocher toutes ces fêtes du carnaval : ce sont des manifestations festives qui sont ouvertes à tous.

[171] Ibid., p.44.

Elles permettent un brassage de toutes les classes sociales. On y trouve des personnes de tout âge et de toute condition; ce sont des fêtes pour tous. Dans la Fête-Dieu, par exemple, on observe une procession qui s'apparente véritablement au carnaval : on assiste à un défilé populaire qui exhibe les différents corps de métiers, les bourgeois et les notables, les religieux…On voit, comme nous l'avons constaté précédemment, que le caractère carnavalesque résulte de l'aspect populaire des fêtes en question. Si l'on résume les principales correspondances entre toutes ces fêtes, on constate que le masque et le déguisement sont des attributs types du carnaval.

D. Masques et travestissements

> Le carnaval a ses hauts lieux européens : Rome, Venise, Nice, La vallée du Rhin et celle du Danube…Et partout la fête revêt à peu près la même forme : des hommes et des femmes se travestissent, changent leur aspect extérieur par le masque et le vêtement, cherchant à passer pour d'autres personnages que ceux qu'ils étaient réellement, éventuellement même modifiant leur apparence sexuelle originelle…Carnaval est d'abord le temps du masque.[172]

En effet, le carnaval c'est d'abord et avant tout le masque. Celui-ci étant l'objet central autour duquel se crée toute l'atmosphère de la fête, il est la première caractéristique du carnaval. Et c'est parce qu'il est indispensable qu'il nous paraissait important de nous attarder sur ce mot et cette notion de masque. Qu'est qu'un masque, quelle est son origine ?

Le mot masque est une énigme étymologique. Il apparaît pour la première

[172] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.121.

fois en 643 dans un texte du haut Moyen Age, La loi des Lombards, emprunté certainement à la culture germanique.[173]

Il est l'équivalent du latin *Striga*, « goule », « sorcière ». « Dans une étude célèbre, Karl Meuli en fait un terme indo-européen : le *mask* serait le filet dont on enveloppe les morts. Selon Johannes Hubschmid, il désigne la suie, le fantôme noir, l'apparition démoniaque. Puis, à partir du XVIème siècle en Italie du Nord, le faux visage ».[174] Ce n'est qu'en 1511 que le français « masque » apparaît, c'est beaucoup plus tardif que l'italien « *maschera* » qui était déjà attesté chez Boccace. Si l'on se réfère à un dictionnaire étymologique, on y trouve :

> Masque : famille du bas lat.masca, d'origine méditerranéenne dont le sens premier devait être « démon » ou « masque représentant un démon », attesté au VIIème siècle avec le sens de sorcière, et fin VIIème siècle avec celui de « masque ».- Dér. : mascarare « noircir (le visage) », « rendre méconnaissable.[175]

Rappelons aussi que la langue d'Oc explorait plus avant le versant du mot masque au sens de sorcière. Masque en provençal (lo mascarat ; lo marcarat ; la morrica) atteste le sens de sorcière dès 1369.[176] Bon connaisseur de la Provence et de l'Italie, Gervais de Tilbury précise au XIIIème siècle que les lamies qui dévorent les enfants sont appelées en langue vulgaire « mascae », mais selon les médecins ce ne sont que des images de cauchemars (*nocturnae imagines*). Après toutes ces définitions, force est de constater l'aspect négatif du mot. Son étymologie revêt un caractère néfaste et démoniaque. Cela semble se rattacher au fait qu'autrefois on

---

[173] La loi des Lombards. 643. Le roi Rothari fit écrire la loi de son peuple par un édit en latin (« édit de Rothari ») dans un document codifié qui comporte plus de quatre cent lois dictant le droit Lombard et dont les doctrines se rapprochent des lois anglo-saxonnes. Les Lombards étaient un peuple germanique qui a émigré en Italie dans la deuxième moitié du VIème siècle où ils détenaient le pouvoir politique et militaire (les Italiens ayant le pouvoir sur l'Eglise et l'administration).

[174] Daniel FABRE. Carnaval ou la fête à l'envers. Paris : Gallimard, 1992, p.39.

[175] Jacqueline PICOCHE. Dictionnaire étymologique du français. Paris : Dictionnaires le Robert, septembre 1992.

[176] Yves LAVALADE. Dictionnaire français/occitan. Limoges : PULIM (Presses universitaires de Limoges), mars 1997.

pouvait se masquer en noircissant le visage avec de la suie. Ainsi par analogie, ce qui est sombre et obscur est effrayant, démoniaque. Nous allons donc voir la relation que le mot masque entretient avec le personnage de la sorcière. Dionysos a introduit « au cœur même de la vie quotidienne, la dimension imprévisible de l'ailleurs. »[177] Si l'on observe le sens premier du mot masque, on voit son analogie avec la sorcière. Avec le culte de Dionysos, on observait déjà cette notion ; la sorcellerie fait partie de cette dimension imprévisible. La sorcière, c'est celle qui arrive à troubler les esprits, les tromper par des artifices magiques. Le masque trompe par son apparence, son esthétique artificielle. En effet, telle une sorcière, il masque la réalité et nous fait accéder à une dimension presque surnaturelle.

> Le vieux mot, pré-indoeuropéen selon les philologues, la masca s'applique à la fois au faux visage et à la sorcière car l'autre monde surgit, remonte à la surface sous les masques du carnaval.[178]

Cette synonymie avec la sorcière fait du masque un objet maléfique et mystérieux. Il recouvre donc un sens péjoratif. D'ailleurs le masque a très longtemps été considéré comme tel par les hommes d'Eglise, qui le qualifiaient de diabolique. Rappelons qu'on associait très souvent cet objet au diable. Dans la vision chrétienne, l'homme, qui est créé à l'image de Dieu, commet un péché lorsqu'il transforme son apparence physique. Le diable, étant désigné comme le maître inquiétant de l'illusion et du masque, est par conséquent associé à l'univers du masque. En effet, « dans l'occident médiéval, le diable est la métaphore du masque ».[179] Ou l'inverse : le masque est aussi la métaphore du diable. Le diable étant celui qui peut prendre différentes apparences pour conduire les hommes à commettre des péchés, il use de tous les artifices pour les éloigner de Dieu; le

---

[177] Odette ASLON, Denis BABLET (textes réunis et présentés par). Op.cit., p.59.
[178] Ibid., p.59.
[179] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.90.

masque qui possède cette caractéristique de changer d'apparence offre à celui qui le porte l'occasion de cacher son identité et de tromper les autres; c'est pourquoi on qualifie le diable comme étant la métaphore du masque. L'Eglise l'a condamné car :

> [l]e diable, en effet, a, comme le masque, le pouvoir de transformer ; il transforme les hommes (dans l'imagination des gens, précise d'abord l'Eglise, « réellement », affirment les clercs dans la seconde moitié du XVème siècle); et surtout il se transforme lui-même.[180]

Les hommes d'Eglise craignent que le masque et le déguisement adopté lors du carnaval soient si vrais qu'ils risqueraient de faire sombrer les hommes dans le monde de l'illusion, prenant ainsi l'apparence pour la réalité. À ce propos, on peut se demander pour quelle raison on a eu recours à l'interprétation, au rôle et au jeu de masques. Bien plus qu'un objet, il est la marque d'une certaine angoisse de la vie, il est la manifestation d'une peur. C'est parce qu'il ouvre sur le monde de la mort qu'il est la manifestation d'une angoisse. La fête est la manifestation d'une certaine angoisse face à la mort, elle révèle le désir de surpasser les lois de la nature et de célébrer la vie tant que c'est encore possible. C'est la fête de la vie contre la mort.

> En fait, derrière toute la fête et le masque, se joue un drame où une inquiétude de type mathématique prend la vêture de l'angoisse métaphysique […].[181]

---

[180] Ibid., p.90.
[181] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.122.

Le masque, qui est fixe et rigide, marque une certaine immobilité ; et représente une face qui semble imperméable aux émotions et au temps. Il incarne une sorte d'immortalité. Caché derrière celui-ci, l'homme se sent moins vulnérable.

Quel est donc le but de se maquer ? Faire peur, faire rire ou tout simplement tricher avec la réalité et dépasser les limites du vraisemblable ? Toutes ces interrogations trouveront leurs réponses au fil de notre étude. Mais pour le moment, il nous faut voir la définition de la chose elle-même : le masque. Définition qui varie assez peu du XVIIème siècle à nos jours. Au XVIIème, on le définit comme étant une « personne déguisée qui s'est couvert le visage pour n'être point connue. A Carême prenant c'est la saison de voir des masques au cours et aux bals. »[182]

De nos jours, un masque c'est « un faux visage de carton peint, etc. dont on se couvre la figure pour se déguiser. »[183] Le masque, c'est donc un objet qui couvre le visage originel par une figure artificielle qui représente elle-même une face (humaine, animale, imaginaire…). Il peut être de bois, de cuir, de carton ou même de pâte. Il a bien évolué depuis l'antiquité. Il faut rappeler que son origine est antique, il était en bois ou en cuir avec une ouverture en porte-voix, et sa fonction était accessoire. En effet : « A l'origine, les masques grecs étaient des accessoires cérémoniels et des objets cultuels. »[184] Le masque aurait une origine quasi-sacrée puisqu'il était utilisé lors des cérémonies et des cultes voués aux dieux. Quel en est le sens ? On ne le connait pas vraiment mais on sait qu'il était très utilisé dans les cérémonies d'initiation par exemple :

> [d]ans le Péloponnèse, l'initiation des jeunes gens donnait lieu à des cérémonies et à des danses dont les exécutants portaient des masques de bois. Des lexicographes, à qui nous devons d'en connaître l'existence, les décrivent comme hideux

[182] Antoine FURETIERE. Op.cit.
[183] Paul-Emile LITTRE. Le nouveau Littré. Op.cit.
[184] Jean-Louis BEDOUIN. Op.cit., p.6.

> et fort grimaçants d'aspect. Qui nous rappellent ceux de l'Afrique noire, qui jouent un rôle de tout premier plan dans l'initiation comme dans les principales manifestations de la vie tribale.[185]

Des masques « hideux » et « fort grimaçants » car, comme pendant les rites Dionysiaques, le masque illustre l'inversion et la déraison. En effet, celui-ci « s'impose surtout dans les rites dionysiaques et les cortèges bacchiques pour illustrer la transgression, l'inversion et la quête de soi à travers la démesure. »[186] Le masque est un héritage antique que le carnaval a conservé. Ainsi :

> [l]e rôle du masque est alors canalisé dans la fête populaire, avatar des bacchanales désacralisé : le carnaval en constituait le temps fort avec ses déguisements grotesques.[187]

Cet objet rigide en bois ou en cuir évoluera vers des formes plus souples. Le masque, accessoire principal du travestissement, accompagné du déguisement approprié, donne au personnage une identité nouvelle qu'il adopte durant un temps, celui du carnaval. Il est :

> [l]'instrument par excellence de la rupture entre l'ordre de l'être (ordre social de la vie quotidienne d'une société donnée) et l'ordre du paraître, de la représentation.[188]

---

[185] Ibid., p.6.
[186] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.25.
[187] Ibid., p.25.
[188] Pier Giovanni D'AYALA, martine BOITEUX (sous la direction de). Carnavals et mascarades. Paris : Bordas, 1998, p.22.

Il est « l'instrument » de la « rupture », nous dit-on. Il est la frontière entre deux mondes : celui de la réalité et celui du jeu. Il est le biais, le pont qui nous fait accéder de l'un à l'autre. Pourquoi le masque est-il si important dans le passage de l'un à l'autre, en quoi est-il nécessaire ? Derrière celui-ci, l'être qui n'est ni vu, ni identifié se sent protégé et en sécurité ; et ainsi il est libre d'agir à sa guise. En effet, « l'impression d'être protégé, invisible, sous le masque, permet toutes les audaces ».[189] Bien plus qu'un objet, le masque possède une force significative. C'est une sorte de bouclier qui abrite le monde de l'être derrière celui du paraître.

3. Fête et théâtralité

A. Masques, déguisements : rôles

Le masque n'est pas seulement l'objet qui voile le visage, il est également une réalité moins visible : le caractère. Le masque qui permet « toutes les audaces » est un révélateur de pensées. On peut dire que, paradoxalement, le masque révèle puisqu'il fait place à la licence ; la liberté d'agir témoigne de la volonté et des réels désirs de chacun. Il masque le visage mais découvre le caractère ; il révèle les côtés cachés ou timidement refoulés d'une personne. « Avec le masque, les impostures sociales tombent ».[190] En effet, avec le masque, on entre dans un jeu qui ne nous oblige plus aux connivences sociales, diplomatiques, aux sagesses conventionnelles. On est libre de se conduire comme on l'entend. En faisant de la sorte, les barrières sociales sont effacées, dissipées et tout le monde semble être à égalité. Grâce au masque, les différences se dissipent, l'individualisme s'atténue; il permet à l'homme de se sentir moins seul et lui donne l'impression d'être lié à un ensemble. Il en résulte donc un ensemble, constitué de différents êtres, de différentes catégories sociales, qui pendant un instant forme un groupe homogène. Un sentiment de collectivité envahit les esprits, on se pense en tant que

[189] Odette ASLON, Denis BABLET (textes réunis et présentés par). Op.cit., p.273.
[190] Odette ASLON, Denis BABLET (textes réunis et présentés par). Op.cit., p.272.

membre d'un groupe. Parce que le carnaval c'est la fête de tous ; il permet de confronter les différentes classes sociales. C'est cette confrontation qui annule l'ordre et la hiérarchie. Parce que :

> [l]'un des sens profonds du carnaval, que l'on peut retrouver au sein d'une société de Masques, c'est cette mise à l'épreuve des valeurs sociales. Il s'agit par la satire, d'une récapitulation critique de toutes les valeurs et croyances du groupe, d'une nouvelle évaluation du lien avec l'ordre, l'autorité. La légitimité se confirme ou le contrat social est dénoncé.[191]

Le contrat social est aboli ; il n'est plus question de valeurs sociales. Lors du carnaval, on privilégie le divertissement. Le groupe homogène qui en résulte permet à chacun de s'extraire de la solitude dans laquelle il est plongé au quotidien. Le masque et le déguisement permettent d'annuler les frontières spatiales et psychologiques qui existent entre les individus. Ils dénaturent et ils dissimulent l'identité, ce qui rend les êtres impersonnels et égaux. C'est un détachement de l'identité et des principes sociaux qui donne au masque ce pouvoir d'exorcisme. Le carnaval, c'est le véhicule des émotions, des joies mais aussi des pensées. Il permet de canaliser les énergies, qu'elles soient positives ou négatives. Mais il permet également de se délivrer de ces énergies ; durant le carnaval, les gens ne sont plus sous contraintes, ce qui permet d'extérioriser les peurs, les angoisses, les joies et les euphories. On est dans un moment que l'on pourrait qualifier de « relâchement », aussi bien psychologique que physique. Moment propice à la détente, parce que le masque est un instrument à la fois de protection et de possession. Il engendre un symbole d'identification : celui qui porte le masque s'identifie à son personnage, de ce fait il se sent protégé par l'objet derrière lequel il adopte une conduite différente de celle dont il use dans son quotidien. De cette façon, il comprend comment s'organise et se structure le

[191] Ibid., p.272.

monde parce que le masque, justement, permet cette prise de distance qui semble nécessaire au bien-être des hommes. Ainsi le masque offre à l'homme l'occasion de s'extraire de la temporalité et en même temps de prendre conscience de sa place dans le monde qui l'entoure.

> Les masques raniment, à intervalles réguliers, les mythes qui prétendent expliquer les origines des coutumes quotidiennes. D'après les symboles, l'éthique se présente comme une réplique de la cosmogénèse. Les masques remplissent une fonction sociale: les cérémonies masquées sont des cosmogonies en acte qui régénèrent le temps et l'espace: elles tentent par ce moyen de soustraire l'homme et les valeurs dont il est dépositaire à la dégradation qui atteint toute chose dans le temps historique. Mais ce sont aussi de véritables spectacles cathartiques, au cours desquels l'homme prend conscience de sa place dans l'univers, voit sa vie et sa mort inscrites dans un drame collectif qui leur donne un sens.[192]

Les masques « remplissent une fonction sociale », leur rôle dans la structure sociale n'est pas à négliger puisqu'ils permettent la vie en société, ils servent de médiateurs entre l'univers personnel d'un individu et l'univers collectif dans lequel l'individu trouve sa place. Les cérémonies masquées sont perçues comme des « cosmogonies en acte », c'est-à-dire des théories concrètes, en action, qui agissent sur le temps et l'espace dans l'univers. Ce sont les manifestations festives qui régissent le temps, le calendrier, permettant ainsi à l'homme durant un moment d'échapper au « temps historique ». Des cérémonies masquées sont également « de véritables spectacles cathartiques », nous dit-on; on retrouve ici un vocabulaire du domaine de la tragédie : « cathartiques », « drame »; ce qu'il faut comprendre ici c'est que les cérémonies masquées semblent jouer un rôle cathartique, ce qui veut dire que, selon Aristote, la catharsis qui est l'une des

---

[192] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT. Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris : Seghers, 1974, p.191.

fonctions de la tragédie consiste à libérer le spectateur de ses passions par le biais de l'expression symbolique; le spectacle va donc réaliser la purification de ces passions, les extérioriser, assouvir des désirs et exorciser des peurs grâce à l'émotion qui est suscitée par ce spectacle. L'homme prend ainsi « conscience de sa place dans l'univers ».

Le déguisement

Durant les festivités, les déguisements les plus connus sont de deux genres. Il s'agit de l'inversion sexuelle et de l'inversion de l'homme en animal.

> Deux registres du déguisement sont bien marqués : l'inversion sexuelle des déguisements des hommes en femmes, notamment en vieille femme (vetula), les déguisements en bêtes sauvages (cerfs ou ours) ou domestiques (veaux, agneaux, chèvre). Au XIVème siècle se précisent les déguisements en hommes sauvages qui détiennent un grand thème iconographique.[193]

L'inversion d'homme en femme et vice-versa est très fréquente. Mais elle reste fortement réprouvée par l'Eglise qui considère cet acte comme un péché. Marianne Ruel dans son ouvrage, Les chrétiens et la danse dans la France moderne XVI-XVIIIème siècles, cite Pierre Hubert Humbert qui dit à ce propos :

> Les bals qui se font en masques sont les plus condamnables. S'il n'est pas permis d'être déguisé dans ses paroles, sera-t-il permis de

[193] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.89.

> déguiser sa profession, son sexe, sa personne ; et sous une ridicule figure, se faire un divertissement de ne paroitre ni chrétien, ni homme ? [194]

« ni chrétien », « ni homme », nous dit-il : cet acte est un avilissement pour l'homme puisque par la transformation de son corps, il perd son statut ; il en devient presque inqualifiable. Parce qu' aller contre la création de Dieu, c'est vouloir changer la volonté divine. Pour l'Eglise ces pratiques sont intolérables. Le Deutéronome (22-5) est clair à ce sujet.

> Une femme ne portera pas un costume masculin, et un homme ne mettra pas un vêtement de femme, quiconque agit ainsi est en abomination à Yahvé ton Dieu.[195]

Mais l'Eglise n'est pas la seule à condamner cette transformation. Des auteurs comme Claude Noirot, par exemple, insistent sur le caractère sacrilège du travestissement et dénoncent les risques de subversion politique et de destruction morale que cela pourrait occasionner. La transformation de l'apparence, y compris lors du carnaval, est pour Noirot une défiguration de l'œuvre divine.[196] Néanmoins, la fréquence de cette inversion montre une certaine volonté d'affirmer sa liberté. Ce déguisement, qui peut choquer, est en quelque sorte la manifestation d'une révolte. Passer d'un extrême à l'autre, c'est revendiquer la liberté d'agir comme on l'entend. Au XVIIème siècle le déguisement, hors périodes festives, pouvait servir comme travestissement aux femmes telles que les persécutées ou

---

[194] Marianne RUEL. Les chrétiens et la danse dans la France moderne XVI-XVIIIème siècles. Paris: Honoré champion, 2006, p.245.
[195] Bible. Deutéronome (22-5). Paroles de Moïse.
[196] Claude NOIROT. L'origine des masques. Paris : Ed. par C. Leber. Collection des meilleures dissertations, T. IX. 1826, pp 5-139. Claude Noirot qui était juriste dans la ville de Langres est un auteur peu connu mais qui laissa une momerie qui constitue un ouvrage assez particulier. Paru en 1609 à Langres, L'origine des masques est un procès et une large observation sur la vie de Carêmentrant dans lesquels sont décrites toutes les pratiques coupables que Carêmentant a commises: inventions, tromperies, bizarreries, astuces, caprices, folies, débordements, etc. Et la sentence du bannissement qu'on lui inflige.

encore les amoureuses ; il permettait aussi de rendre visibles des revendications de liberté physique, d'égalité économique et des dénonciations d'abus du cadre binaire des relations entre sexes. Ainsi, la transformation de l'apparence est une image de contestation politique et/ou la démonstration d'une identité sexuelle non-conforme.

Pour ce qui est du déguisement de l'homme en animal, il est sans doute tout simplement un héritage des fêtes antiques. Son lien avec les Lupercales, c'est son côté bestial, sauvage. L'homme, l'animal politique comme dirait Platon, bascule du côté de l'animal sauvage. De plus, les masques sont en général ceux d'animaux qui rappellent les Lupercales (le loup, le cochon…). Dans le sud-est de la France, il existe un carnaval que l'on appelle les Paillasses dont les participants sont déguisés en ours. Cet animal étant le symbole de l'ivresse rappelle les fêtes antiques. Se déguiser en animal, c'est ramener l'homme à un rang inférieur. Ce qui peut être perçu comme un acte assez dégradant pour les hommes d'Eglise. L'inversion de l'homme en femme et vice-versa et l'inversion de l'homme en animal sont considérés, socialement, comme non légitimes.

> Le masque n'est pas pensé en tant qu'il manifeste un sens : le procès que décrit ce vocabulaire est analogue à l'instrument rhétorique de la « similitudo ». Mais contrairement aux « similitudes » que manient les prédicateurs pour manifester la vérité, la « similitudo » du masque, qui assimile l'homme à la femme ou à la bête, est illégitime, perverse.[197]

Qualifiées « d'illégitime » et de « perverse », ces inversions sont perçues comme des apparences contre nature qui choquent. Mais c'est en cela qu'elles sont fréquentes car les hommes s'en servent pour exhiber des points de vue. Choquer ce n'est pas seulement aller à l'encontre des mœurs et coutumes, c'est également

[197] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.89.

ouvrir les consciences, remettre en cause les idées reçues et transmettre un message. C'est un moyen possible de s'exprimer et de véhiculer des idées.

Ainsi, le masque et le déguisement cachent l'identité réelle d'une personne et laissent place au mensonge et à l'illusion. Dans l'expression « tomber le masque », qui veut dire laisser paraître sa véritable identité, on comprend que le masque est bien plus qu'un objet. Il porte un sens ; il est une image, un symbole pour qualifier la tromperie. Parce que se masquer, « c'est également devenir un autre et, par là même, échapper à ses propres limites ».[198] En dernier ressort, le risque du travestissement c'est cela : le risque de se prendre au jeu de l'autre au point de devenir cet autre et de basculer dans le monde de l'illusion. Le masque et le déguisement sont des accessoires destinés à la transformation du « moi » et au paraître « autre » en société. Bien plus que la fête, la vie elle-même est un bien étrange jeu où l'illusion et la réalité s'entrecroisent et parfois même se confondent, parce que l'illusion nourrit les apparences et que la réalité dépasse parfois la fiction. La simulation et la théâtralité offrent aussi l'occasion de pratiquer des imitations; qu'elles soient distrayantes ou satiriques, elles présentent des situations burlesques qui nourrissent le spectacle carnavalesque.

B. Parodie laïque

Le rôle que les participants endossent lors des fêtes permet d'agir en toute liberté; cela peut être assez bénéfique pour eux car ils sont durant un temps la personne qu'il désirent être tout en se libérant des contraintes quotidiennes parce que le changement des apparences offre aussi l'occasion d'un défoulement. Ainsi, durant les fêtes, il n'est pas rare de voir jouer des parodies; qu'elles soient laïques ou religieuses, elles sont le fruit d'une volonté de caricaturer des institutions politiques ou religieuses, des cérémonies officielles. La parodie manifeste aussi bien le désir de divertir que le signe d'une certaine révolte. En effet, la caricature est un acte qui conduit indirectement à la critique; elle suggère quelque chose. Elle est une imitation grotesque, dont les traits forcés et accentués provoquent le rire et qui est destinée à manifester des revendications ou des accusations.

Dans les fêtes que nous avons pu étudier, nombreuses sont celles qui

[198] Jean-Louis BEDOUIN. Op.cit., p.6.

laissent place à la parodie. Le carnaval offre à lui seul une série de parodies, à commencer par le thème même de la fête : le combat de Charnage contre Carême; une parodie dans laquelle Charnage l'emporte sur Carême. Noël étant l'arbitre de ce combat, il décide de la victoire de Charnage et du bannissement de Carême (sauf pendant six semaines, qui est le temps réservé au carême, à l'abstinence). Cette bataille de carême contre charnage est une parodie de chanson de geste (chacun accompagné de son entourage et de sa maison part défier l'autre). Bien plus qu'une allégorie, cet affrontement symbolise deux modes de vie : l'austérité, l'ascétisme, l'abstinence, la tristesse que l'on retrouve avec Carême, et la nourriture, la gaieté, la joie que l'on rencontre pendant le carnaval. Ce dernier procure les plaisirs alimentaires qui devront être proscrits durant la période de carême, ainsi on célèbre l'abondance avant d'observer l'abstinence. Durant le carnaval, d'autres pratiques font l'objet d'une parodie. Des parodies d'actes juridiques : avec des testaments (par exemple le testament d'un aliment, d'un animal de boucherie : par exemple le testament de l'Oison), des procès dont le fonctionnement applique la situation et la terminologie juridiques réelles à un procès dont le thème est soit alimentaire soit obscène, des mandements qui imitent des dispositions légales (par exemple, commander de boire des litres de vin). L'élection du roi de carnaval est également une parodie des institutions politiques: il faut un dirigeant pour gouverner la bonne marche de la fête. La notion de royauté est tournée en dérision par le couronnement et le détrônement du roi (rite carnavalesque), ce qui peut manifester une certaine révolte envers la monarchie. C'est une remise en question du pouvoir, et en même temps, la représentation du pouvoir populaire qui se permet la parodie. Ces parodies d'institutions politiques raillent, satirisent le pouvoir à travers le comique de l'ironie. Au XVIIème siècle les parodies sont très nombreuses, elles sont le reflet d'un mouvement et d'une expression de pensée.

> Entre le Moyen Age et ses bestiaires, le XVIIIème siècle et ses fêtes galantes il y eut donc ce temps de réflexion: la crise de croissance de la

conscience européenne, le temps du «grotesque »
et de la « caricature ».[199]

Le grotesque et la caricature traduisent la réflexion, exprimée par le corps et le mime. La parodie est de l'ordre de l'imitation. Dans le carnaval, on trouve également la parodie de tribunal. En effet, le mannequin de Carêmentrant subit un jugement; après une plaidoirie, il va être jugé sur la place publique et condamné généralement à être brûlé ou noyé car on lui refuse la sépulture. Le détrônement et la destruction sont des thèmes qui sont assimilés, intégrés à la renaissance et au renouveau; ainsi la disparition de l'ancien engendre la création du nouveau. On voit donc se jouer une parodie sur le paradoxe du monde qui porte à la fois la mort et la vie. Le carnaval est chargé de jeux qui sont attachés à la notion de temps et à l'avenir. Lorsqu'on brûle le mannequin géant, par la même occasion, on fait disparaître le passé et on laisse ainsi place à l'avenir. Le thème de la reproduction est également une parodie destinée à provoquer le changement. Dans les fêtes de l'Antiquité déjà, on pratiquait des jeux qui avaient pour vocation de susciter la fécondité. Dans le carnaval, on use beaucoup de la thématique de la reproduction: on utilise le thème de la virilité, de la grossesse et de l'accouchement. On connaît, par exemple, des jeux de chasse qui figurent la récolte, associés à l'évocation d'une fertilité de la terre et de la femme; parmi ces jeux il y a le rite des coups de poings nuptiaux (consistant à frapper le ventre des femmes) qui sont associés à la virilité, à la fécondité et au temps. Tout cela symbolise le renouveau et la naissance d'êtres nouveaux; de ces thèmes émane la volonté de voir et de célébrer le changement.

Dans le charivari, on retrouve aussi la parodie. Le charivari étant une « contre-cérémonie », il parodie la cérémonie officielle et religieuse du mariage. Très souvent des parodies et des caricatures se déroulaient en marge des fêtes officielles, constituant ainsi des contrepoints à celles-ci. Les jeunes gens qui participaient au charivari se lançaient à l'assaut des nouveaux mariés pour leur

[199] Jean LARMAT (et alli Roger LASALLE, Christian LOUBET et Michel PASTOUREAU). Op.cit., p.25.

infliger une correction. Les charivaris étaient généralement destinés à un veuf ou à une veuve qui venait de se remarier, mais on pouvait aussi voir des charivaris dirigés contre des personnes soupçonnées d'infidélité ou encore d'abus sexuel. C'est donc une parodie du tribunal qui se joue, où les accusés sont jugés sur la place publique, au regard de tous et sont châtiés par l'humiliation qu'ils subissent. Cette parodie utilise des éléments qui montrent l'aspect outrageant de certaines situations. La notion d'inversion que l'on retrouve dans le charivari affiche le caractère hors norme de l'acte; les participants portent leurs vêtements à l'envers, ils tiennent des objets à l'envers, font faire à la victime une promenade à l'envers sur un âne, utilisent des objets usuels pour produire des bruits assourdissants et non pas de la musique. Tous ces actes sont la preuve qu'il y a une réelle organisation malgré les apparences. Le charivari est construit de manière à signifier que le mariage contracté est une démarche qui va à l'encontre des idées reçues. Ainsi un homme âgé qui épouse une jeune fille ou encore une veuve qui se remarie trop vite font les choses à l'envers. Ils représentent un revers de la société, un monde à l'envers qui n'a pas lieu d'être. La parodie est une imitation qui sert souvent à dénoncer quelque chose; dans le charivari l'inversion et la parodie contestent les pratiques hors norme ou illicites (aux yeux de la communauté) de certains mariages.

Lors de la Fête-Dieu, on rencontre une parodie laïque qui montre l'ancrage de la fête dans la vie de société. La fête est incorporée dans la sphère sociale dont elle se sert pour se réaliser. C'est pourquoi il n'est pas anodin de voir une parodie d'élection lors de la Fête-Dieu. Une élection du lieutenant du Prince et de l'Abbé a lieu durant cette cérémonie. Les nominations d'un lieutenant du Prince et d'un Abbé manifestent la volonté d'élire un représentant de l'institution politique et un représentant de l'institution religieuse. On est dans une reproduction du système du pouvoir. Dans la fête, on symbolise des institutions de la ville. On parodie l'organisation institutionnelle de la ville, pour permettre la création d'un microcosme dans la fête. En ce qui concerne la Fête-Dieu, on sait que le roi René a intégré à ces jeux un aspect militaire et politique dans ce qui était à l'origine des cérémonies religieuses. Cet apport devait symboliser le triomphe du christianisme sur le paganisme; il était aussi la manifestation de l'amour du roi René pour l'art de la joute et de la chevalerie. Le roi René y introduit des tournois. Dans les jeux,

on rencontre certaines caractéristiques de la chevalerie, comme par exemple dans le jeu des danseurs (*leis dansairés*), où l'on voit certains hommes tenant un mouchoir dans leur main qui pouvait être offert par des dames (comme après des tournois, les chevaliers recevaient un mouchoir de la part des dames). Dans les jeux, on rencontre des sujets bibliques auxquels on a ajouté des éléments qui leur donnent parfois une tonalité comique, comme par exemple, dans le jeu du veau d'or, dans lequel on retrouve Moïse et les Juifs (sujet sérieux), on a adjoint le jet du chat dans les airs (pendant ce jeu, un personnage était chargé de lancer dans les airs un chat, enroulé dans un morceau de tissu, attirant ainsi davantage l'attention sur ce geste que sur le reste du jeu). Cet élément rend la scène comique, et de ce fait le sujet sérieux est occulté par ce divertissement. Dans le jeu des Apôtres, nous trouvons aussi une scène comique : après avoir donné un baiser à Jésus, Judas reçoit des coups donnés par les apôtres et les évangélistes. Le grand et le petit jeu des diables nous rappellent ce qu'on nommait les diableries au Moyen Age (XIVème, XVème siècles) c'est-à-dire des intermèdes comiques qui mêlaient comique et sérieux, religieux et profane; dans ces diableries le diable devient burlesque, se fait battre et utilise un langage cru et grossier; elles furent supprimées à Paris mais perdureront en Provence jusqu'au XVIème et XVIIème siècle. Dans le petit et le grand jeux des diables, ce sont les diables qui donnent du bâton mais cela confère quand même à la scène une tournure comique lorsque les victimes essayent de les fuir en faisant des sauts burlesques. Au XVIIème siècle, il n'était pas rare de voir des cérémonies religieuses dans lesquelles ont été greffées des parodies laïques et pour la plupart du temps comiques. Ces parodies servaient ainsi de contrepoints et se déroulaient en marge des cérémonies officielles. Elles servaient également à maintenir l'ordre en quelque sorte puisqu'elles donnaient l'occasion de se délasser et de se libérer des contraintes quotidiennes; elles constituaient une forme de soupape de sécurité. Les autorités permettaient au peuple ces simulations pour qu'ils s'en libèrent durant la fête, évitant ainsi les débordements éventuels dans le quotidien.

La fête est prodigalité et dépense, revivifiant la société en faisant exister aux côtés des principes

> qui la régissent des modes de fonctionnement inversés-car la fête a pu ou peut encore, dans certaines cultures, inverser les rapports du sacré et du profane, introduire aux côtés de l'échange économiquement réglé un principe de dépense et de perte. […] La fête cristallise ce débordement de vie en un moment précis, ranime et réaffirme la vitalité du corps social et l'irrationnel, dans un mouvement de frénésie qui vise à recimenter d'une autre manière la société dans laquelle elle se déroule.[200]

Cette explication de la fête montre bien que la parodie fait partie des conventions sociales; la parodie permet de maintenir la structure sociale en y admettant des moments ouverts au débordement et à la liesse. La fête fait « exister aux côtés des principes qui la régissent des modes de fonctionnement inversés », c'est-à-dire qu'elle permet justement de se livrer à des manifestations dans lesquelles l'inversion est très importante car elle révèle le décalage avec la société; elle « cristallise ce débordement de vie en un moment précis »; de cette façon la fête laisse place à la ferveur et à la frénésie qui n'ont pas lieu d'être en dehors de ces manifestations, ce qui permet d'établir une réglementation de la société où la fête apparaît comme un moment de liberté, propice à la licence et à l'excès. Les autorités sont conscientes de l'importance de la fête et de l'engouement qu'elle suscite chez les participants parce qu'elle « ranime et réaffirme la vitalité du corps social et l'irrationnel » pour « recimenter la société ». La fête contribue à la cohésion sociale.

Ainsi la parodie religieuse, tout comme la parodie laïque, appartient à ce moment où l'on peut « inverser les rapports du sacré et du profane ». Une licence que certaines fêtes utilisent de manière divertissante et parfois même satirique.

---

[200] Dictionnaire de l'Académie Française. Neuvième édition. Tome 2. Paris : Imprimerie nationale Editions, 2000, p.975.

C. Parodie religieuse

La parodie religieuse, tout comme la parodie laïque, consiste à imiter. La parodie religieuse caricature des rituels, des actes religieux de manière sommaire, en grossissant les traits de façon à créer le caractère comique de la scène. Elle imite de façon exagérée afin de laisser voir les critiques faites à l'encontre du monde ecclésiastique.

Dans la fête des Fous/Innocents, la parodie est claire, puisque c'est toute la cérémonie qui est une parodie. Cette fête était à l'origine une fête cléricale qui était liée aux évêques et aux chanoines et qui était destinée à accorder aux plus humbles (les enfants et les fous) l'occasion d'être vus et considérés par leurs semblables et à leur offrir pendant le temps de la fête une place dans la société. En effet, elle voulait rappeler un épisode biblique, celui du massacre des Innocents commandé par le roi Hérode, et permettre aux fous d'être présents, la tolérance religieuse voulant que chaque être soit considéré à part égale car ce sont tous des créations de Dieu. Mais cette fête laissa place au simulacre et au divertissement et perdit ainsi son caractère sacré, sérieux. Ainsi, la fête des Fous/Innocents se passait dans un premier temps dans les cathédrales ou les collégiales (dès le XIVème siècle, elle s'étend à la rue) et donnait l'occasion aux enfants de chœur de prendre la place des chanoines. Les enfants de chœur occupaient les stalles des chanoines. Ils se paraient de leurs vêtements, ils mettaient la chape d'or, portaient des ornements sacerdotaux, se coiffaient de la mitre, et tenaient dans leur main la crosse et la croix épiscopales. L'imitation ne se limite pas au simple fait de revêtir les accessoires sacerdotaux; les enfants de chœur donnent également la bénédiction publique et disent la messe. La fête des Fous/Innocents devient l'espace de jeux parodiques satiriques puisqu'ils semblent dénoncer les travers du monde ecclésiastique (la puissance et le luxe) au moyen d'une tradition comico-satirique de la farce (fausses messes, rituels scandés de facéties exorbitantes, élections par les clercs de « l'évêque de la déraison », de « l'abbé de la Malgouverne » et du « pape des Fous » : remplacement de l'autorité spirituelle par ces dirigeants éphémères, ce qui rapproche cette fête du carnaval). Le mélange du registre religieux et populaire suscite la confusion, le trouble dans l'esprit des

spectateurs : s'agit-il d'un rite religieux ou d'une simple parodie liturgique destinée à divertir les ecclésiastiques et les enfants de chœur ? En tout cas, il faut dire qu'en général l'inversion et la parodie sont les témoins d'une volonté de renverser l'ordre et de corriger les mœurs ou une simple soupape de sécurité.

Le carnaval est également une parodie religieuse; il est le contrepoint des liturgies officielles parce que le carnaval offrait durant son temps des fêtes à caractère religieux : le culte de l'âne (*festa asini*) et le rire pascal (*risus paschalis*) par exemple, dans ce dernier, qui est une pratique que l'on employait dans certaines églises, un prêtre incorporait dans son sermon des jeux de mots, des histoires drôles, des bouffonneries pour parodier le culte sacré afin d'inciter les fidèles à rire et à commémorer la résurrection du Christ. Le rire a sa place dans la conception chrétienne, il fait partie de l'écriture et de la création de Dieu.

> Ce qui primait durant le carnaval, c'étaient les représentations grotesques du corps (d'où les masques), les parodies des choses sacrées et une totale licence de langage, y compris celui du blasphème.[201]

La joie débridée et la liesse procurées par la licence du carnaval abolissent entièrement les structures morales et sociales. Elles offrent aux individus une libération qui les conduit au divertissement pur. Les gestes et le langage irrévérencieux sont courants pendant le carnaval et en constituent presque le cœur. Le renversement, le rite d'inversion parodient la tradition judéo-chrétienne qui spécifie que Dieu favorisera les humbles (idée que l'on retrouve dans la fête calendaire, tel que le carnaval). On parodie un concept évangélique puisque durant le carnaval, les déguisements et les masque permettent aux individus de changer de statut. Ce qui traduit la volonté de contester les inégalités hiérarchiques de la société.

---

[201] Umberto ECO. Op.cit., p.140.

> […]Le carnaval, support traditionnel de la fête subversive dans la longue durée, matérialise la rencontre de l'héritage historique et du temps court du message théâtral contestataire.[202]

La parodie de sermons est une pratique que l'on retrouve dans de nombreuses manifestations : elle est utilisée dans le carnaval et en marge des cérémonies officielles. Les sermons joyeux qui pouvaient être joués dans de nombreuses occasions, offraient au carnaval la simplicité et la commodité; ils ne nécessitaient en effet ni théâtre ni mise en scène. On prononçait par exemple des sermons joyeux pendant une messe de mariage ou encore lors d'une cérémonie d'entrée. Le sermon joyeux est un récit qui énonce une suite de traits satiriques. Il se prêtait à plusieurs circonstances et de ce fait touchait plusieurs sortes d'auditoires; les contenus des sermons joyeux sont modulés selon le public, par exemple : le sermon *ad conjugatos* (conjugal) vise les couples. La parodie de sermons était importante au Moyen Age car la vie sociale était rythmée par la vie spirituelle. On parodiait des drames religieux en les transposant à la scène profane. Comme lors d'un véritable sermon, une citation latine introduisait le sermon joyeux. Il est remarquable de voir avec quelle tolérance les autorités ecclésiastiques consentaient à sa pratique, d'autant plus que les transformations grotesques ne concernaient pas seulement la forme et le fond du sermon. En effet, le sermon joyeux parodiait également les gestes religieux; l'*Ave Maria* et le signe de la croix recevaient le même sort. La parodie de sermon met en scène un personnage qui joue le rôle du prédicateur développant une idée, un propos; le récit anime le discours et le sermon s'achève généralement sur un exemple et par des recommandations de prière. Ces sermons sont à la fois des illustrations didactiques mais aussi des divertissements destinés à détendre l'auditoire. Au Moyen Age, on les appelait des « sermons joyeux »; ceux-ci reposent sur le rire carnavalesque avec les éléments qui lui sont propres (vin, sexe et scatologie) et

---

[202] Michel VOVELLE. Idéologies et mentalités. Paris : Publié chez François Maspero, 1982, p.191.

peuvent être classés en deux catégories thématiques. Il y a le sermon hagiographique et le sermon non hagiographique. Dans le premier cas, on raconte la vie d'un saint, un saint qui est burlesque bien sûr puisque l'on est dans la parodie; lors du carnaval, le plus fréquemment, on peut voir des saints alimentaires comme par exemple Saint Hareng, Saint Oignon, Saint Raisin (sermon joyeux adapté d'un dit d'un ancien trouvère, le *Martyre de saint Baccus*)…, ces saints portent le titre de « madame », « monsieur » qui sont il faut le rappeler, les termes de respect qui accompagnent régulièrement le nom d'un saint ou d'une sainte à partir du XIVème siècle. Dans le sermon joyeux de Saint Raisin, on peut entendre : « bois ce que tu peux si tu veux vivre en bonne santé », ce qui est une prescription contraire à l'éthique et à la médecine. Le sermon joyeux de Saint Oignon décrit le martyre et les miracles réalisés par Saint Oignon; un sermon de madame de Sainte *Gueline* (terme d'ancien français qui veut dire « poule ») est une pièce composée durant le carnaval et qui développe le thème de la nourriture grasse; il y a aussi certains saints obscènes. Ces sermons sont prononcés lors de différentes manifestations: pendant le carnaval, les fêtes calendaires, fêtes publiques et privées.

En ce qui concerne les sermons non hagiographiques, c'est-à-dire qui ne sont pas consacrés à la vie d'un saint, on relève trois grandes thématiques. La sexualité et le mariage en premier lieu : dans ces sermons se développe la misogynie, qui semble être utilisée au service du divertissement des spectateurs; dans le Sermon Joyeux des Maux de Mariage, certainement composé pour un banquet de noces (car on parle dans la première partie du début du repas et dans une autre partie du moment du dessert), on montre les infortunes du pauvre mari qui est tombé dans le piège du mariage: au début la femme est charmante, ensuite elle le martyrise. Dans ce sermon, la misogynie sert surtout à égayer le banquet de noces. Elle est une arme infaillible pour susciter le rire car elle offre une caricature grotesque du couple, avec des traits si exagérés qu'ils ne peuvent qu'amuser l'assistance. La folie est la seconde thématique de ces sermons : thème universel grâce auquel on énumère certains types de fous. Et enfin le troisième thème est celui du vin : l'ivresse comme libération de la parole. Dans les sermons joyeux, le principe consiste (comme pour un sermon sérieux) à énoncer des prescriptions et des directives de conduite mais elles se font dans un sens qui va à l'encontre du bien

et de la morale, ils prennent donc le contrepied des véritables sermons en incitant les gens à boire, tromper, etc. Les fêtes ont réinvesti le sermon pour en faire une parodie servant à des sujets, des prêches profanes. Le sermon joyeux est une forme parodique aussi divertissante que didactique qui utilise l'arme du rire pour convaincre, séduire et divertir l'auditoire en diverses occasions.

La parodie religieuse ressemble très fortement à ces manifestations qui se passaient à côté des véritables cérémonies religieuses et qu'on appelle des momeries. Les momeries étaient des manifestations silencieuses qui se déroulaient en marge des processions religieuses; c'étaient des pantomimes (spectacle mimé fondé sur l'expression gestuelle qui peut être rattaché au latin « *mimare* » qui veut dire mimer); momerie est un dérivé du mot de l'ancien français « *momer* » qui signifie « se déguiser », mot d'origine expressive que l'on retrouve également en espagnol « *momo* » qui est la grimace, en allemand « *mumme* », le masque et en anglais « *to mum* » qui veut dire « se déguiser »). Dans le dictionnaire de Frédéric Godefroy, on voit qu'il existe un emploi de « momerie » au Moyen Age qui est défini comme une « partie de plaisir où l'on se masque ».[203]
Au XVIIème siècle une momerie est un « affectation hypocrite, acte destiné à tromper ».[204] Alain Rey dit :

> Momerie est relevé dans les premiers textes au sens de divertissement dansé, « mascarade ». Ensuite s'est développée une spécialisation pour « pratiques religieuses jugées ridicules », d'où au XVIIème s., par renforcement de la valeur péjorative, « bigoterie, affectation religieuse » (1673).[205]

---

[203] Frédéric GODEFROY. Dictionnaire de l'ancienne langue française du IXème au XVème siècle. Paris : Slatkine, 1982.
[204] Alain REY. Dictionnaire culturel en langue française. Paris : Dictionnaires le Robert, 2005.
[205] Ibid.

Quoi qu'il en soit, la momerie est un divertissement durant lequel on se masque, une sorte de mascarade parodique qui s'est spécialisée dans l'imitation religieuse. Hypocrisie et tromperie montrent le jeu qui s'observe durant ces manifestations; on déguise son identité et ses intentions par le biais du jeu.

La parodie, qu'elle soit laïque ou religieuse, est une pratique qui côtoie les manifestations officielles; c'est en quelque sorte une contrefaçon de cérémonies officielles; elle offre un miroir dans lequel les institutions religieuses et politiques, les pratiques populaires sont caricaturées. La fête fournit aux individus l'occasion d'exprimer une pensée et un jugement sur le monde qui les entoure parce que la fête c'est aussi le moment de matérialiser toute la théâtralité qui existe dans le quotidien. La théâtralité que nous pouvons percevoir durant les festivités n'est, en réalité, pas si trompeuse car la vie elle-même est régie par les apparences et la comédie que chacun donne à voir aux autres dans une société où le paraître est prépondérant. La parodie donne l'occasion de s'exprimer et d'exprimer certaines choses, elle offre un cadre dans lequel on se permet des actions qui seraient malvenues en dehors du contexte festif. Cette pratique du travestissement des réalités est visible aussi bien dans les fêtes populaires que dans les entrées royales; en effet, l'entrée royale s'articule autour d'un personnage dont on exhibe des qualités emphatiques voire surnaturelles dans un décor illusoire fastueux, digne de sa prestance et de son prestige.

TROISIEME PARTIE

Fêtes institutionnelles

1) . Les fêtes d'événements nationaux

Les fêtes institutionnelles du XVIIème siècle que nous avons principalement choisi d'aborder, sont les entrées royales car elles sont d'une singularité et d'une beauté impressionnantes et parce qu'elles constituent le paroxysme de l'encomiastique royale qui effleure les limites de l'idolâtrie. À cette époque, elles font partie des occasions les plus répandues et les plus prisées parce qu'elles étalent aux yeux du monde le rayonnement monarchique dans toute sa splendeur et cela grâce à l'espace public dans lequel le monarque déambule et se montre à ses sujets. Même si l'entrée était l'occasion la plus connue et la plus spectaculaire d'occuper l'espace public, d'autres événements nationaux donnaient lieu à des manifestations festives, tels que des mariages, des naissances, des victoires, des grandes nouvelles, des convalescences et des décès dans la famille royale. Les événements d'importance nationale étaient également célébrés de manière solennelle. En ces occasions, la fête était de rigueur avec tout ce qu'elle donnait à voir (pétards, cavalcades et Te Deum).

Pour fêter la naissance du futur Louis XIV, on joua un magnifique ballet à Avignon en décembre 1638, dans la grande salle du Palais des Papes. Un ballet dansé par des seigneurs de la ville et qui avait pour thème: « la délivrance des chevaliers de la Gloire par le Grand Alcandre gaulois ». Ce ballet était assez singulier parce qu'il offrait un spectacle différent des autres ballets qui avaient été représentés à cette époque en Provence : spectacle dont la portée politique se traduisait par des jeux de machines compliquées; il se distinguait des combats à

barrière et des carrousels dont il était indépendant mais c'est un ballet qui ne diffère pas des ballets qui étaient joués à Paris. En revanche, le travail soigné et minutieux de la mise en scène était une chose nouvelle pour la Provence. Le machiniste était inconnu mais on suppose qu'il devait être italien car il employait tous les artifices propres aux grands spectacles italiens (qu'on utilisait aussi à Paris); il se servait de toiles, de trappes, de chassis et d'une machinerie céleste très complexe. L'inventeur de ce ballet, Narguier, ne se souciait pas de l'intérêt régional, il voulait surtout célébrer un événement national important, la naissance du Dauphin. Dans son ballet il chante la gloire de Louis XIII à travers le personnage d'Alcandre, il montre la victoire du monarque sur le désordre, et le retour de l'ordre et de la paix que Louis XIII favorisa et que le futur Louis XIV devra continuer à faire régner en France.

Déroulement de ce ballet :

Une grande toile qui couvrait la scène tomba pour laisser paraître douze paladins français dans une forêt, qui étaient en quête de la gloire. Le décor figurait une forêt de palmiers d'une longueur de trois toises (ancienne mesure dont l'équivalent de notre unité de mesure serait six mètres) qui, grâce à une recherche de perspective donnait l'impression d'être mille fois plus longue. Une maison de plaisance était représentée sur une toile de fond qui se trouvait dans le fond de la scène. Zirphée, la magicienne fit son apparition, entourée de nuées qui se déplaçaient incessamment autour d'elle. Cet artifice du mouvement continu des nuages sur la scène est une performance qui, même à Paris, n'avait pas été expérimentée par les machinistes. Le mouvement des nuages se poursuivait pendant que se déchaîna une tempête, dans un climat d'éclairs et de tonnerres. Quand tout à coup, les chevaliers s'immobilisèrent et la scène se transforma soudain par un coup de baguette magique. Les collines se transformèrent en rochers recouverts de neige et de glace, d'arbres dégarnis de feuillages. Du ciel descendaient des démons, d'autres sortaient du fond de la terre. La magie avait même touché Apollon dont les rayons étaient assombris par des nuages noirs. De nouveaux sortilèges transformèrent les chevaliers en monstres. La scène connut une troisième métamorphose : des rochers, des phares, des ports, et des montagnes impraticables encerclaient une mer. Mais à l'horizon on discernait le glorieux Alcandre,

accompagné de la Justice, de la Force, de la Clémence et de la Prudence, il était assis sur un magnifique dauphin. Il se contenta de quelques secondes pour maitriser, apprivoiser Zirphée, et tout à coup la scène retrouva son décor initial (forêt de palmiers).

Le thème de ce ballet n'était pas original, l'auteur a simplement remplacé le nom de Godefroy par celui d'Alcandre et le nom d'Alcine (ou Armide) par celui de Zirphée. Mais ce qu'il était essentiel de figurer à travers cette scène c'était l'analogie avec le souverain. C'est la glorification du roi symbolisée dans un ballet. Cette scène montre bien le caractère mystique du monarque, qui parvient malgré les enchantements de la magicienne à remettre les choses dans l'ordre. L'auteur célébrait donc la force du roi, capable de restituer l'ordre dans le désordre, le désordre étant représenté par Zirphée. La grandeur des artifices mis en place pour créer les métamorphoses de la scène et le charme de son impression de vraisemblance font de ce ballet un spectacle prodigieux. Mais, « bien que ce ne soit qu'un exemple isolé de ballet spectaculaire joué en Provence, il annonce la splendeur des fêtes de Provence du règne de Louis XIV.[206] Le ballet était une danse très appréciée au XVIIème siècle, on la trouvait à la cour de France (de 1581 à 1672), mais également au-delà des limites de la royauté, comme ici lors de la naissance de Louis XIV, on voit qu'elle s'est exportée jusqu'en Provence. Le goût prononcé du futur roi Louis XIV pour le ballet est notable; il faut dire que dès sa jeunesse, il eut la passion de la danse qu'il afficha avec aisance lors des fêtes car elle lui offrait l'occasion de satisfaire son inclination personnelle pour les éloges et les acclamations.

Des réjouissances étaient aussi observées lors de victoires. Pour fêter une victoire, on organisait une manifestation qui devait mettre en valeur l'appareil militaire. Ainsi, on pouvait voir défiler des compagnies de quartier et du corps de ville en armes, des cavalcades d'écoliers et de bourgeois, des parades d'enfants qui portaient des guidons marqués des armes de France. Les fêtes de victoire était donc une déambulation des forces militaires et de la fierté des armes de France.

D'autres réjouissances étaient également de rigueur. Comme par exemple en

---

[206] Margaret M.C GOWAN. L'art du ballet de cour en France (1581-1643). Université de Glasgow. Paris : Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1978, p.203.

l'honneur du rétablissement de la santé de Louis XIV. Après son opération de la fistule, en février 1687, les villes et tous les corps de métier et les communautés organisèrent de grandes fêtes en son honneur. À Aix par exemple, on a assisté à de grandes festivités en l'honneur de cet événement. Tout le monde y participait : jour après jour, le Parlement, la Chambre des Comptes et la cour des Aides, les trésoriers généraux de France, le sénéchal, les procureurs au parlement puis le Corps de Ville donnèrent des festivités publiques. D'autres confréries, corporations et ordres religieux fêtaient également le rétablissement du monarque: le collège des Jésuites, l'université, les boulangers, menuisiers, etc. Le décor qui était prévu pour la célébration de la santé du roi était généralement constitué d'au moins un des trois éléments symboliques : d'un portrait du souverain, d'une construction éphémère, et de devises. Un décor transposé à un espace inspiré de la mythologie gréco-romaine. Ainsi, un arc de triomphe a été érigé par l'université d'Aix, le sommet de cet arc était enrichi d'un portrait équestre (la statue équestre est un symbole du triomphe, elle fait partie des différents édifices qui représentent cette idée : arc de triomphe, pyramide, obélisque) du monarque signifiant par là sa guérison totale. Une dédicace latine y apparaît avec des figures (la Santé et la Félicité publiques) et des devises. Le Parlement opta pour la même construction qu'il fit dresser devant l'hôtel particulier du premier président et qu'il orna des figures d'Apollon et d'Hercule (figures récurrentes pour figurer le monarque). La cour des Aides, quant à elle, réalisa une fontaine de vin à étages et fit accrocher un médaillon au-dessus de l'entrée du Parlement sur lequel était écrite l'inscription : *Vivat et Augustos Nostris Deus Augeat Annos, Una Salus Orbi Lodoicus Corpore Sanus*. Le son des trompettes, embellies de phylactères où était inscrite la formule suivante : *Mercurii Pro Regis Salute Gaudium*, accompagnait la cavalcade de chars des marchands. La ville d'Aix fut spectatrice de nombreux défilés de chars qui représentaient différentes figures, tels que Mercure, le Soleil, Apollon, les Parques, la Félicité. Aussitôt après le Te Deum, un carrousel dont le thème s'apparentait à la vie du roi avait été joué par quarante-neuf élèves du collège des jésuites en l'honneur du rétablissement du souverain. Dans ce carrousel, les élèves représentaient par groupe les différentes étapes de la vie du monarque : tour à tour se suivirent, l'adolescence, la jeunesse et l'âge viril. Des philosophes du collège, formés de quatre groupes, jouèrent le rôle des éléments; ainsi le Feu, la Terre,

l'Air et l'Eau combattaient pour le rétablissement du roi, puis s'associèrent pour rendre la santé du souverain excellente. Même dans la cour du collège, on rencontra des devises rappelant l'épisode de la maladie de Louis XIV et son opération. Par exemple, on ôta les branches mortes d'un arbre qui était censé représenter la réussite de l'opération qui a permis la guérison du monarque, avec la devise : *Vulneror Ut Sanet*.

Dans la ville de Marseille, les réjouissances étaient également à l'honneur, c'étaient principalement les autorités du port qui ont participé à cet événement. Sur le pont du navire *La Reale*, le Te Deum fut chanté sous les ordres du chef d'escadre; le munitionnaire fit de même. Sur les embarcations dirigées par l'intendant des galères on entendit des chants de louange à Dieu. L'intendant donna même un opéra (« le jugement du soleil ») dans sa demeure; sa femme, quant à elle ordonna un chant du Te Deum aux Carmes auquel assistèrent mille six cents pauvres. Un banquet fut donné par le directeur général des vivres.[207] Nous devons voir que si les différents organisateurs des différentes manifestations (organisées en l'honneur du rétablissement de Louis XIV) sont nombreux et s'ils redoublent d'ingéniosité et d'originalité pour flatter le monarque, ce n'est pas seulement pour le satisfaire, c'est également l'occasion pour eux-mêmes de se faire voir. Une espèce de rivalité s'instaure entre les organisateurs, chacun essaye de faire au mieux pour attirer sur soi l'attention et l'intérêt. Les réjouissances exaltent la guérison du roi, mais elles exaltent aussi celui qui en est l'auteur. On notera également que la plupart des manifestations sont axées sur le lien entre le rétablissement du roi et Dieu. C'est parce que Dieu l'a voulu que le souverain a pu guérir. Le caractère sacré de sa royauté lui confère une certaine connivence, une relation privilégiée avec Dieu. Les fêtes grandioses n'étaient pas exclusivement réservées au monarque et à sa vie, des manifestations, à une toute autre échelle, étaient aussi organisées pour d'autres occasions.

D'autres événements suscitaient la préparation de grandes fêtes, comme la venue de hauts dignitaires, de personnages dont l'entrée dans la ville était également un moment national important. Que ce soit pour les dignitaires

---

[207] Cf. Stanis PERZ. La santé de Louis XIV: une biohistoire du Roi-Soleil. Biographie et autobiographie (406 pages), 2007, p332-334.Site: www.perez-stanis/la-sante-de-louis-xiv-biohistoire-du-roi-soleil.

nationaux ou internationaux, le principe était le même; c'étaient des instants historiques qu'il fallait marquer par des manifestations festives. Ainsi furent reçus à Marseille par exemple, des personnages de haut rang, tels que Nicolas Arnoul (intendant de la marine); le Duc de Mercœur (gouverneur de Provence); Morant, Rouillé et Lebret (intendants de justice); le comte de Grignan (lieutenant général) qui se plaisait beaucoup à Marseille fut reçu plusieurs fois, accompagné de sa fille et de sa belle-mère Mme de Sévigné; Seignelay venu six fois à Marseille (secrétaire d'Etat); M. d'Oppède (président du Parlement); le gouverneur du château d'If, les consuls d'Aix et d'Arles, etc. La ville de Marseille était, pour les dignitaires ecclésiastiques, l'escale la plus fréquente entre Rome et la France. Les visites de personnages de haut rang étaient nombreuses à Marseille au XVIIème siècle: du vingt-neuf juillet au trois août 1656 on accueillit la reine Christine de Suède; à son retour de la Ste- Baume en 1660, le fils du roi de Danemark fit une visite à Marseille; le deux mars 1660, à la suite de la visite de Louis XIV, c'étaient la reine-mère accompagnée de Mazarin, le duc d'Anjou, Mademoiselle et le prince de Conti qui entrèrent dans Marseille; le six juin 1661 le duc et la duchesse de Toscane furent accueillis; en 1668 et en 1670 ce furent le prince et la princesse de Monaco; en 1669 et en 1675 on accueillit le prince et la princesse de Toscane; du sept au dix mars 1700 les ducs de Bourgogne et de Berry furent reçus. En plus de ces visites, il faut signaler celles qui étaient faites par les grands personnages tels que les ambassadeurs : M. Dogliani, ambassadeur de Savoie en 1690; M. Pisani, ambassadeur de Venise en 1699. Et les visites des envoyés d'Alger, de Tunis, du Maroc et de Turquie. Ainsi Marseille connut une succession de grandes fêtes; les visites de ces personnages ont occasionné des réceptions et des cérémonies d'une importance considérable, aussi bien du point de vue esthétique que du point de vue financier. Les frais étaient énormes, des sommes colossales ont été dépensées pour recevoir dignement toutes ces personnes. Des décorations neuves étaient commandées, des ravalements de bâtiments officiels étaient réalisés, des réparations d'horloges, des décorations de la ville, des costumes étaient payés aux uns et aux autres, des dépenses de courrier, de salves d'artillerie, de poudre et d'artillerie, des galères et des vaisseaux étaient fournis, des paiements pour la musique, des récompenses étaient données aux violonistes, des rafraichissements. C'étaient donc des frais considérables; cette liste des dépenses témoigne de

l'intérêt de la municipalité pour ses hôtes; une considération qui dépasse les limites du raisonnable. Cela montre bien la dimension prodigieuse de ces événements. Tout comme les entrées royales, qui donnent lieu à un spectacle gigantesque auquel les murailles de la ville servent d'enceinte.

2) L'entrée royale

A. définition

Le mot « entrée royale » est une notion difficile à cerner aujourd'hui car c'est une pratique qui n'existe plus même si on en retrouve quelques traces dans d'autres événements (visites de dirigeants dans des villes, des pays). Mais c'est une manifestation qui était très fréquente au XVIIème siècle. Qu'est-ce donc qu'une entrée royale ? Peut-on parler de « type » en ce qui la concerne ? Pour essayer de répondre à ces interrogations, nous allons tout d'abord donner la définition de l'entrée royale que l'on trouve dans un dictionnaire comme le Dictionnaire de l'Ancien Régime. Et à partir de là, nous essaierons d'extraire les éléments essentiels et les plus singuliers de la définition.

> L'entrée royale, fréquente aux XVIème-XVIIème siècles, s'inscrit dans une pratique placée sous le signe de l'itinérance. Le souverain se fait nomade et, à l'occasion de sa venue dans les villes du royaume, dialogue avec les élites et s'offre aux regards de ses sujets. Trois séquences ordonnent la fête: aux portes de la ville, la rencontre des cortèges royal et citadin; l'échange des présents et des serments, le roi jurant, comme ses devanciers, de respecter les libertés et franchises urbaines, les échevins faisant allégeance et assurant le monarque de leur inviolable fidélité; la fusion des cortèges suivie d'une déambulation dans la ville transfigurée. Le défilé foule les rues sablées,

> parfois jonchées de fleurs, décorées d'arcs de triomphe, de pyramides chargées de quatrains et devises élaborés par les meilleurs esprits de la ville, respectueux des suggestions de l'entourage royal. Des figures allégoriques, mythologiques et historiques du fonds gréco-romain, venues de l'Italie sont utilisées et diffusent un programme qui décline les images du prince héros, du prince chrétien et du souverain légitime paré de toutes les vertus. L'entrée est la mise en scène de la puissance du monarque, tant par les statues de cette ville imaginaire que par l'agrégation des cortèges où se retrouve la symbolique du corps mystique du Roi- les corps de la ville où les membres s'ordonnant autour de la tête, le souverain.[208]

Cette définition est complète, elle résume parfaitement le déroulement, les circonstances et la fonction de l'entrée royale et c'est à partir de celle-ci que nous allons organiser notre travail, elle va nous permettre de déterminer les caractéristiques spécifiques de l'entrée qui se dégagent de l'analyse de la définition.

Tout d'abord, notons que l'entrée royale s'organise en différentes étapes, ce qui lui confère un aspect protocolaire :

- A la porte de la ville :

Rencontre des cortèges, échange des présents et des serments. C'est le moment où le roi est accueilli par les représentants de la ville; on assiste à des rituels traditionnels qui sont celui de la remise des clés de la ville et celui de la présentation des reliques. On est dans un espace sacré, espace d'humilité et d'adoration (serments, prières et baisement de la croix). Le roi fait serment de

[208] Lucien BELY (publié sous la direction de). Dictionnaire de l'Ancien Régime, royaume de France XVIème-XVIIème siècles. Paris : Presses universitaires de France, 1996.

conserver les privilèges qui étaient accordés à la ville et la municipalité prie le monarque de bien vouloir respecter les accords qui avaient été décidés. Ce sont donc des actes sacrés auxquels on assiste puisque le monarque prête serment (par conséquent devant Dieu), il y a là l'intervention du sacré pour sceller les accords. C'est un culte fondé sur la jonction d'éléments païens et chrétiens. La religion montre l'accord d'une autorité supérieure, chacun s'accorde à reconnaître la supériorité divine. Et le roi de France exerce son pouvoir sur le caractère religieux de son titre, engagé par le serment du sacre à préserver la protection des chrétiens et les intérêts de l'Eglise.

La porte de la ville a un aspect symbolique, elle est le premier lieu de contact entre les parties et c'est à cet endroit que se réalise le contrat protocolaire qui les unit.

- Défilé à travers la ville :

Après ces échanges, le cortège royal se met en route pour un défilé à travers la ville. Le parcours est orné d'illustrations et de figures allégoriques destinées à honorer les vertus du roi. Des pièces sont jouées, des chants sont entonnés, des poèmes récités…A propos de ces illustrations, on peut parler d'une récurrence qui concerne les références mythologiques et historiques. Comme, par exemple, l'image de l'Hercule Gaulois que l'on assimile très souvent au monarque et qui est une tradition dans les entrées royales. L'illustration d'un héros combattant un animal est l'image la plus classique que l'on puisse représenter pour illustrer les qualités vertueuses et héroïques du roi. Toujours avec cette idée du bien contre le mal. Dans les allégories, le monarque est un héros pourvu de force et de courage (figurant le bien) qui est souvent représenté en train de combattre un monstre effroyable censé symboliser le mal (tout ce qui est en lutte contre le souverain : les rebelles, l'hérésie, etc.). Dans cette image, le combat se termine toujours par la large victoire du roi. Les allégories des dieux sont nécessaires aux règles de bienséance. Dans la définition, on nous parle de la « mise en scène de la puissance du monarque »; cette phrase implique la notion de théâtralité que nous avons pu rencontrer tout au long de notre étude. Cette exigence engendre le « jeu » et la « représentation » et on se place dans l'ordre du paraître. Finalement l'entrée royale, c'est la mise en acte d'une notion abstraite, c'est la matérialisation du pouvoir.

- A la messe :

Après avoir déambulé à travers la ville, le roi se rend à l'église pour écouter la messe et le Te Deum. Le Te Deum est une messe officielle qu'on célébrait à l'occasion d'une naissance ou d'une victoire royale. C'est un cérémonial auquel participaient les représentants des différentes institutions; ils entouraient le souverain, recréant ainsi l'ordre social autour de lui. Cette disposition autour du monarque fait de celui-ci le centre à partir duquel les différents rayons se placent en fonction de leur hiérarchie. On remarquera que la religion tient une place importante lors de cette cérémonie puisqu'elle constitue « son encadrement ». Elle ouvre et ferme la fête. Cette importance tient du fait que le roi étant chrétien est en quelque sorte le représentant de Dieu. Ayant des fonctions qui lui sont attribuées par droit divin, le roi représente la religion.

Une fois que l'on a parcouru toutes les étapes de l'entrée, on peut en conclure que tous ces artifices sont les matériaux d'une autre manifestation: celle du pouvoir. En effet, comme nous le rappelle très justement Jacques Heers, « l'entrée royale est bien [l']acte de soumission et d'offrande ».[209] L'entrée n'est autre que le rappel des devoirs civiques de chacun.

> L'entrée royale est par excellence une fête politique, parce qu'elle se veut une prise de possession, et explicitement un rappel du contrat entre le monarque et son peuple.[210]

L'entrée royale se veut l'illustration de la situation politique, c'est-à-dire d'une monarchie diffuse qui règne sur la totalité du peuple. La parade individuelle du monarque est une déclamation figurative de son plein pouvoir. Le roi, assis sur

---

[209] Jacques HEERS. Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen- Age. Op.cit., p.21.

[210] François BLUCHE (sous la direction de). Dictionnaire du grand siècle. Paris : Fayard, 2005, p.539.

son trône, défilant à travers la ville, c'est l'exhibition de la supériorité de son autorité et de la relation de maître à sujets.

La cérémonie de « l'entrée » est une très ancienne coutume, c'est presque une institution. Elle change et évolue au fil des temps mais garde toujours le même sens, son sens originel, à savoir qu'elle est une marque de déférence, de respect vis-à-vis du personnage qui entre dans la ville. L'entrée royale, en France, évolua parallèlement au régime. Jusqu'au XVème siècle, elle demeura simple, patriarcale comme la royauté. A la Renaissance, elle était fastueuse et triomphale. La monarchie absolue l'a modifiée; devenue pompeuse, elle conserva toutefois de la mesure et du goût. Plus tard elle ne sera plus qu'une forme lointaine, dénuée d'originalité et de luxe. En somme, l'entrée royale c'est le cortège royal triomphant qui déambule à travers la ville visitée dans laquelle s'animent au gré du parcours des spectacles, des allégories et des illustrations somptueux et qui ont pour ambition d'honorer le monarque.

> Traditionnelles ou antiquisantes, les entrées royales sont une œuvre d'art vivant. L'Œuvre d'art statique n'est pas, nous l'avons vu, l'élément unique de la fête. On ne lui demande que de constituer un décor, un cadre. Les hommes le vivifient, l'animent par des figurations plus ou moins somptueuses, des déguisements, des récitatifs, des danses. Tous les arts sont mis à contribution: architecture, peinture, sculpture. Les orfèvres cisèlent les présents offerts par la ville aux souverains; les érudits, et les poètes composent les dits, les mystères et les harangues. La danse, la musique et parfois même la comédie tiennent une place dans les divertissements. Tous les citadins ont un rôle à jouer, une place à occuper: les jeunes gens derrière le capitaine de la ville, les bourgeois derrière les échevins, les femmes derrière aux fenêtres, sans parler des

acteurs et des récitants.[211]

Ainsi les arts contribuent à rendre plus remarquable l'accueil fait à la personne royale. La Bible et l'Histoire sont également sollicitées pour concourir à glorifier le roi. L'allégorie est aussi très utilisée pour l'occasion; elle loue le monarque mais contribue également à traduire les sentiments et les espoirs du peuple.

L'entrée royale paraît être la concrétisation de la diffusion du pouvoir royal. Le défilé du monarque à travers la ville, c'est la représentation de son statut à son peuple. Le peuple qui anime le spectacle et concourt à l'élaboration de la cérémonie, c'est la conscience d'un devoir civique vis-à-vis du roi. Toute la fête est une allégorie du contrat social qui unit le souverain et son peuple.

Origines de l'entrée royale :

L'entrée royale est un rite politique qui selon le droit de gîte du Moyen Age nécessitait pour une ville de donner l'hospitalité au roi et à sa suite en voyage. La ville doit offrir nourriture, logement et quelques présents. Quant au roi, lorsqu'il entre dans la ville, il doit prêter serment concernant le maintien des droits, des libertés et des privilèges municipaux. C'est un contrat civil et institutionnel qui est établi entre le monarque et la ville. Au Moyen Age c'est le conseil de la ville et les bourgeois qui se chargeaient d'accueillir le souverain; à partir du XIVème siècle, ce fut les gens de métiers, la jeunesse et divers corps constitués qui accueillirent le roi, c'est donc la ville entière qui se rassemblait pour le recevoir. Ce rite trouve ses origines dans divers domaines. En effet, l'entrée royale a une triple origine; à la fois martiale, religieuse et mythologique.

Au niveau de la forme, on peut dire que l'entrée royale se rapproche étroitement de la coutume martiale pratiquée depuis l'antiquité dans plusieurs civilisations qui célèbre le retour victorieux d'un combattant. L'entrée royale a également ses racines dans la mythologie gréco-latine, dans laquelle on rencontre des processions, des parades et des triomphes : Mars qui défile dans l'Empyrée, tirant

[211] Joséphine CHARTROU. Les entrées solennelles et triomphantes à la Renaissance (1484-1551). Paris : Les presses universitaires de France, 1928, p. 118.

derrière lui les Furies, ou encore Bacchus qui à son retour d'une campagne en Inde fit des entrées triomphales. Le triomphe antique apparut en France au tournant des XVème et XVIème siècle. L'entrée royale comporte également une influence majeure de la religion, dans laquelle elle trouve ses origines : elle rappelle l'entrée du Christ à Jérusalem, qui fut un tournant dans sa vie et qui dénote un sens primordial puisqu'elle introduit des passages de lieux, d'états et de conditions du Christ. C'est véritablement une manifestation glorieuse du Christ. On peut ajouter que l'entrée royale n'est pas si éloignée de la Fête-Dieu; puisqu'elle fait du monarque, la figure de Dieu. Comme on le verra dans les exemples d'entrées royales que nous avons choisi d'étudier, le rapprochement du souverain et de la religion est très distinctement perceptible.

B. Organisation et but

On peut donner la définition générale de François Bluche à propos de l'entrée royale :

> Le « triomphant appareil » qu'une ville « donne à la personne du roi », l'entrée est par excellence une fête politique, parce qu'elle se veut une prise de possession, et explicitement un rappel du contrat entre le monarque et son peuple.[212]

Mais il nous faut aller plus loin dans la définition de cette manifestation festive, car l'entrée royale revêt un caractère bien plus complexe. C'est à travers le développement descriptif du protocole que l'on dégagera la définition du terme.

> L'entrée est un hommage public rendu au souverain tout au long d'un parcours urbain

[212] François BLUCHE. Dictionnaire du grand siècle. Op.cit.

débordant d'artifices.[213]

Dans cette définition il y a trois termes clés: « hommage public », « souverain » et « artifices ». C'est-à-dire que l'entrée royale est une comédie que le peuple joue au monarque, il le fait entrer dans un monde d'illusion et de grandeur féerique qui le transporte dans une euphorie narcissique qui doit satisfaire son « ego».

Très fréquente aux Pays-Bas, l'entrée royale se développe en France aux XVIème et XVIIème siècles et va s'enrichir d'une esthétique et d'une symbolique nouvelles. Elle se multiplie pendant les guerres de religion. On peut se demander pourquoi. Tout simplement parce que cela permet au monarque, dans des circonstances difficiles, de réaffirmer son pouvoir et de resserrer les liens avec son peuple. Il apparait donc que l'entrée royale possède une vocation politique très importante. Comme nous le verrons par la suite, l'entrée royale n'est pas simplement un faste organisé en l'honneur du roi, elle est bien plus symbolique. Comment s'organise donc cet événement ? Quelles sont les étapes de cette convention et quels en sont les enjeux? Nous essaierons de répondre à ces interrogations au fil du développement.

L'entrée royale est le résultat d'une réalisation collective, elle est commandée et contrôlée par les autorités de la ville (consuls, prévôts des marchands, échevins). Le peuple s'occupe de décorer les maisons et les rues qui accueilleront le cortège royal. Quand le roi entre dans la ville, il s'intègre à cette dernière et vice-versa. Le point de contact qui se crée entre les deux nous rappelle que la fête renvoie à l'existence d'un contrat primitif qui attache le monarque à son peuple. Cette conception est visible dès l'entrée du roi dans la ville, aux portes mêmes de la ville. En effet, la porte de celle-ci est le lieu de jonction du cortège royal et du cortège civique venu l'accueillir. Le cortège civique, composé des différents représentants de la ville et du peuple, confirme par ce geste d'accueil son devoir vis-à-vis de son monarque. Après son accueil, le visiteur baise la croix qu'on lui tend, et on lui remet les clés de la ville qu'il rend aussitôt. Quelle est donc la symbolique de ces gestes ? Quelle est leur importance ? Le baisement de

[213] François BLUCHE. Dictionnaire du grand siècle. Op.cit.

croix est un geste symbolique, qui atteste l'appartenance religieuse du souverain. A cette époque, la religion avait une part fondamentale dans la société. Ce geste exprime la soumission à Dieu et le souhait d'être protégé par lui. Quant à la remise des clés, elle est le symbole d'une soumission des citadins vis-à-vis du roi. Le peuple qui remet les clés de la ville à son roi montre qu'il se soumet à son bon vouloir et qu'il le laisse décider de son sort. Remettre les clés au monarque c'est lui confier son bien. Et c'est en quelque sorte lui vouer une véritable confiance et une grande foi. C'est également une manière de lui faire entendre qu'il est le bienvenu et qu'il est chez lui. Par ce geste, on invite le roi à entrer dans la ville sans qu'il ait besoin d'user de la force ou de livrer un siège; ce geste dénote l'ambition pacifiste de la cité vis-à-vis du monarque et la confiance qu'elle lui accorde. Après la remise des clés, un échange de présents et de serments va être observé. On prononce et on échange des vœux sur les droits et les devoirs réciproques du souverain et de ses sujets. Chacune des deux parties témoigne donc de la volonté de respecter l'autre. Un pacte diplomatique est de rigueur, cela fait partie des conventions. Une fois les serments prononcés, le cortège à travers la ville peut enfin commencer. Ainsi au fil de son avancée, le roi assiste à des représentations (théâtrales, musicales et symphoniques), il écoute des harangues et des poèmes déclamés en son honneur, passe par des arcs de triomphe et se fait spectateur de véritables scènes antiques et mythologiques qui ont pour ambition de figurer ses prouesses héroïques et vertueuses. Les entrées officielles des souverains sont directement héritées de la tradition des triomphes impériaux romains. Le parcours tout entier du roi est organisé de manière à flatter son « ego» et à le satisfaire. L'art et le décor des architectures éphémères qui ponctuent les entrées ont été réalisés dans ce but. Ces architectures éphémères sont pour la plupart du temps des arcs de triomphe, des sculptures, des pyramides et des obélisques. Toutes ces réalisations artistiques sont destinées à la décoration de la ville mais surtout à signifier la grandeur du monarque. La beauté du décor est d'autant plus grande qu'il traduit des qualités du roi. Tout le décor est une « représentation de », « un symbole de ». On est dans l'interprétation, chaque élément est significatif. Tout comme l'art, le décor suggère. On est dans le langage imagé de l'objet; c'est-à-dire que l'objet, la chose raconte une histoire, un personnage par la seule force de sa présence. Tout est métaphore. Le caractère

froid et inanimé d'une architecture ou d'une sculpture revêt en réalité une qualité d'éloquence atypique et singulière car elle se raconte par elle-même. Les inscriptions et les illustrations qui ornent les édifices sont des allégories d'histoires ou de personnages antiques. Cela pose le problème de la lecture pour ceux dont la culture est peu développée. En effet on peut se poser la question de savoir si une personne qui n'aurait pas la connaissance de la mythologie antique ou des triomphes romains peut comprendre le message. Il s'agit là d'un véritable code de représentation; si l'on ne possède pas ce code peut-on comprendre ? En effet le nombre d'illettrés à cette époque n'est pas des plus faibles. Malgré une tradition de la culture orale très présente et très développée, il nous paraît difficile de penser que la lecture symbolique de ces édifices était comprise de tous. Toutes ces formes allégoriques font partie d'un savoir culturel qui n'est pas donné à tout le monde. De toute évidence, il semblerait que ce n'était pas la préoccupation majeure de ses auteurs. Car la glorification et la symbolique des objets étaient avant tout destinées au roi. Mais néanmoins il y avait des commentaires déclamés et/ou imprimés. Il existait des livrets explicatifs que l'on distribuait lors des entrées royales pour aider à la compréhension des images. Donc, en plus de ce qui était vu, les livrets notaient l'essentiel de la description. Des commentaires oraux, déclamés, expliquaient les différents points du parcours et les allégories et symboles de chaque élément. Tout cela était imprimé sous forme de petits livrets destinés au public. Cependant, comme nous l'avons dit, le lecteur premier et privilégié de cet événement reste le roi. En effet, toute l'entrée était préparée et organisée dans le but de s'adresser au monarque. A la fin du cortège, le souverain se rend généralement à l'église pour entendre la messe et écouter le « Te Deum », avant de s'entretenir avec la municipalité à l'hôtel de ville. On l'aura remarqué, la visite du roi s'ouvre et se clôture par une intention religieuse. Toute la cérémonie est organisée; elle est éclatante et grandiose, à la hauteur de son visiteur. En effet, le pouvoir doit observer trois vertus : l'ordre, la gloire et l'honneur. A priori le monarque est le seul et unique personnage mis à l'honneur durant l'entrée solennelle, mais qu'en est-il réellement ? Quel est l'impact réel de ces entrées sur le peuple ? Quel est leur rôle et qu'apportent-elles au souverain ? Il y a dans ce processus une raison et une manière d'être qui ne s'arrête pas à la simple présentation du pouvoir; c'est une « re-présentation » du pouvoir qui revendique le

caractère absolu de celui-ci. Le roi met en scène la monarchie et ses principes, c'est le respect des coutumes du royaume. Il est le souverain incontestable et l'incarnation humaine du pouvoir.[214]

Dans les entrées royales, le roi n'est pas le seul à chercher la diffusion de ces idées; et malgré la place prépondérante qu'il tient dans ces échanges conventionnels, le peuple aussi s'exprime. Il n'est pas un simple spectateur dans cette grandiose et merveilleuse mise en scène. Le peuple est en réalité tout à son avantage dans ces cérémonies puisqu'il en est le régisseur. L'organisation de la fête étant réalisée par la ville, le peuple décide de ce qu'il faut montrer au roi. Ainsi des allégories peuvent être parfois prétexte à exalter la ville. De plus son intention et ses actes ne sont pas simplement destinés à avoir de l'influence sur la satisfaction du souverain. C'est bien plus que cela; les prestations du peuple sont bilatérales : destinées à toucher le roi et de ce fait à se satisfaire par la même occasion. L'intérêt est double : si l'on réussit à combler les attentes du monarque, on peut espérer un retour de bienfaits ou encore prouver au roi que l'on est capable d'une grande indépendance et que la ville a de grandes qualités. En déployant tous ses moyens, la ville s'auto-glorifie. Que ce soit pendant les entrées royales ou les fêtes populaires, la ville et ses corps s'exhibent. Une auto-mise en scène est observée. Pour mieux comprendre le caractère extraordinaire des entrées royales et mieux illustrer nos propos, nous allons retenir des exemples d'entrées. Dans le choix de nos exemples, nous avons décidé de prendre des entrées qui dépeignent chaque chapitre de l'Histoire du XVIIème siècle: les entrées royales de Marie de Médicis en 1600, celles de Louis XIII en 1622 et celles de Louis XIV en 1660.

C. Exemples d'entrées royales

[214] Les entrées sont si importantes que l'on ne manquera pas d'observer qu'encore aujourd'hui, des traces en subsistent. En effet, lorsqu'un dirigeant se rend dans une ville, il y est accueilli avec tous les honneurs qui se doivent; et il défile ensuite parmi le peuple après s'être fait présenter les corps constitués de la ville. C'est un protocole important dans le fonctionnement du pouvoir.

- Les entrées royales de Marie de Médicis

L'entrée de Marie de Médicis à Marseille le trois novembre 1600

Lorsque Marie de Médicis entra à Marseille le trois novembre 1600, elle était tout juste mariée à Henri IV. Cette entrée était la sacralisation du règne d'Henri IV, dans un contexte tout à fait particulier (fin des guerres de religion, Henri IV épousait une étrangère). Après la répudiation de la reine Margot, la seconde épouse du roi, Marie de Médicis, arriva à Marseille le trois novembre 1600. Elle épousera Henri IV le seize décembre 1600 à Lyon, même si le mariage avait déjà été contracté par procuration en Italie. Lorsque Marie de Médicis épousa Henri IV, elle apporta avec elle une dot de 600 000 écus, ce qui lui valut le surnom de « la grande banquière ». La France et l'Italie étant étroitement liées, ce fut un mariage d'affaires. L'entrée devait accueillir le roi et son épouse mais ce dernier, qui était en train de mener la guerre de Savoie, prit soin d'envoyer les plus hautes autorités pour accueillir Marie de Médicis : le chancelier, le connétable, le duc de Guise, la duchesse de Bouillon. C'est Antoinette de Pons, marquise de Guerville et dame d'honneur de la reine qui avait pour charge de recevoir la nouvelle épouse du roi. Quand Marie de Médicis fit son entrée à Marseille, elle fit par la même occasion sa première entrée en France. Malgré la singularité de l'événement, peu de renseignements et de documents ont été conservé concernant cette entrée. Comparée à son entrée à Avignon, celle-ci possède une documentation peu détaillée et moins fournie. Néanmoins les éléments essentiels de cette entrée laissent penser que ce fut l'une des plus spectaculaires.

À son départ de Florence, on composa un chant toscan qui symbolisait ses adieux à son pays; et un chant français fut entonné à son arrivée à Marseille en signe de salut à son nouveau pays. Avant même de poser le pied sur le sol de Marseille, Marie de Médicis fascina par son arrivée. Celle-ci était extraordinaire : dix-huit navires, une flotte imposante, vingt-sept rames de chaque côté du navire étaient maniées chacune par des hommes enchaînés à leur banc et vêtus d'une robe écarlate et d'un bonnet enrichi de fleurs de lis d'or. C'est ainsi que la reine arriva à Marseille, venue de la mer sur une galère somptueuse, donnant l'impression d'un

mirage, d'un spectacle presque féerique. Marseille était alors dans une joie sans mélange. La reine était accompagnée de la grande-duchesse Christine, du secrétaire d'Etat, du grand-duc (son premier ministre en quelque sorte) Belisario Vinta, de quelques familiers parmi lesquels on remarquait la chambrière particulière de sa majesté, Léonora Galigaï, et un gentilhomme florentin qui devait aller jusqu'à Paris, Concino Concini. Une suite qui était en tout constituée de deux mille personnes. On peut donc dire que, mis à part l'accueil de Marseille, l'appareil royal était déjà très impressionnant et assez spectaculaire. C'est le grand-duc qui prit en charge le voyage de la reine. C'est la France qui avait pour fonction d'assurer le transport de Marie de Médicis, mais il en fut tout autrement. En effet, une clause dictée par l'état des finances et de la marine française commandait d'embarquer la reine; mais à Marseille seule une galère était en état de prendre la mer. C'est donc à bord d'une galère italienne qu'arriva Marie de Médicis. Ce qui donna « l'occasion aux Médicis d'une ultime et grandiose scénographie ».[215] C'était impressionnant : dix-huit galères, procurées par la Toscane, voguaient en direction de Marseille. La reine débarqua sur une galère qui était resplendissante de dorures et d'ornements.[216] C'était un chef-d'œuvre de luxe et de magnificence. La maison de Médicis voulut ainsi donner aux Français une idée de sa richesse, de sa grandeur et de sa puissance dans le domaine des arts. Il faut dire que les entrées royales étaient souvent l'occasion pour le corps royal de faire étalage de toutes ses richesses et de toutes ses ressources, qu'elles soient d'ordre financiers, intellectuels, artistiques ou militaires. C'était un moyen de figurer le pouvoir royal. Ainsi la galère de Marie de Médicis était digne de sa

---

[215] Jean-François DUBOST. Marie de Médicis. La reine dévoilée. Paris : Payot & Rivages, 2009, p.93.

[216] À ce propos, on notera l'importance de l'or dans les entrées royales. Tout doit briller d'or, parce que l'or est un métal symbolique; il a le caractère igné, solaire et royal, voire divin. Son utilisation est tout à fait symbolique et pleine de sens. Rappelons que dans la tradition grecque le soleil, qui est un synonyme de l'or, symbolise la fécondité, la richesse et la domination. Louis XIV, d'ailleurs, dont le surnom était « le roi soleil », figure très bien cette association de l'or au pouvoir monarchique.

Le débarquement de Marie de Médicis à Marseille
(le trois novembre 1600) - Paul Rubens

(www.normand art.free.fr/.../mdicis.htm)

grandeur, elle était d'une splendeur sans pareil. Le dehors de la galère était revêtu d'ouvrages de marqueterie; l'ébène, l'ivoire, la nacre étaient admirablement

enchâssés dans la poupe avec des perles, des topazes, des émeraudes et encore bien d'autres pierres précieuses (deux cents cinquante en tout étaient incrustées sur la coque) au milieu desquelles brillaient des diamants représentant les armes de France. Cinq gros rubis, un saphir, une grosse perle et une émeraude reproduisaient les armes de Toscane. La richesse de la galère se mesure aussi au raffinement des bois dorés qui la garnissent et qui reprennent les motifs architecturaux à l'antique. Par la simple présence de tout cet apparat, on peut dire que la reine se place de prime abord dans une position de supériorité. Elle manifeste ainsi sa suprématie et sa puissance avant même d'être conduite dans la ville d'accueil. Son débarquement est significatif de son pouvoir et de sa volonté d'insister sur le caractère inébranlable de celui-ci. Son arrivée spectaculaire est parfaitement illustrée sur la gravure adaptée de Rubens (cf. gravure qui suit) qui figure à merveille la beauté et la richesse de ce débarquement. On n'aura pas de mal à remarquer l'excès des artifices mis en place pour cet événement. Trompettes et clairons jouaient, un décor illusoire représente un homme ailé (un ange), clairons à la bouche, derrière lequel se trouvent de grands drapeaux flottant au vent. Les hôtes ont revêtu leurs plus beaux vêtements. La galère de la reine est somptueuse, faite de détails et de riches apparats. Les étoffes et les feuillages qui la décorent laissent apparaître le luxe et la magnificence de cet équipage. Un homme qui porte un casque et une magnifique cape s'avance en se baissant devant la noble et illustre personne royale. Il s'agit sûrement de César de Village, premier consul qui devait lui présenter les clés dorées de la ville que Marie de Médicis prit pour les remettre à Lussan, capitaine des gardes. Cet homme qui s'incline devant la reine laisse présager l'accueil réservé à celle-ci. En effet, les chroniqueurs nous disent que sept mille personnes avaient envahi Marseille pour recevoir la reine. Le tableau de Rubens est un document riche d'informations : il décrit par l'image le caractère merveilleux et fastueux de l'événement.

L'arrivée de Marie de Médicis selon Peter Paul Rubens :

Dans sa grande collection qui dépeint les événements majeurs du règne de Marie de Médicis, Peter Paul Rubens fit un tableau sur le débarquement de la reine à

Marseille le trois novembre 1600. Rubens avait été sollicité, plus tard, par Marie de Médicis vieillissante pour une suite de vingt-quatre tableaux destinés à décorer la galerie de son palais du Luxembourg. C'est une commande impressionnante qui témoigne de la perspicacité de la reine qui comprit assez vite l'importance de représenter le pouvoir royal et l'intérêt des œuvres picturales. Une analyse très intéressante du tableau permet de voir l'emphase et la somptuosité avec lesquelles on traduit le pouvoir royal.[217] Sur ce tableau, on distingue deux niveaux dont la séparation est matérialisée par la passerelle. Dans le niveau supérieur est représentée la reine qui débarque et dans celui du bas, se trouve une représentation de personnages mythologiques : des figures marines. Dans le niveau du haut, on voit la reine qui est accompagnée de trois suivantes. Elle est magnifiquement parée, elle est vêtue d'une robe de satin blanc richement ornée de broderies d'or se terminant par un grand collet à l'italienne (col tuyauté de dentelles) qui est peu ouvert sur la poitrine. Au cou elle porte un collier de grosses perles; elle n'a ni poudre sur les cheveux, ni fard sur le visage. Sa tenue vestimentaire et sa coiffure montrent son attachement et sa fidélité envers la mode italienne. Près d'elle se trouve un gentilhomme de sa suite qui semble la soutenir par le bras. Devant la reine un homme s'incline, il est vêtu d'un manteau bleu sur lequel sont brodées des fleurs de lys. Cet homme représente Marseille et la France (la fleur de lys étant le symbole royal); il symbolise l'inclination de celles-ci face à sa majesté. Derrière cet homme se trouve un décor antique qui évoque les décors provisoires qui étaient dressés dans la ville et devant lesquels passera la reine. Derrière la reine, un homme posté la regarde débarquer; il est vêtu d'une cuirasse et représente un chevalier de Malte. Il symbolise la force italienne veillant sur la reine. On peut donc parler d'une double lecture : celle que l'on fait de haut en bas, de manière verticale, avec les deux niveaux : le débarquement de la reine et les personnages mythologiques, comme on le voit dans cette analyse;

[217] http://nefred.over-blog.com/article-5999141.html.

Analyse du tableau

(http://nefred.over-blog.com/article-5999141.html)

mais on peut également ajouter qu'une lecture du tableau peut se faire de gauche à droite, de façon horizontale, avec d'un côté la France et de l'autre l'Italie, une rencontre qui passe aussi par la passerelle. À ce propos, on peut citer Jean-François Dubost qui décrit un tableau de représentation mythologique qui figure le

couple royal :

> Un grand tableau représenta(n)t les légitimes embrassements de Mars et de Minerve, & la conjonction du laurier & de l'olive, sous laquelle la France espère de respirer de ses travaux, reprendre ses premiers esprits de paix & de concorde, & se voir le refuge des sciences, lesquelles étant chassées autrefois d'Athènes vinrent surgir à Marseille comme à un port de sûreté.[218]

Cette image de la reine qui débarque à Marseille c'est aussi le symbole de la réunification des deux pays.

On remarquera aussi qu'au dessus de l'habitacle de la galère sont accrochées les armoiries des Médicis sur lesquelles se trouve une couronne (parce que les Médicis sont grands ducs de Toscane). Sur la galère, quelques membres de l'équipage sont visibles, des captifs identiques reconnaissables à leur crâne rasé (signe d'infamie) et qui effectuent les manœuvres.

Dans le niveau du bas, on passe au domaine aquatique. Celui du haut étant du domaine terrestre, avec des personnages historiques et existants. Dans le bas du tableau figurent des personnages mythologiques de la sphère marine. Il y a tout d'abord les Néréides (nymphes de la mer) qui sont les trois femmes du premier plan. Elles se distinguent bien des autres personnages grâce à leur blancheur éclatante. Elles sont nues, ce qui accentue la lumière émanant de leur corps et elles ont des rondeurs qui figurent une certaine harmonie. Elles tiennent de leurs mains le cordage qui sert à amarrer la galère au quai. À côté d'elles se trouve leur père Nérée (dieu marin, plus ancien que Neptune) qui a une longue barbe blanche et qui paraît surveiller la manœuvre de la galère. Alors que Neptune (dieu de la mer, des navires et de la navigation, mi-humain, mi-poisson) muni de son attribut le

[218] Jean-François DUBOST. Marie de Médicis. La reine dévoilée. Op.cit., p. 198.

trident (offert par ses fils les Cyclopes) pousse la galère pour les aider. Entre Nérée et ses filles se trouve un personnage que l'on appelle un « putto » (aquatique).[219] C'est généralement un jeune garçon mais ce peut être quelquefois un ange. Ainsi, lorsque Rubens représente tous ces personnages mythologiques qui procèdent au bon amarrage de la galère royale, cela traduit l'importance et la supériorité royale. Même les forces marines incarnées par ces personnages de la mythologie grecque et romaine sont là pour recevoir la reine: ils regardent tous vers le haut, ils ont tous les yeux rivés sur la reine. Ainsi personnages historiques et mythologiques sont présents pour l'accueil de la reine, ce qui confère à Marie de Médicis un rôle et une stature essentiels. Cette composition attribue à l'événement une importance majeure et une portée significative de l'autorité et du pouvoir royal.

L'entrée fut donc à la hauteur du personnage. Ce fut une réception grandiose: dîners, bals, défilés…Marseille avait fait de grands préparatifs. Le conseil de la ville adjoignit huit capitaines aux quatre capitaines de quartier et confia à Jean-Baptiste de Forbin-Gardanne le poste de maître de camp de la milice bourgeoise qui était composée de huit cents hommes choisis parmi les notables de la ville. Au débarquement de la reine un nombre important de personnes étaient présentes : Henri de Savoie, duc de Nemours, le connétable de Montmorency, le chancelier Givry et de Sourdis. Ils étaient accompagnés de Catherine de Clèves, mère du duc de Guise, Louise de Lorraine, sœur du duc, les duchesses de Nemours, et plusieurs autres dames de distinction. Le viguier et les consuls de Marseille reçurent la reine sous un dais de brocart bleu à franges d'argent.[220]
La mobilisation humaine était impressionnante, ainsi que la décoration. Les rues de Marseille qui menaient au Vieux Port étaient pavoisées; les tapisseries les plus précieuses étaient pendues aux fenêtres et aux balcons des maisons. Ces

---

[219] Un putto (au pluriel putti) est un terme qui caractérise la représentation d'un nourrisson bouffi et moqueur.
[220] Il faut dire que le bleu est une couleur assez symbolique : le bleu, c'est la couleur du ciel et de l'azur qui tire vers l'infini, il est le symbole de la vérité et de la sagesse divine. Et c'est bien entendu une couleur qui rappelle le blason de la maison de France, emblème des rois de France, avec le bleu céleste et les trois fleurs de lys dorées (le lys est une fleur qui représente la pureté divine qu'on rattache à la vierge Marie et à laquelle on associe des vertus divines et purificatrices).

tapisseries étaient particulières car elles étaient propres à la ville de Marseille; c'étaient des tapisseries traditionnelles dites tapisseries marseillaises. Il s'agissait des toiles peintes réalisées par des artistes spécialisés. Elles ornaient les murs de la cité. Des fleurs et des feuillages recouvraient le sol. En l'honneur de la reine, on fit également dérouler des tapis rouges sur le quai du pont. La décoration de la ville était splendide. Une vaste tente de verdure qui était ornée d'orangers donnait un aspect exotique à cette entrée. La décoration provisoire aussi était richement réalisée et donnait lieu à de véritables chefs d'œuvre. Des peintres avaient exécuté des peintures décoratives qui figuraient également sur des bannières. Les décorations proprement dites étaient réalisées par un grand nombre d'artistes peintres spécialisés dans la peinture de bannières, d'armoiries et d'architectures feintes mais également par des peintres d'un rang plus élevé, comme par exemple Jean-Baptiste de la Rose qui était un grand peintre du XVIIème siècle (un grand spécialiste des peintures marines, de représentations de ports et de bateaux). Pour ce qui était des décors architecturés, on pouvait voir des arcs de triomphe, des piliers à l'entrée du port, des pyramides chargées de tableaux le long de la muraille de la tour Saint-Jean.[221]

Dans la décoration, étaient représentés des éléments inspirés du théâtre et des tableaux vivants. Mélange des genres et imbroglio entre des éléments hétérogènes baroques et même médiévaux qui coexistaient sans difficulté. Un tableau vivant se trouvait dans la salle d'armes de l'hôtel des galères, il représentait des forçats agenouillés, chargés de chaînes dorées encadrant le portrait du roi. Des hommes couverts d'armes de carton (qui ressemblaient à de véritables armes) dansaient et jouaient de divers instruments, des chanteurs célébraient la gloire du Roi. En matière de festivités, il faut rappeler que Marseille était une spécialiste sans rivale de certains déploiements somptueux: la fête des galères, les feux de joie et les feux

[221] L'arc de triomphe, l'obélisque et les pyramides sont des éléments de l'architecture qu'on façonne depuis l'antiquité. Ces édifices ont une symbolique très riche et très significative. Leurs valeurs et leurs symboles ont toujours gardé le même sens: représentation du pouvoir. L'arc de triomphe représente la victoire. L'obélisque et la pyramide symbolisent cette idée d'ascension et les différents niveaux de la société comme on pouvait le voir du temps des pharaons. Le sommet étant le pôle du pouvoir qui illustre la royauté et cette volonté d'ascension vers le ciel. Encore aujourd'hui ils ont un sens très fort (sur les billets de banque par exemple, on retrouve des pyramides, des arcs de triomphe et des obélisques).

d'artifice. Marseille se donna énormément de mal pour organiser dignement l'entrée de sa Majesté. Les dépenses qui ont été faites pour financer les décorations et les objets d'art étaient très élevées : un Neptune d'orfèvrerie a coûté à lui seul neuf cents soixante dix huit livres et son étui trente six écus. Des objets symboliques étaient offerts aux souverains lors des entrées royales; Marie de Médicis reçut cette orfèvrerie représentant Neptune (dieu de la mer) avec son trident. Les clés d'or réalisées par l'orfèvre Guillaume Estienne ont coûté deux cent cinquante quatre écus; les habits et les robes des consuls et du viguier ont coûté huit cent quatre livres. La municipalité a également offert des denrées de commodités ou de luxe (boîtes de confitures, fruits confits, bouteilles de vin ou de liqueur…). Un étalage de nourritures et de boissons était nécessaire à l'extraordinaire préparation de l'entrée royale.

Comme pour toutes les autres entrées solennelles, celle de Marie de Médicis était également préparée selon un cérémonial très précis. Après avoir reçu les clés de la ville sur le quai du port, la reine fut escortée à travers la ville où elle découvrit au fur et à mesure du défilé les différents monuments et les différents spectacles exécutés en son honneur. Dans l'escorte, la hiérarchie des cortèges est de rigueur. Les positions des places déterminaient le degré hiérarchique des personnes présentes. Les formules de compliment, l'utilisation du dais de procession étaient des éléments qui entraient dans une certaine tradition de l'entrée royale. Celle-ci possédait des codes qui lui était propres et qui étaient nourris de symbolisme. Comme nous avons pu le voir au cours de l'étude des entrées royales, la participation des artistes à cet événement était primordiale. Ils étaient au service de la propagande, si on peut se permettre un anachronisme, et jouaient un rôle important dans la démonstration du pouvoir royal.

Pour la partie littéraire de la fête, la composition des emblèmes, les inscriptions sur les arcs de triomphe on faisait appel à des orateurs subventionnés à cet effet. Pour l'entrée de Marie de Médicis, Guillaume du Vair (premier président du Parlement de Provence) et Jean de la Ceppède (deuxième président aux Comptes et poète renommé) composèrent une harangue en son honneur. Plus spontanés apparaissaient les discours, les relations et les saynètes en provençal qui faisaient naturellement partie du décor dans la première moitié du siècle. Parmi les festivités organisées, celle des orateurs comptait parmi le plus réussies.

L'éloquence du discours et l'art oratoire étaient des qualités très appréciées au XVIIème siècle. Elles enchantaient l'ouïe, tout comme la musique. Marseille soignait également sa musique : ses bandes de violons, ses fanfares et, plus particulièrement son opéra étaient jugés comme excellents par les familiers de la cour. Les hommages rendus à la reine, le défilé à travers la ville étant exécuté, on suppose que la reine a dû se rendre dans une église pour entendre le « Te Deum », rituel traditionnel dans la cérémonie de l'entrée royale. Après avoir goûté aux plaisirs que la municipalité lui a réservés, Marie de Médicis se rendit dans le logement qui lui était administré. C'était un petit palais dignement préparé, qui était situé dans un théâtre dressé de forts bateaux, au bout d'un pont. Ainsi comme ses prédécesseurs, Marie de Médicis fut reçue avec tous les honneurs qui se doivent. Ruffi décrit l'envergure de cette réception.

> On la reçut magnifiquement. Ruffi a raconté, dans son *Histoire*, que pour faciliter le débarquement de la fiancée du roi, on dressa un pont qui allait directement de la mer à l'hôtel de ville et comportait une salle ornée de peintures. On mit des pyramides et diverses figures sur les piliers du port, et des tableaux le long des murailles du ravelin de la tour Saint-Jean. On décora la ville de cinq arcs de triomphe ornés des chiffres et devises de France et de Toscane.[222]

Les efforts déployés pour faciliter le débarquement de la reine avec un pont qui faisait le lien entre la mer et l'hôtel de ville montrent le souci d'être agréable et attentionné envers sa Majesté. Les peintures, les pyramides et les arcs de triomphe font partie du cérémonial de l'entrée. Cela témoigne aussi de l'engouement de Marseille pour cette visite. La venue de la reine dans une ville enthousiasmait tout le monde. Si Marseille eut le plaisir d'accueillir Marie de Médicis, d'autres villes

---

[222] Roger DUCHENE, Jean CONTRUCCI. Marseille 2600ans d'histoire. France : Fayard, 1998, p.289.

n'ont pas eu cette chance. En effet, il faut rappeler que lorsque les villes côtières de la Provence apprirent que Marie de Médicis allait se rendre à Marseille, elles furent enthousiasmées à l'idée de pouvoir recevoir sa majesté et de lui offrir des présents. Il faut dire qu'à l'époque, les voyages s'effectuaient le long des côtes et par petites étapes. Ainsi les Toulonnais, par exemple, croyant que la reine ferait escale chez eux, avaient préparé des réjouissances et des cadeaux en l'honneur de la réception de sa Majesté Marie de Médicis. La galère s'arrêta à Toulon, mais, malheureusement pour la ville, la reine ne descendit pas de la galère, ce qui créa une énorme déception chez les notables et les bourgeois toulonnais qui avaient contribué financièrement à cette réception. Et les présents (friandises, nourriture, eau de fleur d'oranger…) qui lui étaient réservés ont été portés à bord de la galère. Les réceptions de grands personnages, surtout quand il s'agit des rois et des reines, sont l'occasion de grandes pompes et de préparatifs somptueux.

Entrée de Marie de Médicis à Avignon le dix-neuf novembre 1600

La ville d'Avignon appartient au pape depuis 1348, mais par sa situation géographique, ses rapports avec le royaume de France sont étroits. Avignon entretient de bonnes relations avec la monarchie; même si Avignon a reconnu tardivement Henri IV comme roi, c'est-à-dire en 1595 après que le pape l'eut absout. Le dix-neuf novembre 1600, Marie de Médicis fit son entrée à Avignon. Avant d'aborder cette entrée, nous devons rappeler que bien avant son mariage avec Marie de Médicis, Henri IV se convertit au catholicisme. Cette conversion selon certains était une habileté de la part d'Henri IV.

> Le désir des humanistes de voir enfin résolu le problème de la division de la chrétienté - de grands espoirs avaient déjà reposé sur Charles Quint - se cristallisait à nouveau sur la personnalité d'Henri IV. Nombreux, en effet, étaient ceux qui pensaient que la conversion au catholicisme du roi permettrait de trouver une

solution religieuse universelle.[223]

La fête était initialement prévue pour le roi Henri IV mais il n'avait pas pu s'y rendre à cause de la guerre qu'il menait contre le duc de Savoie. Le 16 novembre 1600, la ville de Montmélian capitula devant les troupes françaises et la guerre se termina par le traité de Lyon en 1601 et l'annexion à la France de la Bresse, du Valromey, du Bugey et du pays de Gex. A cause de ces événements politiques, la reine se retrouva toute seule pour recevoir l'hommage de la ville. Elle avait alors vingt sept ans; elle était la nièce du grand duc de Toscane Ferdinand, et parlait fort peu le français; elle arriva accompagnée d'un nombreux entourage italien. Dès l'apparition de la reine vers l'Eglise Saint Michel, Mr de Ventabren, colonel général de l'artillerie de la ville fit jouer la musique de Mars. Les gardes qui se trouvaient sur le rocher des Doms et les compagnies de la ville qui allaient à sa rencontre lui firent honneur par des mousquetades et des arquebusades. Sur la tour étaient logés des hautbois, des saqueboutes et des clairons.[224]

En arrivant, la reine vit venir à elle un char triomphal à l'antique qui se présenta pour la recevoir. Celui-ci portait les images vivantes du roi et d'elle-même avec tous les signes de la royauté, de la gloire et de la grandeur de sa fortune : le personnage qui représentait le roi était pompeusement vêtu; impérialement couronné, il tenait dans sa main une épée nue sur laquelle il brandissait la couronne de France. Celui qui représentait la reine était également couronné, et tenait un cœur d'une main et de l'autre un guidon de taffetas vert (couleur de la reine). Au-dessous de ces personnages, se tenaient des musiciens, vêtus de taffetas, de velours ou de damas incarnat, certains d'entre eux étaient masqués; ils chantaient : « Vive le roi vainqueur ! Vive de Florence le cœur ! ». A ce char

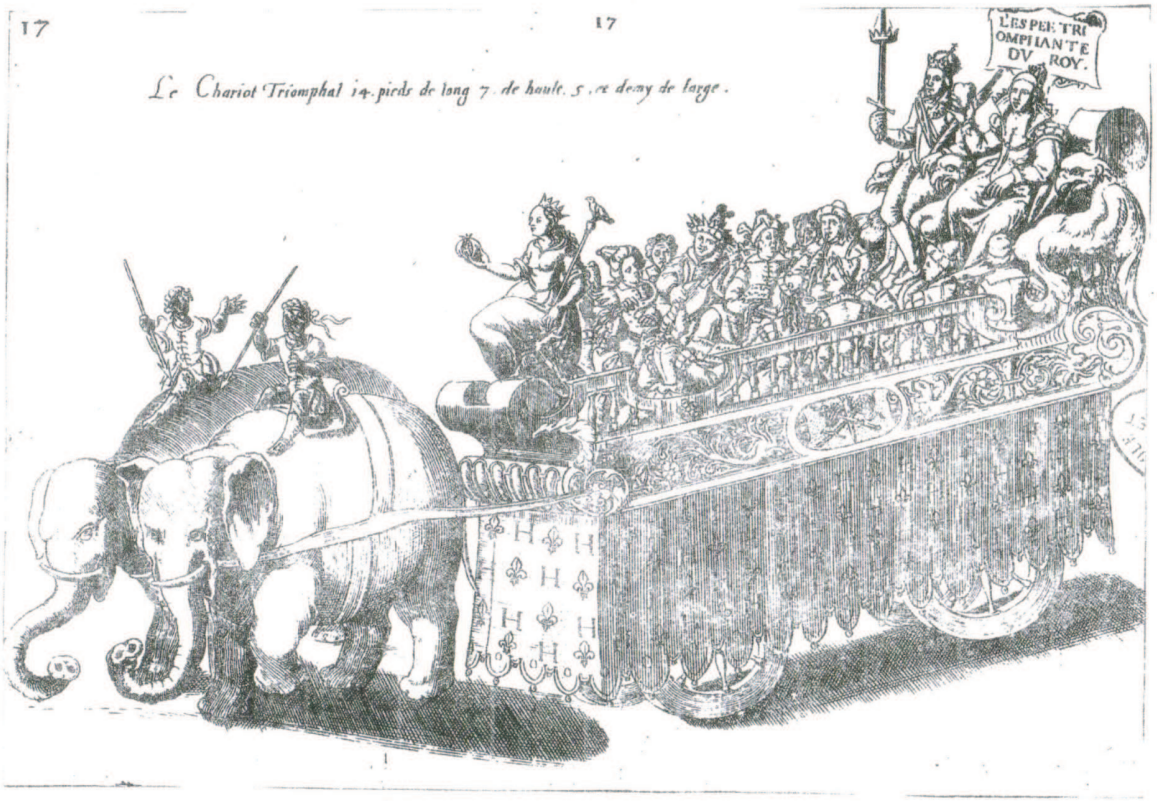
---

[223] Roy STRONG. Les fêtes de la Renaissance. Traduit de l'anglais par Bruno Cocquio. Arles : Éditions Solin, 1991, p.135.

[224] Instruments utilisés dans les triomphes anciens. La saqueboute est un instrument à vent et le dérivé du trombone; au XIVème siècle on eut l'idée d'ajouter aux deux tubes coulissants l'un dans l'autre une trompette basse; la coulisse était née. On appela ainsi l'instrument « saqueboute » et la première mention du terme apparaît au XVème siècle. Son étymologie est incertaine mais elle viendrait de l'ancien français « sacquer » et « bouter », ce qui signifie tirer et pousser, analogie de forme avec une arme de guerre homonyme. Quant au clairon: c'est un instrument à vent de la famille des cuivres qui ne possède ni piston, ni coulisse. C'est une sorte de trompette à son clair et perçant (d'où son étymologie: du bas-latin. « *clario* », ital. *chiarina*; du latin *clarus*, clair. C'est un instrument traditionnel de la musique militaire française).

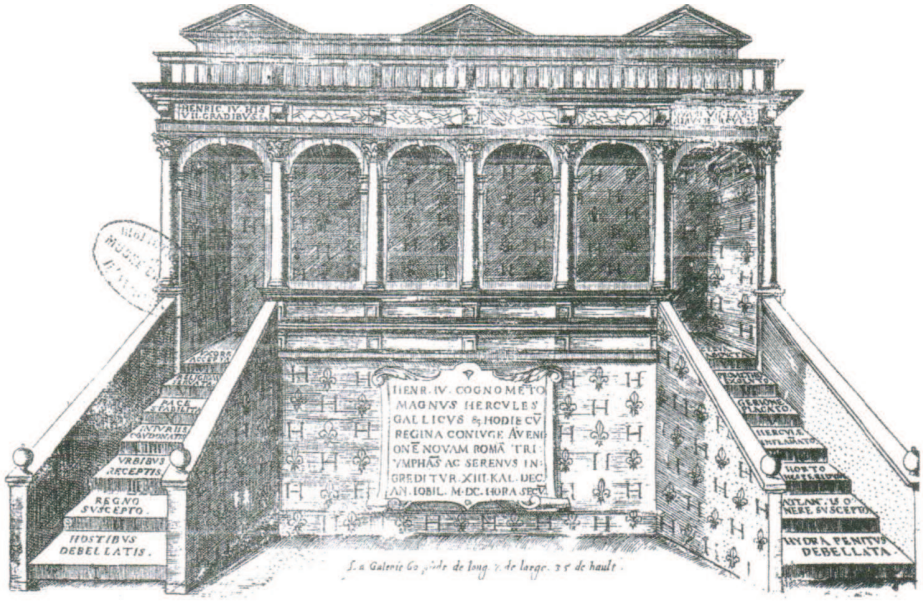
étaient attelés deux des plus grands chevaux, harnachés en éléphant avec trompes et tous leurs accessoires, montés et conduits par deux Mores.

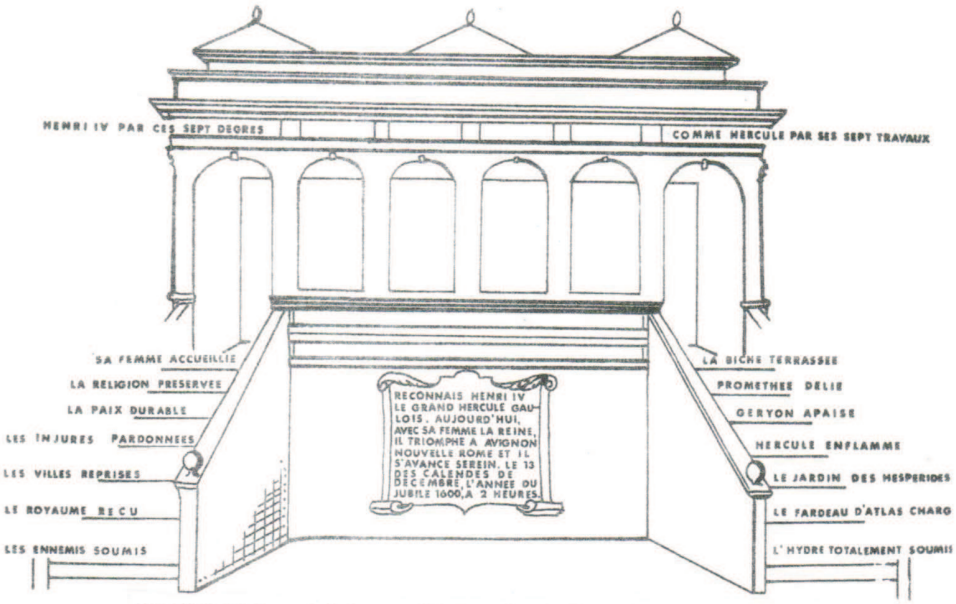
Hors de la ville avait été bâtie une galerie construite pour porter les inscriptions qui devaient servir de prologue et d'explication à tout l'appareil. Sur le mur qui porte l'inscription sont reproduits des fleurs de lys (symbole de la France) et des « H » qui peuvent être l'initiale d'Hercule et d'Henri. Au deux bords de l'édifice se trouvent des escaliers sur lesquels sont inscrites de chaque côté les sept actions des deux héros mis en parallèle : celles du roi et celles d'Hercule. Sept colonnes surplombent le mur qui porte l'inscription et les escaliers. On remarquera sur la reproduction ci-jointe, la volonté de représenter les éléments utilisés pour cette entrée. Ce monument établit une comparaison entre les actions du roi placées à gauche sur les marches et les travaux d'Hercule qui sont sur les marches de droite. Ce parallèle fait du monarque l'égal d'Hercule, ce qui est très flatteur pour lui. Cette comparaison établie sur le principe des marches d'escalier illustre également l'ascension et l'élévation des deux protagonistes. L'inscription qui est au milieu sur le mur qui est entre les deux escaliers note la présence du roi et de sa femme dans Avignon. Ici l'appellation du monarque inclut Hercule Gaulois (il est Henri IV le grand Hercule Gaulois). La comparaison ici est inclusive, contrairement à ce qui est marqué en haut du monument où il est dit : « Henri IV par ces sept degrés » à gauche et « comme Hercule par ses travaux » à droite. Cette forme architecturale en elle-même est symbolique : elle représente un temple avec des arceaux, des colonnes qui sont dignes du style romain et qui symbolisent le triomphe. À cet élément s'ajoutent les escaliers qui se trouvent à chaque extrémité et qui sont, comme on l'a dit, la figuration d'une ascension. La traduction des éléments utilisés était parfois nécessaire à la compréhension de



Le char triomphal

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 15)





La galerie de la porte St-Lazare à Avignon lors de l'entrée de Marie de Médicis
(original en latin - traduction en français)

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 13)

tous. Lors des entrées royales, des programmes étaient également distribués. Sur ceux-ci figurait l'organisation de l'événement, avec la chronologie des différents points de passage de la reine et leurs significations.

Avignon était très avide de ces festivités traditionnelles, des entrées royales qui étaient réservées aux légats, aux vice-légats, aux archevêques, ainsi qu'aux rois (Avignon aura aussi plus tard la visite de Louis XIII en 1622 et de Louis XIV en 1660). Durant l'entrée de Marie de Médicis, les organisateurs sont les jésuites, qui occupaient généralement une fonction importante dans les festivités locales, et notamment le père André Valladier, qui était l'auteur du programme de la cérémonie. C'est lui qui s'occupa d'écrire la relation de l'entrée royale de Marie de Médicis. Né vers 1565, il entra chez les jésuites à l'âge de vingt et un ans (1586). Lors de l'entrée de la reine, il était professeur de rhétorique à Avignon. Il écrivit donc pour l'occasion une relation intitulée: « Le labyrinthe royal de l'Hercule Gaulois triomphant », qu'il se chargea aussi de publier. Son œuvre dut plaire à Henri IV puisqu'il lui demanda en 1607 de rédiger les annales de son règne. L'implication et l'apport artistique des jésuites dans les fêtes à cette époque étaient très importants. Parce qu'au XVIIème siècle le collège des jésuites était un foyer littéraire et artistique. Implantés en France depuis 1540 les jésuites occupaient les collèges et enseignaient aux fils de gentilshommes, de robins, des professions libérales, de gros laboureurs et d'artisans aisés. Ils pratiquaient une pédagogie élaborée par la *ratio studiorum* de 1599 qui privilégiait la *praelectio* et le théâtre. A cette époque ce sont les jésuites qui permettaient à la littérature et à l'art de s'épanouir; ils sont ceux qui savent lire et écrire, des lettrés et des intellectuels qui enseignent. Dans leur enseignement souvent destiné aux élèves de droit, l'art de la rhétorique passait par des représentations théâtrales qui servaient à favoriser l'art oratoire des étudiants face à un public. Cet exercice devint assez vite un succès et permit le développement du théâtre. Ainsi leur éducation était essentiellement axée sur la religion, les lettres classiques pour permettre la formation des élites catholiques. Les jésuites étaient donc les principaux acteurs de l'événement.

Pour ce qui est des dépenses, on estime l'entrée et les présents faits à la reine d'une valeur de mille écus. Mille quatre cents écus sont consacrés à l'accueil, alors que quinze mille écus constituaient l'ensemble des dépenses annuelles de la

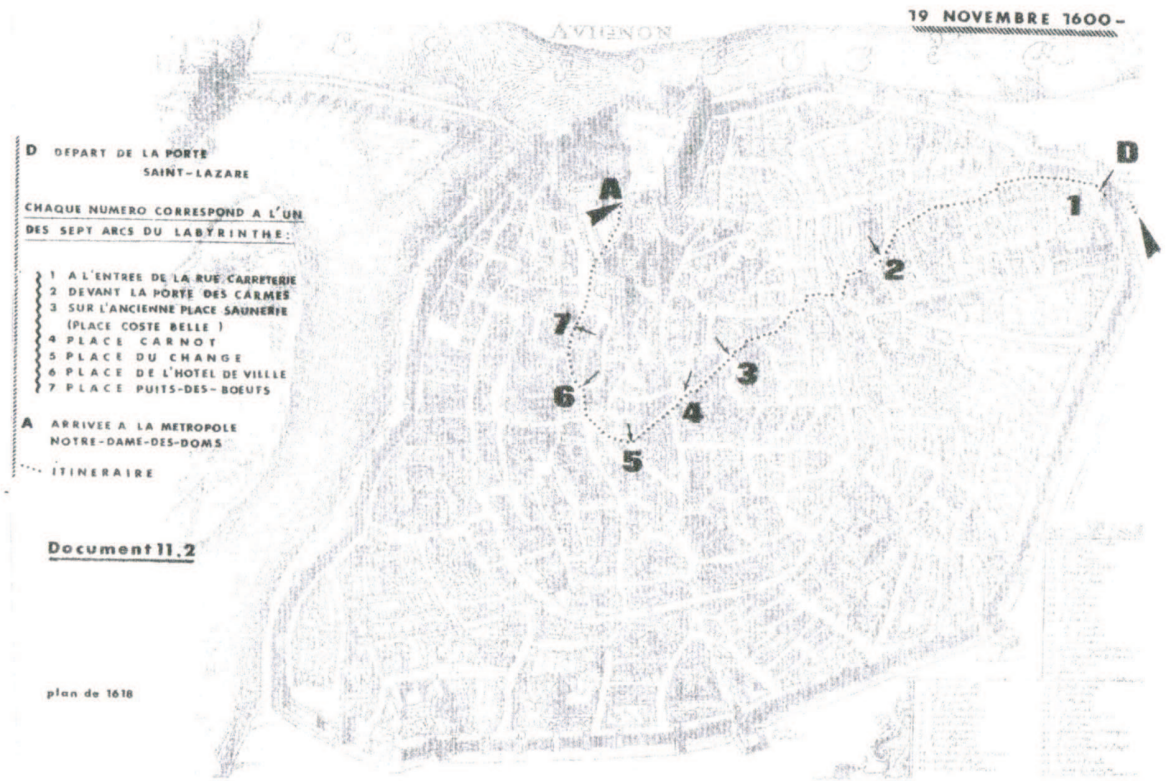
ville de fin 1600 à fin 1601. On y fit un grand déploiement, aussi bien humain que financier. La réussite de l'événement semblait être la principale préoccupation de la ville. Et cela aux dépens des hommes et des moyens financiers. L'excès de ces fêtes peut nous paraître déraisonnable mais à l'époque ces efforts étaient tout à fait nécessaires à l'accueil d'un roi dans une ville; presque obligatoires, ils traduisent l'esprit monarchique du XVIIème siècle qui s'affirme comme une entité suprême.
Ainsi, une fois accueilli à l'entrée de la ville, le cortège de la reine commença son défilé à travers la cité. Celui-ci partit de la porte Saint-Lazare pour arriver à Notre Dame des Doms (cf. plan de la ville figurant l'itinéraire de la reine). Entre ces deux points, le cortège triomphal évolua en passant par différents points cruciaux. Ce défilé dura neuf heures. L'entrée de la reine était organisée autour du thème du labyrinthe royal de l'Hercule Gaulois triomphant.[225]
La comparaison du monarque à l'Hercule Gaulois était une tradition bien établie, Avignon n'a fait que la perpétuer (Henri II, Charles IX). Après la remise des clés de la ville, le cortège se mit en route pour un voyage allégorique à travers la cité en passant par des points principaux. Sept arcs de triomphe et sept théâtres déroulaient l'histoire d'Hercule.

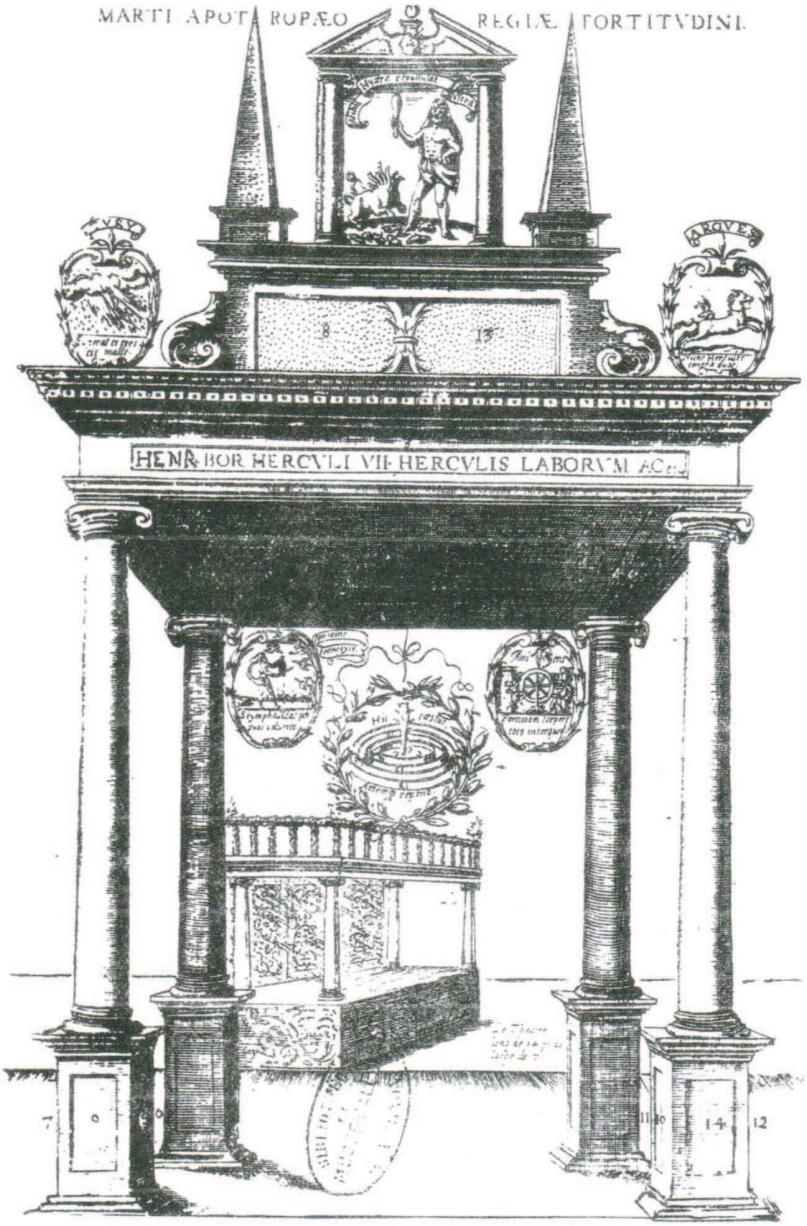
- Le premier arc était dédié à Mars, il était consacré à la vaillance du roi et à ses victoires : les tambours cessèrent, tout le monde observa le silence pour entendre ce qui était récité. Quatre Grâces étaient à l'autre bout du théâtre, l'une s'appelait Aglaye (ce qui signifie « majesté » ou « bonne grâce »), la deuxième Thalie (qui veut dire «fleurie » ou « plaisante»), une autre Pasithee (qui signifie « la toute-divine »), la dernière Euphrosyne (que l'on traduit par « réjouissance et allégresse »). Elles étaient à la porte de la ville et du labyrinthe pour exprimer l'action de grâces et la reconnaissance du soin que les rois de France conservateurs d'Avignon, avaient de la favoriser et de conserver leur autorité

[225] Héros de la mythologie grecque, correspondant à Hercule pour les latins. Il est le fils Zeus et d'une mère mortelle, Alcmène. Il est doté d'une grande force qui lui a permis d'accomplir douze exploits, appelés les Douze travaux.

L'itinéraire de la reine lors de son entrée à Avignon (le dix neuf novembre 1600)

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 11)





L'arc de Mars

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 19)

royale. Euphrosyne faisant une grande révérence présenta à la reine les trois clés,

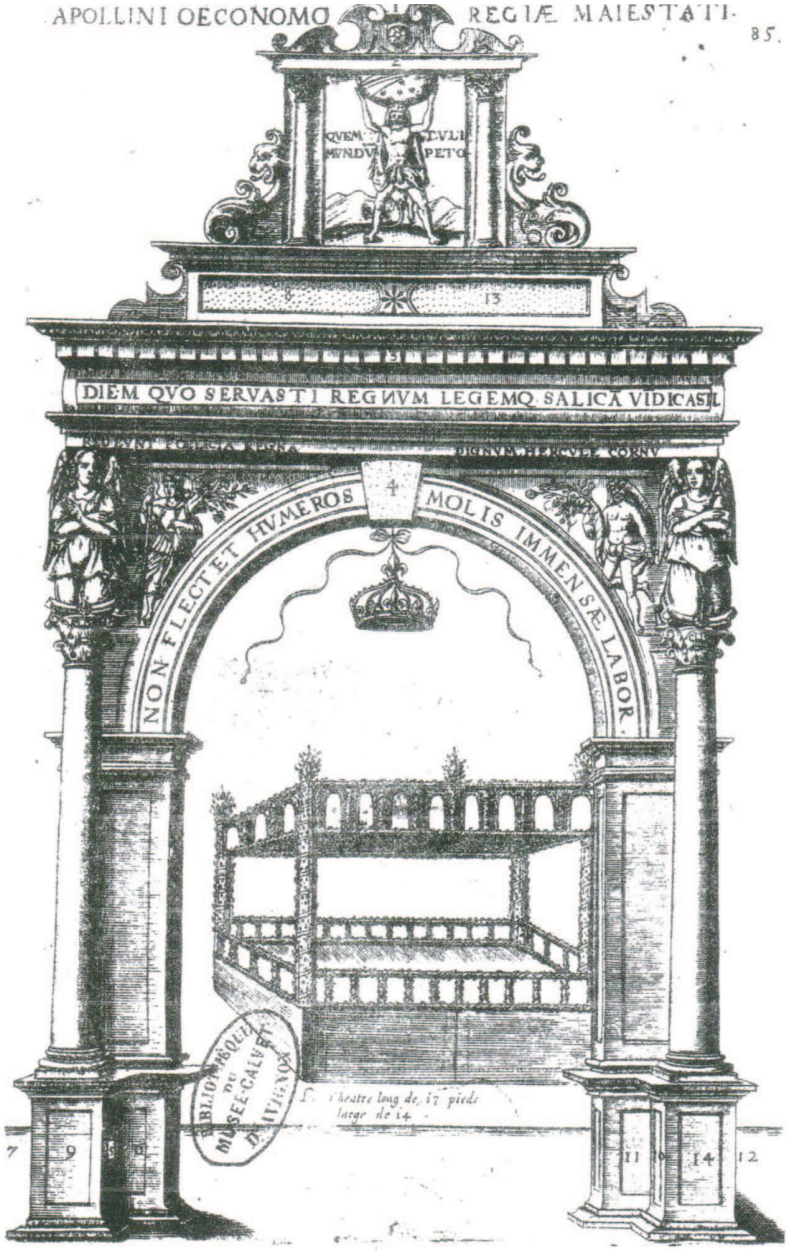
qui étaient les armoiries d'Avignon (dorées sur l'argent, pendantes d'un cordon, avec les grandes houppes de soie verte, bleue et incarnat, mêlée de fil d'argent). Ensuite, les Grâces prirent place dans un chariot triomphant aux côtés des nymphes.

- Le deuxième arc, dédié à Apollon, figurait l'adieu de deux nymphes. Le théâtre était ample et beau; sur la droite de l'arc, tapissé de taffetas incarnat, blanc et bleu, entouré tout autour en carré d'une galerie de laurier, de buis et autres verdures. Sur le théâtre, deux nymphes, Florence et Marianne, commencèrent à se dire adieu. Cet arc était dédié à Henri IV :

> […] le roi y était représenté portant une sphère céleste à la main, sous les traits d'Apollon économe, le dieu « qui gouverne tout l'univers par ses rayons et occultes influences ». on pouvait lire au-dessus l'épigraphe *redunt saturnia regna*, la prophétie impériale du souverain destinée à restaurer le Royaume de Saturne, l'âge d'or, comme il avait été annoncé dans la *Quatrième Eglogue* de Virgile.[226]

Cet arc était voué au sacre du monarque, où l'on voit Henri IV/Hercule soutenir le monde. Ici on retrouve le caractère puissant et nécessaire du pouvoir monarchique qui est personnifié par le soleil.

[226] Robert MANDROU (mélanges). Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités. Paris : Presses universitaires de France, 1985, p.135.



L'arc d'Apollon

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 21)

- Au troisième arc, dédié à Jupiter, avait lieu le ballet des Cupidons. Son théâtre était tapissé de taffetas incarnat, blanc et bleu enrichi d'un ordre de colonnes de jaspe bleu, qui portaient un balustre fait de verdure. Lorsque la reine arriva, le grand couple des onze violons joua la guerre avec une gracieuse et royale harmonie. Aussitôt, quatre pygmées sortirent, équipés des pieds à la tête d'armes toutes dorées avec des chausses de guerre à l'antique de diverses étoffes. Ils commencèrent à battre une grue toute vive. Ces quatre pygmées étaient quatre Cupidons représentant l'amour et l'affection avec lesquels les villes se sont rendues à sa Majesté.

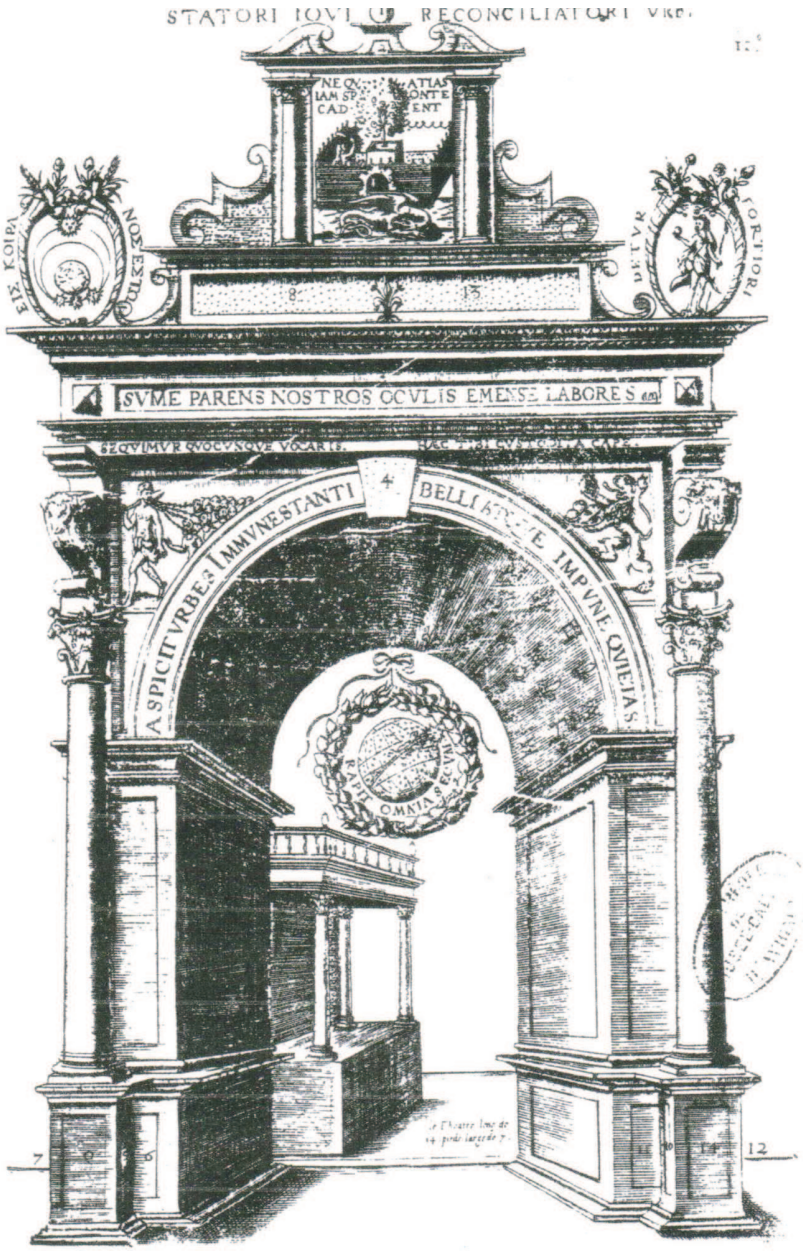
- Au quatrième arc, dédié à Minerve et voué à la clémence du souverain, où l'on voit Hercule embrasant le bûcher comme marque de son immortalité, il y eut un contre temps dans l'exécution du théâtre : il n'avait pas pu être fini à temps. La reine passa le quatrième détour du labyrinthe. Ce qui était fâcheux, c'est que le quatrième arc était sans son théâtre, qui, selon le projet initial, devait être le plus beau. Il devait y avoir un amphithéâtre avec colonnes et corniches, la pyrrhique devait y être dansée.[227] Six soldats italiens experts à l'escrime et à la moresque l'avaient entreprise selon les directives de Monseigneur le général, le seigneur Blaise Capisucco Marquis de Poggio Catino.[228] Celui qui était chargé de la pyrrhique tomba malade quelques jours avant l'entrée. De ce fait, on improvisa en hâte une scène Iambique[229] sur l'Hercule Gaulois délivrant la France captive, garrottée contre un rocher, avec des chaines d'or, jetant et semant à l'entrée du théâtre les dragées à pleines mains. Ce qui signifiait que le roi plein de clémence a donné la vie et la liberté à la France qui était enchaînée par le malheur.

---

[227] Danse d'armes et de boucliers au son des instruments. La pyrrhique est une danse de l'antiquité grecque qui s'exécutait les armes en main. Des danseurs vêtus de tuniques d'écarlate, sur lesquelles ils portaient des ceinturons ornés d'acier auxquels étaient pendues l'épée et une sorte de courte lance. Les musiciens, quant à eux, portaient des casques garnis d'aigrettes et de plumes. Chaque bande était précédée par un maître de ballet qui marquait aux autres les pas et la cadence et transmettait aux musiciens le ton et le mouvement dont la vitesse figurait la rapidité et la vivacité des combats. Son origine viendrait peut-être de l'invention de Minerve. Pour célébrer sa victoire sur les Titans, elle institua les danses et dansa la première avec ses armes en main.

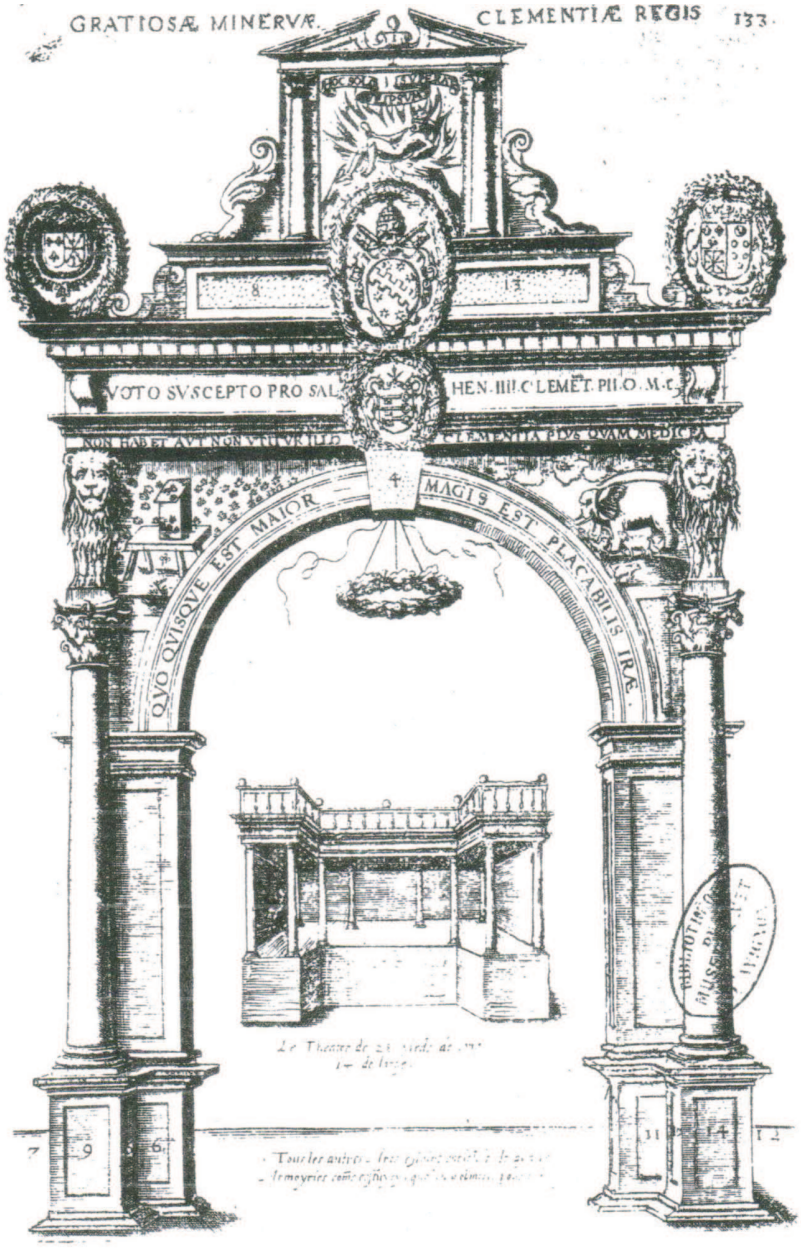
[228] La moresque est une danse populaire provençale qui était surtout utilisée pendant le carnaval, avec un rythme tantôt binaire, tantôt ternaire; les danseurs l'exécutaient en armes et avec des grelots attachés aux chevilles et aux poignets.

[229] Poésie déclamée, accompagnée de musique, ou chantée.



L'arc de Jupiter

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 23)



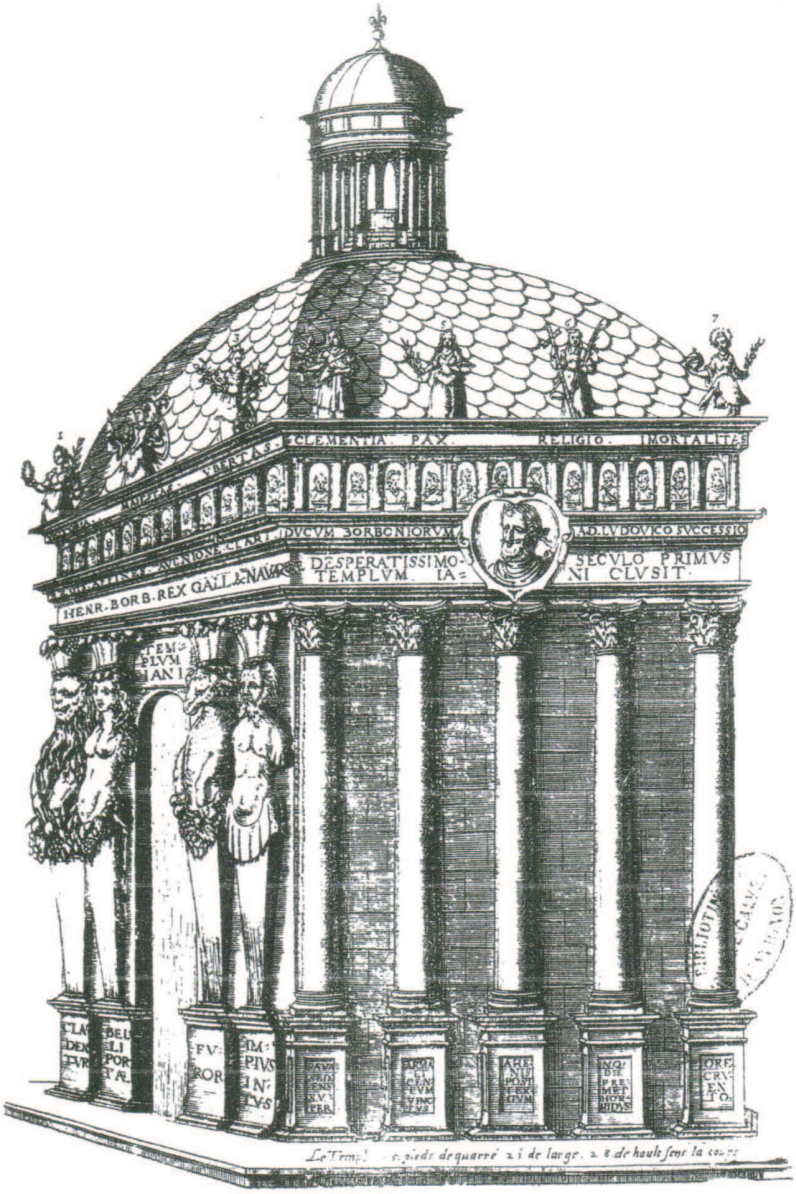
L'arc de Minerve

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 25)

Ensuite, la reine découvrit le temple de Janus, non loin du cinquième arc. Ce temple était l'une des plus belles architectures, malgré le manque de certains détails qui, avec l'arrivée inopinée de Marie de Médicis, n'avaient pu être totalement achevés. Un chant fut entonné devant ce temple. La reine fut saluée et retenue par le grand chœur de musique qui chanta un sonnet élaboré sur les chansons des armoiries de Navarre qui faisaient référence à l'Hercule Gaulois et à la réunion heureuse du royaume faite par le souverain. Mr Intermet, chanoine et maître de chœur de S. Agricol et musicien de la ville, était chargé de la musique.

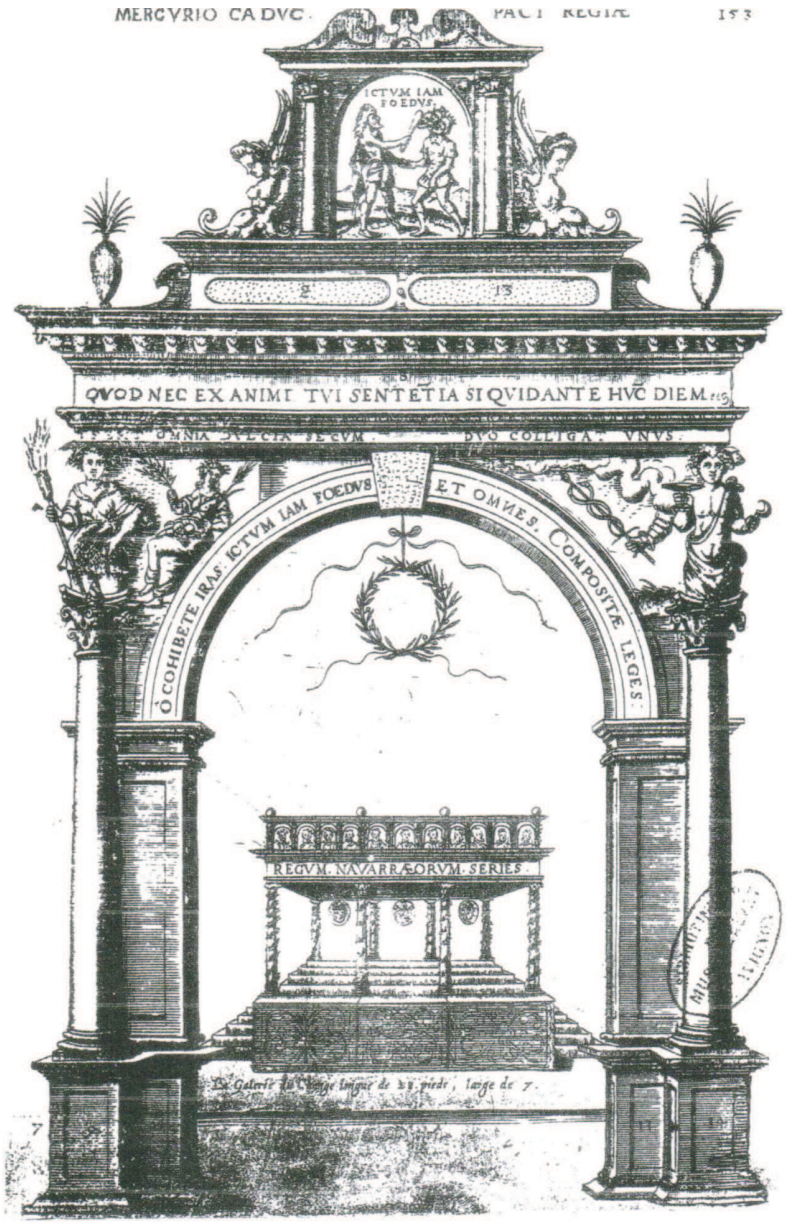
- Au cinquième arc, dédié à Mercure, une récitation d'anagrammes fut exécutée par un groupe d'enfants. Cet arc était accompagné de son théâtre fait de galeries. La reine prit place, des enfants étaient rangés et assis tout au long, tenant chacun dans une main un rameau soit d'olivier, soit de laurier, soit de chêne, soit de myrte, de lis ou autre. Ils s'approchèrent de la reine et la saluèrent d'un : « Vive le roi, vive la reine ». Sur le théâtre était dressée une galerie dans laquelle quatre rangs de degrés devaient recevoir une trentaine d'enfants des meilleures maisons d'Avignon et qui étaient âgés de sept à dix ans pour la plupart. Sept d'entre eux étaient vêtus en anges, sept autres en génies domestiques, sept encore en anges et le reste en gentilshommes, mis à part deux enfants qui étaient habillés à la moresque. Ces deux Mores se défièrent au combat pour qui réciterait au mieux les anagrammes; l'un récitait celles du roi, l'autre celles de la reine.

- Le sixième arc, dédié à Diane, illustrait le combat contre l'hydre personnifiant l'hérésie. Là encore, il y eut quelques défaillances dans l'exécution des tâches. Erigé à l'intersection entre les deux rues qui mènent à Notre Dame et au palais, cet arc représentait Hercule combattant l'hydre (un composé de toute bête vicieuse; cette hydre était effroyable : de la grandeur d'un dogue d'Angleterre, tout écaillée de vert et de jaune avec des ombrages de noir et de rouge. Elle avait les griffes du léopard, le groin écrasé, le front enfoncé, l'oreille de lion, la barbe de bouc, la queue de couleuvre, le corps, les cils et la tête de dragon avec la place de six têtes coupées et crachant du feu). Hercule était coiffé d'une vraie tête de lion qu'on avait à grande peine réussi à se procurer. L'image de l'hydre pour



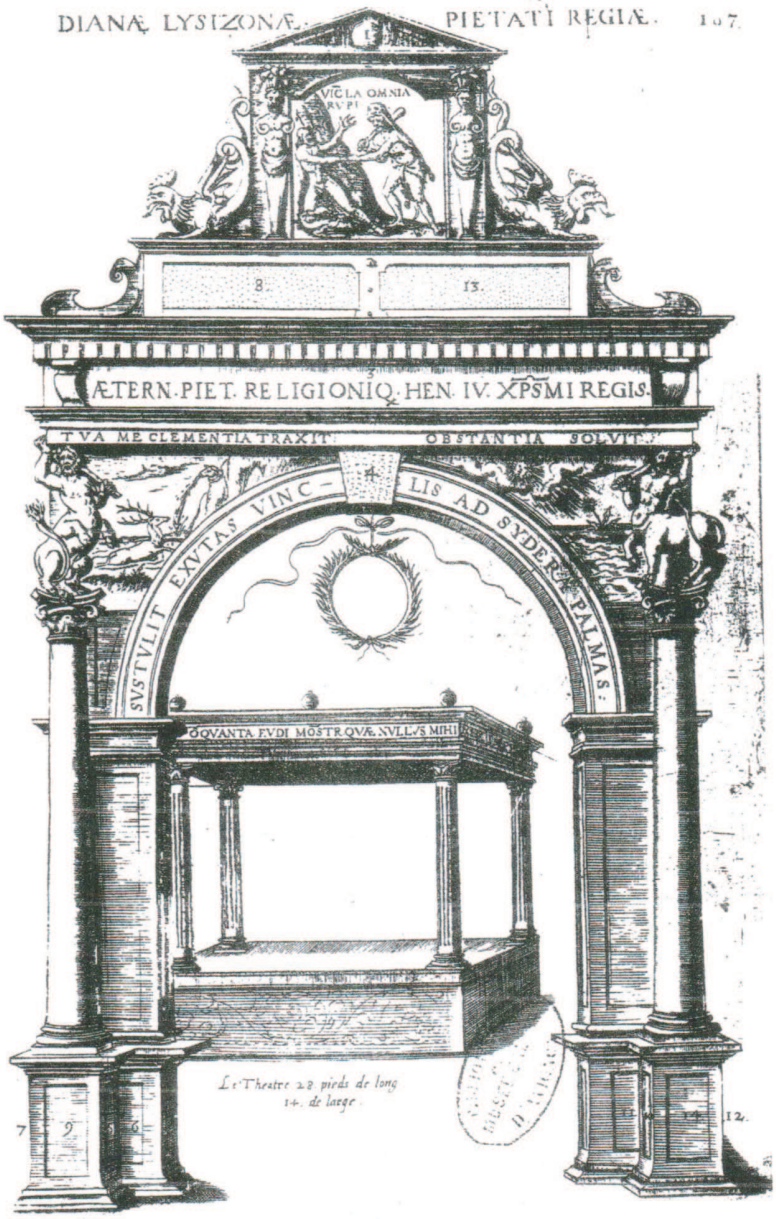
Le temple de Janus

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 27)



L'arc de Mercure

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 29)

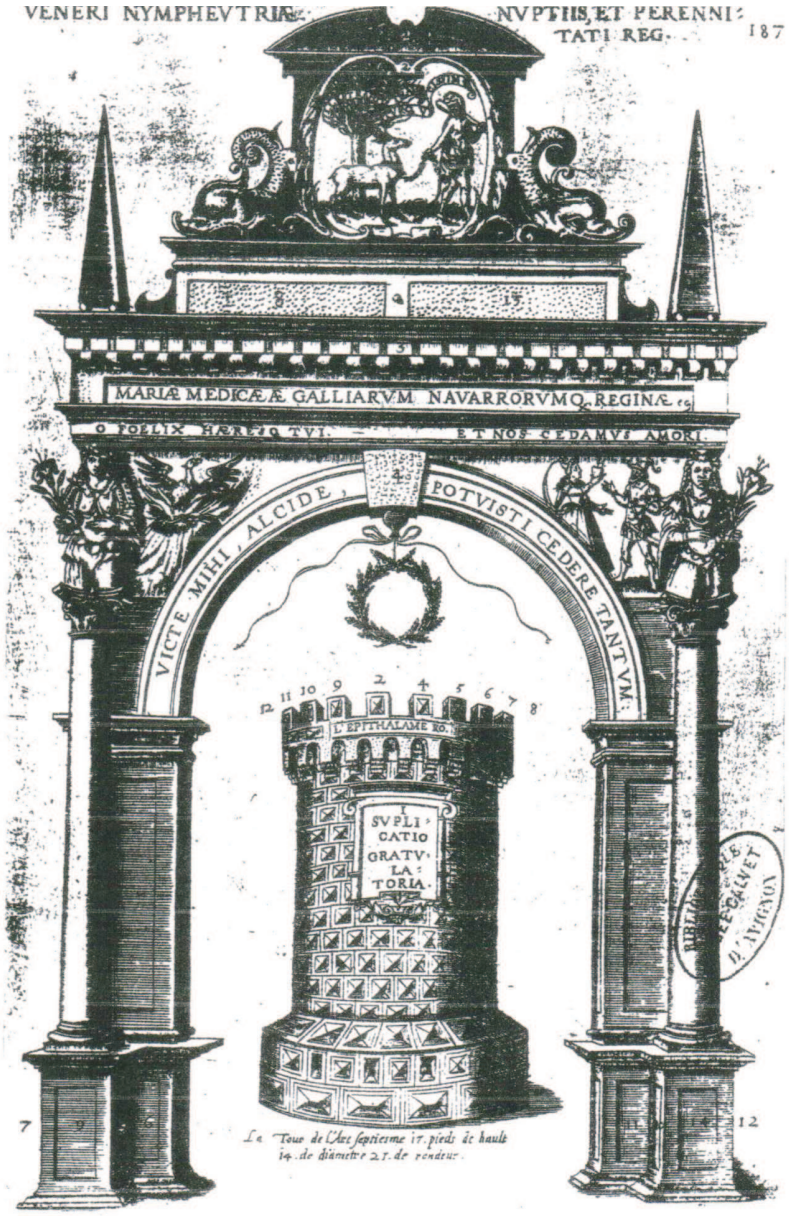


L'arc de Diane

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 31)

figurer l'hérésie ou l'ennemi n'est pas nouvelle à cette époque. En effet, ce n'est pas la première fois qu'on assimile l'hydre aux protestants. Pendant les guerres de religion qui avaient perturbé la France au XVIème siècle, il était courant pour les écrivains catholiques et protestants de s'attaquer en échangeant des injures et de se comparer les uns et les autres à des monstres hideux issus de légendes classiques ou bibliques. L'hydre représentait donc le mal contre lequel le roi devait se battre. Ce théâtre était le plus beau et le plus remarquable de tous. Hercule récita une partie de seize vers de rimes plates dans laquelle il fit preuve de sa bravoure et prévint l'hydre que son heure avait sonné. A l'assaut de l'hydre, un chœur composé de voix et d'instruments devait chanter « La Guerre » de Janequin. Entrant dans la caverne pour assaillir son ennemi, Hercule se prosterna à terre et pria Dieu de l'aider dans cette tâche. Ce geste montre bien que la puissance divine est plus forte et que même un roi peut être renversé; il rappelle que, tout comme son peuple, le monarque est soumis à une autorité divine qu'il reconnaît. Rappelons également que Henri IV s'était converti au catholicisme pour accéder au trône, « convertissez-vous et l'on vous promet la couronne à mort » lui avait-on dit. Ainsi il avait adhéré à la religion catholique et priait quotidiennement pour conserver et augmenter les grâces de Dieu. Les volontés d'Henri IV étaient de renforcer la paix et de reconstruire le royaume. C'est donc en ancien protestant que sous les traits d'Hercule il combat l'hérésie (les protestants). Hercule, plein de courage, se jeta sur l'hydre lui mettant un pied sur la gorge; il dit, parlant en la personne du roi, qu'il avait acheté cher le sceptre qui était le sien et qu'à présent il le tenait. Les trompettes devaient ensuite sonner mais elles firent défaut. Après cette bataille, suivirent quatre satyres vêtus de mousse des pieds à la tête qui jouèrent en provençal une satire ou monologue sur le sujet du dragon.

- Le septième et dernier arc était dédié à Vénus et montrait l'apparition des nymphes et du futur Henri V. Le thème nuptial de la représentation qui se trouve au sommet de l'arc symbolise la fidélité dans le mariage : l'Hercule Gaulois qui mène une biche par une bride. Sur les côtés de ce sommet sont représentés des poissons : le poisson est emblème de vie et de fécondité dans la mythologie



L'arc de Vénus

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 33)

grecque et symbole du dieu de l'Amour. Plus bas, dans le coin gauche de l'arc, un phénix est là pour symboliser la lignée royale. De l'autre côté, dans le coin droit,

figure une scène entre Henri IV (représenté sous les traits d'un athlète du VIème siècle avant Jésus-Christ : Milon de Crotone) et la reine (sous les traits d'une nymphe) : le roi donnant un cœur surmonté d'une flamme que la reine prit en le brandissant fièrement. Cette scène représente l'amour plus fort que tout, avec une inscription au dessus d'eux : « *et nos cedamus amori* ». De plus, on voit des personnages sur les deux côtés de l'arc, au-dessus des colonnes, qui portent en leur main un lys, fleur « mariale »; dédiée à la vierge Marie, elle est le symbole de la pureté. Ce dernier arc mettait fin aux théâtres, par une plate-forme où l'on avait placé trois nymphes, Marianne, la France et l'Immortalité qui amena un petit Henri V, vêtu de satin bleu rayé d'or et d'argent, portant une couronne de pierreries, belle et riche, avec une croix de même sur le front. Les deux nymphes qui étaient parées de guirlandes, chantèrent l'Epithalame; s'ensuivit un dialogue dans lequel on récitait en chantant. Sa Majesté fut très touchée de cette attention.

Ce qui frappe de prime abord dans cette succession d'arcs de triomphe, c'est la cohérence du dessein et la richesse du symbolisme. Chaque arc et chaque théâtre représente un des travaux d'Hercule et chacun est dédié à un dieu. Un parallélisme est établi entre ces dieux et les vertus du roi. Mars représente sa valeur militaire et la grandeur de sa fortune. Apollon figure sa gloire qui se répand partout tels les rayons du soleil. Le monarque est apparenté à Jupiter pour son visage. Minerve représente sa clémence. Mercure figure la paix; c'est Henri IV qui a amené la paix entre la France et l'Espagne. Par Diane, on évoque son amour de la foi et de la vraie religion.

Quant à Vénus qui règne sur le mariage, elle est l'expression de sa promesse de fidélité.

> Sous le symbolisme du triomphe auquel assistent les dieux les plus illustres se cache un complexe d'idées qui lie le fait du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis aux prises de positions politiques, aux événements historiques, et aux

affaires religieuses contemporaines.[230]

En effet, tout cet apparat et ces allégories étaient destinés à illustrer l'histoire de la France, la vie et les vertus du roi. Et ce labyrinthe qui pouvait paraître insurmontable et assez complexe pour certains, était très bien assimilé par la reine qui avançait progressivement et avec enchantement dans sa marche. La reine parcourut la ville comme elle aurait parcouru un livre; elle suivit l'histoire en découvrant au fur et à mesure les événements principaux qui la menèrent vers une fin heureuse. Dans cette organisation de l'entrée, on notera l'importance du chiffre sept, que l'on retrouvera aussi dans d'autres entrées. Que signifie donc ce chiffre ?

> Sept correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de perfection, aux sept sphères ou degrés célestes, aux sept pétales de rose, aux sept têtes du naja d'Angkor, aux sept branches de l'arbre cosmique et sacrificiel du chamanisme, etc.[231]

Le sept désigne également :

> [l]a totalité des ordres planétaires et angéliques, la totalité des demeures célestes, la totalité de l'ordre moral, la totalité des énergies et principalement de l'ordre spirituel.[232]

---

[230] Jean JACQUOT, Elie KONIGSON (études réunies et présentées par). Op.cit., p.159.
[231] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT (sous la direction de). Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris : Edition Seghers, 1974.
[232] Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT (sous la direction de). Op.cit.

Le chiffre sept représente beaucoup de choses. Dans l'entrée royale de Marie de Médicis la récurrence de ce chiffre attire notre attention : dans la galerie il y a sept colonnes, sept marches (sept actions), sur le parcours du défilé on rencontre sept arcs de triomphe, sept théâtres, sept dieux, des groupes de sept enfants, sept têtes sur l'hydre, sept figurines sur le temple de Janus. Et indirectement suggéré, on a pu constater que sur le deuxième arc, dédié à Apollon, le chiffre sept revient avec l'évocation des rayons solaires qui dans la conception symbolique « sont traditionnellement sept, correspondant aux six dimensions de l'espace et à la dimension extra-cosmique, figurée par le centre lui-même ».[233] Il semblerait que ce chiffre représente, pour la généralité de ce qu'on a pu en découvrir, l'harmonie et l'ordre. Qu'elle soit céleste, morale ou spirituelle, elle est une valeur importante du bien être. Le sept paraît donc être le chiffre idéal pour célébrer la reine puisqu'il illustre la perfection de l'ordre et de l'accord. Cette assimilation exalte le roi et son épouse Marie de Médicis. Comme nous avons pu le constater la symbolique des objets et ce qui est suggéré exerce un effet plus grand sur la vanité royale. Les allégories et les comparaisons permettent d'émouvoir, de toucher et de flatter la personne à qui elles sont destinées. Le chiffre sept est également un chiffre important pour la ville d'Avignon, « il lui semble être singulier. C'est qu'il y a 7 principales églises, 7 paroisses, sept collèges, 7 couvents de religieux et autant de religieuses, 7 palais, 7 portes, 7 papes y ont tenu leur siège durant

environ 70 ans, etc. ».[234]

Après le défilé à travers la cité transfigurée et le passage des sept arcs de triomphe, la reine passa entre deux colonnes (cf. illustration) :

> […] les colonnes d'Hercule étaient surmontées d'une tiare papale et de la couronne de France, respectivement soutenues par une épée et un sceptre. Comme l'explique Valladier - qui, à travers ses obscures allégories, plaidait pour le

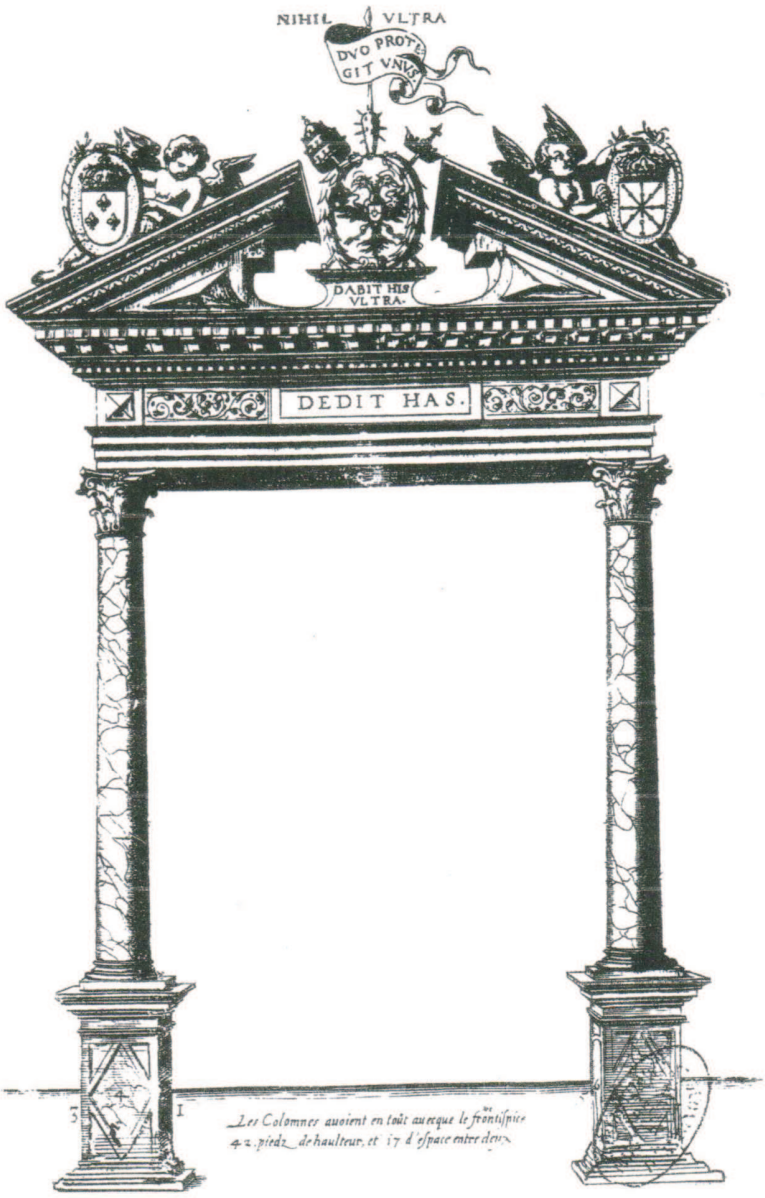
[233] Ibid., p.215.

[234] D'après P-L Birkenmayer dans Le curieux Antiquaire, ou recueil géographique et historique, etc. Leyde. P Van der Aa. 1729. 2 vol in-8°. Cité par DE LAINCEL Louis, dans Bulletin historique et archéologique de Vaucluse et des départements limitrophes. Avignon : Seguin frères, imprimeurs-éditeurs. 1881. P.408.

> retour en France de la compagnie de Jésus -, la devise personnelle du monarque, *duo Protegit unus*, indiquait que le roi, par son autorité, non seulement gouvernait son royaume, mais pouvait également brandir l'épée pour défendre l'Eglise.[235]

Elle y rencontra la cavalerie des dieux rassemblée en ce beau champ devant les deux palais. Tous les tambours d'un côté et les trompettes de l'autre commencèrent le tonnerre de la *scoppeterie* (salve d'escopettes) qui dura environ trois quart d'heure. La reine entra ensuite dans l'église, où elle fut reçue au son d'un motet chanté sur l'orgue avec les voix, pendant qu'elle faisait sa prière. Puis elle fut conduite sur un trône élevé, sous un dais de drap d'or, où elle entendit le *Te Deum*. Et c'est ainsi que se conclut la cérémonie organisée en l'honneur de la reine.

[235] Robert MANDROU (mélanges). Op.cit., p.135.



Les colonnes d'Hercule

(Recueil. Une entrée royale: Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. 1985, document 35)

- Les entrées royales de Louis XIII

Louis XIII en Provence (Marseille, Aix et Avignon) en 1622

Pour mieux saisir le sens profond de l'entrée royale il faut en étudier quelques unes appartenant à différentes périodes afin d'en observer l'évolution. Nous étudions les entrées royales qui ont marqué le XVIIème provençal. A présent nous allons voir les différentes entrées de Louis XIII lors de son voyage en Provence en 1622. Le trente octobre 1622, Louis XIII entra à Arles, le trois et dix novembre à Marseille et le seize novembre il se rendit à Avignon. Il y fut bien entendu reçu avec les fastes habituels et les marques usuelles de fidélité. Nous aurons l'occasion de voir que l'intérêt qui lui était porté différait selon la ville d'accueil. En effet, les entrées diffèrent selon la cité d'accueil car les différences géopolitiques vont plus ou moins déterminer le degré d'importance accordé au monarque. Toutes les villes n'ont pas le même statut et les mêmes attachements au souverain. Avignon, Aix et Marseille ont une place et des avantages différents par rapport à la royauté. La situation géopolitique d'Avignon est considérable, ville papale et ville « étape », elle est une escale inévitable dans le voyage. Aix est une ville parlementaire et aristocratique; quant à Marseille elle est une ville côtière et marchande, elle est ouverte sur le monde et fait le lien entre l'extérieur et la France. Et comme nous l'avons dit précédemment dans notre étude, l'intérêt des entrées royales ne se réduit pas à la simple glorification du roi. Donc, même si Louis XIII était venu en Provence en automne 1622 pour se glorifier d'avoir réduit le Languedoc à l'obéissance et d'avoir mis un terme à la révolte des protestants, il existait un autre enjeu à cette démarche. Il s'agissait pour les villes d'obtenir le maintien des privilèges, coutumes et autres franchises, mais aussi d'affirmer l'irréductible différence et indépendance de la ville et de la province tout entière.
L'entrée royale est perçue comme légitime dans le sens où elle manifeste le droit du monarque au triomphe. Et la glorification est adressée plus à la fonction qu'à la personne même du roi. C'est le nom et la haute signification du mot « roi » qui sont honorés et dont on illustre les valeurs. Nous verrons que durant les entrées, certaines villes, notamment Aix, détournaient les cérémonies à leur avantage.

Les entrées étant différentes suivant le contexte et la ville où elles avaient

lieu, on constate que leur importance se mesure en fonction de ces paramètres. Les entrées sont parfois le reflet d'une société à un moment donné de l'Histoire. C'est pourquoi il est possible de rencontrer des éléments locaux dans ces cérémonies. Pour les entrées d'Aix et de Marseille, on trouve des ambiguïtés et des non-dits qui suggèrent assez un certain désaccord entre les parties.

L'entrée de Louis XIII à Aix, le trois novembre 1622

L'entrée du roi à Aix était significative. Sa venue, le trois novembre 1622, étant relativement inattendue, il avait été reçu dans la joie et avec des acclamations. La ville n'avait pas eu le temps de préparer la décoration, le monarque promit de revenir et on activa les préparatifs. Il entra finalement le neuf novembre. Passant par la porte des Augustins, il se rendit à Saint-Sauveur par sept arcs de triomphe auxquels avaient travaillé les meilleurs peintres de la ville. Tout cela se fit dans le vacarme des pétards, l'éclat des illuminations, les feux d'escopettes et la démesure des compliments. Louis XIII fut enchanté de cette cérémonie d'héroïsation et de cet accueil d'honneur prestigieux qu'on lui avait réservé. Dans l'entrée d'Aix, on constate qu'on aime à rabaisser les prétentions de Marseille. Il faut noter qu'une rivalité opposait les deux villes. Ainsi, les arcs de triomphe à Aix lors de l'entrée de Louis XIII insinuaient la tendance à la trahison de Marseille et sa révolte durant les guerres de religion. Notons que Marseille devient une république indépendante en 1591. Marseille est reconnue terre distincte par les clauses des « chapitres de paix » passés en 1257 avec le comte de Provence et garantis plus tard par les rois de France. Ainsi pour les Marseillais, la ville ne faisait pas partie du royaume. Et le protocole même de l'entrée royale dans la ville insistait sur la volonté d'affirmer sa particularité. Quant à Aix, Chasteuil (auteur de la relation d'Aix) insiste sur l'inaltérable fidélité d'Aix pendant les troubles. Mais cela ne veut en rien prétendre que la ville n'émet pas le souhait d'être reconnue et favorisée par le monarque, mais bien au contraire. Parce que, effectivement, c'est dans l'entrée d'Aix que l'on trouve la plus nette et la plus explicite affirmation de l'identité provençale. L'éloge du roi est véhiculé par des comparaisons faites aux exploits, aux événements et aux vertus des grands personnages de la Provence. Les

inscriptions en latin sur les arcs de triomphe et les figures des souverains passés qui ornaient les édifices mettaient en parallèle ces derniers et le monarque présent qui défilait sous les arcs. Dans cette entrée d'Aix, l'éloge du roi est devenu une auto-exaltation de la cité. La ville finalement fait sa propre glorification. La relation d'Aix en vient à changer la perspective de l'entrée et à faire de cette ville le personnage principal au détriment de la figure royale. Aix reste l'exemple le plus démonstratif de cette volonté d'affirmer sa fierté locale et régionale.

> Mais si la fierté provençale se manifeste à Aix d'une manière assez séduisante, ailleurs s'affirme le culte exclusif de Louis.[236]

De plus il nous faut ajouter que l'un des plus célèbres poètes aixois du XVIIème siècle, Claude Brueys (né en 1570-mort vers 1636) avait dignement célébré l'entrée de Louis XIII dans la cité aixoise comme en témoigne son ouvrage : La ville d'Aix, à l'intrado dou grand Louis lou juste, rey de Franco & de Navarro, publié en 1624. Pour ses poèmes, le poète a été récompensé par le bureau communal d'une somme de cent livres. Pour son talent mais également parce qu'il les a présentés devant le roi. En effet, lorsqu'en novembre 1622, Louis XIII vint à Aix, on avait disposé sept arcs de triomphe sur le parcours qui devait accueillir le cortège royal, le troisième de ces arcs représentait un troubadour déclamant un poème signé Brueys. Dans l'ouvrage Chansons provençales de Claude Brueys, se trouve la chanson faite pour l'entrée du roi à Aix :

CANSON PER L'INTRADO
Dou Rey LOVYS lou IVSTE,
Dins sa Villo d'Aix.

[236] Guy DUMUR (volume publié sous la direction de). Histoire des spectacles (encyclopédie de la Pléiade). Paris : Gallimard, 1963, p. 223.

TOVT lou monde s'ajuste
Per lausar dignament
Lou prince lou plus iuste
Lou Rey lou plus clement,
Qu'ayo dintre la Franço
Conducho la balanço.

Son Coüor nat à la guerro
Sa douçour à la Pas
Fan veire sus la terro
Que sa pen'& seis pas
Sont per rendre iustici
Et castigar lou vici

Non fau plus que rés gronde,
Tout songe'à maintenir
Lou premié Rey dou monde
Car ren non pou tenir
Dauant sa man guerriero
Que n'a gés de pariero.

Dont voici la traduction :

CHANSON POUR L'ENTREE
Du Roi LOUIS le JUSTE
Dans sa Ville d'Aix

Tout le monde s'accorde à louer avec dignité le prince le plus équitable, le roi le plus clément qui ait, pour la France,

pris en mains la Justice.

Son courage, fait pour la guerre, sa douceur, faite pour la paix, prouvent partout que ses efforts et ses actions ont pour but de rendre la justice et de punir le vice.

Que l'on n'entende plus de plaintes, que l'on songe plutôt à soutenir le premier roi du monde, car rien ne peut résister face à sa main guerrière qui n'a pas sa pareille.[237]

Dans ce poème Claude Brueys exalte les valeurs guerrières du monarque et son sens de la justice. Il utilise des superlatifs, (« le plus ») pour mettre en avant sa grandeur inégalable. Dans le premier vers il le nomme « le prince », puis dans le second vers « le roi », et enfin dans l'avant dernier vers il le qualifie de « premier roi du monde ». Ces différentes appellations vont en croissant. Cet effet de style montre l'admiration que le roi suscite chez le poète et indirectement chez tous ses sujets puisque le poète se fait le porte parole de la ville. Son poème exalte et glorifie dignement le monarque. L'art poétique de Claude Brueys met en forme un éloge qui est destiné à flatter le roi. Mais son œuvre étant en provençal, elle marque aussi l'appartenance locale. Donc malgré les compliments conventionnels de ces vers, il ne faut pas oublier qu'ils sont composés en provençal. Tout en glorifiant le souverain, la ville d'Aix met à profit ses artistes, ses grandes figures historiques et sa fierté. Après avoir étudié l'entrée de Louis XIII à Aix, nous allons à présent examiner celle qu'on lui avait réservée à Marseille.

---

[237] Claude BRUEYS. Chansons provençales. Texte préfacé, établi, traduit et suivi d'une étude « Le libertinage des chansons de Claude Brueys » par DESILES Emmanuel (Maître de conférences à l'université de Provence). Maillane : Lou prouvençau à l'escolo, 2005, p.15.

Louis XIII à Marseille, le sept novembre 1622

L'entrée de Louis XIII à Marseille n'a pas fait l'objet de grand nombre d'écrits. En effet, les seuls documents qu'il en reste sont aux archives municipales de Marseille, répertoriés sous le nom de cérémonial de la ville (1622).[238] C'est la seule relation manuscrite et le seul document officiel qui existe. Mais on trouve également d'autres documents dans lesquels figurent un certain nombre d'informations mais qui ne sont pas affiliés de manière officielle à cette entrée. Il y a tout d'abord le compte rendu manuscrit de Mr Jacques Ravat, notaire d'Auriol, conservé dans le registre de la ville pour l'année 1622.[239] Il y aussi la description donnée par Antoine et Louis-Antoine de Ruffi dans Histoire de la ville de Marseille, publié à Marseille par Henri Martel en 1696. Et contrairement à d'autres entrées, celle de Marseille n'a pas été publiée. Cela est peut-être due au fait que l'entrée de Marseille était moins spectaculaire à cause des tensions politiques qui opposaient cette ville au royaume. L'effort qui y fut déployé n'était pas des plus considérables. En effet, on se contenta d'ériger deux arcs de triomphe, l'un Place Neuve et l'autre, place de la Loge, et de restaurer la porte Réale qui servait aussi d'arc de triomphe. Le décor était moins spectaculaire que celui qu'on a pu observer à Avignon ou à Aix. Chaque arc avait deux façades bien élaborées, parsemées de fleurs de lys, ornées d'emblèmes et de devises propres au sujet. Le travail des arcs de triomphe fut confié aux menuisiers Jacques Barriere et François Nirollas, et aux sculpteurs Noël Bourgarel et Jean-Pierre Portal. Les peintres Castagniers père et fils, François Blanc, Jacques Bonassie, Sauveur Granier et François Crouzil furent chargés de la décoration des arcs. Aucun programme thématique ne fait le lien entre la décoration des différents monuments, contrairement à d'autres entrées comme on a pu le voir

[238] Répertorié sous la côte AA 67 (fol. 974. 980).
[239] Jacques RAVAT. fol. 684-688 et fol. 707-710 et publié sous le titre: Récit du voyage du roi Louis XIII en Provence, de son pèlerinage à la Sainte-Baume et de son entrée triomphante dans la ville de Marseille. Paris : Garpy et Jourdan, 1880.

précédemment avec celle de Marie de Médicis à Avignon, le dix-neuf novembre 1600 où chaque arc de triomphe était dédié à un dieu. La logique thématique organisait l'entrée de manière à lui donner une cohésion et un éclat extraordinaire, tandis que dans cette entrée de Louis XIII à Marseille, la cohérence entre les édifices est inexistante. On rapporte également qu'il n'y a pas eu de feu d'artifice tiré durant la soirée. On a pu dire que c'était à cause d'un manque de temps; mais c'était aussi dû au peu d'empressement que les Marseillais avaient mis à s'exécuter. Néanmoins cette entrée avait une importance politique indiscutable.

Après la reddition de Montpellier et la soumission des protestants révoltés Marseille, comme toutes les autres villes de Provence, se devait de marquer « devoir » et « affection » et d'affirmer sa fidélité inaltérable envers son souverain. Rappelons que Marseille est reconnue terre « adjacente » depuis 1257 et qu'elle continue néanmoins d'entretenir des volontés d'autonomie. Le cérémonial de la remise des clés de la ville et la présentation du cahier des privilèges au roi étaient donc lourds de sous-entendus. Comme ses prédécesseurs François Ier et Charles IX, Louis XIII dut reconnaître ces prérogatives de la cité; et cela à un moment où il essayait de renforcer son autorité sur le royaume. De plus, la statue de Pierre de Libertat qu'on avait placée pour l'entrée portait une inscription pour le moins cynique: « *Libertas sic datus urbi* ». Cette inscription traduit l'esprit récalcitrant de la ville de Marseille qui revendique son indépendance et qui proclame sa liberté à l'égard du système monarchique. Tout cela rappelle la vocation politique de l'entrée royale : faire véhiculer les volontés de la cité. La relation manuscrite, rédigée par le bureau de la ville, révèle les intérêts et les motivations de ses commanditaires. Nous allons à présent voir ce qui nous est exprimé dans cette relation sur l'organisation et le déploiement de l'événement. La relation accorde une grande place aux préparatifs de la venue du roi, au choix des stations de l'entrée, aux apprêts de l'architecture éphémère de la fête, aux recrutements d'artistes et d'artisans mais aussi aux approvisionnements en munitions, à la levée des compagnies de la ville, à la réquisition des logements pour les troupes et l'entourage du monarque, etc. On remarque l'importance des armes: on logeait de nombreux canons aux tours et aux murailles de la ville, on dressait les batteries et on équipait les vaisseaux qui étaient dans le port. Par ces actions, on représente non seulement l'image d'une monarchie suprême qui a le pouvoir sur son peuple

mais en même temps Marseille déploie son artillerie et affirme sa détermination à garder son statut. Le jour de l'entrée, on a accordé une plus grande importance au récit de la procession des ordres de la ville et aux harangues qu'à la description des arcs de triomphe et autres théâtres éphémères. La relation s'arrête au soir même de l'entrée de Louis XIII dans la ville. Ce qu'il fera les jours suivants ne nous est pas communiqué. Le roi quittera ensuite Marseille pour se rendre à Aix.

L'entrée du monarque dans une ville était l'occasion pour celui-ci d'être glorifié. Chacun louait la piété du roi, les assistants chantaient des cantiques et des louanges à Dieu, et priaient pour la prospérité du souverain. Une fois que ce dernier avait prononcé son action de grâce pour toutes choses, Mr l'archevêque de Toul avait célébré la messe. Ces brèves énumérations d'actions accomplies en l'honneur du roi ne suffisent pas à la description de son entrée à Marseille. Nous allons donc voir comment était organisé l'accueil fait à Louis XIII. Comme on a pu déjà le voir, le cortège urbain était l'occasion d'un défilé des différents corps de la ville. Les compagnies défilaient précédées de leurs représentants; les consuls, les seigneurs et la noblesse étaient richement habillés et montés. Le clergé s'acheminait également, les chanoines étaient parés de riches chapes de brocard et des plus beaux ornements, ils étaient suivis des religieux et de tous les autres ordres de la ville. Lorsque le roi arriva à Marseille, le peuple était monté sur les murailles pour le voir et tous criaient « vive le roi ». Quand le souverain fut sur le théâtre, tout le monde observa un grand silence et cessa de battre du tambour. Le roi passa ensuite devant les arcs de triomphe. Le consul vint à sa rencontre et le supplia de conserver le statut que Marseille occupait à cette époque et lui demanda de continuer à respecter l'accord qui avait été conclu (conventions et chapitres de paix). Le monarque acquiesça immédiatement, après quoi tous les hautbois, clairons, trompettes et autres instruments se mirent à sonner. À la place des Augustins, un théâtre avait été dressé, à côté duquel se trouvait un jardin. Dès que le roi arriva, de jeunes bergers avec des nymphes habillés de toiles d'argent sortirent et firent la révérence à sa majesté. Le souverain passa ensuite sous l'arc de la Place Neuve. Le dernier arc de triomphe qu'il avait à franchir était celui de la Place de la Loge où était le portrait du roi. Ce portrait représentait le monarque, couronné de rayons de soleil, tenant dans sa main droite un globe céleste et sous l'autre main un globe terrestre. Sous ses pieds, il y avait des furies infernales qui

représentaient l'hérésie qu'il avait combattue et écrasée. L'arc était soutenu par huit colonnes, à chaque portique desquelles étaient les sept planètes. Toute la symbolique de ce portrait est caractéristique de la tradition des entrées royales. Le soleil étant le symbole universel du roi, il est tout à fait logique d'y voir le roi couronné de rayons solaires. La possession du globe céleste et du globe terrestre dans chaque main figure la mainmise sur le monde, le roi est le grand détenteur du pouvoir. Il est celui qui règne sur l'univers. Ces images sont assez hyperboliques mais elles sont très courantes dans le langage imagé des entrées royales. Elles font partie des règles de bienséance. Une fois le parcours terminé, le roi revint à son logis en passant le long de la grande rue Saint-Jean. Après Marseille, c'était au tour d'Avignon de s'affairer aux préparatifs et à l'organisation de l'entrée qui allait accueillir le roi de France.

Louis XIII à Avignon, le seize novembre 1622

Lorsque Louis XIII arriva à Avignon le seize novembre 1622, c'est avec grande joie qu'il fut accueilli. La victoire du roi était bien reçue car il l'avait emporté contre les huguenots : Avignon, qui dépendait des papes, pouvait sans réserve célébrer le triomphe du monarque sur l'hérésie et la rébellion, car cette victoire ne pouvait que les satisfaire; on pourrait presque dire que c'est à Avignon et à l'Eglise que profitait le plus à cette époque le pouvoir monarchique et que la collaboration du roi dans leur lutte contre l'hérésie était d'une importance capitale. Ainsi l'entrée du monarque à Avignon fut spectaculaire. L'accueil du souverain fut triomphante, le monarque fut traité avec tous les honneurs réservés aux papes. Annibal Gelliot, le père jésuite ordonnateur de l'événement, auteur de la relation, La Voye de laict, ou le chemin des Héros au Palais de la Gloire. Ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII. Roi de France & de Navarre en la Cité d'Avignon le seize novembre 1622, y déclame une violente diatribe contre les huguenots, les hérétiques, les rebelles et les traîtres envers le roi mais également envers Avignon dont ils sont les ennemis personnels. Lors de cette entrée, une glorification presque mystique, religieuse est faite à Louis XIII. La comparaison avec Dieu peut être considérée comme hyperbolique et excessive mais l'ensemble est composé de

manière à traduire la grandeur inégalable et indescriptible du roi. Cette figure de style consiste à flatter « l'ego » du monarque et à le surélever. On le sait, les allégories des dieux étaient nécessaires car elles convenaient aux règles de bienséance. Parler des vertus du monarque à titre personnel offenserait sa modestie. De plus, « Louis XIII est un héros et un dieu dans la mesure où il peut rehausser la gloire de la foi catholique par ses actes militaires ».[240] Pour Avignon, au temps des papes, l'intérêt de la religion et de la ville est apparent.

Les différents accueils des trois villes montrent les intérêts distincts et les divers degrés de réception qui manifestent les préoccupations de chacune. L'entrée royale révèle et traduit le lien que chacune d'elles entretient avec la royauté; les exemples des entrées de Louis XIV sont encore plus notoires car elles déterminent les exigences et les ambitions des différentes villes face à un monarque, qui, contrairement à ses prédécesseurs, a su par son autorité suprême, son intransigeance et sa volonté de diriger toute la France, conquérir même les villes les plus rebelles, telle que Marseille.

Les entrées royales de Louis XIV (1660)

(Aix, le trois février; Marseille, le deux mars; et Avignon, le dix mars)

Lorsque Louis XIV se rend en Provence en 1660, c'est pour mettre fin à l'agitation provençale et notamment marseillaise. Son voyage avait un intérêt politique important car s'il s'est rendu en Provence c'était surtout pour affirmer son autorité, imposer la soumission au pouvoir monarchique, et démontrer à ses sujets qu'il est le seul détenteur du pouvoir et l'unique dirigeant. Nous allons tout d'abord examiner l'entrée de Louis XIV à Aix et à Marseille.

Louis XIV à Aix, le trois février 1660

Lorsque Louis XIV arriva à Aix le trois février 1660, aux alentours de deux heures

[240] Jean JACQUOT, Elie KONIGSON Elie. Les fêtes de la Renaissance. Op.cit., p.167.

de l'après-midi, il se présenta d'abord à l'église Saint-Sauveur où il fut rendu grâce à Dieu. L'ordre et la disposition de ceux qui assistaient à cette séance variaient selon l'importance de chacun. Par exemple du côté de l'Evangile, vers le grand autel était le banc des ambassadeurs. Une estrade avait été dressée pour l'occasion au milieu du chœur de l'église, à droite duquel était le roi. Derrière lui, il y avait le duc d'Anjou; après celui-ci, les princes de Condé et de Conti et le duc de Longueville. A gauche, était la reine mère du roi, derrière laquelle suivaient Mademoiselle, la comtesse de Soissons et d'autres dames. Ce jour là, le duc d'Orléans n'était pas présent; la maladie l'avait retenu à Blois. Lorsque tous furent rassemblés, on chanta le Te Deum, pour la publication de la paix entre la France et l'Espagne. Il fut entamé par le prévôt de l'église, lequel célébra l'office et prononça trois oraisons : la première en action de grâces pour la paix, la seconde en l'honneur de la Sainte Vierge et la dernière pour le roi. Le soir, sur la place des Prêcheurs on fit un feu de joie public. Le sieur de Merinville, qui avait pour fonction d'être lieutenant du roi en cette province, les consuls et l'assesseur se chargèrent d'allumer le feu. Cette visite de Louis XIV à Aix fut l'une des plus éclatantes.

> Chaque maison bourgeoise fit un feu particulier, par ordonnance des mêmes consuls, et mit des flambeaux et des lumières aux fenêtres. L'on ne vit jamais dans Aix une si grande réjouissance: comme aussi une plus grande magnificence, puisque toute la Maison Royale, excepté le duc d'Orléans (qui mourut en ce même jour à Blois) était présente en cette action, la plus célèbre qui soit arrivée de longtemps en France.[241]

Lors de son séjour à Aix, le roi fit une visite à la Sainte-Baume, le quatre février 1660). Louis XIV rendit une visite au célèbre sanctuaire. Ce sanctuaire est une

[241] Edouard BARATIER (publie sous la direction de). Documents de l'histoire de la Provence. Toulouse : Privat éditeur, 1971, p.217. Cite Honoré BOUCHE. Histoire chronologique de Provence. Paris, 1736, T.II, pp.1030-1031.

grotte (en provençal, *santa bauma* signifie sainte grotte) naturelle qui s'est creusée sous l'effet de par l'érosion et qu'on qualifie de sainte, selon la tradition provençale, du fait que sainte Marie-Madeleine y séjourna. En effet, elle y aurait vécu les trente dernières années de sa vie, après avoir évangélisé la région après son débarquement aux Saintes-Maries-de-la-Mer et à Marseille. Cette sainte apparaît pour la première fois dans l'Evangile de manière anonyme, elle est identifiée comme étant une pécheresse que le Christ aurait débarrassée de sept démons qui habitaient son cœur; à la suite de quoi elle serait devenue une des disciples du Christ et l'aurait suivi sur les routes de Galilée et de Judée. Ce fut à elle, ancienne pécheresse, que le Christ apparut en premier au matin de Pâques. Le sanctuaire fut ainsi confié aux dominicains depuis 1295. Cette place sainte est devenue un lieu de pèlerinage provençal; encore aujourd'hui, le soir de Noël, les dominicains de Saint-Maximin et leurs fidèles y vont prier. Le roi, qui était accompagné de sa mère Anne d'Autriche et d'une quantité de grands seigneurs, arriva dans Saint-Maximin le quatre février. A la porte de l'église, il fut accueilli par le père Mayoli, prieur, accompagné de ses religieux (ils étaient au nombre de soixante) vêtus des plus précieux vêtements de leur sacristie. L'église était pleine de lumière, plus de cinquante flambeaux ornaient le maître-autel. Les religieux chantaient alternativement avec l'orgue le Te Deum. Le roi fit ensuite la visite de la Sainte-Madeleine et des autres reliques. Puis il se retira dans l'infirmerie du couvent que ses proches avaient jugé comme étant l'endroit le plus sain et le plus agréable pour servir de logement à sa Majesté.

Louis XIV à Marseille, le deux mars 1660

L'entrée royale d'Aix, tout comme celle de Marseille, est l'occasion pour Louis XIV d'affirmer son pouvoir. En effet, lorsqu'il entre à Marseille le deux mars 1660, c'est par la porte Reale qu'il avait décidé de passer. A cette date, la porte Reale commençait à être démolie. Et le roi voulait entrer par une brèche de la muraille attenante (d'à peu près six mètres) comme dans une ville conquise. On reconnaît dans cette décision l'intention d'imposer sa monarchie en terre rebelle. Marseille était la seule à rejeter les volontés d'un pouvoir royal fort. Après François Ier et Henri IV, dont les réussites n'avaient été que provisoires, c'est donc Louis XIV qui ouvre l'ère du pouvoir royal obéi en Provence et contraint

ainsi Marseille à la soumission. Louis XIV arriva à Marseille vers cinq heures du soir, presque à la tombée de la nuit. Il était accompagné de son ministre Mazarin, de sa mère Anne d'Autriche, de son frère le duc d'Anjou, de sa cousine Mademoiselle de Montpensier, ainsi que des principaux courtisans familiers et de leurs domestiques. Nul consul pour accueillir le roi puisqu'ils avaient été destitués un mois plus tôt, il n'y avait pas non plus d'officier municipal aux murailles de la ville. C'est Paul Fortia de Piles (représentant de l'autorité seigneuriale) qui accueillit le roi. Il présenta au monarque deux clés d'or (hors des murs de la ville) qui avaient été forgées exprès pour l'occasion afin de perpétuer la coutume. Le roi les rendit aussitôt, en lui disant: « gardez-les, Piles, vous les gardez fort bien. Je vous les donne ». Ces clés avaient coûté six cent soixante et une livres (un bon million de nos centimes), les consuls les avaient fait faire en janvier précédent.

Avant d'entrer dans la ville, le roi prête serment de respecter les libertés et franchises de Marseille. Nul autre honneur ne fut rendu au monarque, qui avait fait part à Mazarin de sa volonté de n'avoir point de cérémonies. Le peuple reçut le roi avec mille cris de joie. « Vive le roi » lui criaient-ils. Dix-mille habitants sont sortis avec des guidons de taffetas blanc et les armes de leurs majestés peintes au milieu. Ainsi le peuple déploya tous les moyens matériels et humains qui étaient possibles. Parmi les dépenses, on trouve mention d'un paiement fait à Claude Brébion, libraire, pour trois cent soixante et onze banderoles destinées à être agitées lors du passage du souverain. Les éloges et les hommages ne manquaient pas. Un long poème en alexandrins, intitulé « Au Roi, sur son heureuse arrivée. Les nymphes, idylle. », fut publié la même année chez Claude Garcin, imprimeur de la ville. On observe que sur les édifices dressés à l'effigie du roi, les compliments et les louanges sont de rigueur. Ils sont indispensables à la beauté et à la symbolique du monument. Sur la statue de Libertat, figure l'inscription suivante: « *sub cujus imperio libertas* », ce qui veut dire : sous son pouvoir règne la liberté. Mais on peut, tout de même, supposer que derrière la célébration du monarque se cache la traduction des espoirs du peuple. Durant cet événement, il y a un échange. Le roi n'est pas le seul à attendre quelque chose de l'autre partie. Le peuple est aussi très attentif à la portée de ses actes car ils peuvent être un argument infaillible dans la conquête du roi et de ses privilèges. Le peuple tient à entretenir le maintien des respects et des conventions établis entre la Provence et

la cour. Tout le soin pris pour honorer le monarque est destiné à prouver à Louis XIV que la ville est capable d'une grande indépendance mais il sert également à solliciter la gratification financière ou politique du roi. Un témoignage de reconnaissance de la part du souverain est la seule ambition du peuple. La quête est donc mutuelle dans les entrées royales. Ensuite, Louis XIV se rendit à la Major où il fut reçu par l'évêque. Il y entendit le Te Deum, en signe officiel de joie et de triomphe, parce que les cérémonies religieuses accompagnaient les festivités officielles. Puis il gagna sa demeure à la place de Lenche, dans la plus belle maison de Marseille, celle de Thomas de Riquetti de Mirabeau. Les maisons où logeait l'entourage du monarque étaient sous la protection de la troupe. Il y avait environ dix-mille soldats pour une ville qui atteignait à peine cinquante mille habitants. De grands moyens furent déployés pour veiller à la sécurité et au confort du roi et de son entourage. Le quatre mars, Louis XIV était allé entendre la messe chez les jésuites, après quoi il fit une visite des travaux de la citadelle; le cinq mars il continua ses dévotions dans l'église des religieux de l'Observance. Le six mars, le roi fit une excursion au château d'If où Fortia de Piles, gouverneur de cette place militaire, fut félicité par Louis XIV de sa fidélité durant les troubles qui avaient agité Marseille (de 1655 à 1660, ce fut cinq années d'opposition, d'agitation, de provocations marseillaises contre le pouvoir royal). À Marseille, un déchaînement carnavalesque qui donna lieu dans les derniers mois de 1659 à un curieux climat de fête populaire, correspond à la dernière affirmation de la ville qui jouissait de ses ultimes libertés à l'égard du pouvoir monarchique.

C'est ce qui explique que malgré l'effort déployé par la ville pour honorer le roi, on peut aisément observer que l'entrée de Louis XIV à Marseille est loin d'être aussi somptueuse que celle qu'on a pu voir pour Marie de Médicis le trois novembre 1600. En effet, Marie de Médicis fit une entrée dans Marseille qui était des plus spectaculaires, pleine de magnificence et de luxe. Tout était grandiose: la présence du peuple, la décoration de la ville, le débarquement de la reine au port. Il faut dire que le contexte historique de chacune des entrées était différent. Les circonstances politiques et l'importance de la ville sont des conditions déterminantes dans le financement, la valeur et la considération donnés à l'événement. Lorsque Louis XIV entra dans la ville en 1660, il se heurta au désir d'indépendance des Marseillais. Roger Duchêne, à ce propos, cite Matthieu

Montreuil qui compare l'attitude de Marseille à celle d'une femme.

> Toujours très fidèle au Roi et bien éloignée de se donner au roi d'Espagne ni de se soustraire à son maître légitime, de sorte qu'on peut dire que c'est une femme d'honneur qui n'est pas capable de se laisser posséder par un galant, mais qui, à cause qu'elle est femme de bien, croit qu'il lui est permis toutes les fois qu'il lui plaira de faire enrager son mari.[242]

Louis XIV fit une entrée dans une ville rebelle, sa présence avait pour but d'assujettir les marseillais et de leur faire comprendre qu'il était l'unique détenteur du pouvoir. D'ailleurs, notons que le cinq mars 1660 Louis XIV, dans ses lettres patentes, décréta un nouveau règlement du conseil qui stipulait une exclusion de la noblesse de tous les offices municipaux et du conseil de la ville. Le sept mars, Louis XIV fit promulguer par le duc de Mercœur un nouveau règlement municipal stipulant aux Marseillais l'entière mesure de la souveraineté du roi sur leur ville. Marseille ne tarda pas à subir les conséquences de sa révolte. Le roi voulut montrer comment se réglait la désobéissance et affirmer le pouvoir royal : à son départ de Marseille, il y laissa une garnison composée d'un régiment suisse et de deux régiments de sa garde (environ trois mille cinq cents hommes), ce qui servit d'exemple aux autres villes puisque la ville devait entretenir cette garnison. Ainsi, c'est à Marseille que Louis XIV mit fin à la Fronde. Cette victoire sur la rébellion permit à la ville de retrouver un climat de sécurité. En effet, à cette époque Marseille avait enduré plus d'émeutes qu'aucune autre ville. Un climat d'insécurité s'était installé dans les rues, ce qui perturba le commerce et la richesse de la cité; les dettes publiques étaient exorbitantes et les caisses vides. Louis XIV, tout comme les gens d'affaires de Marseille, souhaitait que l'ordre et la paix soient rétablis dans la cité.

---

[242] Roger DUCHENE, Jean CONTRUCCI. Marseille 2600 ans d'histoire. Marseille: Fayard, 1998, p.321.

Louis XIV à Avignon, le dix mars 1660

Le dix mars 1660 Louis XIV fit son entrée à Avignon. Cette visite était prévue depuis le onze janvier 1660. Alors que le monarque était à Nîmes, il écrivit une lettre qu'il remit à l'ambassadeur d'Avignon et dans laquelle il fit part de sa volonté de se rendre prochainement à Avignon. Cette nouvelle réjouit le peuple avignonnais qui attendait cela avec impatience. Après Aix et Marseille, c'est au tour d'Avignon d'accueillir le monarque. Les Avignonnais avaient soigneusement préparé l'entrée, elle fut d'une somptuosité grandiose. Le dix mars 1660 Louis XIV entra dans la ville; il fut accueilli, entouré d'un appareil guerrier fier et majestueux. Le portail de l'hôtel de ville, sous les armes du pape et du roi, portait l'inscription suivante :

LUDOVICO XIIII
VICTORI ET PACIFICO
CLAVES ET LILIA

Amant se invicem Claves et Lilia
Venere e coelo Lilia
Et claves Coelum aperuere ut venirent,
Accepit ea Clodouaus magnus,
Et LUDOVICUS XIIII, alter Clodouaus est.
Sen. Pop.q. Avenionem, Anno Domini M.DC.LX.

Officiellement, on unit le pape et le roi dans une même révérence. De toute évidence, Avignon était enivrée de joie par la visite du souverain, d'autant plus que la ville allait profiter pendant quinze jours de la présence du monarque et de sa cour. Le peuple avignonnais était fasciné par le charme et la jeunesse du souverain; les élites admiraient et louaient les fréquentations que la cour brillante offraient durant son séjour. À son arrivée, le roi fit une visite de la Chartreuse de

Villeneuve-lès-Avignon. Nicolas Saboly, poète et compositeur provençal, avait été chargé de composer un noël pour la venue du monarque.[243] Il composa une chanson, intitulée : *Iéu*, *ai vist lou Piemount* (Moi, j'ai vu le Piémont), dans laquelle il narre le programme de Louis XIV pendant son séjour dans la ville d'Avignon. Le couplet numéro deux de cette chanson résume assez bien les faits et gestes du souverain :

Quand noste Rei Louis
Vengue en aquest païs
En troubè nosto vilo
Plus gentilo
Que gist n'aguesse vist;
Assistet a l'oufice
Faguè la cèno après Rampau,
L'eisercico
Quauque pau;
Fe grand gau
Quand touquè tous lei malaut.
Ben qu'aco fusse beu, n'es pas rèn,
Aupres de ce qu'ai vist dedins Betelèn!

Dont la traduction est la suivante :

Quand notre bon roi Louis (XIV)
Vint en ce pays,
Lui trouva notre ville
Plus gentille

[243] Nicolas Saboly était maître de chapelle à St Pierre d'Avignon (1614-1675), il était l'auteur des chants de noëls dont le succès populaire était important notamment parce que ces chants comportaient des allusions correspondant aux événements qui avaient lieu dans la ville.

Qu'il n'en avait jamais vu :
Il assista à l'office,
Il fit la Cène après les Rameaux,
L'exercice
Quelque peu;
Fit grande joie
Quand il toucha tous les malades.
Bien que cela fût beau, ce n'est rien
À côté de ce que j'ai vu dans Bethléem.

On apprend, ainsi, que le couple royal avait assisté aux offices religieux de plusieurs églises. On sait également que Louis XIV avait participé à la bénédiction des Rameaux.[244]

Le jeudi de la semaine suivante, dans la grande salle du Palais, le roi fit un lavage de pieds à treize pauvres hommes, pendant le même temps la reine procéda de la même façon avec treize pauvres filles. Après la messe des Cordeliers, le vingt-huit mars, dans le cloître, Louis XIV toucha tous les malades qui étaient aux environs de huit cents. Le lendemain, sur la place de l'Archevêché, accompagné de ses mousquetaires, le monarque fit une démonstration d'équitation (cette information n'est pas signalée dans cette chanson). Lorsque, dans les deux dernières lignes, Nicolas Saboly compare l'entrée à ce qu'il a vu à Bethléem, il veut sûrement parler de l'entrée du Christ à Jérusalem où il fut acclamé par la foule. Avignon et les papes furent ravis de la présence du roi.

En 1662, Louis XIV tenta de s'emparer de la ville d'Avignon; en 1663 il dut la rendre et signer la paix; et ce n'est qu'en 1791, dès la révolution française, qu'Avignon et le Comtat Venaissin furent rattachés à la France. Les entrées royales étaient si importantes au XVIIème siècle qu'elles ont donné naissance à un nouveau genre littéraire : les relations d'entrées. La prolifération des relations d'entrées manifeste la nécessité de répertorier ces événements par écrit; elles

[244] En provençal, « li rampau » qui se traduit par palmes, le dimanche des Rameaux, comme la plupart des fêtes, favorisait les enfants et était prétexte à la rencontre amicale et familiale. La palme du martyre s'est transformée, en Provence, en un bouquet de bonbons, ce qui déplut fortement au clergé et suscita une condamnation du concile d'Aix en 1585.

permettent de témoigner de la grandeur et du pouvoir d'un souverain et de laisser le souvenir des entrées royales à la postérité.

D. Relations d'entrées : genre littéraire (écriture de circonstances)

L'entrée royale est un spectacle centré sur le pouvoir monarchique; elle consiste en une cérémonie en deux parties. Tout d'abord l'entrée royale elle-même et ensuite les livres d'entrées qui présentent la notification de l'événement. « L'entrée est la mise en scène d'un dispositif social idéal et le livre en est comme le modèle réduit, à la fois le « script », la maquette et l'archive ».[245]
Le mot « archive » employé ici montre que le livre bien plus que d'être seulement une reproduction textuelle du spectacle de l'entrée royale est un héritage laissé à la postérité. L'écriture permet de conserver le patrimoine et nourrit ainsi la mémoire collective. Le livre d'entrée qu'on appelle aussi une relation d'entrée est donc la version écrite de l'entrée royale, c'est l'écriture de l'événement. C'est une part importante de la cérémonie puisqu'elle est l'ultime édifice de l'entrée qui permet la diffusion de la monarchie. Le livre d'entrée est une partie intégrante du contrat de l'événement. Les ouvrages commémoratifs étaient édités à l'occasion des entrées, leur parution se faisait peu de temps après le départ des monarques. Ils eurent un très grand succès qui témoignait du foisonnement des fêtes dont le faste et la magnificence captivaient l'attention de la ville entière. L'écriture de relation d'entrée peut être assimilée à l'écriture de « reportage » puisqu'elle témoigne d'une information sur un événement historique. La question de savoir s'il y a un type, un genre d'écriture de relation d'entrée nous amènera à considérer plusieurs points dans notre développement. En effet, nous verrons dans quelles circonstances sont écrites ces relations d'entrées, le style employé, les figures de style et la stylistique qui ont été utilisés dans les livres d'entrées, et nous verrons en quoi la relation d'entrée est une forme de « propagande » dans la médiatisation du pouvoir royal.

[245] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.13.

- Circonstances d'écriture

Tout porte à croire que la rédaction de la relation d'entrée se faisait après les festivités, mais ce n'est pas exactement ainsi que se passait l'élaboration du livre d'entrée. En effet, il ya plusieurs étapes dans son agencement: si la totalité n'était pas rédigée après l'événement, une partie du livre était déjà conçue. Bien avant l'événement, l'auteur du recueil possédait une partie importante de la documentation le concernant. L'écriture précède donc l'entrée, ce qui discrédite la volonté de dire vrai sur l'événement.

> *A priori*, retenons qu'en règle générale, les recueils d'entrées étaient en grande partie pré-rédigés, ceci explique d'ailleurs que l'auteur fît figurer dans la relation des pans entiers de son projet festif et architectural, de celui- là même qui n'avait pas eu de temps ou les moyens d'être réalisé.[246]

Comme par exemple dans l'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600, dans laquelle on nous parle d'un théâtre qui n'a pu être fini à temps. Ajoutons aussi que la date du permis d'imprimer trois jours après l'événement démontre que la relation avait été préparée en même temps que le programme de la fête; et cela n'avait pu l'être que par celui-là même qui l'avait créé et organisé. Puisqu'en règle générale c'étaient les ordonnateurs des programmes de l'entrée qui étaient les « relationnistes » de celle-ci. Prenons l'exemple d'André Valladier, jésuite qui s'occupa du programme et de la relation d'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600. Mais les « relationnistes » n'étaient pas seuls à s'affairer à la tâche; ils contrôlaient la globalité de l'organisation en déterminant les thèmes majeurs en fonction du contexte politique, mais la contribution de toute la ville était nécessaire pour mener à bien le projet. La mobilisation générale et le travail collectif des institutions locales contribuent à l'achèvement de l'entrée.

[246] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.206.

L'écriture de la relation d'entrée se faisait en trois étapes : il y avait tout d'abord l'étape de la pré-rédaction qui était consacrée essentiellement aux harangues, aux généalogies et aux descriptions d'architectures. Venait ensuite une étape qui est le travail sur la préparation d'une rédaction partielle concernant la déambulation, le défilé civil; cette partie était conçue avant l'entrée. Enfin avait lieu l'étape de la rédaction du témoignage qui se rapportait aux querelles de préséances, aux réponses du monarque, aux anecdotes qui méritaient, selon l'auteur, d'être mentionnées dans la relation d'entrée. La mise en page comprimée de certaines parties de textes et surtout à la fin des livres certifie que dans cette partie sur la rédaction du témoignage les auteurs remplissaient les vides de la pré-rédaction. Quant au tirage des livres, on apprend qu'il était limité à huit cents exemplaires environ. C'étaient avant tout les protagonistes de l'entrée et ses acteurs principaux qui achetaient ces livres, même si certains étaient offerts. Il faut dire qu'à l'époque tout le monde ne savait pas lire; en outre, les relations d'entrées requéraient une bonne connaissance du latin et du grec (parfois utilisé) qui n'étaient jamais traduits dans ces livres. Aucun spectateur de culture moyenne ne pouvait espérer interpréter la subtilité et la complexité des programmes inventés par les beaux esprits. C'est pourquoi des notices expliquant le programme étaient distribuées sous forme de feuillets au public. Cela privait donc une partie de la société de la lecture de ces livres d'entrées; tout le monde ne possédait pas la culture des récits antiques, mythologiques et la connaissance du latin. Mais cela avait peu d'importance puisque la finalité première de ces relations était de faire revivre aux lecteurs l'entrée dont ils avaient été les protagonistes (le monarque, son entourage et ses hôtes). C'est donc le souvenir que font renaître les relations d'entrées. Elles entretiennent la mémoire de l'entrée royale. Et même si ces livrets étaient édités très rapidement, tout le monde était impatient d'acheter le recueil qui narrait la mémorable entrée.

- Style

Au XVIIème siècle l'image qu'on pouvait donner de soi était fondamentale dans ces événements publics. C'est donc toujours avec beaucoup de faste et de luxe que les fêtes étaient organisées. L'esprit de la Renaissance, toujours vivace au XVIIème siècle, appréciait énormément les symboles et les devises. L'influence

du mouvement humaniste dans ces festivités politiques joua un rôle déterminant; ce mouvement était très féru de textes et de références antiques.

La relation d'entrée offre une forme d'écriture qui est proche du journalisme (des feuilles de grand format imprimées au recto seulement relataient des événements militaires, politiques et religieux de l'histoire contemporaine). La relation d'entrée, comme le journalisme, rapporte le récit d'un événement.

Les relations d'entrées sont un genre littéraire bien précis. On peut même parler de type en ce qui les concerne car on se rend compte que malgré les différentes entrées, les différents écrivains et les différents siècles, il existe un modèle de livre d'entrée. Ils sont tous analogues, construits de la même façon, ils emploient les mêmes méthodes stylistiques. Ainsi émerge un schéma stylistique propre au livre d'entrée, stimulé par les traditions d'écritures antérieures qu'il a reçues. En effet, on voit que des traits stylistiques se dégagent de tous les ouvrages de ce genre où le schéma chronologique assume le synopsis de la déambulation; la description est détaillée, des digressions systématiques traduisent le rôle des architectures. Le style de la relation d'entrée trouve sa source, ses fondements stylistiques dans les registres consulaires et protocolaires. À cette époque, on consignait dans ces registres tous les événements notables qui se passaient dans la ville : réunions, délibérations, assemblées, événements politiques. Ainsi la relation d'entrée trouvait là sa base descriptive qui devint une véritable influence et à laquelle la relation d'entrée ajouta la rhétorique qui lui donna sa particularité. Le livre d'entrée s'apparente assez au style du journalisme : informer de manière courte, rapide et objective. Dans les relations d'entrées, on retrouve cette intention de dire vrai, d'informer. Le récit de l'entrée se rattache à la démarche du « reportage », c'est-à-dire qu'il informe de ce qui a été vu durant la cérémonie. Dans la plupart des cas, l'auteur du récit était un témoin oculaire direct de l'entrée, il était même aux premiers rangs : un auteur omniscient qui voyait tout et qui observait les détails; il suivait le monarque de son arrivée à la clôture de la cérémonie; son attention était donc concentrée sur le roi. Parfois, l'auteur prenait même pour trame narrative le point de vue du souverain, il suivait donc les mouvements du regard du roi; cela donnait l'impression au lecteur de revivre la cérémonie à travers les yeux du héros de l'événement. Le livre d'entrée sert de moyen de communication de grands événements politiques grâce auquel ils se pérennisent;

les recueils d'entrées s'instituent comme genre autonome qui est attesté à partir de 1550 et qui dès 1600 offre à chaque fête d'importance une publication. La relation d'entrée a subi une troisième influence :

> […] il s'agit de ce qu'on appelle communément la littérature d'éloge, ressortissant au genre encomiastique. Le style encomiastique trouve son origine aux sources mêmes de la rhétorique épidictique, en Grèce. Sous ces auspices, l'éloge rhétorique établissait la supériorité de quelqu'un ou de quelque chose. Il pouvait revêtir différentes formes: hymne, dithyrambe, épithalame, épitaphe, éloge.[247]

Cette idée de supériorité se retrouve dans les relations d'entrées où toutes ces différentes formes offrent au monarque l'image d'un être supérieur. Ce constat nous amène à étudier par quels procédés stylistiques le livre d'entrée se réalise.

- Figures de style et stylistique

La relation d'entrée est un genre qui se constitue avec des figures de style, une stylistique et une typographie bien propres. Ainsi pour reproduire le style direct, on utilisait les caractères romains et italiques. En revanche les réponses royales étaient retranscrites au style indirect de manière brève, lapidaire. L'auteur répète *grosso modo* ce qu'il a entendu, il rapporte donc le minimum de ce que le monarque a pu dire. Durant la triomphale remontée du Rhône de Marie de Médicis en 1600, on a un exemple manifeste de ce procédé. La reine ne parlant pas français, l'auteur ne prend pas la peine de retranscrire ses réponses, il se contente de nous dire que le chancelier Bellevière répondit à toutes les harangues à la place de Marie de Médicis qui ne pouvait le faire puisqu'elle ne parlait pas français.

[247] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.200.

On constate également une profusion de parenthèses, qui s'étendent souvent sur plusieurs pages, dans les relations d'entrées. L'utilisation des parenthèses est la marque des habitudes littéraires propres à l'époque.

Une abondance de descriptions est à noter dans ces relations. Mais ce sont des descriptions qui ne sont ni futiles ni mal agencées. L'auteur ne décrit pas n'importe quoi, n'importe comment. En revanche, on constate que ce sont toujours les mêmes détails de l'entrée qui sont méticuleusement relevés. Les descriptions sont en nombre élevé dans les livres d'entrées; c'est une variante stylistique que l'on rencontre dans toutes les relations d'entrées. La rhétorique de la description fait usage de deux figures de style : l'hypotypose et l'ekphrasis. L'hypotypose consiste à exposer les choses de manière si vive et efficace qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau ou même une scène vivante. L'ekphrasis est un discours descriptif détaillé; grâce à ce qu'on appelle « la vivacité visuelle », il met sous les yeux ce qu'il présente. Les personnes, les actions, les circonstances occasionnelles, les lieux, les saisons et beaucoup d'autres sujets font l'objet d'ekphrasis.

La progression littéraire de la relation d'entrée suit toujours la progression spatio-temporelle de l'événement, parce que le récit de celui-ci retrace avant tout un parcours. La déambulation royale et urbaine sert de fil conducteur à ces livres d'entrées, ce qui donne à la narration un ensemble structuré, qui s'efforce de faire revivre au mieux le déroulement de l'entrée royale grâce à sa dimension spatiale et chronologique et à la description de l'architecture éphémère qui a été incorporée à l'espace urbain.

Dans la relation d'entrée, on note une profusion d'apartés. L'emploi des apartés est une caractéristique que l'on ne rencontre pas que dans les relations d'entrées . En effet, c'est également une pratique propre à la prose narrative du XVIIème siècle.

Les digressions sont nombreuses aussi; elles sont dans la plupart des cas réalisées pour parler des tableaux, des emblèmes, des inscriptions qui ornent l'architecture. Elles sont de deux types : dithyrambiques, et « compilatives et érudites (auto-

justification) ».[248] La digression dithyrambique consiste à louer, exalter avec emphase; l'éloge y prend un ton quasi forcé et ponctue l'ensemble du sujet. Dans la digression dithyrambique, il y a des sous-classes. Tout d'abord, les digressions laudatives qui font de l'entrée une commémoration non seulement informative mais aussi élogieuse. Ensuite, il y a les digressions généalogiques dans lesquelles sont sélectionnés quelques traits propres à la généalogie du protagoniste : naissance, mariage, bataille marquante, particularité morale ou physique remarquable, mort. Enfin, il y a les digressions historiques qui servent à comparer le monarque à un héros historique ou à un Dieu, comme par exemple Alexandre, César, Mars, etc. Qu'elles soient mythologiques, généalogiques ou historiques, les digressions devaient offrir, par le discours, la même finalité: édifier un portrait royal parfait.

Dans la construction narrative, on notera l'absence de marqueurs de digression. Une parenthèse de seize pages est simplement introduite par une phrase brève, concise, telle que : « cela se verra en cette belle et véritable suite des princes de France ». On observe aussi l'absence de marqueurs typographiques, comme un retour à la ligne, un changement de typographie ou une mise en page. La typographie ne permet donc pas de distinguer les changements de la rhétorique et de la stylistique narratives dans le récit.

Dans la relation d'entrée, on trouve un autre type de parenthèses qui se concentre sur le texte de l'entrée et son auteur; c'est donc un procédé d'intertextualité qui fait un « auto-renvoi ». C'est une catégorie que Pascal Lardellier intitule « auto-référentielle »[249] et qui permet à l'auteur de faire du contenu de la relation même le cœur de son propos. Dans la narration, l'auteur ne raconte pas seulement le déroulement de l'entrée royale, il marque aussi des pauses pour mettre en valeur les détails de certains objets, comme des arcs de triomphe, des scènes de figurants ou encore de la somptuosité des tenues vestimentaires dont certains sont parés. On notera la précision des détails de mesure de chaque architecture provisoire; on en donne le calibrage exact (en pieds). On inscrit avec une minutieuse précision la hauteur, la largeur et la profondeur des édifices.

---

[248] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.239.
[249] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.242.

Un autre style de description est fréquent dans les récits d'entrées royales, c'est ce que Pascal Lardellier nomme « l'ordre tenu »[250] : c'est le cortège qui défile dans la ville. Dans le récit, on trouve également un thème récurrent : c'est le thème de la richesse. Les richesses sont des attributs magnifiques et des objets symboliques propres au rite. Elles concourent, par leurs emplois occasionnels, exceptionnels, à rendre l'entrée extraordinaire et historique. Ce qui confère à cette dernière une importance incroyable, singulière et grandiloquente.

Pour ce qui est des figures de style, on voit s'exercer d'autres tendances. Les deux pratiques majeures sont l'emphase et l'imbrication. L'emphase découle du besoin d'amplifier, exagérer, et l'imbrication émane de la nécessité de tout enchaîner, relier, attacher.

La prosopopée est une figure de style qui est également souvent employée dans les relations d'entrées. La prosopopée consiste à donner la parole à des idées, à des concepts ou à des abstractions (cf. Platon par exemple qui utilise cette figure de style pour faire s'exprimer des Idées).

Les métaphores dans les récits sont employées pour comparer les monarques aux héros antiques.

> Cette « rhétorique de la verticalité » offre au roi un destin non pas horizontal, organisé entre un début et une fin, comme l'est celui des autres hommes, mais au contraire vertical, partagé entre son immanence physique, et sa transcendance historique.[251]

Cette notion de verticalité place le souverain dans une position hors norme, il n'est pas dans le sens de l'histoire des autres hommes dont il se distingue; il n'a pas son destin inscrit sur une frise temporelle horizontale qui marque la certitude d'une fin. Il se place entre le terre et les cieux, ce qui lui confère un caractère divin. Le

[250] Ibid., p.248.
[251] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.281.

roi, lui est transcendant. C'est grâce à sa supériorité qui est exaltée pendant l'entrée royale et au récit qui fait renaître cet événement que le monarque dépasse la mort. C'est la postérité qui continue de lui donner vie.

- Utilisation de la littérature grecque ancienne

D'après une étude de Véronique Reed, L'usage de la littérature grecque ancienne dans les relations d'entrées royales françaises à la Renaissance, on rencontre des références à la littérature ancienne dans les récits d'entrées royales.[252] En effet, la plupart des auteurs utilisent ces références pour orner leurs textes. Dans son étude, elle prend l'exemple de l'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600, racontée par André Valladier (1565-1638). C'est un exemple qui nous intéresse puisque c'est l'une des entrées que nous avons étudiées et de plus c'est l'une des plus riches. Dans son récit André Valladier a utilisé une élégie (poème lyrique formé d'hexamètres, vers de six pieds et de pentamètres, vers de cinq pieds; et dont le sujet triste ou tendre peut exprimer un message politique ou un enseignement général) qu'il emprunte au style des auteurs grecs. Valladier se servit de sept citations des Olympiques pour la rédaction de l'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600. Il utilisa également pour cette entrée une œuvre d'Eschyle (525-456) : des passages de Prométhée Délivré, dont les traces sont très minces, (seuls de rares fragments ou des scholies qui traitent du sujet restent à la postérité). Il utilise l'œuvre de Dionysos, la Description de la terre habitée de Dionysios, poème didactique qui traite de la géographie, l'histoire, la toponymie, la mythologie et l'ethnographie. Les philosophes ont également inspiré Valladier, notamment Philon d'Alexandrie; il se sert principalement de son De Opificio Mundi dont il utilise les deux premiers chapitres, et de son De Abrahamo. Valladier puise également dans les ouvrages du géographe Strabon, et d'un auteur d'ouvrages divers pour la plupart satiriques et moralistes, Lucien de Samosate (né vers 125 et mort peu avant 192 de notre ère); il utilise son Timôn ou le misanthrope, qui raille celui qui évite la compagnie des autres. Toutes ces références à la littérature antique servent à mettre en évidence les qualités du

[252] Véronique REED. L'usage de la littérature grecque ancienne dans les relations d'entrées royales françaises à la Renaissance. Site: http://gres.concordia.ca/publications2/articles_pdf/reed.pdf

monarque et de la reine en présentant des comparaisons avec des personnages de la mythologie gréco-romaine. D'autres, comme celles de Philon d'Alexandrie, ont pour ambition de justifier le pouvoir royal, essentiellement en le dotant d'un caractère divin. Valladier se sert surtout de fragments d'une discussion philosophique de Philon d'Alexanadrie sur le chiffre sept : chiffre dont la valeur, comme nous l'avons signalé antérieurement dans notre étude (dans l'entrée de Marie de Médicis à Avignon le dix-neuf novembre 1600) , est celle de la perfection, de l'ordre et de l'harmonie.[253] Une citation d'Homère permet de traduire l'acceptation de l'autorité monarchique : « qu'un seul soit chef ». D'autres citations sont utilisées pour la description de la région où se déroulaient les événements. Mais la plupart des références sont employées pour rehausser le statut monarchique et glorifier les valeurs et les qualités du souverain. Il ne faut pas oublier le contexte dans lequel André Valladier écrivit cette relation d'entrée : le roi venait d'obtenir la victoire sur les huguenots, ce qui ravit la ville papale. La relation de Valladier est un manifeste partisan de la compagnie de Jésus. À travers cette entrée, les jésuites montrent aux huguenots que le pouvoir divin est supérieur. Toutes ces références sont donc des outils nécessaires à la diffusion du pouvoir monarchique. L'exemple de Marie de Médicis est un excellent exemple de diffusion. Elle comprit très tôt l'importance des livres d'entrées : ils constituent une arme politique et technique majeure de la diffusion de son pouvoir. Au XVIIème siècle, l'importance des livres de fête est impressionnante.

- La propagande

L'écriture des relations d'entrées est très importante car sans ces textes commémoratifs, l'entrée royale serait peut-être restée dans l'oubli. Les récits des entrées nous renseignent sur les codes, le rite et le déroulement de ces événements politiques. L'écriture est la compagne idéale du souvenir, elle permet d'ancrer l'événement dans le temps et de le faire exister dans la postérité, au-delà des limites temporelles dans lesquelles les relations d'entrées ont été rédigées. C'est un moyen de dépasser les barrières spatio-temporelles. Les liens que tissent littérature et pouvoir sont tels qu'ils encouragent même de nombreux nobles à

[253] Cf. citations 231, 232

échanger l'épée contre la plume pour se faire connaître. Bien des souverains ont compris l'intérêt et l'efficacité des entrées royales en tant que représentation de l'idée royale et ont exploité ces fêtes pour assurer leur émancipation et l'exercice de leur pouvoir; parmi eux on compte Charles Quint, François Ier, Henri II, Catherine de Médicis, entre autres. Au XVIIème siècle, les monarques mesuraient tout le poids de ces entrées royales; Marie de Médicis par exemple comprit l'intérêt de transcrire par écrit le déroulement de ces événements. L'entrée est un instrument utilisé à des fins politiques; c'est une cérémonie dont on se sert pour diffuser le pouvoir et les récits des relations d'entrées deviennent donc des intermédiaires privilégiés. À partir de 1604, les jésuites français n'avaient aucun mal à rivaliser avec les orateurs gallicans (éloge, oraisons funèbres, lettres de consolation, odes, etc.). Les relations d'entrées sont des ouvrages qui travaillent à la diffusion d'un modèle monarchique idéal auprès de leurs lecteurs. La rhétorique qui agence et orne la figure du souverain laisse entrevoir la dimension propagandiste du discours. Bien avant d'avoir une dénomination, la propagande existait déjà, et on le voit très bien dans ces relations d'entrées qui étaient organisées de manière à faire adhérer l'opinion publique à la cause monarchique. « La relation d'entrée au XVIIème siècle appartient à la littérature de reportage ou de témoignage. C'est une œuvre de communication et de propagande en faveur du roi ».[254]

Michel Melot, dans la préface de l'ouvrage Les miroirs du paon, explique que le choix de Pascal Lardellier pour cette époque n'est pas insignifiant car c'est à cette même époque que « naît le mot « propagande », sous sa forme initiale du nom de la congrégation « *De Propaganda Fidei* » créée en 1597».[255] La monarchie a su exploiter, au travers des récits d'entrées, la notion de propagande. L'entrée royale est une scène de représentation où le pouvoir monarchique s'affiche et la relation d'entrée a ce pouvoir d'être diffusée et de rester dans la postérité. Dans son ouvrage Les miroirs du paon, Pascal Lardellier établit une comparaison entre le corps royal et le paon; le roi exhibant son pouvoir, c'est le paon qui expose son col

[254] Jean-Vincent BLANCHARD, Hélène VISENTIN (textes réunis par). L'invraisemblance du pouvoir. Mises en scène de la souveraineté au XVIIème siècle. Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2005, p.137.
[255] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.14.

magnifique et sa splendide queue dont les couleurs et la forme subjuguent par leurs merveilles.

La monarchie ayant compris l'avantage des relations d'entrées prit soin de ne l'utiliser qu'à des fins politiques. En effet, dès 1615 le pouvoir royal réduit le récit d'entrée à un outil de propagande. D'ailleurs, son succès est tel, qu'on allait même jusqu'à inventer de fausses entrées royales à seule fin de servir la diffusion du pouvoir. Les entrées royales de ces fausses relations n'avaient même pas eu lieu, c'étaient des inventions de toutes pièces. Cette pratique dépouille la relation d'entrée de son caractère journalistique : rapporter une information dans sa réalité. L'invention de ces relations d'entrées prouve l'apport et l'utilité que celles-ci offrent à la médiatisation du pouvoir. Au début du XVIIème siècle, le livre d'entrée devient une œuvre de propagande institutionnalisée. Les relations d'entrées sont un genre littéraire distinct: c'est une écriture de circonstances qui produit des textes conventionnels où les images sont parfaitement restituées. Cette écriture est une forme de communication. On est donc loin des fêtes de cour; l'espace urbain devient le lieu par excellence de la montre politique. Parce que le pouvoir royal doit pouvoir s'exprimer, se faire voir, se « re-présenter ».

> Canoniquement, la communication sous-entend un échange. Or dans le rite, les institutions ne cherchent sans doute pas tant à communiquer qu'à *se* communiquer, en transmettant une certaine image d'elles, sublimées.[256]

Le roi qui déambule à travers la ville et qui se fait le sujet des relations d'entrées se place dans une situation de représentation de laquelle émane une idée d'unicité et de singularité propre à l'idéologie, à la conscience monarchique, qui fait du monarque le noyau, le pivot autour duquel s'articule le reste de la société. Cette conception de l'organisation de la société se réalise parfaitement dans l'entrée royale, dans laquelle le souverain et le peuple se présentent mutuellement dans un

[256] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.31.

souci d'échanges qui aspirent à des désirs qui vont au-delà de la simple rencontre.

E. Le peuple et le corps royal : représenter et se représenter

a) La réciprocité des devoirs et des avantages

- Réciprocité des devoirs

Dans une entrée, on constate une disposition spécifique de chacune des deux parties (le peuple/ le roi). Chacun est tenu de respecter des obligations qui sont de véritables devoirs. Le peuple a le devoir d'accueillir et d'honorer le monarque. Quant au roi, il doit confirmer d'anciens privilèges accordés à la ville ou encore lui octroyer de nouveaux avantages.

> Dans les entrées royales, il y a « réciprocité d'obligations »: en échange de l'accueil de la ville, et du serment d'allégeance, le roi confirme d'anciens privilèges, ou en accorde de nouveaux.[257]

Toute cette hospitalité de la part de la ville envers le souverain n'est pas spontanée ou naturelle. Elle est le résultat d'un contrat social qui unit le peuple à son monarque. En effet: « l'entrée royale est la célébration d'un pacte passé entre la communauté des habitants d'une ville et le roi ».[258] Le peuple doit donc hospitalité à son souverain. Mais ce dernier a également des obligations envers son peuple. On se trouve là dans un système d'échanges qui est d'ordre politique. On parle de « pacte », c'est un terme qui stipule une entente préalable, des conditions et des engagements; c'est un véritable contrat qui se met en place, à cette époque, entre les deux parties.

[257] Jean JACQUOT, Elie KONIGSON. Op.cit., p.16.
[258] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.14.

L'accueil donné par la ville consiste en un déploiement extraordinaire de préparatifs. Les rues sont pavoisées, les murs sont ornés de splendides tapisseries, le sol est recouvert de fleurs; des tambours, des clairons, des trompettes résonnent de toutes parts; des arcs de triomphe, des obélisques et de nombreuses autres architectures éphémères transfigurent la ville. La participation de la ville lors des entrées royales est entière, tous les moyens financiers et humains sont mis à contribution. La tradition de l'accueil d'une personne consiste à lui consacrer des attentions: on emploie les moyens nécessaires et on programme un « espace-temps » destiné aux échanges.[259]

L'accueil qui doit être réservé au roi doit être sans limites. Il faut donc le préparer sans se soucier des moyens financiers et de l'accord de tous, parce que les frais semblent inévitables. La fête oblige la communauté à débourser ou contraint les plus riches, de gré ou de force, à se partager cette charge financière. L'entrée royale est l'affaire de tous; et les frais de dépenses pour l'élaboration de la fête s'imposent comme un impôt dont tout le monde doit s'acquitter. Ainsi l'entrée royale est véritablement un spectacle politique. Son intérêt va au-delà de la simple festivité; c'est un événement politique qui tient une grande place dans la diffusion du pouvoir monarchique.

- Réciprocité des avantages

Lorsque le roi entre dans une ville, il y pénètre comme chez lui. Il vient conquérir ou pacifier un espace, remédier à une situation conflictuelle, par le biais d'un rituel qui symbolise l'unité et l'ordre. La théâtralité qui s'organise autour de cet événement affiche une vocation utilitaire. En effet, lorsque le monarque se présente à son peuple, il n'est pas seulement en exhibition, sa présence traduit également son autorité.

> Les rites d'hospitalité […] se déroulent selon un protocole d'organisation précis et codifié, ces

[259] Alain MONTANDON (sous la direction de). Le livre de l'hospitalité. Paris : Bayard Editions, 2004, p.1670.

> « spectacles politiques » (qui sont toujours plus que cela) revêtent une forte valeur symbolique pour les acteurs et les spectateurs. […] ces rites revêtent surtout une dimension performative (J-L Austin),[260] transformer les réalités politiques et sociales par le simple fait et la seule grâce de leur accomplissement.[261]

La dimension performative dont on nous parle et qui est empruntée au linguiste J-L Austin, signifie que par le simple accomplissement d'un acte (en l'occurrence ici l'entrée royale) on réalise une action. Par son exhibition, le roi manifeste son pouvoir.

> En effet, le pouvoir existerait d'abord dans les yeux de ses témoins, et tous les grands hommes politiques, de Machiavel à Louis XIV, et de Napoléon à Charles de Gaulle, avaient une conscience aiguë de la dimension théâtrale qu'octroie le protocole à l'exercice du pouvoir.[262]

L'exhibition du pouvoir passe donc d'abord par ce que l'on perçoit, par l'image que l'autre nous donne à voir. Une image qui est dissimulée par « la dimension théâtrale » et qui semble inévitable pour l'exercice du pouvoir des grands hommes politiques. Grâce aux entrées royales, le roi affiche au regard du peuple son autorité. L'impression visuelle qui est dégagée de cette cérémonie officielle est déterminante sur l'exercice du pouvoir monarchique. Elle exerce une influence profonde sur l'approche du peuple. Encore aujourd'hui toute visite officielle d'un homme d'Etat est orchestrée par un protocole, des conventions et une théâtralisation des actes et des paroles; et on peut voir que les visites et les sorties

---

[260] Alain MONTANDON cite J-L AUSTIN qui est un linguiste qui a développé la notion de l'énonciation performative: c'est ce qui revient à réalise quelque chose par le simple fait de l'énoncer. Comme par exemple, lorsqu'un couple est devant le maire et que le couple se dit « oui », par le simple fait d'énoncer ce mot ils sont déclarés mariés.
[261] Alain MONTANDON (sous la direction de) op.cit., p.1673.
[262] Alain MONTANDON (sous la direction de) op.cit., p.1674.

des chefs d'Etat sont parfois plus déterminantes pour leur autorité et pour leur renommée que leurs actions. Le pouvoir passe donc par une mise en scène; on théâtralise l'autorité car l'homme politique doit séduire et convaincre le peuple. Il impressionne par des rites qui mettent en place des signes : images, objets, drapeaux, discours, blasons,etc., permettant à l'homme politique d'établir une stature qui s'impose au regard du peuple et de forger dans l'esprit des gens la force inexorable de son statut. C'est un discours du langage scénique qui s'opère. Le roi qui se présente à son peuple suscite au regard de celui-ci le respect.

Parce que le monarque s'affiche, il est l'incarnation vivante du pouvoir. Le pouvoir n'est pas seulement une notion abstraite qu'il faut véhiculer, elle doit aussi s'accompagner d'une représentation concrète qui est incarnée par le roi. Le souverain représente le pouvoir et c'est par cette représentation qu'il entretient sa renommée. Lorsque le roi défile à travers la ville, il manifeste son plein pouvoir. Il se présente au peuple devant lequel il veut apparaître comme un grand héros mythologique antique qu'il est difficile de vaincre. Au XVIIème siècle, les allégories qui sont utilisées pour illustrer le monarque sont encore plus fortes; elles insistent sur ses qualités guerrières et héroïques et forcent ainsi le respect.

Mais dans cette quête d'intérêt, le roi n'est pas le seul à vouloir tirer profit de cet événement. En effet, la ville aussi cherche à bénéficier d'avantages.

> Accueillir le pouvoir, certes, l'honorer, bien sûr: c'est en fait un Devoir […]. Mais en s'efforçant de gagner à part égale, ou de ne pas perdre trop en tout cas […]. C'est ce que se dirent dès le milieu du XVIème siècle les municipalités qui offraient triomphes et entrées royales aux souverains de passage, en route pour un absolutisme arrogant […]. Cet écho là retentit dans chacune de ces cérémonies […].[263]

[263] Alain MONTANDON (sous la direction de). Op.cit., p.1682.

La ville espère donc rétablir les dépenses occasionnées ou essaye d'obtenir de nouveaux privilèges. La ville cherche également à se mettre en valeur. Elle se déploie et s'exhibe au regard du roi qui jugera de l'intérêt qu'elle lui porte. Et parce que le déploiement et l'exhibition font partie d'un rite dans l'entrée royale, la ville doit se surpasser. Durant l'entrée, elle consacre des attentions particulières au monarque et fait étalage de luxe et de beauté. La ville s'investit et se dépasse pour mettre à profit ses qualités et sa motivation face à la venue du roi. Elle s'efforce de l'honorer et de le glorifier grâce aux allégories, aux harangues, aux discours, et aux poèmes employés à sa célébration, et qui permettent ainsi une exaltation et une diffusion du pouvoir monarchique. En effet, « A ces occasions [entrées royales], toute la vie sociale, en un mot, diffusait l'autorité royale ».[264]

En réalité si la force d'une entrée tient dans l'organisation que la ville en a faite et si l'autorité royale est diffusée par la vie sociale, il faut reconnaître l'importance du peuple dans le pouvoir monarchique. C'est lui qui fait en sorte que la suprématie du roi soit entendue et reconnue. Sans le respect et la reconnaissance du pouvoir monarchique par le peuple, la royauté perd tout fondement. Lors des entrées royales, c'est la ville qui réalise toutes les architectures éphémères, qui décore les rues et qui met en valeur le monarque par ses allégories, ses harangues, etc.

On peut donc dire qu'il y a un certain jeu théâtral qui se met en place entre le roi et le peuple, chacun essayant par l'apparence et le prestige de briller auprès de l'autre. La ville accueille le souverain comme il se doit, elle le glorifie et l'honore, mais elle va également par l'intermédiaire de cette exhibition de gloire et d'honneur permettre une auto-exaltation, et de ce fait attirer l'attention du roi sur l'intérêt de la ville pour sa personne. La fête devient alors un médiateur entre les deux parties qui y cherchent chacune son profit. Le roi y exerce sa propagande et affiche son autorité; quant à la ville, elle manifeste son ambition de conserver ses droits et de prétendre à de nouveaux privilèges. L'intérêt de l'entrée royale est donc double. La ville veut également prouver au monarque son autonomie. Grâce au déploiement qu'elle opère, elle veut montrer sa capacité à se gérer.

---

[264] Robert MUCHEMBLED. Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVIème-XVIIème siècle). Paris : Flammarion, 1978, p.278.

Dans cet échange de devoirs s'opèrent une mise en valeur et une gratification réciproques. Chacune des deux parties tire des avantages de cette rencontre. Et ce qui est essentiel c'est le point de contact entre les deux car il laisse place à l'échange.

> Par delà les décennies, puis les siècles, ce que l'on souhaitait pérenniser, c'était précisément cette apparence *éphémère* (elle ne durait effectivement qu'un jour), et pourtant fondatrice, d'un point de vue politique. Deux communautés, l'une en face de l'autre, l'une contre l'autre faisaient montre de richesses, de puissance, de magnificence…C'est ce moment historique de partage que les relation avaient pour mission de garder, pour léguer le souvenir de cette rencontre rituelle, de cet échange politique à la mémoire sociale.[265]

L'entrée royale est un rite politique qui offre l'occasion de rassembler les différentes couches de la société et de permettre la rencontre du corps social avec le corps royal. De cette rencontre résultent le partage et l'échange. Grâce à la parade que chacun exécute aux yeux de l'autre, un espace se crée pour laisser place à la communication. Le contact qui s'établit entre les deux parties concrétise la relation politique qui les unit. Un contact qui semble nécessaire à l'exercice politique du monarque.

b) <u>La communication déguisée</u>

La réciprocité des échanges ne va pas de soi, ce n'est pas naturellement que le

[265] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.251.

corps royal et le peuple partagent des intérêts communs et vont l'un vers l'autre; c'est un contrat qui les unit et qui donne lieu aux entrées royales. La communication qui s'établit entre les deux parties n'occasionne pas toujours des dialogues sincères et francs, en réalité tout est suggéré. La présence du monarque réalise à elle seule la sublimation du roi. Il n'est pas seulement peint, sculpté, il est aussi présent. Par sa présence il impressionne. Son charisme, son autorité et l'image qu'il dégage remplacent les mots. C'est une communication qui passe par le regard. Et dans tout cet apparat d'exhibition, le monarque fait du contenu de sa déambulation et de ses gestes, des communications faussées qui ont pour seul but de servir ses intérêts. Ce constat pose le problème de la politique et de sa loyauté, des rouages, du mécanisme de la politique. Un mécanisme qui implique une certaine conduite des apparences au service de la célébration et de la médiation entre le souverain et ses sujets: « une gestuelle appropriée, un décorum et une certaine « théâtralisation » caractérisent donc cette double fonction de célébration et d'intercession ».[266]

On voit donc l'aspect théâtral, la mise en scène qui s'organise durant l'événement. Et la médiation entre le monarque et ses sujets passe par cet aspect. Le roi donne l'impression d'avoir de la considération pour ses sujets et le peuple veut montrer son dévouement et son assujettissement, il joue le rôle qu'il doit jouer sans être dupe de ce qui se passe réellement. Dans tout le déroulement et la conception de l'entrée royale, on constate une certaine théâtralisation où tout est suggéré. Lorsque le roi arrive aux portes de la ville, il y est accueilli par les membres de la communauté, puis on lui remet les clés de la ville et il prête serment de respecter les privilèges de la cité. L'arrivée et la remise des clés symbolisent l'entrée dans la ville, elles la concrétisent. La déambulation dans la ville symbolise la communion du peuple avec son souverain: ce dernier fusionne avec la ville. La détermination des points de passage du cortège royal signifie que le roi ne déambule pas à sa guise dans la cité, c'est cette dernière qui décide finalement du parcours, ce qui lui confère un certain pouvoir car c'est elle qui dirige son hôte. Toute cette cérémonie n'est que la matérialisation de la communication qui existe entre les deux parties. C'est le peuple qui communique avec son monarque et vice-versa. Mais c'est un

[266] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.62.

semblant de dialogue car l'échange s'établit sur le paraître, la montre et les symboles. Ainsi la communication est déguisée puisqu'elle se cache sous le grand déploiement de l'entrée qui revêt un caractère symbolique. Par cet événement, le roi cherche à établir un contact avec ses sujets. Une communication qui se fait plus intime où chacun se montre, s'exalte aux yeux de l'autre, sans trop révéler ses réelles intentions. Il y a là une sorte de séduction, avec des manières que l'on peut rapprocher de façon imagée du fait de courtiser. Un jeu de séduction dans lequel chacun essaye de se montrer dans sa plus belle posture et d'interpeller, de courtiser l'autre. Avec cette image, on voit bien l'intérêt et les motivations qui poussent chacune des deux parties à attirer l'attention de l'autre, il s'agit de la conquête : le monarque cherche à conquérir ses sujets, à obtenir d'eux dévouement et fidélité, et le peuple cherche à obtenir de la considération de la part de son souverain, il veut être reconnu et cherche à acquérir des privilèges. Le serment qui est prononcé par le monarque lors de la remise des clés symbolise aux yeux du roi qu'il entre en terre conquise et scelle leur union.

Dans l'exhibition chaque partie offre ce qu'elle a de plus fascinant. La déambulation des corps de métiers, des corps religieux et militaires de la ville devant le roi est la traduction de la force économique et militaire de la cité. Ces corps qui accueillent le monarque recherchent un autre but que de montrer au roi la considération qu'ils lui vouent, ils veulent également lui délivrer un message, celui de leur puissance. La montre participe du dialogue fictif qui existe entre les deux parties durant la cérémonie de l'entrée royale.

Les harangues sont également témoins de cet échange fictif; elles servent à transmettre un message. Au XVIIème siècle, les harangues n'étaient plus que des compositions rhétoriques de soumission, auxquelles le monarque répondait par de brèves formules de satisfaction. Dans cette communication est donc exprimée la relation de supériorité du roi sur ses sujets. Une communication de la soumission qui est déguisée car le peuple n'est pas dupe de cette relation, il joue simplement le rôle de convention qu'il doit jouer dans cette scène politique. Autrefois, la ville et l'Eglise s'adressaient d'égal à égal au souverain dans un décor qui exprime une conception conventionnelle de la vie politique. Au XVIIème siècle, l'usage de l'image, du symbole est plus courant. Ainsi ce qui est vu dans l'entrée royale est très fort car l'homme est un être de regard (cf. dans la Bible, l'homme et la femme

pèchent lorsque leurs yeux s'ouvrant, ils voient leur nudité), l'homme est spectateur. Toute chose est d'abord perçue par le regard, c'est par celui-ci que s'établit le contact. Dans l'entrée royale, la relation entre les individus passe par le regard, l'homme agit sous les yeux de l'autre.

C'est pourquoi, « il en résulte que la cérémonie apparaît presque toujours comme un simulacre, une comédie, dont les participants eux-mêmes ne sont pas dupes ».[267] Chacun est conscient du rôle qu'il a dans cette cérémonie; et malgré les gestes et les images symboliques de la soumission du peuple et de la grandeur de la suprématie du monarque, cet échange reste un « simulacre », c'est-à-dire un travestissement de la réalité : on déguise la vérité pour mieux être perçu. L'emphase avec laquelle est décrite la cérémonie dans le livre d'entrée témoigne de la comédie qui se joue entre les protagonistes. Durant la cérémonie de l'entrée, on cherche aussi à créer une image parfaite à laquelle le souverain doit se conformer.

> En montrant ce qui ne peut être vu, ce que le public doit ignorer, c'est-à-dire le monologue intérieur du roi pendant ses moments d'hésitation ou son dialogue avec Dieu dont il est l'image, l'auteur dramatique cherche à faire pression sur le prince. Il lui renvoie, par l'intermédiaire de la scène, une image de ce qu'il doit ou ne doit pas être, et établit ainsi un lien plus solide que s'il restait dans le secret d'un cabinet.[268]

Le théâtre est utilisé ici pour servir l'entrée royale et plus précisément l'illustration du monarque idéal. Par la perfection de l'image qui est dégagée des œuvres mises en place lors de l'entrée, le roi est obligé de se rapprocher de cette idéalisation.

---

[267] Corinne et Eric PERRIN-SAMINADAYAR (sous la direction de). Imaginaire et représentations des entrées royales au XIXème siècle: une sémiologie du pouvoir politique. Saint-Etienne : Publications de l'université de Saint-Etienne, 2006, p. 111.

[268] Jean Marie APOSTOLIDES. Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV. Paris : Les éditions de minuit, 1985, p.29.

Finalement dans cette emphase de l'image et du symbolisme, flatter le monarque n'est pas le seul objectif, c'est aussi une sorte de mise en garde, le roi doit être aussi fort et vaillant que les héros antiques. Il doit tenter de s'approcher de cette idée de perfection qu'il veut exalter aux yeux de tous et qu'il nourrit dans l'esprit de ses sujets. Jean Marie Apostolidès explique que par « l'intermédiaire de la scène », on figure au roi « ce qu'il doit ou ne doit pas être », ainsi la scène devient un miroir qu'on lui tend et dans lequel il mire ses qualités et ses défauts, le forçant de ce fait à s'améliorer. Toute la symbolique et la grandeur avec lesquelles le roi se montre à ses sujets est l'image qu'il doit se renvoyer à lui-même avant même de l'exposer à son peuple. L'entrée royale réfléchit donc le reflet du roi, elle est l'espace dans lequel il se regarde; cette cérémonie devient un lieu où chacun se regarde, regarde les autres et se façonne selon le regard de l'autre, définissant ainsi sa place dans la sphère sociale.

> Au lieu de valeurs chevaleresques, elle [l'entrée royale] donne à voir un univers d'apparences et d'illusion; à la place d'un ordre, elle met en scène une série d'individus. L'apparat de la fête éclaire et dissimule la coexistence de deux discours antagonistes, incompatibles et pourtant complémentaires. D'un côté, le discours féodal, qui traduit le lien sujet-roi, lien concret, qualitatif, personnel, du noble au prince en tant que corps privé; de l'autre côté, le discours monarchique, qui manifeste le lien roi-sujet, lien abstrait, quantitatif, impersonnel, d'individus sérialisés, à la personne du prince en tant que corps symbolique.[269]

L'entrée royale est donc « un univers d'apparences et d'illusion » qui « met en scène une série d'individus »; Jean Marie Apostolidès décrit l'entrée comme s'il parlait d'un théâtre, il emploie des termes relatifs au domaine théâtral ce qui

[269] Jean Marie APOSTOLIDES. Le roi machine. Spectacle et politique au temps de louis XIV. Paris: Les éditions de minuit, 1981, p.50.

implique qu'elle déguise des réalités et met en scène ce qu'elle veut montrer. L'entrée royale, c'est une scène où le monarque représente et se représente aux yeux de ses sujets et vice-versa. La particularité de l'entrée, c'est qu'elle joint la scène et la salle, les spectateurs et les acteurs sont sur la même scène et s'entrecroisent et se côtoient. Dans ce décor théâtral (ville métamorphosée pour l'occasion en une immense scène) chacun des deux partis symbolise, suggère ses intentions et exhibe sa force. « L'apparat de la fête » nous dit-on, « éclaire » et « dissimule » à la fois, ce paradoxe de fonction traduit la capacité de la fête qui grâce à son faste admet « la coexistence de deux discours antagonistes ». Des discours « pourtant complémentaires », car la relation roi-sujet et sujet-roi est essentielle, l'un sans l'autre ne peut exister. C'est par ses sujets que le monarque existe, son pouvoir n'est réalisé que par eux; les sujets, quant à eux, ne sont déterminés que par l'existence d'un souverain. Dans le contact qui se crée durant l'entrée royale, on voit bien cette complémentarité des deux parties, une imbrication, une interpénétration se réalise dans ce contact : le roi s'incorpore la ville et vice versa. Un rapport qui dénote aussi le pouvoir qui régit la relation entre les deux.

c) La représentation du pouvoir

Lors de l'entrée royale le peuple et le corps royal représentent et se représentent dans un espace propice à leur rencontre. Et comme son nom l'indique, l'entrée est propre au roi , elle est destinée à la célébration du monarque; mais c'est un rite qui est exécuté par la ville et de ce fait on peut dire que cette cérémonie est populaire puisqu'elle implique la présence des habitants de la cité. C'est cette dernière qui endosse le rôle d'hôte et qui organise et prépare la réception de celui qui assistera à sa propre entrée : le roi.

> L'entrée royale sera définie comme un rite monarchique, qui consistait pour une ville à accueillir officiellement un souverain ou un haut

> dignitaire, dans un décorum architectural et théâtral apprêté pour l'occasion. C'est un rite majeur, qui connut son âge d'or à l'époque où la monarchie française montait à son zénith, à la Renaissance, plus particulièrement durant les XVème et XVIème siècles, et au début du XVIIème siècle.[270]

Dans la préface de l'ouvrage que nous venons de citer, Michel Melot parle de « rite monarchique » concernant l'entrée royale. C'est donc une procédure pleine de significations et de symbolisme. Cela suppose qu'on parlerait d'une coutume, d'une habitude qui engendre des règles et la pratique d'un culte. Avec l'entrée royale, un hommage est rendu au roi à travers différentes étapes et une convention qui lui est propre. Michel Melot ajoute que c'est «un rite politique majeur » car il fait partie d'un mécanisme politique: c'est un moment qui permet la représentation du pouvoir monarchique, qui passe par un « décorum architectural et théâtral » qui le suggère, destiné à honorer et exalter le souverain. Mais on doit également :

> […] prendre conscience que dans le contexte politique de la Renaissance, l'entrée fut aussi (et même avant tout) un rite de soumission, qui permettait au pouvoir royal d'assujettir ses « bonnes villes » par la pratique policée, et néanmoins contraignante du rite.[271]

Ainsi, de gré ou de force, les villes se devaient de faire allégeance au roi. L'entrée était une obligation, un devoir protocolaire. Devant le monarque absolu, comme l'énonce très justement Pascal Lardellier, « les interdits sont de l'ordre du tabou, la considération dépasse le respect pour trouver son origine dans la crainte; les

[270] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.23.
[271] Ibid., p.24.

civilités sont des obligations, le protocole est un impératif ».[272]

« Obligations », « protocole », « impératif », l'utilisation de ces termes traduit le caractère péremptoire de l'entrée; ils traduisent le devoir, l'appartenance et l'obéissance du peuple envers son souverain. Il s'agit d'un rapport de soumission et d'assujettissement. Le pouvoir et l'autorité monarchiques ne semblent donc s'installer que par crainte. Ce sont la répression et la force militaire qui assurent le pouvoir et, par le simple fait de se montrer au peuple, le roi instaure son autorité. Cette concrétisation du pouvoir par la montre royale fait de l'entrée un événement primordial dans la quête de l'autorité et de la suprématie monarchiques, et qui, à lui seul, vaut tous les discours. En effet, l'entrée, qui fait cohabiter durant un temps les différents membres d'une société entre eux et avec le roi, permet de réaliser la hiérarchisation et les rapports de domination du monarque sur ses sujets.

> En tant que rite, elle [l'entrée] possède un caractère performatif: elle ne représente pas seulement l'organisation hiérarchique de la société monarchique autour du roi, mais elle la réalise, par l'incorporation de la communauté urbaine au corps du monarque.[273]

On parle « d'incorporation de la communauté urbaine au corps du monarque», c'est précisément cette action qui se réalise car, si on établit une conception imagée de l'entrée, on peut la comparer à un rite de fertilité; la dimension sexuelle admet le double mouvement qui s'effectue : le roi s'incorpore la ville et la ville s'incorpore le roi; il y a une interpénétration des deux corps. La ville se voue tout entière au monarque dans une relation inclusive d'ordre passionnel. D'ailleurs, on peut noter que la rencontre des deux cortèges aux portes de la ville figure une certaine approbation de l'incorporation des deux corps : ils font serment devant

---

[272] Ibid., p.66.
[273] Corinne et Eric PERRIN-SAMINADAYAR (sous la direction de). Op.cit., p109.

Dieu, comme lors d'une cérémonie de mariage, de respect et de fidélité, puis le roi entre dans la ville comme pour la fertiliser, la remise des clés lui montre qu'il entre en terre conquise. L'image de la fertilité est une interprétation freudienne qui est reprise dans l'ouvrage de Pascal Lardellier, Les miroirs du paon, pour expliquer l'entrée du roi dans la ville : « le roi pénètre la ville pour la fertiliser, la ville-mère est fécondée par le roi et « l'enceinte » y joue un rôle aussi psychologique que défensif ».[274] C'est donc la présence de la « communauté urbaine » face « au corps du monarque » qui donne toute sa valeur à l'événement. C'est parce que la ville est là que le pouvoir monarchique se réalise et qu'il existe. Sans ses sujets, le souverain ne peut pas prétendre à une autorité royale et à un pouvoir absolu. Le caractère « performatif » dont on parle suppose que par sa simple présence face à ses sujets le roi impose sa domination. L'entrée fait partie de ces événements qui confortent l'emprise monarchique. Elle rassure et assure l'hégémonie royale. L'image du roi en tant que « corps » est assez fréquente pour parler de son pouvoir autour duquel tout s'articule. Dans la définition que Lucien Bély nous donne de l'entrée royale et que nous avons citée plus haut dans notre étude (III. 2. a), l'image qu'on lui confère le montre bien: « le symbolisme du corps mystique du Roi- les corps de la ville où les membres s'ordonnent autour de la tête, le souverain ».[275] L'image du roi en tant que corps, c'est donc la tête, le roi et les membres, la ville. Comme pour le corps humain, c'est la tête seule qui dicte et décide de ce que les membres doivent faire. Durant l'entrée, « la société s'ordonnait, la conception organiciste de l'Etat se donnant à voir, la tête (le roi) et les membres (les métiers) réunis ». La réunion de la tête et des membres réalise la hiérarchisation de la société qui s'articule autour du monarque. Jean Marie Apostolidès, dans son ouvrage, Le Roi Machine, montre que le souverain est perçu comme un « roi-machine » qui est aussi bien le metteur en scène que le héros de la représentation politique de laquelle se dégage la conception de l'Etat où le roi est le seul régisseur du pouvoir.[276]

Les cérémonies et les fêtes qui manifestent des relations de supériorité ou d'infériorité et de faste collectif ont une portée à la fois politique et psychologique.

---

[274] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.12.
[275] Cf. Lucien BELY. Op.cit., (citation 208).
[276] Jean Marie APOSTOLIDES. Le roi machine. Op.cit.

On peut donc dire qu'un pouvoir ne s'exerce que si le gouvernant trouve les gouvernés. Ainsi lorsque deux entités se rencontrent en un lieu et en un temps communs, il faut croire que les intérêts seront doubles. Quand la communauté urbaine rencontre le monarque, on assiste à une approche qui est significative des rôles que tient l'un vis-à-vis de l'autre. Lors de l'entrée royale, malgré l'apparence unilatérale de l'intérêt de la cérémonie, on observe que les préoccupations de la ville sont aussi manifestes. L'intérêt de l'entrée royale pour la ville c'est qu'elle lui permet de se représenter, parce que l'entrée est une occasion rare pour les membres de la communauté de se présenter au roi: c'est le moment propice pour tous les corps de métiers, pour les notables, pour le corps juridique et religieux de se montrer les uns aux autres mais également de s'exposer au monarque. C'est l'occasion pour la ville de se mettre en valeur et d'exalter sa fierté. Elle se donne en spectacle à elle-même et au souverain. La communauté urbaine prend conscience de son unité dans la pluralité des rangs et des professions. Dans la cérémonie de l'entrée, on voit se déployer l'harmonie de la cité qui émane de la diversité de ses membres: « le cérémonial donne à voir, il est la monstration d'une construction symbolique qui représente l'harmonie et l'unité de la cité, investie par le pouvoir royal réel et idéal ».[277]

Dans l'entrée royale, c'est à la fois le peuple et le corps royal qui se donnent à voir l'un à l'autre. Chacun représente et se représente durant cette cérémonie. C'est un spectacle mutuel. Chacune des deux parties doit séduire, émerveiller et attirer l'attention de l'autre. C'est une « double qualification par le regard » qui s'établit.[278] Le monarque veut voir défiler l'ensemble de la communauté urbaine et le peuple attend le passage du roi. Une attente s'instaure dans chacune des deux parties. Comme nous avons pu le voir, le souverain espère voir dans ce spectacle la représentation et la traduction de la soumission de ses sujets. Mais la ville aussi laisse transparaître ses désirs et exalte avec fierté toute l'attention et tout le travail mis en œuvre pour recevoir dignement le monarque. Dans tout cet apparat d'exhibition et de démonstration, la ville aussi représente un grand intérêt: elle est celle qui permet au roi d'être présent. Le peuple est un miroir dans lequel se mire

[277] Jean-Vincent BLANCHARD, Hélène VISENTIN (textes réunis par). Op.cit., p.141.
[278] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.168.

le souverain pour évaluer et admirer sa grandeur. La réception de la ville est très importante et même primordiale dans l'entrée royale puisque la venue du roi ne peut être réussie que par la coopération de la cité. C'est elle qui décide de ce qui va être fait ou ne pas être fait; c'est elle qui agence à son gré l'organisation de l'entrée et c'est elle qui a autorité sur le déroulement de la cérémonie, ce qui lui confère une part de pouvoir. La municipalité qui estime très justement son intérêt dans les entrées royales peut parfois en profiter et donner libre cours à ses caprices. En Provence, plusieurs entrées furent l'occasion de rehausser le provençal et de glorifier le patrimoine culturel et historique propre à la ville d'accueil. Mis à part ces avantages, on peut dire que la ville est véritablement une alliée dans la quête du pouvoir monarchique, parce qu'elle offre un espace public capable de répondre à l'autorité royale. La ville est un lieu important et nécessaire dans la représentation et l'affirmation du pouvoir politique.

> Quelque chose de nouveau naît précisément sous le règne de Louis XIII. Non pas à la cour, en attendant la splendeur de celle de Louis XIV , mais à la ville. Vieille alliée des rois, celle-ci voit se définir un espace de représentation symbolique novateur, attractif, qui peut seul contrebalancer la primauté de la noblesse en offrant au Prince le langage de médiation nécessaire pour asseoir plus largement son pouvoir.[279]

La ville offre donc un « langage de médiation »; c'est une forme de ce qu'on pourrait presque appeler propagande, si on se permet l'anachronisme. L'espace public devient un média, un moyen d'expression très efficace. L'entrée royale est un rite historique dont des traces subsistent encore dans nos sociétés. Aujourd'hui encore l'espace public est le lieu d'une stratégie médiatique pour de nombreuses personnalités : les gouvernants qui s'exhibent et nourrissent leur succès grâce à la

---

[279] Robert MUCHEMBLED. La société policée. Politique et politesse en France du XVIème au XXème siècle. Paris : Éditions du seuil, novembre 1998, p.78.

place publique (campagnes pendant les élections, visites officielles, rencontres avec les citoyens…); les personnages célèbres (vedettes de cinéma qui montent les marches au festival de Cannes par exemple, ou encore joueurs de football qui défilent dans les rues de la capitale après une victoire…).

> Cependant, les monarchies du passé sont loin de s'être arrogé l'apanage de la mise en scène du pouvoir, fût-il alors d'essence divine. Les tenants de nos modernes démocraties sont aussi concernés par cette dimension spectaculaire et rituelle, qui fait souvent plus pour leur prestige que beaucoup de décisions politiques.[280]

L'espace public semble être le lieu de communication et d'échanges le plus efficace; il canalise les attentions bien plus que ne pourrait le faire un communiqué écrit. Il offre un espace d'échange entre le roi et le peuple et entre les membres du peuple lui-même; ce qui confère à l'événement un sens utilitaire servant de médiateur entre les individus. La fête concourt par un contexte propice à la détente et à la réjouissance, à la découverte de l'autre et à l'ouverture de soi sur le monde permettant ainsi une visualisation de sa place dans la société et une affirmation de son existence. Dans l'entrée royale, on observe aussi la mise en place d'une répartition des rôles. Chacun se détermine par rapport aux autres et au monarque. L'entrée met en avant le mécanisme du système social et des échanges entre les citoyens eux-mêmes, et entre ceux-ci et le roi. L'entrée royale permet à la société de se regarder : à travers cette cérémonie elle s'observe et se découvre. C'est donc au travers de la glorification du souverain que se réalise l'identification de la communauté urbaine; c'est d'une manière indirecte que le peuple prend conscience du rapport complexe que les corps sociaux entretiennent entre eux et avec le monarque. Avec l'entrée royale, la société se présente à elle-même. En effet, cet événement est un moyen pour le peuple de se montrer et de se regarder.

---

[280] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.29-30.

Durant cette cérémonie chacun s'offre au regard de l'autre et du souverain. Ce qui explique une volonté très marquée d'affirmer sa présence et de ce fait son existence; mais aussi de louer ses valeurs fondatrices et de manifester son désir de les maintenir. La société n'a d'autre volonté que de se proclamer comme une entité bien définie, bien existante, avec tout ce qu'elle porte en elle: son histoire, son patrimoine, ses valeurs, ses principes, etc.

L'enjeu d'une entrée royale pour la ville c'est non seulement d'essayer de conserver ses privilèges mais aussi de pourvoir à l'obtention de nouvelles prérogatives. L'effort déployé par la ville pour honorer le monarque montre qu'elle espère obtenir des faveurs de celui-ci et de la reconnaissance pour des intérêts futurs. C'est donc un moyen d'établir un échange fictif avec le roi, on exprime de manière implicite ses souhaits. L'entrée est une manifestation urbaine qui offre à tous l'occasion de se représenter, parce que l'entrée, contrairement aux fêtes de cour, mobilise tout le monde et permet ainsi à toutes les couches sociales (les corps politique, économique, juridique, religieux et artistique) de cohabiter et de collaborer pendant quelque temps. L'entrée royale est le rendez-vous de tous; c'est la représentation complète de l'éventail social, qui entoure le monarque.

- La montre politique : le langage des apparences

Lors des entrées royales, on assiste à une exaltation du pouvoir monarchique. Et ce sont justement ces cérémonies qui permettent cette exhibition puisque les spectacles sont nécessaires à l'exercice du pouvoir car ils garantissent la renommée et donnent de l'importance au souverain. Le spectacle au XVIIème siècle a la caractéristique d'être éblouissant; il renferme une double fonction: à la fois attractive et dissimulatrice. Le spectacle de l'entrée royale donne lieu à une exhibition à travers laquelle le roi tente d'instaurer une image flatteuse et presque surnaturelle de sa personne. Il veut imposer une image idyllique dans les esprits. Pour être conquis, le peuple doit être émerveillé et plein d'admiration devant la présence du monarque. Pascal Lardellier nous dit à ce propos que « pour gouverner, il était toujours question de l'efficacité symbolique des cérémonials et finalement, du règne des apparences, de celle que l'on offre, ou que l'on impose à

autrui ».[281] L'autorité du roi et le respect qu'il suscite chez son peuple tient en grande partie à ce qu'il montre. Grâce au langage des apparences le souverain fait passer l'image qu'il veut donner de lui-même à ses sujets. Ainsi le spectacle de l'entrée royale ne montre que ce que le monarque souhaite dévoiler et se garde bien d'exposer ses faiblesses et certains traits néfastes de sa personnalité. Parce que lorsqu'il déambule devant son peuple, le roi doit être grandiose, flamboyant, héroïque, presque divin. Le public doit être émerveillé et admiratif. Et parce qu'en réalité toute cette représentation est inconsciemment suscitée par ses sujets car le souverain doit être quelqu'un d'exceptionnel, doit pouvoir rassurer son peuple, cela conforte en quelque sorte les esprits qui attendent toujours plus de leurs dirigeants. L'emphase avec laquelle le roi s'exhibe est essentielle à sa crédibilité et à sa renommée et assure ainsi la diffusion de son pouvoir. Car le but de tout l'apparat de l'entrée royale est de signifier au peuple la grandeur du monarque.

- Le roi et sa réputation

Toute la théâtralisation qui se crée autour de la personne du roi contribue à sa réputation. La représentation du pouvoir suscite le respect et l'admiration qui engendrent la renommée. En faisant des apparitions dans les villes et notamment dans des villes rebelles (telle que Marseille), le souverain tend à conserver sa réputation et sa notoriété. La visite du monarque sert à évaluer sa renommée et à affirmer son autorité. Le nom et la présence d'un personnage peuvent être parfois plus efficaces que les mots ou les armes. La renommée est une arme redoutable qui se nourrit d'admiration et d'estime. Ainsi le roi doit instaurer un mythe autour de sa personne, il doit paraître extraordinaire. Comme pour tout individu, c'est ce qu'on donne à voir de soi-même qui crée l'image que les autres se font de nous. Il en va de même pour la montre politique.« La propagande se nourrit d'imaginaire, car l'important n'est pas de décrire le réel mais d'amener les sujets à adhérer aux apparences de celui-ci [le roi] ».[282]

Ce sont donc les apparences qui cultivent le pouvoir. L'illusion et les apparences

---

[281] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.28.

[282] Jacques TRUCHET (sous la direction de). Le XVIIème siècle. Diversité et cohérence. Paris : Berger-Levrault, octobre 1992, p.91.

sont les maîtres mots de la diffusion de la souveraineté (de nos jours encore le système politique fonctionne de la même manière; les hommes politiques ne donnent à voir d'eux-mêmes que ce qu'ils souhaitent nous faire voir). Les apparences masquent la réalité et les faiblesses de l'homme qui les emploie. La persuasion politique du roi se nourrit de mythe, de prestige, de beauté et de perfection, ce qui le distingue de tous car il n'est pas un homme ordinaire. De plus le caractère sacré du roi contribue à entretenir son mythe; car « la fonction du roi tient de l'évidence puisqu'elle est voulue par Dieu et aussi par la simple nature ».[283] Le roi qui tient son pouvoir du droit divin, qui tient sa couronne de la naissance, de l'héritage, accède au pouvoir de régner; un bien que personne ne peut lui retirer car il le détient légitimement. Le roi est une sorte d'intermédiaire entre les hommes et Dieu. Et dans cette structure des apparences apparaît toujours l'univers manichéen qui permet de surenchérir sur l'image héroïque du monarque: le roi est toujours l'image absolue du bien et du vrai qui combat l'ennemi diabolique et qui lutte contre le mal. L'image du roi est très souvent mise en valeur par des comparaisons qui ont pour but de montrer que la monarchie est naturelle et que la soumission à celle-ci est implicite. Beaucoup de comparaisons ont trait aux animaux et notamment à la ruche d'abeilles pour figurer la monarchie et ses sujets; on en trouve un exemple sur l'arc de triomphe dédié à Minerve qui ornait l'entrée de Marie de Médicis à Avignon le dix neuf novembre 1600; sur cet arc on voit la représentation d'une ruche autour de laquelle volent des abeilles. L'abeille est un symbole qui a été adopté par beaucoup de familles régnantes, Napoléon par exemple ou encore les Barberini qui sont une très grande famille italienne du XVIIème siècle; à leur sujet, nous pouvons évoquer un événement: le vingt et un avril 1625 au collège des Jésuite d'Avignon, le légat Francesco Barberini fut reçu lors de son voyage en France, pour cette occasion, on fit une représentation théâtrale dans laquelle il fut mis en scène sous les traits d'Aristée qui, sur les sollicitations de sa tante Amphitrite, mère des fleuves, versa du miel des abeilles de Jupiter pour apaiser la colère de l'Ebre et du Rhône; dans cette représentation, on voit que le symbolisme va au-delà des armoiries, on évoque le

---

[283] Yves-marie BERCE (sous la direction de). Les monarchies. Paris : Presses universitaires de France, 1997, p.249.

rapport des abeilles à la famille Barberini avec la connotation du miel.

Mais pour figurer le pouvoir monarchique, on trouve également une comparaison faite avec la famille dont le roi serait le chef. Par ces métaphores on insiste sur le lien qui unit un souverain à son peuple et sur le caractère naturel de l'obéissance des sujets à leur roi.

> Nous continuons à parler de corps social, de corps politique, de nombre, de chef, etc.: pour nous, ces métaphores sont largement lexicalisées; à la Renaissance, au contraire, elles sont encore des métaphores vivantes, et le *chef* est encore une *tête*. Elles participent de cette représentation des sociétés qui met en correspondance les trois mondes corporés: le grand monde, la société, et le petit monde (qui est l'homme).[284]

La diffusion du pouvoir passe aussi par l'art de la rhétorique et l'art des hommes de lettres qui participent brillamment à l'image du monarque. L'art d'écrire et la littérature créent la puissance de la gloire; l'art de la plume permet l'adhésion de l'opinion publique, elle procure l'argumentaire qui doit convaincre de la perfection du souverain. L'hyperbole, l'emphase, les comparaisons, les allégories et le charme des écrits ornent l'image du roi, défendent son intérêt et concourent ainsi à instaurer son autorité. Durant les entrées royales, ce sont les harangues, les poèmes ou autres écrits qui deviennent la voix du roi. C'est à travers ces écrits qu'on exalte le pouvoir monarchique et que l'on contribue à entretenir la renommée et la grandeur de sa majesté.

Les apparences sont soignées et travaillées pour entretenir l'image de la suprématie monarchique. Ce qui revient à dire que l'on déguise la réalité et qu'on est dans une mise en scène et dans un jeu d'interprétation. C'est réellement un jeu de rôles que l'on observe durant les entrées royales. Toutes ces notions :

---

[284] Emmanuel LE ROY LADURIE. Les monarchies. Ouvrage publié avec le concours du CNRS. Paris : Presses universitaires de France, 1986, p.73.

déguisement, rôle, interprétation esquissent une certaine comparaison avec le carnaval qu'il nous paraît intéressant d'explorer car malgré les apparences, ces deux festivités possèdent des caractéristiques similaires.

QUATRIEME PARTIE

Convergences et différences

1). Rapport carnaval / entrée royale

Le carnaval et l'entrée royale sont deux festivités bien distinctes qui possèdent leur propre code mais ce sont pourtant deux fêtes qui se rejoignent et qui méritent d'être comparées car le rapport qui s'en dégage est notable. Cette analogie peut paraître surprenante et assez paradoxale au premier abord mais dans le développement de notre travail, on a pu constater qu'entre l'entrée royale et le carnaval s'opère un parallélisme marquant. En effet, malgré les a priori qui séparent l'entrée royale du carnaval, au fil de notre étude, nous avons pu constater que les caractéristiques de chacune de ces fêtes n'étaient pas si éloignées l'une de l'autre: le cortège, la déambulation du personnage central, l'abondance de la nourriture et de la boisson, la rencontre des différentes classes sociales, l'importance du théâtre et l'auto-exhibition qui sont les principaux attributs de ces fêtes contribuent à les mettre en parallèle. En effet, on a pu remarquer que plusieurs éléments permettent de dire que le carnaval et l'entrée royale offrent des aspects communs.

- Un personnage central

Tout d'abord, on peut invoquer le fait que, dans ces deux fêtes, figure un personnage principal autour duquel tout s'organise. Dans l'entrée royale, le roi est le principal héros de la fête : il entre dans la ville dans laquelle il parade sur un char, entouré du peuple; c'est le personnage central autour duquel tout s'articule, il est le héros de la fête que tout le monde suit du regard. Dans le cortège qui l'escorte, le monarque est accompagné par les corps de métiers qui ont fusionné pour suivre l'itinéraire du roi, figure dominante de l'entrée royale. Dans le carnaval, on retrouve cette idée du personnage principal qui est le centre d'intérêt de la fête; même si les intentions ne sont pas les mêmes dans les deux fêtes, on peut voir qu'il s'agit de la même procession. Durant le carnaval, Carêmentrant est transporté sur un chariot, il est entouré des gens du peuple qui vont déambuler avec lui à travers la ville. Le cortège est précédé par des personnes déguisées en avocats, juges qui le condamneront sur la place publique où s'arrête le cortège. Le défilé à travers la ville, les chars (du mannequin de carnaval et celui du roi) et le cortège sont des caractéristiques qui existent dans les deux fêtes. Dans une tout

autre mesure, le monarque peut être comparé au fou de carnaval, roi d'un jour, celui qui est élu par le peuple et qui préside aux festivités. Le fou de carnaval est le personnage central autour duquel s'articulent toutes les licences de la fête; tout comme le monarque qui est l'acteur principal autour duquel la société entière s'articule. Le fou et le monarque représentent la société : le fou, roi de la fête, est le représentant de toute la société; à travers lui se réalisent toutes les envies et les folies de tous les participants, il est leur hyperonyme, celui qui incarne tous les individus durant le carnaval et auquel on attribue toute la folie, la joie et les débridements de tout un peuple. Le roi, quant à lui, en tant que chef du pays est le grand représentant de tous les citoyens; c'est à travers lui que se règlent les hiérarchies sociales et que se reflète la société dans le système monarchique qui proclame la suprématie du souverain, à laquelle se rangent tous les individus. On peut donc constater que dans la disposition initiale du carnaval et de l'entrée royale s'accomplit un face à face entre le roi et le peuple.

- Le cortège

Dans ces deux fêtes, on remarquera l'importance du cortège qui est un aspect dominant de la fête en général. Depuis toujours le cortège a fait partie de la fête; déjà lors des fêtes antiques, telles que les fêtes dionysiaques, dans un culte secret de Dionysos, on pouvait assister au cortège dionysiaque de Bacchus qui était toujours accompagné de ses fidèles, les satyres, le vieux Silène, les Ménades, les panthères, les boucs et les ânes. Le cortège est « en effet le propre d'un grand nombre de fêtes, aussi disparates soient-elles ».[285] C'est une pratique que l'on retrouve dans un bon nombre de fêtes, qu'elles soient religieuses ou profanes. Durant la Fête-Dieu, la fête des Fous, le Charivari, on rencontre aussi les cortèges. Si l'on considère le cortège d'un point de vue religieux, on peut voir qu'il a un sens spirituel: la plupart des cultes païens ou chrétiens incluent dans leurs éléments cérémoniels une procession qui prend la forme d'une déambulation collective qui suit un parcours précis, elle se fait le plus souvent de manière lente

[285] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.93.

et elle est accompagnée de chants. Le sens spirituel qu'elle peut revêtir est assez visible dans la Fête-Dieu.

l'Exode	Derrière la déambulation effective, se profile la dimension spirituelle de cette pratique. Les cortèges liturgiques et spécifiquement ceux de la nuit pascale exprimaient symboliquement mystique, c'est-à-dire la Pâque des âmes qui sous la conduite salvatrice du Christ et le souffle pneumatique de l'Esprit s'éloignaient du mal et de la mort pour atteindre la gloire.[286]

Durant les fêtes c'est un peu ce que recherchent les participants: échapper pour un moment au temps et à la mort, essayer d'atteindre un degré de plénitude qui les éloigne du monde dans lequel il vivent. Lors de l'entrée royale, durant le cortège, le souverain se déplace sous un dais, il exhibe un surplis sur le parvis de l'église où on le nommera chanoine d'honneur; ce qui rappelle la procession propre à la tradition religieuse de la Fête-Dieu. Une marche que l'on peut aussi comparer à une pratique de la tradition militaire qui reproduit les triomphes antiques: durant l'entrée royale, le roi déambule dans le bruit des tambours, le son des violons et il est accompagné par la foule, comme le défilé triomphal d'un empereur romain au Capitole. L'entrée royale s'inspire aussi des triomphes des dieux et des déesses dans lesquels les cortèges exhibent des chars tirés par des animaux: dans l'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600, par exemple, on rencontre un char qui porte des personnages représentant la reine et la roi, au-dessous desquels se trouvent des musiciens, ce char est tiré par deux éléphants conduits par deux mores (la dissimulation des chevaux sous les éléphants donne l'impression de vrais éléphants), la présence de ces animaux pour tirer le char montre la puissance des héros de la fête. La procession trouve une double origine, elle est à la fois religieuse (« Exode mystique ») et militaire (célébration d'un triomphe). Lors du

[286] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.93.

carnaval (qui trouve en partie ses origines dans les fêtes dionysiaques), le cortège du mannequin de carnaval se termine par une condamnation qui est un sacrifice exécuté pour apporter les bénédictions sur la nouvelle année. Le cortège est aussi un signe d'appartenance à un groupe, il rassemble les gens dans une cause commune et laisse apparaître la notion de collectivité et de sociabilité. Le cortège, qui est une marche collective lente, est une pratique que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les manifestations festives et même dans les défilés d'une victoire sportive, où les joueurs professionnels qui ont pris la place des héros antiques (empereurs) jouissent de la gloire de leur victoire et suscitent l'admiration des spectateurs.

- La rencontre des différentes catégories sociales

Ce qui peut aussi être noté c'est que l'entrée royale et le carnaval offrent l'occasion d'une rencontre, d'un brassage social. Le carnaval qui est la fête de tous met associe les différents membres de la société où chacun trouve sa place dans la sphère plurielle. C'est un rassemblement qui unit les différentes catégories de la société et qui les fait cohabiter durant un temps. Pour l'entrée royale, il s'agit également de réunir les différentes catégories de la société. En effet :

> […] elle devint au XVIème siècle une célébration tout à la fois populaire et aristocratique, païenne et sacrée, liturgique et monarchique, royale et municipale…Il s'agit d'une fête complexe, ambiguë pourrait-on dire, cultivant ses paradoxes, et qui tenta toujours de parvenir à une périlleuse union des contraires.[287]

Le vocabulaire du paradoxe: « complexe », « ambiguë » et « paradoxes » montre le caractère ambivalent de l'entrée royale qui essaye une « périlleuse union des

[287] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.59.

contraires »; l'adjectif « périlleuse » dénote la difficulté de l'entreprise parce qu'il est difficile d'unir les différents membres de la société; en dehors du contexte festif, cela paraît même impensable. L'entrée royale qui nourrit la jonction des contraires est à la fois « populaire et aristocratique »: en effet, à partir du XVIème siècle, l'entrée devient plus populaire, les aristocrates ne sont plus les seuls à participer à cet événement, la ville entière s'y joint. Ainsi la masse populaire et les aristocrates se retrouvent dans une même manifestation festive. L'entrée royale est également « païenne et sacrée », il faut noter l'imbrication d'éléments religieux à des pratiques païennes. Dans l'entrée les actes religieux sont utilisés pour servir l'événement, même si à l'origine l'entrée possède un caractère sacré: à l'arrivée du monarque aux portes de la ville, on lui présente une croix qu'il baise, et il prête serment devant Dieu de conserver les privilèges de la ville, et à la fin du cortège, le monarque se rend à l'église pour entendre le Te Deum. Cette insertion du sacré dans cet événement profane rappelle aussi, à une époque où la religion est primordiale, que le monarque détient un pouvoir de droit divin; avec Louis XIV on pouvait voir cette volonté de projeter l'image du souverain absolu sous les yeux du public (le roi tenant de Dieu seul son titre et son pouvoir). L'entrée est aussi « liturgique et monarchique » : célébration et honneur rendu au roi, une glorification qui exalte les vertus du souverain et le pouvoir monarchique; pour cela on utilise des allégories liturgiques (le roi est comparé à des personnages bibliques, dans des scènes qui ne sont pas très loin des Mystères du Moyen Age), un cortège qu'on peut qualifier de liturgique puisqu'il peut rejoindre celui de la Fête-Dieu. Enfin, l'entrée se caractérise également comme étant à la fois « royale et municipale »; en effet, durant cet événement, ce n'est pas seulement l'entrée du roi dans la ville qui est accomplie, c'est une double entrée qui se réalise puisque lorsque le roi s'incorpore la ville, c'est en même temps la ville qui s'incorpore le monarque. Le double sens donne une signification de complémentarité à l'événement. C'est à la fois une parade monarchique qui se réalise et une exhibition municipale où la ville tente d'offrir, aux yeux de son souverain, une image parfaite qu'elle affiche par un déploiement de richesses et de force. L'entrée fait partie des enjeux monarchiques, elle est pour le souverain l'occasion de se montrer et de montrer son autorité; mais elle est également l'occasion pour la ville de se montrer à son monarque et de susciter les attentions et les privilèges de

celui-ci.

- L'Age d'Or

Ce que nous devons noter, c'est aussi l'importance accordée à la profusion de boissons, de nourritures, de richesses durant ces festivités. Le carnaval et l'entrée royale sont réalisés dans l'excès, tout y est en quantité illimitée parce que c'est une caractéristique de la fête, l'abondance de la nourriture et de la boisson qui rappelle la notion de l'Age d'Or. Durant le carnaval, la profusion de nourritures et de boissons est d'autant plus importante que le carnaval est placé immédiatement avant le carême (période d'abstinence); c'est le moment de boire et manger à volonté. Dans le carnaval, on retrouve l'idée du mythe de Cocagne où les hommes n'avaient pas besoin de travailler pour vivre et où tout était en abondance et à portée de main. Malgré les contextes difficiles (pestes, disettes et guerre), la nourriture et la boisson sont en quantité illimitée; le carnaval célèbre l'abondance avant d'entrer dans une période de continence, de privation. Durant les entrées royales, on retrouve aussi cette notion paradisiaque d'Age d'Or qui donne à l'événement un cadre idyllique.

> Ainsi, durant les entrées, de multiples festivités étaient offertes au peuple, sous forme de présents: nourriture, animaux, vins, spectacles, pyromancies, repos, congés…Il arrivait même que des pièces d'or fussent jetées au public, offertes comme elles auraient pu l'être à l'époque (transitoirement reconstituée) d'un hypothétique âge d'or, dont les images et l'imaginaire emplissaient, consciemment ou non, ces festivités.[288]

[288] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.48-49.

Dans cette perspective, « tout concourait pour faire de l'entrée royale une irruption du miracle au sein de la vie quotidienne ».[289] C'est un cadre qui émerveille et qui plonge les participants dans un monde surnaturel où tout est parfait. Que ce soit dans le carnaval ou les entrées royales, la profusion des mets et des décors place les participants dans une insouciance totale. Ce qui diffère du quotidien et qui se met en totale contradiction avec celui-ci; une situation renversée qui cherche à figurer le renouveau, la renaissance et qui marque une rupture entre le passé et l'avenir. Lors du carnaval, on est dans le souci du changement, on laisse l'année qui vient de s'écouler et l'on se tourne vers l'avenir sur lequel se fondent tous les espoirs. Pour l'entrée royale, on a aussi cette idée de projection vers l'avenir car la profusion de la nourriture, l'harmonie des classes sociales et la grandeur de la fête ne sont que des prémices de ce que chacun attend de l'autre : la ville cherche à prolonger ses privilèges et à en obtenir de nouveaux si possible, tandis que le monarque espère que la cérémonie de l'entrée permettra d'entretenir ou de renforcer la soumission et la fidélité de ses sujets.

- Le théâtre

Dans cette ambiance festive le théâtre trouve une place indispensable. Au XVIIème siècle, le théâtre italien et notamment la comédie se trouvent associés aux fêtes, aussi bien au carnaval qu'aux entrées royales. Dans le carnaval, le théâtre est omniprésent; on joue des farces, on fait des parodies, on représente des jeux satiriques qui ont pour but de divertir les spectateurs. Une farce assez connue se jouait aux Saintes-Maries qu'on appelait *paillado*; elle relate l'histoire d'un homme battu qui porte plainte contre sa femme. Le tribunal doit juger; la femme se défend en répondant que les coups de bâton qu'elle a donnés à son époux étaient justifiés; cette scène burlesque provoque le rire et la moquerie chez les spectateurs qui chantent des couplets virulents sur le mari battu. Le thème de la plaidoirie est très usité durant le carnaval, si bien qu'il inspirait des pièces de

[289] Gérard SABATIER, Sylvène EDOUARD. Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques. Paris : Armand Colin, 2001, p. 97-98.

poésie qui annonçaient la comédie des « Plaideurs ». Le théâtre est une pratique importante dans la fête car il est l'espace dans lequel l'individu peut quitter son identité et adopter le rôle qu'il désire, le théâtre symbolise la nécessité pour les participants de pouvoir changer momentanément de rôle, il symbolise aussi la caractéristique du carnaval qui opère un renversement de l'ordre établi. Mais si son utilisation est considérable c'est parce qu'il participe au divertissement, son lien avec la fête semble indissociable. L'entrée royale quant à elle, est aussi coutumière du théâtre; en effet, « ses origines sont lointaines, et derrière les formes religieuses et martiales, il convient de ne pas oublier l'influence du théâtre».[290] Les scènes qui étaient représentées devant le monarque relatent sa vie et ses exploits au travers de scènes allégoriques. Dans l'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600, on trouve une série de sept arcs triomphaux auxquels sont associés des théâtres qui, au fur et à mesure de la progression du cortège de la reine, s'animaient pour lui narrer les histoires qui touchaient à sa personne et à celle de son époux, Henri IV. Le théâtre devient ainsi le miroir dans lequel le monarque se reflète et qui lui renvoie l'image de sa propre personne parce que l'entrée royale est une montre de sa suprématie.

- Représenter et se représenter

Le carnaval et l'entrée royale offrent la même opportunité, ce sont des fêtes qui permettent de représenter et de se représenter. En effet , la parade des corps de métiers, des corps religieux et militaires durant l'entrée royale est une véritable exhibition de la force de la ville aux yeux du monarque mais également au regard des individus entre eux.

> Devenue fête savante, l'entrée demeure en même temps fête populaire. […] Les gens de métier défilent ou font la haie le long du parcours. L'entrée consiste essentiellement pour eux en un rituel d'auto-exhibition: parade en costumes somptueux et en armes, démonstration destinée

[290] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.93.

> aux classes inférieures de la cité comme aux bourgeoisies concurrentes. Quant au « peuple », il est sans doute davantage partie prenante qu'on ne le dit généralement. […] Et surtout, l'entrée royale était pour le populaire synonyme de fête.[291]

Les entrées royales étaient généralement annoncées par lettre des mois auparavant; financièrement elles étaient prises en charge par la municipalité et contrôlées habituellement par les gens du roi. Les villes pouvaient émettre des réserves, mais en général elles sollicitaient au contraire la visite du monarque parce qu'elle était pour elles l'occasion de se montrer à elles-mêmes, au roi et, à travers les relations d'entrées, aux autres municipalités. Lors de l'entrée, on remarque les différents niveaux de participation : la noblesse, les notables et les officiers de l'administration, par exemple, sont incorporés au cortège; ils reçoivent le roi et sont reçus au logement de celui-ci; l'entrée est pour eux l'occasion de s'exhiber, de représenter et de se représenter. Les gens de métier défilent; quant au peuple, il participe aussi à l'événement qu'il assimile à un moment de divertissement : « l'entrée royale était pour le populaire synonyme de fête ». Toute cette occasion est un prétexte à la fête parce qu'elle laisse place à la licence et au divertissement. Durant l'entrée la ville s'affiche et se montre en face d'un souverain qui en fait tout autant. Le monarque exalte sa force et sa puissance; l'entrée est un intermédiaire infaillible entre le roi et ses sujets et c'est le moment idéal pour s'exhiber et véhiculer l'image et les idées qu'il veut transmettre à ses sujets. Lors du carnaval, le « rituel d'auto-exhibition » se réalise aussi, c'est une caractéristique première du carnaval : « le carnaval de Rome n'est pas proprement une fête que l'on donne au peuple, mais que le peuple se donne à lui-même » écrit Bakhtine.[292] Durant le carnaval, c'est le peuple qui s'offre à lui-même, il se présente à lui-même; les individus se montrent au yeux des autres. C'est une fête qui offre, au travers du masque et du travestissement, une liberté de rôle et une maîtrise de ses actes, parce que durant celle-ci « il n'y a ni invités, ni spectateurs,

---

[291] Gérard SABATIER, Sylvène EDOUARD. Op.cit., p.97.
[292] Michaïl BAKHTINE. Op.cit., p.246.

tous sont maîtres ».[293] Le carnaval, c'est la fête de tous; tout le monde est maître de ses faits et gestes, de ce fait chacun représente et se représente aux yeux de ses semblables dans la posture, l'allure qu'il désire. C'est une auto-exhibition qui semble nécessaire dans le processus de sociabilité. Le carnaval est le type même de la fête, modèle sur lequel se calquent toutes les festivités. Il rassemble les masses populaires dans un même espace où chacun se montre tel qu'il le désire. Bien plus qu'un divertissement, la fête sert à la montre, qu'elle soit populaire ou institutionnelle, elle est une parade d'exhibition. On voit bien que l'entrée royale et le carnaval ont des caractéristiques similaires : le carnaval est en fait une forme plus enjouée et moins formaliste de l'entrée royale. Il est le côté apaisant de la fête conventionnelle car il offre un aspect plus divertissant. Lors des entrées et du carnaval, des échanges se créent entre les divers membres de la communauté. L'espace public est le lieu par excellence de l'échange (présents, mots, serments, rôles et cultures), lieu de sociabilité où les individus cherchent et entretiennent des relations avec leurs semblables. L'échange qui se crée durant les festivités peut être de différents ordres; en effet, il s'agit de savoir si dans l'action de l'échange s'opère un enjeu. Ce qui nous amène à nous pencher sur la question de la vocation de la fête, et à déterminer sa préoccupation première.

2). La fête: vocation religieuse, politique ou sociale

A. Vocation religieuse mêlée aux occupations profanes

Les fêtes que nous avons étudiées ont presque toutes une origine religieuse, qui peu à peu au fil des temps a perdu sa valeur propre. La plupart des fêtes ont réinvesti le caractère sacré à des fins profanes. En effet, en ce qui concerne les fêtes populaires, on voit bien qu'elles parcourent toutes le même cheminement historique. Le carnaval, la Fête-Dieu et la fête des Fous/Innocents dont les origines

[293] Ibid., p.250.

étaient toutes religieuses sont peu à peu devenues des fêtes populaires qui ont ajouté au sacré des pratiques profanes, comme si les hommes avaient toujours besoin de désacraliser pour pouvoir se divertir ou exprimer des idées. L'aspect religieux s'éclipse peu à peu mais sans disparaître totalement parce que les individus ressentent la nécessité d'exister à travers ce genre de manifestations; le thème de la fête n'est plus ce qui prime, ce qui compte c'est la manière dont ils utilisent cette manifestation : ce sont des moments qui leur permettent d'oublier l'espace d'un instant les soucis quotidiens et qui gardent malgré tout leur profondeur religieuse. La fête devient de plus en plus populaire et se transforme peu à peu en un moyen d'expulsion des mauvais génies, des peurs et des craintes. Le caractère religieux se retrouve également dans les entrées royales, « l'entrée revêt un aspect économique, un aspect militaire et un aspect religieux ».[294] Lors des entrées royales, l'Ancien Testament était utilisé pour animer les « échafauds»; ainsi, par exemple, le roi triomphant est assimilé à David (encore berger) qui tue le géant Goliath. Son lien avec Dieu et la hiérarchisation du cortège, le connétable qui précédait le souverain portant une épée nue étaient un rappel du sacre. « Fête-Roi/ Fête-Dieu, l'entrée royale avait adopté dans les derniers siècles du Moyen Age un décorum de type religieux, empruntant au récit de l'entrée du Christ dans Jérusalem et à la procession du Saint-Sacrement ».[295]

La procession que l'on retrouve dans l'entrée royale et dans la Fête-Dieu est à l'origine une démarche religieuse qui s'est transformée en défilé d'exhibition que le roi a utilisé pour transmettre l'image du pouvoir monarchique.

> Dans l'entrée royale, la nature et la finalité religieuses de la procession se trouvent réinvesties, détournées, pourrait-on dire, à des fins politiques. C'est le pouvoir monarchique qui bénéficia au premier chef de ce transfert de sacralité.[296]

---

[294] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.12.
[295] Gérard SABATIER, Sylvène EDOUARD. Op.cit., p.96.
[296] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.96.

Le roi n'était pas le seul, d'ailleurs, à bénéficier de ce transfert; en effet, l'entrée royale offrait également une exhibition de la ville qui paradait devant le monarque et qui faisait montre de sa magnificence et de son savoir technique, exaltant ainsi sa puissance économique et militaire. L'intrusion du sacré dans ces cérémonies profanes n'a pas réellement de vocation religieuse, c'est surtout pour servir la politique et l'image du monarque qu'elle est utilisée. À la Renaissance, les fêtes qui touchaient à la vie politique et à la puissance étaient sacralisées. D'une part parce qu'elles concernaient le roi, issu de droit divin, mais aussi parce que la sacralisation dans ces fêtes était un argument infaillible auprès des sujets. L'aspect religieux semble donc être employé pour appuyer et exploiter le terrain politique. Dans l'entrée royale, le caractère sacré résulte d'une coopération entre le monarque et ses sujets, par exemple, lorsque le roi entre dans la ville, il prête serment de respecter les privilèges de la ville, et la ville témoigne de la fidélité qu'elle portera à son souverain. Les serments proférés devant Dieu dénotent le caractère sacré et intangible de cet échange, et offrent une union scellée devant Dieu. Durant l'entrée royale, on se rend compte de l'aspect théâtral de la cérémonie, tout est présenté de manière à exalter le monarque et sa puissance; l'entrée devient une sorte de spectacle politique où le personnage principal déambule et s'exhibe sur la scène publique. Comme pour les triomphes antiques qui étaient des cérémonies sacrées, durant lesquelles les empereurs romains étaient accueillis comme des divinités, l'entrée royale s'opère comme un rituel sacré.

B. La fête au service de la politique

L'entrée royale est la fête par excellence de la montre politique. Elle offre le moment le plus propice à l'usage politique. Au XVIIème siècle la volonté politique est clairement définie, le monarque est en quête d'une totale maîtrise de ses sujets et exige un pouvoir absolu qu'il revendique naturellement; avec le règne

de Louis XIV cette exigence s'est nettement exprimée.

> Au XVIIème siècle, le spectacle est d'abord celui d'un nouvel ordre politique qui se met en place et affirme ainsi son éternité. Alors qu'au XXème siècle, le pouvoir a tendance à se nier en tant que tel et qu'il dissimule sa violence sous une rationalité économique et des impératifs de gestion, sous Louis XIV il s'affiche ouvertement. Il séduit et terrorise par l'exhibition de sa force.[297]

Le XVIIème siècle politique affirme et « affiche ouvertement » le pouvoir par une « exhibition de force » qui « séduit et terrorise » à la fois. L'entrée laisse paraître non seulement une image du modèle fascinant qu'est le roi mais en même temps l'image d'un représentant de la loi qu'il faut craindre; le monarque est ainsi à la fois effrayant et captivant, séduisant. Tandis qu'au XXème siècle, nous dit-on « le pouvoir a tendance à se nier en tant que tel », ce qui veut dire que les visées politiques des dirigeants sont dissimulées sous des préoccupations qui laissent à penser (dans l'esprit du citoyen) à une volonté collective et fraternelle du pouvoir; les dirigeants déguisent leurs intentions au peuple sous le masque de la bienveillance, ils exhibent un comportement qui prêche l'attention, l'écoute et le dialogue et qui éclipse les réelles ambitions. On est donc dans un système politique qui est différent de celui du XVIIème siècle : dans celui-ci le monarque ne se dévouait pas à ses sujets mais au contraire cherchait à solliciter leur dévouement; une fidélité qui semble naturelle puisque le roi est le détenteur absolu du pouvoir. L'entrée royale était une occasion importante pour véhiculer ces idées. L'exhibition de la force monarchique terrorisait mais séduisait également parce que le peuple avait besoin de sentir la puissance de son souverain qui pouvait le sauver des différentes menaces qui pesaient sur lui (guerre, famine,

[297] Jean-Marie APOSTOLIDES. Le roi machine. Op.cit., p.162.

peste, etc.). Parce que le roi est aussi celui en qui le peuple fonde tous ses espoirs; les allégories utilisées durant ces cérémonies appuient et renforcent l'image du monarque-héros et de ce fait suscitent l'admiration et le respect chez ses sujets.

> Et la fête représentait un moyen de persuasion occulte par lequel on se proposait de transformer la société conformément à tous ces idéaux. […] Les fêtes constituaient le véhicule essentiel d'une société encore massivement ritualiste et symboliste, grâce auquel les rois thaumaturges conduisaient leur cour à célébrer les idéaux d'ordre et de vertu.[298]

L'entrée semble être décrite comme un rituel magique, le vocabulaire employé ici (« occulte », « transformer », « ritualiste », « symboliste », « thaumaturges ») se réfère au domaine du rite; on retrouve une image dans laquelle le roi est un guérisseur aux yeux du peuple qui reste « massivement » superstitieux et qui pense que le monarque peut remédier à ses maux, ce qui confère au souverain l'occasion de véhiculer ses « idéaux d'ordre et de vertu ». L'entrée qui était un événement au service de la conservation et de la diffusion de l'idéal monarchique était avant tout une œuvre de pacification du royaume : le monarque visitait les villes pour affirmer son pouvoir et installer une relation de collaboration (il faut rappeler que la Provence, à l'exception d'Avignon, avait été assez tôt résistante envers le pouvoir monarchique). La représentation du pouvoir s'affichait donc devant le désir d'affirmation d'une existence autonome des villes. L'entrée a ainsi servi de régulateur dans la diffusion du pouvoir monarchique. L'entrée avait souvent lieu pour la célébration d'une victoire. Par exemple, lorsque Henri IV en 1600 et Louis XIII en 1622 entrèrent dans Avignon, père et fils se trouvaient dans des circonstances militaires similaires : après avoir remporté la guerre engagée contre les rebelles, tous deux ont proposé de faire une entrée triomphale à Avignon.

---

[298] Roy STRONG. Les fêtes de la Renaissance. Op.cit., p.78-79.

L'entrée célébra donc le triomphe des deux souverains; c'est un événement politique qui est fêté ici. « D'ailleurs, le pragmatisme était tel, qu'un lien permanent lia à partir du XVIème siècle les thèmes du pouvoir (quelle qu'en fût la forme), et les circonstances politiques immédiates ».[299]
L'entrée est une cérémonie au service de la politique où l'espace public est devenu la scène d'un spectacle politique dans lequel le monarque s'affiche aux yeux de ses sujets et vice-versa.

C. La vocation sociale de la fête

Même si la fête pouvait être l'occasion d'affirmer une idée politique ou de montrer et mesurer sa force; il faut bien constater que dans la plupart des cas, il en résulte une vocation sociale. Pour ce qui est de l'entrée royale, « par ses différentes séquences, la cérémonie prit la forme d'un mode d'expression de l'ordre social et politique, comme pouvait l'être dans le registre religieux, la procession générale ».[300] L'entrée royale offre un cadre dans lequel les différents membres de la société peuvent se montrer les uns aux autres et au monarque; la cérémonie se constitue comme un élément social important.

> Rite de passage » (A.Van Gennep), « rite d'institution » (P.Bourdieu), l'entrée constituerait surtout un authentique rite initiatique pour ses acteurs principaux.[301]

Pascal Lardellier parle de « rite initiatique » en ce qui concerne la fête comme si elle permettait d'établir un lien entre des individus et de pouvoir adhérer à un groupe. Durant l'entrée, le principal acteur (le roi) entre en communion avec son

[299] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.56.
[300] Gérard SABATIER, Sylvène EDOUARD. Op.cit., p.96.
[301] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.234.

peuple, il se mêle à lui et les différents membres de la ville vont aussi établir une affiliation avec le monarque; ce principe d'échanges crée la sphère sociale où les individus s'entremêlent pour former un groupe. L'entrée permet à la diversité des groupes sociaux d'être unifiée. Pour les fêtes populaires, l'union des différentes catégories sociales est encore plus intense puisque par la force du masque et du travestissement, les individus cohabitent pour ne goûter qu'au seul plaisir du divertissement. Pendant le carnaval, par exemple, personne n'a de réelle identité et tout le monde peut endosser l'identité qu'il désire; on est dans un espace où les barrières sociales n'ont même plus la limite des apparences. Ni rang social, ni apparences, ni code, ni loi, tout est abandonné durant un temps. Ainsi se crée un réseau social où chacun peut communiquer avec ses semblables sans avoir à se préoccuper des contraintes sociales. Le carnaval possède une fonction sociale dans la mesure où il met en présence les individus, créant ainsi la vie en société dans laquelle on a besoin des manifestations festives pour se rapprocher. La Fête-Dieu offre également cette possibilité de cohabiter avec les autres; durant cette cérémonie les différents jeux qui sont mis en place proposent des spectacles dont les thèmes qui étaient, *a priori*, religieux sont chargés par des scènes plus ludiques, ce qui donne à ces jeux un ton plus détaché, plus léger et moins sérieux; ainsi le rire suscité par ces jeux permet un complicité plus facile entre les individus. C'est dans le rire et la gaieté que se dénouent les cœurs et les passions, en bannissant les contraintes et les craintes du quotidien. Les jeux observés durant le carnaval offrent aussi l'occasion de partager avec les autres, le jeu du pot cassé par exemple, qui consiste pour les participants qui formaient une ronde à s'envoyer un pot en terre cuite en faisant attention de ne pas le laisser choir, est un jeu en groupe qui permet de créer une ambiance plus conviviale et d'établir la communication entre les différents participants. À tout âge, le jeu est un moyen de sociabilité; de nos jours, si l'on prend l'exemple de la cour de récréation à l'école, on voit bien que les enfants nouent des liens par le biais des jeux qu'ils partagent; dans ce concept le jeu est un intermédiaire idéal et naturel pour faire naître les relations sociales, parce que c'est dans le partage que l'individu ressent qu'il n'est pas seul et qu'il a l'impression d'exister au travers du groupe. Partager des expériences ludiques permet d'entretenir les relations entre les hommes. La vie en société a besoin de la fête pour se réaliser. Dans le charivari, la fonction sociale est

nettement visible : le charivari est en effet un vacarme de sons assourdissants que l'on organisait devant la porte d'un veuf ou d'une jeune veuve qui se remariaient trop vite, ou d'une vieille femme ou d'un vieil homme qui épousaient une personne plus jeune, en bref un vacarme provoqué pour montrer un désaccord du groupe avec un mariage hors norme qui vient d'être contracté. Dans le charivari les jeunes mariés ne sont pas égayés par ce divertissement, contrairement aux organisateurs qui éprouvent un réel plaisir à humilier publiquement les nouveaux époux. Dans le charivari, on voit bien l'importance des actes d'un individu dans une société, chacun vit au travers du regard des autres, le comportement qu'on peut afficher est important; le charivari nous montre que la vie d'un homme est régie par sa vie en société, ses codes et ses principes. À cette époque les comportements étaient toujours adoptés en fonction des autres; le regard de l'autre était très important parce que c'était une société où l'individualisme n'existait pas encore et qui s'organisait en groupe. Néanmoins, le charivari reste un divertissement, une occasion que l'on a inventée pour s'amuser. Quand il s'agit de se divertir et de se rencontrer, la fête devient le prétexte idéal; elle offre un état d'esprit singulier (insouciance et délassement) qui permet d'échanger avec les autres. La question de savoir si la fête a un but religieux, politique ou social dépend de plusieurs facteurs puisque cela résulte des différentes fêtes, de leurs contextes et de leurs origines.

Mais malgré tout, qu'elle soit religieuse, politique ou sociale, la fête offre finalement la même vocation: rassembler la diversité des hommes dans un événement commun en leur permettant de se côtoyer.

> […] Le spectacle scénique accompagne très souvent une démonstration ou religieuse, ou politique ou même sociale, et l'on passe volontiers de la création dans le cercle des fidèles à celle suscitée par une société de laïcs.[302]

[302] Jacques HEERS. Fête des fous et carnavals. Op.cit., p.195.

De la fête résulte la notion de groupe, de « cercle » qui donne à l'événement toute son ampleur; parce que ce qui importe réellement c'est de se regrouper. Mais ce qu'il faut noter, c'est que les individus se réalisent dans deux formes de groupe: celui qui se tisse dans les croyances communes (le sacré: par leur attachement à Dieu et au sacré, les individus se rejoignent, se regroupent) et celui qui se crée entre les hommes (dans la sphère des occupations païennes). Ces deux aspects, le sacré et les occupations profanes, se retrouvent dans le carnaval et dans l'entrée royale et marquent à la fois l'inclination divine et le souci profane des individus.

3). Le sacré et la contestation du sacré

Dans notre étude sur les différentes fêtes, nous avons remarqué qu'elles offrent à la fois un caractère sacré et une perspective destinée à contester le sacré, le pouvoir. Dans ces fêtes les deux idées cohabitent. Que ce soit dans le carnaval ou dans l'entrée royale, on assiste à une juxtaposition du sacré aux pratiques profanes. Dans le premier, il s'agit de garder la part de sacré qui est le fondement de la fête et d'y ajouter des coutumes profanes afin de mieux se détacher de toute contrainte. Pour ce qui est de l'entrée royale, c'est la coutume profane de la cérémonie d'entrée qui se dote de pratiques et de sens religieux pour mieux véhiculer la notion de pouvoir qui accompagne le titre de roi de France, « roi très chrétien ».

A. Du rite religieux au rite populaire

Un équilibre des paradoxes

Durant les fêtes, aux choses sacrées se sont ajoutées des préoccupations, des distractions profanes. À des scènes sérieuses on a ajouté des actes comiques. Les fêtes ne sont plus de simples cérémonies sérieuses où la gravité est de rigueur; lors de ces fêtes on assiste à des représentations où l'on boit, mange et rit à gorge

déployée. Les sujets sérieux n'ont pas empêché les hommes d'introduire le rire et la parodie dans leurs cérémonies. Dans le carnaval, la fête des Fous/Innocents et dans la Fête-Dieu on observe cette juxtaposition des paradoxes, malgré l'origine religieuse de ces fêtes.

Lors du carnaval par exemple, on trouve le caractère sacré de cette manifestation dans le fond de son intérêt premier puisque c'est avant tout une réjouissance destinée à célébrer les ripailles avant la période d'ascétisme du carême; et sur ce fond religieux viennent se rajouter des activités profanes et des actes comiques, comme les scènes diverses, le jeu du pot cassé, les jeux de hasard. Il faut d'ailleurs noter à propos de ces jeux qu'ils vont à l'encontre de la croyance religieuse car les participants se soumettent au hasard et non à la volonté divine. Mais il faut dire que le contexte peu favorable de l'époque qui soumet les gens, notamment les paysans, aux aléas des conditions climatiques contribue à ce genre d'activités (cf. le carnaval de Cournonterral dont les participants partagent un rituel de purification dans un bain de boue, bain de lie de vin dont la pratique serait bénéfique pour les récoltes et la fécondité des femmes). Les gens se fient donc au hasard et aux superstitions car ils n'ont pas les moyens de s'assurer de l'avenir compte tenu du peu de moyens et du manque de connaissances scientifiques qui existaient à l'époque pour se protéger des intempéries, des catastrophes naturelles et des aléas de la vie. Ils nourrissent des superstitions et des pratiques symboliques. Dans le carnaval, apparaît une autre activité qui défie les conventions, c'est l'élection du roi et de la reine de la fête; cette volonté de parodier les institutions montre une certaine contestation du pouvoir et donc du sacré (le roi étant issu de droit divin, c'est en quelque sorte une protestation contre l'attribution divine et de ce fait une contestation envers Dieu). Cette position qui conteste aussi, comme nous avons pu le voir, l'ordre établi de la société échappe à la soumission à Dieu puisque les participants réprouvent le destin qu'il leur a octroyé. Mais cette attitude n'est que provisoire, ce n'est que durant le temps de la fête, temps durant lequel la contestation semble nécessaire aux hommes pour exorciser leurs peurs, leurs sentiments et extérioriser une joie qui vient se calquer sur la rigueur religieuse.

Durant la fête des Fous/Innocents (fête ecclésiastique) la pratique profane est

d'autant plus remarquable qu'elle a lieu dans l'église même : on imite, on parodie, sans crainte ni pudeur pour les institutions religieuses. Cette manifestation qui doit célébrer les humbles, les innocents (les enfants et les fous) est une fête religieuse qui permet de les placer aux premiers rangs durant le temps de cette réjouissance; elle favorise l'insertion des fous dans la société et rappelle le massacre des Innocents (les jeunes enfants tués par le roi Hérode). Tout comme le carnaval, cette réjouissance permet d'inverser des rôles. Durant la cérémonie, les enfants de chœur prennent la place des chanoines : vêtus de leurs vêtements et parés de leurs attributs, ils disent la messe, parodient les gestes sacrés et créent des rituels scandés d'énormes facéties. On conteste donc des autorités en se moquant d'elles. Durant l'office on joue le jeu de Rachel (*ordo Rachelis*), une mère qui pleure ses enfants morts durant le massacre, ce jeu est suivi par le jeu des rois mages (*officium stellae*). Ces jeux religieux témoignent du caractère sacré de cette fête. Mais l'élection par les clercs d'un « évêque de la déraison», d'un « pape des fous » ou d'un « abbé de la malgouverne » représentant ainsi le symbole de la fête, celui qui préside aux festivités, est une inconvenance vis-à-vis de la religion : dans ces titres de fonction, on utilise des noms, des attributions religieux qui sont associés à des noms péjoratifs. Ces pratiques qui semblent outrageantes sont, en réalité, exécutées sous les yeux et avec le consentement des chanoines. On peut donc dire que la liberté qui est accordée aux enfants de chœur montre l'importance pour eux d'avoir un lieu et un moment pour se manifester. Les religieux ont compris que la nécessité de laisser libre cours à la contestation du sacré permet non seulement aux clercs et aux plus jeunes d'entre eux de s'exprimer mais également d'accepter le sacré, donnant ainsi l'occasion à leur corps social d'affirmer leur poids dans la société. La fête se poursuit, ensuite, dans la rue: farces, cavalcades et bruits d'instruments qui ne sont pas sans rappeler le carnaval.

Pour ce qui est de la Fête-Dieu, l'association du sacré et des pratiques profanes existe aussi. La Fête-Dieu est une solennité qui commémore l'Eucharistie et le Saint-Sacrement et qui est célébrée le jeudi qui suit l'Octave de Pentecôte. Elle a été instituée officiellement par Urbain IV, le huit septembre 1264. Fête du corps et du sang du Christ, elle est également appelée fête du Saint(-)Sacrement. Son caractère religieux va être très vite complété par les divertissements profanes. Le

roi René qui a organisé des tournois durant cette cérémonie voulait représenter le triomphe du christianisme sur le paganisme tout en laissant son amour pour la chevalerie à la postérité. Cette pratique du tournoi pour symboliser la religion montre l'intime rencontre entre le sacré et le profane. La procession sort de l'église, marche solennelle sous un dais composée des différents corps de métiers, des confréries et de l'ordre religieux qui défilent avec leurs bannières. La procession du Corpus Domini offre un spectacle où se côtoient les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament et les dieux de l'Antiquité païenne. Figures antiques païennes et figures religieuses chrétiennes sont placées sur le même plan, ce qui tendrait presque à confondre la considération pour les héros antiques avec la vénération des figures de l'Ancien et du Nouveau Testament (cette juxtaposition des héros antiques et des divinités est également visible lors des entrées royales). Puis on assiste aux fameux jeux institués par le roi René : des scènes bibliques, ponctuées de danses, qui ressemblent plus à des scènes carnavalesques. Ces jeux qui allient masques, déguisements, jeu de rôles et note comique s'apparentent davantage au carnaval. C'est donc une certaine contestation du sacré qui se dégage de cette fête; sur le fond sérieux et religieux de certaines scènes se greffent des actes comiques: par exemple dans le jeu du veau d'or, qu'on appelle plus communément le jeu du chat et qui représente Moïse montrant aux juifs les Tables de la loi, ces derniers tournent autour de l'un d'entre eux (celui qui tient un bâton surmonté d'un veau d'or) en faisant un signe de mépris à Moïse et à un grand prêtre qui est présent lorsqu'il passent devant eux, ensuite un personnage qui est chargé d'enrouler un chat dans un linge le lance dans les airs en prenant garde de ne pas le laisser choir. Devant ce jeu, les spectateurs sont plus attirés par le lancer du chat que par le veau d'or. Ou encore, par exemple, le jeu de la belle étoile qui représente les rois mages, accompagnés de leurs pages, en route pour Bethléem. La grande étoile est portée par un homme habillé d'une longue robe blanche. Cette scène qui est a priori sérieuse va très vite devenir comique : le page qui se trouve le plus près de l'étoile et qui se livre à toutes sortes de gesticulations, se retourne vers les autres et fait un « réguigneou » (polissonnerie qui consiste en un mouvement vif et répété des fesses, de droite à gauche et inversement pendant le dernier salut). Ce geste scabreux au milieu d'une représentation sacrée crée un certain étonnement et traduit une sorte de

contestation du sacré; mais cette impertinence n'exprime pas forcément un mépris des valeurs religieuses, c'est surtout par pur désir de se divertir. Le fait de mélanger le sacré et le profane, le sérieux et le comique semble être passé dans les mœurs, sans malveillance profonde; c'est surtout un usage nécessaire dans la société. Et parce que le carnaval, comme d'autres fêtes, est une de ces fêtes qui ne sont pas données au peuple mais que le peuple se donne à lui-même, il n'est pas surprenant d'y rencontrer ce mélange des genres. La fête étant un moment où l'on s'extrait du quotidien, des conventions sociales, elle se dégage aussi des institutions, desquelles fait partie la religion; c'est pourquoi on assiste à des additions d'actes profanes aux démarches et gestes sacrés. La fête est un excès qui dépasse le cadre de la société, permettant d'accomplir des gestes qui seraient normalement interdits.

> Excès permis, voire ordonné, la violation solennelle d'un interdit. Ce n'est pas parc qu'ils se trouvent, en vertu d'une prescription, joyeusement disposés, que les hommes commettent des excès; l'excès fait partie de la nature de la fête, la disposition joyeuse est produite par la permission accordée de faire ce qui est défendu en temps normal. La fête montre donc aussi par excès les limites que la société se pose, en permettant paradoxalement, durant un temps imparti, de les outrepasser.[303]

On l'aura remarqué, la convergence des différences des genres et de la diversité populaire est notable. On assiste à une véritable confrontation des idées, des symboles et des entités. La juxtaposition des notions et des symboles, comme on le verra, se retrouve également dans les entrées royales. Mais avant cela nous devons montrer comment s'établit le lien entre le carnaval et l'entrée royale, et dégager les différents points de convergence qui unissent ces deux formes de fête.

---

[303] Sigmund FREUD. Totem et tabou. Paris : Payot, 1913, p.211.

B. Confrontation des contrastes

Une confrontation s'effectue tout d'abord au niveau des idées. En effet, on voit que pendant le carnaval et l'entrée royale, des idées qui sont opposées se retrouvent dans un même cadre.

- Ordre et désordre :

Dans la confrontation de l'ordre et du désordre, le carnaval est un excellent exemple d'application, étant selon toute apparence une manifestation débridée et complètement décousue dans laquelle les individus agissent n'importe comment sans se soucier d'un intérêt ni d'une quelconque cohérence. Mais ces a priori sont, comme nous avons pu le noter, une simple illusion car en réalité durant le carnaval, la structure, l'ordre, le déroulement sont tout à fait maîtrisés. La volonté de donner l'impression d'une fête sans règles ni déroulement justifie son intention d'être avant tout un divertissement destiné à exorciser les peurs et extérioriser les envies; une manifestation dans laquelle tout le monde est héros de la fête et maître de ses actes. Le désordre proclame en quelque sorte le renversement de l'ordre établi; il justifie l'acquisition de nouvelles identités et assure finalement l'ordre puisqu'il place tout le monde à égalité et laisse libre cours aux envies.
Dans l'entrée royale c'est le contraire; on pense que le roi qui déambule devant ses sujets se contente de venir à la rencontre ce ceux-ci lors d'une visite anodine. Mais, en réalité, c'est tout un système complexe et contrôlé qui s'opère : le monarque vient à la rencontre de ses sujets dans une position d'emprise, de domination. Expression du pouvoir monarchique, l'entrée n'est pas organisée au hasard : l'arrivée, l'ordre de la composition du cortège royal, le parcours, les allégories utilisées, les harangues et poèmes, tout est destiné à élever le monarque au rang des héros antiques et divinités. Tout comme la ville qui s'organise de façon à exposer ses biens et sa fierté.

- Réalité et illusion :

La fête est un événement qui s'introduit à un moment donné dans la vie quotidienne mais qui ne peut y être assimilé. En effet, la fête se définit par opposition au quotidien puisqu'elle s'insère dans celui-ci durant un temps dans le but de célébrer quelque chose pour disparaître ensuite. Elle est donc un plaisir éphémère qui n'a de sens que parce qu'elle échappe aux réalités.

Le carnaval, qui est la fête populaire par excellence, montre bien la joie des participants qui sont transférés dans un monde où les apparences n'ont que faire des conventions et où le masque renverse les rôles et donne l'occasion de changer d'identité. L'illusion que nourrit la fête est une distraction, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire ce qui extrait de la vie réelle, qui soustrait les participants au quotidien. Cette force de l'illusion est telle que durant le carnaval, les préoccupations sont d'ordre ludique, le roi élu ne règne pas sur ses sujets mais préside aux festivités. Les gens jouent, chantent, dansent, boivent et mangent avec excès.

Pendant l'entrée royale, l'illusion se développe dans l'esprit des participants. Le roi cherche à affirmer son pouvoir, tandis que la ville essaye d'attester son autonomie et sa capacité à se gouverner elle-même. Chacun s'illustre devant l'autre dans l'illusion de le captiver, le fasciner. Durant l'entrée royale, la principale confrontation qui apparaît est celle qui nourrit les rapports entre le roi et ses sujets. C'est un contact qui établit la communication entre les individus, donnant lieu à des échanges (présents, paroles, serments) enrichissants.

- La ville et le roi :

L'accueil qui est réservé par une ville du royaume à son roi ne réalise pas seulement un contact d'ordre humain, il confronte aussi deux symboles : ceux du pouvoir et de la soumission.

Comme nous l'avons dit précédemment dans notre étude, l'entrée royale engendre un contact entre les individus : entre les citoyens de la ville elle-même et entre la ville et le monarque. Ce rassemblement des masses populaires et du roi montre l'aspect communautaire de l'entrée royale, c'est dans un souci de respect du devoir civique que les individus se réunissent. C'est dans ce rapport des devoirs

que s'opère la confrontation des statuts : entre celui qui détient le pouvoir, le roi, et ceux qui sont soumis à celui-ci, le peuple. Dans cette symbolique de la rencontre, on voit se jouer une grande mise en scène dans laquelle les deux parties exhibent et représentent leurs valeurs, leur fierté et leur position: le roi est le grand représentant, il est l'unique dirigeant de la nation et le seul dont le pouvoir est inébranlable car il est issu de droit divin; quant au peuple, il lui obéit. Ce qui montre que malgré l'image d'une nation réunie, le roi cherche à se détacher de celle-ci pour être le seul à s'élever au-dessus de tous. En effet, « la monarchie, en tant qu'instance de gouvernement, forme une totalité qui, bien que née de la nation, vise à lui échapper. Elle se place au-dessus d'elle et se constitue en organe indépendant ».[304]

Cette citation peut également s'appliquer à la ville où le monarque bien qu'il semble former un ensemble avec ses sujets, cherche quand même à prendre une position élevée, à se placer au dessus d'eux; finalement son incorporation au milieu de la ville qui s'articule en fonction de lui permet de mieux figurer son unicité, de justifier sa suprématie. Toutes ces confrontations de contrastes établissent une certaine réalité unifiée, car tout semble incohérent : les êtres, les choses et même les idées ne sont pas fixes et rigides, mais traversés de contradictions. C'est toutefois de cette confrontation, ce contact des paradoxes, des différents êtres, du roi et ses sujets, que résulte l'équilibre social nécessaire à la société.

Pour ce qui est de la notion de sacré, on voit que le carnaval, dont l'origine religieuse s'est peu à peu transformée en fête populaire, offre une juxtaposition des contraires : le sacré se mêle étroitement au profane. Tandis que dans l'entrée royale, c'est exactement l'inverse qui se crée : la cérémonie protocolaire de l'entrée royale devient un véritable rite religieux où le monarque est presque divinisé, parce que de la volonté de se placer au-dessus de tous le roi fait naître sa comparaison avec de grands héros ou des divinités antiques.

On remarque donc que le carnaval désacralise l'événement tandis que l'entrée royale sacralise l'action; elle fait du souverain et de la cérémonie des concepts sacrés. Mais dans les deux cas, il s'agit pour de s'approprier l'événement

---

[304] Jean-Marie APOSTOLIDES. Le roi-machine. Op.cit., p.67.

à des fins profanes : les participants du carnaval cherchent à se divertir, et le roi tente d'affirmer son pouvoir et son unique suprématie en s'affublant aux travers des allégories d'attributs et de qualités dignes des héros antiques ou des divinités mythologiques et justifiant ainsi son unicité.

C. Du rite protocolaire au rite religieux

L'entrée royale témoigne d'une volonté de sacraliser le roi; durant cette cérémonie le monarque passe d'un état humain à celui de héros, voire de divinité. L'entrée royale, loin d'être une simple cérémonie d'accueil que la ville offre à son souverain en visite, est un spectacle complexe et symbolique de toute la dimension hiérarchique qui s'y joue, et où apparaissent dans une même scène les acteurs, les spectateurs, les metteurs en scène et les protagonistes. Dans cette sphère se réalise une confrontation des idées et des diversités sociales, de laquelle résulte la structure de la société, dont le monarque est l'organe principal et autonome.

- Le protocole de l'entrée royale

Le protocole est le symbole de l'ordre. Il est le modèle des relations officielles dont les conventions, les codes et les principes traduisent la constitution d'une société donnée. Au XVIIème siècle, le mot « protocole » était un terme juridique employé pour un formulaire d'actes de justices destiné à l'enseignement des débutants en la matière; on l'utilisait également pour un registre relié de notaires où ils devaient consigner tous leurs actes en détail afin d'éviter qu'ils ne soient perdus, modifiés ou abîmés. La finalité (sauvegarder des documents qui permettent de pérenniser des actes juridiques) de cette démarche résume ce que l'on entend par protocole aujourd'hui, où le mot a pris un sens beaucoup plus politique :

> […] le mot « protocole » suggère un sens aujourd'hui encore essentiel: garantir la continuité, préserver la mémoire des institutions

> politiques. Parce qu'il fixe la liste des « rangs et des préséances », la hiérarchie des fonctions politiques, parce qu'il rappelle à chacun la place qui est la sienne, les gestes qu'il doit accomplir, parce qu'il justifie la distribution des corps dans l'espace politique, parce qu'il règle le mouvement et le rythme des cérémonies de l'ordre en politique.[305]

Le protocole établit donc une organisation politique, les termes: « garantir », « fixe », « justifie », « règle » expriment la réglementation des limites et la marque d'un modèle, un modèle qui implique la perfection du type idéal de la cérémonie. De ce souci de réglementation se dégage une certaine peur du désordre, c'est donc la peur du chaos qui inspire le protocole parce qu'il est signe d'ordre politique, d'harmonie sociale.

Dans la nation, suivre le protocole signifie que les choses sont faites dans un ordre bien précis et régies par des règles qui le structurent. Au XVIIème siècle l'ordre, la rigueur et les règles dénotent la volonté d'établir une organisation; les choses ne sont pas laissées au hasard ou à l'improvisation, et l'entrée royale est un exemple parfait du souci formaliste de ce siècle. Il suffit de voir que l'entrée royale possède des codes bien manifestes, comme nous avons pu le constater au fil de notre étude pour comprendre qu'il existe un style bien précis de cette cérémonie, c'est un événement qui dispose de règles et d'une organisation types.

Dans l'organisation de l'entrée royale, on remarque l'importance de la part du sacré, permettant ainsi de consolider l'idée que le roi est unique et possède un pouvoir inaltérable.

Dès l'arrivée du monarque aux portes de la ville, les serments et obligations réciproques sont échangés : le roi prête serment de conserver les privilèges de la ville, et celle-ci le prie de bien vouloir les garantir et lui témoigne son respect et son obéissance. Le serment implique donc que le contrat qui les unit est fixé devant Dieu. Rappelons que l'entrée royale est avant tout un contrat entre le

---

[305] Yves DELOYE, Claudine HAROCHE, Olivier IHL (sous le direction de). Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique. Paris : L'Harmattan, 1996, p.15.

souverain et ses sujets (droit de gîte et respect des privilèges). Elle est donc une obligation.

Après les serments échangés à son arrivée, le monarque prend place dans un grand défilé à travers les rues de la ville. Le déroulement de cette déambulation est comparable à une procession religieuse et notamment à celle que l'on observe durant la Fête-Dieu : dais, marche lente. Une procession qui est établie, bien sûr, suivant une classification, parce que « avec l'apparition de l'Etat, des règles-dont les origines sont ensevelies depuis des siècles-sont venues classer et répartir les sujets et les corps, lors des cérémonies ».[306]

De l'ordre émane forcément l'idée de rapports entre les individus; c'est la structure qui crée l'ordre, et la cérémonie dans cette répartition des rapports semble être un moment idéal pour les afficher et de ce fait les justifier. Dans cette procession hiérarchique, le cortège royal (le roi étant celui qui se distingue de cette classification par le fait que c'est autour de lui que tout s'organise) suit un parcours défini et orné d'allégories utilisant des héros antiques ou des divinités pour illustrer les vertus et les qualités du monarque. À la fin de la parade, le roi s'en va écouter le Te Deum (que l'on écoute à l'occasion d'une naissance ou d'une victoire royale) à l'église. L'importance du Te Deum que l'on retrouve dans toutes les entrées royales montre la place du sacré dans la cérémonie. Toute la mise en scène de la cérémonie insiste sur la célébration du monarque, du grand empereur conquérant.

De la romanité au pouvoir monarchique

L'importance du latin, des renvois à la Rome antique et à la mythologie traduisent les intentions de l'entrée royale. Toutes ces références aux Anciens sont assez répandues au XVIIème siècle, car elles traduisent très bien les valeurs d'ordre et de rigueur que véhicule ce siècle, et expriment toute la grandeur du monarque parce que Rome et ses héros représentent à merveille la perfection du mythe. En effet, on crée :

[306] Yves DELOYE, Claudine HAROCHE, Olivier IHL (sous la direction de). Op.cit., p.12.

> des signes de cette Rome ressuscitée, à travers les arts, la littérature ou la musique. D'où les allures romaines qu'affectionnent les contemporains de Louis XIV, les héros romains auxquels ils s'identifient au théâtre; d'où la romanité des fêtes de cour dans lesquelles ils se retrouvent pour s'inventer comme Anciens.[307]

Les monarques au XVIIème siècle et notamment Louis XIV ont favorisé la production littéraire et artistique dans le but de dépeindre la filiation entre la royauté française et l'empire romain. Cette parenté semble nécessaire à l'entretien de l'image du roi. Ainsi l'art classique « a pour fonction de traduire en images le corps imaginaire du roi, à travers les références mythologiques dont se nourrit la monarchie ».[308]

Les relations d'entrée sont ainsi un des moyens artistiques pour alimenter le mythe qui se dégage du pouvoir monarchique, son utilisation traduit la volonté monarchique d'affirmer sa domination dans la France entière, à l'étranger mais aussi devant la postérité. L'entrée royale élabore des tableaux vivants, des allégories sur le mode de la romanité parce que des héros tel qu'Auguste inspirent nécessairement le respect et l'admiration. Auguste est un référent de comparaisons que l'on voit apparaître pendant le règne de Louis XIII mais qui prospère surtout sous Louis XIV. Ces grandes figures antiques sont des modèles idéaux pour justifier la suprématie de la monarchie. Rappelons que le triomphe romain était perçu comme sacré car le triomphateur était accueilli comme un héros avec une cérémonie religieuse qui lui témoignait admiration et augustes hommages. L'entrée royale figure donc le monarque sous les traits d'un héros antique, qui après une victoire entrerait en sa ville sous les acclamations et les hommages de ses sujets, fascinés par sa grandeur. Un triomphe qui se célèbre comme un

---

[307] Jean-Marie APOSTOLIDES. Le roi-machine. Op.cit., p.68.
[308] Ibid., p77.

véritable triomphe antique. Durant l'entrée de Marie de Médicis à Avignon, le dix-neuf novembre 1600, par exemple, son arrivée se fait sur la musique de Mars (musique des triomphes) avec un tonnerre de mousquetades et d'arquebuses; on entend aussi des hautbois et des clairons qui sont, comme l'explique André Valladier, des « instruments vsitez aux triomphes anciens »; cette explication est mise entre parenthèse dans la relation pour que tout le monde comprenne que, pour son arrivée, la reine bénéficia d'un hommage digne des anciens, justifiant ainsi son pouvoir.

Le cadre des entrées royales qui est orné d'architectures éphémères est également une marque de la romanité. Les édifices sont inspirés de ceux de Rome, ce sont des monuments représentatifs de la civilisation romaine : temples, arcs de triomphe, amphithéâtre majestueux. Durant la cérémonie c'est la Rome antique qui reçoit le grand empereur et qui lui manifeste toutes les marques de déférence dont il doit bénéficier. Ainsi, « peintes ou sculptées, toutes ces effigies serviront à magnifier le visage du roi comme à sacraliser le corps de la royauté ».[309]

L'usage de la langue des empereurs romains souligne toute la dimension emphatique des références. Pendant l'entrée royale, on remarque l'emploi des inscriptions en latin, cette forme d'écriture remonte à la première antiquité; les inscriptions chez les Romains étaient utilisées pour les affaires concernant la république et celles de la religion. Cette pratique semble s'être perpétuée : les architectures et les monuments des entrées royales en sont également enrichis. Dans l'ancienne Rome, les temples étaient gravés de dédicaces, des vœux y étaient inscrits en l'honneur des divinités adorées dans l'empire. L'utilisation du latin pendant l'entrée royale n'est pas anodine, c'est l'écriture des Anciens mais aussi celle de la religion.

Les héros, les architectures et l'écriture sont romains; Rome et son histoire sont des exemples parfaits pour glorifier et célébrer le monarque. Pour illustrer nos propos nous utiliserons une relation d'entrée qui est l'une des plus riches, celle d'André Valladier, auteur de la relation d'entrée écrite pour l'entrée de Marie de

[309] Yves DELOYE, Claudine HAROCHE, Olivier IHL (sous la direction de). Op.cit., p.17.

Médicis à Avignon, le dix-neuf novembre 1600. Il explique, au début dans une partie intitulée « Av Roy », pourquoi le choix du thème de l'entrée s'est porté sur Hercule.

> Mais ce portraict, sire, que nous auons tracé à vostre Maieste, n'est pas une peinture muette & mixtionee seulement de couleurs ains une vive image parlante, & antitype de l'histoire, & Heroïques faicts de vostre incomparable valeur. Le modelle, & l'Idee en fut retiree d'Hercules (car aussi à Rome ne se faisait iamais triomphe que l'effigie d'Hercules ne marchat deuant) de son entregeant, & posture, nous auions portraict au naturel, & naïfué en parallèle les traicts les plus éminents, & remarquables de voz exploits, comme vives couleurs de votre Maiesté victorieuse, & triomphante, posees, & couchees sur le fonds de l'histoire, & extraction des Roys de Nauarre voz deuanciers pouruignez de la souche, & tige d'Hercules […][310]

Dans cette explication du choix d'Hercule pour illustrer Henri IV, l'auteur montre que c'est par le biais de la peinture que le parallélisme entre les deux personnages se réalise; c'est donc sous les traits d'Hercule qu'Henri IV va nous apparaître durant l'entrée royale. Notons d'ailleurs tout le vocabulaire qui se rattache à la peinture: « portraict », « tracé », « peinture », « couleur », « image », « modelle », « traicts », « viues couleurs », « posees et couchees sur le fonds ». Le roi est représenté à l'image d'Hercule dont le modèle servira à façonner les différents traits du monarque. Cette façon de le modeler à l'image d'Hercule peut aussi nous rappeler la volonté de montrer que le souverain est à l'image de Dieu, parce que le fait de le comparer à Hercule c'est aussi une manière de l'élever aux rangs des divinités. Ainsi Henri IV est paré des attributs d'Hercule, on lui fait porter sur la

[310] André VALLADIER. Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois Triomphant. « Au Roy ». Avignon: Jacques Bramereau. 1601.

tête une peau de lion, qui s'explique également par son signe astrologique.

> C'est le fonds, & le champ de nostre tableau. là-dessus, au tour natal de vostre Majesté, le ciel crayonna les premiers traicts de cette image & en getta la premiere ordonnance, vous rencontrant souz là constellation genereuse du lyon calculee en l'onziesme maison de votre natiuité, presage de ce que vostre Maiesté deuoit estre par apres, & suiect à notre pinceau de donner à vostre image pour casaque d'armes la despouille du lyon parement ordinaire d'Hercules.[311]

Dans cette explication de l'attribut du monarque, la peau de lion, que l'on a vue sur le premier arc de triomphe, est en relation avec le premier des travaux d'Hercule, à savoir tuer le lion de Némée et le ramener à Eurysthée. Le lion possède une peau impénétrable, Hercule muni d'une simple massue de bois d'olivier réussit à le tuer puis revêt sa peau; à partir de ce moment là Zeus ajoute le lion au nombre des constellations dans le firmament. D'ailleurs la massue est aussi ajoutée aux attributs du roi sur l'arc de triomphe. Mais la peau du lion se réfère également au signe astrologique du monarque : « au tour natal de vostre Maiesté, le ciel crayonna (…) vous rencontrant souz là constellation genereuse du lyon ». La métaphore du ciel pour désigner Dieu est assez récurrente dans cette relation d'entrée; « le ciel crayonna les premiers traicts de cette image »: le fait d'employer le vocabulaire de l'art plastique témoigne du degré d'emphase avec laquelle l'auteur parle du souverain; cette métaphore de la peinture fait de celui-ci une œuvre d'art et en quelque sorte une merveille créée par Dieu.

L'auteur explique ensuite qu'il compare les différents travaux d'Hercule aux exploits du roi. La transition entre les deux n'est établie que par de simples formules du type de l'apostrophe telles que : « SIRE », « vous, SIRE », « et vostre

[311] André VALLADIER. Op.cit.

Maiesté », signifiant ainsi au monarque les exploits dont il est l'auteur et qui sont comparables aux travaux d'Hercule, comme par exemple :

> [e]n fin ce grand Heros Hercules, apres les longues courses de la forest de Menale, print la belle biche Menalee aux cornes et ongles d'or. Et votre Maiesté pour comble de ses fortunes, & accomplissement du bon heur de la France a obtenu du ciel cette belle Princesse vray miroüer de voz humeurs, moulee à voz vertus […][312]

L'auteur compare donc la capture de la biche, créature mythologique, par Hercule au mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis. C'est pourquoi comme nous avons pu le voir dans notre étude sur cette entrée, l'arc qui représente la biche est par déduction l'arc symbolique du mariage.

On constate que tout est agencé dans le but de faire du souverain un être singulier, au même titre qu'Hercule, il est un héros se plaçant ainsi entre les hommes et Dieu.

La mythologie joue un rôle très important dans les entrées royales. Dans l'entrée de Marie de Médicis à Avignon, dix-neuf novembre 1600, l'édification des arcs de triomphe est conçue en rapport avec les divinités antiques : chaque arc est dédié à un dieu. On observe aussi un temple dédié à Janus sur lequel est représenté le portrait d'Henri IV. Cette utilisation des arcs et du temple place en quelque sorte le roi et la reine au rang des divinités, puisqu'il faut dire que les temples dans l'Antiquité étaient consacrés à des divinités et le fait d'élaborer un temple et d'y placer un portrait du roi marque une certaine volonté de mettre sur un même ordre Henri IV et ces divinités.

> […] Le roi est hissé au plus haut degré de la

[312] André VALLADIER. Op.cit.

> hiérarchie des êtres compatible avec la cohérence du code religieux. S'il n'est pas Dieu lui-même, il en représente du moins l'image fidèle. Cette quasi-déification du prince est d'abord établie dans le code antique; puis elle est transmise, après aménagement, à celui de la chrétienté.[313]

Ainsi selon les signes hérités du fonds romain, le monarque n'obéit et n'est soumis à personne; cette caractéristique lui confère un caractère sacré.

De plus, nous avons remarqué que la structure de l'entrée royale par ses ornements, ses architectures, ses statues, ses inscriptions et son principe d'accueil oblige la ville à sacrifier tout ce qu'elle possède pour satisfaire son roi. On a presque l'impression d'assister à un sacrifice, même si, comme le dit Marcel Mauss, « le sacrifice est un acte religieux qui ne peut s'accomplir que dans un milieux religieux et par l'intermédiaire d'agents essentiellement religieux ».[314]

Mais c'est un élément qui nous frappe, car tout ce qui concerne l'expression religieuse est annexé dans les entrée royales : on utilise des mots (Te Deum, les serments) d'ordre religieux, des objets qui sont des représentations religieuses (le dais, la tiare, la croix), mais également un rite qui est l'acte même de l'entrée royale. On remarque également que le comportement des individus face au monarque est de l'ordre de la vénération, on met un genou à terre pour le recevoir ou pour lui adresser la parole, comme devant un personnage religieux ou un représentation divine; un comportement qui semble même se réaliser dans les paroles adressées au roi, comme par exemple dans une harangue qui est prononcée en l'honneur de Marie de Médicis lors de sa visite à Avignon : « les bien-heureuses influences, & qualités, que le Soleil radieux de vostre Majesté très-Chrétienne », lui dit un assesseur, « respend sur vostre très-affectionnee, & très-obeyssante ville d'Auignon, nous donnent la hardiesse de nous venir ietter à ses pieds, & offrir à l'autel de vostre gloire une moisson planctureuse d'autant de

---

[313] Jean-Marie APOSTOLIDES. Le roi-machine. Op.cit., p.85.
[314] Marcel MAUSS. Les fonctions sociales du sacré. Paris : Éditions de Minuit, 1968, p.212.

mille voeux ».[315] Dans cette harangue on notera l'attitude des sujets face à la reine, l'assesseur met un genou à terre pour déclamer sa harangue, il prononce ensuite la formule « se jeter aux pieds », ce qui montre le rapport entre les deux personnes : le sujet est en-dessous de sa Majesté, il est à ses pieds. Il prononce également une phrase qui marque un certain sacrifice de la part de la ville : « offrir à l'autel de vostre gloire une moisson […] »; dans l'antiquité, on adressait des vœux aux statues des divinités, elles se trouvaient au dessus d'une pierre qui était une sorte d'autel sur lequel on offrait des sacrifices et des libations. La cérémonie se déroule selon un rite dont le protocole et le symbolisme traduisent une solennité quasi-religieuse qui offre un spectacle, employé à la diffusion du pouvoir monarchique.

La sacralisation du protocole

On a pu le constater, que ce soit dans le carnaval ou l'entrée royale, la présence du roi en tant que personnage principal de l'événement autour duquel s'organise le reste des participants implique un contact qui semble dégager un caractère presque divin, des rapports où le monarque serait au-dessus des autres. Ce rapport de force s'affiche sur le mode de la dépendance de l'un vis-à- vis de l'autre. Le royaume est un corps dont le roi représenterait la tête et les sujets les autres membres qui ne peuvent agir sans son commandement. On peut aussi parler du rapport entre le roi et ses sujets qui s'exprime à travers l'élévation du monarque. Dans l'entrée royale tout concourt à faire du roi une personne hors du commun, un héros, un être presque divin. Dans cette conception de l'entrée royale, on voit bien toute la symbolique et l'importance du protocole; Marcel Mauss explique à ce propos :

> […]qu'une théorie de la prière était nécessaire à qui voulait comprendre « le serment, le contrat solennel, les tournures de phrases requises par l'étiquette, qu'il s'agisse de chefs, de rois, de

[315] André VALLADIER. Op.cit.

> cours ou de parlements, les appellations de la politesse.[316]

Dans cette citation, on voit bien l'intérêt de la prière dans la compréhension de certaines cérémonies où les règles de bienséance sont de rigueur. Les « tournures de phrases requises par l'étiquette » : dans cette partie de la phrase, on sent toute la dimension protocolaire des gestes accomplis : il faut agir selon les conventions; l'emploi du mot « requises » marque une certaine obligation, une prescription, tout est codifié, entré dans les mémoires, c'est donc une véritable tradition qui se forge: on entre dans la mémoire collective qui indique un agencement des comportements, ce n'est pas seulement l'ordre hiérarchique qui est structuré, les comportements sont également aménagés. Le terme « étiquette » insiste sur l'aspect de la renommée, ce n'est pas, par exemple, Henri IV qu'il faut honorer mais le roi de France : ce n'est donc pas le respect pour la personne du roi (son individualité) qui est mis en valeur mais ce qu'il représente (sa naissance, son lignage royal); ainsi « les appellations de politesse » définissent la fonction de la personne qui les reçoit, les marques de politesse seront différentes selon les personnes. Les attributions de titres définissent les marques de respect qui s'attachent à mettre en valeur ce que la personne représente dans la société; elles concrétisent donc une structuration sociale, régie par la hiérarchisation.

Dans cette citation, Mauss nous explique que la connaissance de la prière permet de comprendre le serment, le contrat solennel, etc. parce que dans la prière on retrouve des notions d'ordre moral : le respect des valeurs et des personnes, l'ordre, la reconnaissance de l'ordre et d'une puissance supérieure. Lors de l'entrée royale, le principe est similaire : dans un regroupement collectif les sujets se placent en fonction de leur position sociale, accueillent le monarque avec les marques de respect qui se doivent, et reconnaissent la légitimité du roi, en tant que souverain éminent (presque divin). Cette caractéristique du monarque l'installe dans une position contraire au reste du peuple, il se distingue et se place au dessus

[316] Marcel Mauss est cité dans l'ouvrage de Yves DELOYE, Claudine HAROCHE et olivier IHL (sous la direction de). Op.cit., p.13.

des autres.

Rapport roi/sujets : la verticalité du pouvoir

Cette conception du roi en tant que personnage divin le place dans le niveau supérieur de la terre, il rejoint la voûte céleste, il fait partie des astres et du domaine divin; il se trouve donc au dessus de ses sujets, qui, eux, sont en dessous de lui. Le monarque est donc en haut tandis que le peuple est, lui, en bas. Cette image du pouvoir et des rapports entre les deux statuts sociaux traduite par des positionnements dans l'espace place les participants dans un cadre qui n'est plus terrestre mais dans une sphère céleste où il sont spectateurs de l'héroïsation du roi.

La description du monarque et de son pouvoir se font sur le mode du sacré; « la notion de dieu, le culte adressé à une personnalité n'est qu'un cas, une spécification, une différenciation ultérieure des sentiments de respect qui s'adressent d'abord à ces puissances impersonnelles, sans formes définies. La notion de dieu se résout, en dernière analyse, en la notion du sacré. »[317] Si le souverain est ainsi décrit, c'est pour contribuer à la propagande de son pouvoir et affirmer l'importance de son sacre et son attachement à la religion. Le roi n'est pas seulement le grand protecteur de la France, c'est aussi un fervent défenseur de l'Eglise. Prenons par exemple, l'entrée royale de Marie de Médicis à Avignon le dix-neuf novembre 1600, le char que nous avons décrit porte les « génies » du roi et de la reine. Ce char exhibe le roi portant une tiare et une épée nue en forme de croix à la main, au bout de laquelle est accrochée une couronne; ce montage de la couronne dans l'épée figure l'union des deux objets : cette image très symbolique montre que le monarque, représentant des chrétiens, fait triompher la religion et préserve Avignon, ville papale et second siège de l'Eglise catholique. Cette association du roi à des éléments saints lui procure un caractère sacré qui témoigne de son autorité suprême.

Il n'est pas anodin de voir que le monarque est auréolé de qualités éminentes qui le distinguent de tous. Dans la relation d'entrée d'André Valladier on lui reconnaît des qualités divines, saintes, il est celui qui guérit par le simple fait de toucher le malade en prononçant une formule : « les Roys de France seuls ont ce don du ciel

[317] Marcel MAUSS. Op.cit., p.97.

de guerir des écrouelles, maladie incurable, par le seul attouchement, disans : Le Roy te touche ». Le souverain devient ainsi roi thaumaturge. André Valladier va encore plus loin en faisant de la reine un être immortel, dans la stance qui accompagne l'arc de Minerve, l'auteur emploie un vers dans lequel il utilise une antithèse, une antinomie : « vous [Henri IV/Hercule] faira reuiure en mourant » qui montre l'immortalité de grands héros. Sur le théâtre de l'arc de Mars, les Parques déclament des vers, parmi celles-ci Euphrosyne s'adresse au roi sous l'appellation « race des dieux ».

Toute cette dimension mythologique « forme le rituel dans lequel le prince est transfiguré. De mortel qu'il était, le souverain endosse la figure immortelle d'Hercule ou d'Apollon; il passe du monde humain à celui des dieux, il participe de leur éternité et de leur système ».[318]

Ainsi la religion prend une place importante dans entrées royales mais également lors des fêtes populaires (dont l'origine est religieuse) car toute forme de cérémonie tient son rituel et son système de réglementation du domaine religieux.

La religion et la politique sont des liens sociaux permettant aux individus de se découvrir et de trouver une position commune, elles font partie de l'éducation, des traditions que l'individu acquiert dans une société donnée.

> Les hommes ne peuvent pas vivre ensemble sans instaurer un lien social. Ils ont besoin d'être reliés les uns aux autres et la religion (*re-legere*: rassembler et *re-ligare*: relier) est là pour faire en sorte que chacun découvre chez l'autre (au moins sur un territoire défini) un semblable et, si possible, un frère. […]Mais la religion, si forte soit-elle, ne peut suffire comme lien. L'autre lien fondamental est le lien politique.[319]

La religion unit les individus, elle permet une cohésion du groupe; c'est pourquoi

[318] Jean-Marie APOSTOLIDES. Le roi-machine. Op.cit., p.83.
[319] Yves DELOYE, Claudine HAROCHE, Olivier IHL (sous la direction de). Op.cit., p.35.

elle est un véritable « lien social ». Et l'homme dans sa vie en société est régi par deux institutions: religieuse et politique. Elles sont semblables puisqu'elles possèdent toutes deux des règles, des rites, des cérémonies, des processions, etc., et l'on se rend compte qu'elles sont également complémentaires. La nécessité de créer des liens sociaux traduit la nécessité des hommes de vivre ensemble; l'homme ne peut vivre seul, le besoin des autres est indispensable pour exister. C'est la communication, le contact qui unit les individus et la fête est un moment propice à cette fusion.

Les cérémonies qui héritent du système religieux s'organisent comme un rituel qui adopte un protocole adéquat à chaque situation. Le protocole offre une espèce d'harmonie qui célèbre les qualités du roi et dissimule ses imperfections, il en va de même lors du carnaval, où l'on fait abstraction de toutes les tensions qui peuvent exister entre les participants et dans l'esprit même de chacun d'eux, parce que la fête possède cette force de tout idéaliser et de créer une sphère fictive qui se structure par le rituel et le protocole, et offre un apaisement.

> Tout simplement dans l'univers protocolaire nous ne sommes pas dans la « vraie vie »; nous sommes dans un monde effectivement « apaisé », où les passions se taisent et les rivalités s'abstiennent, dans un monde donc où l'homme est à même de se développer […] et de rencontrer l'autre même si c'est à une place désignée, même si, ainsi, il exprime sa différence.[320]

Que ce soit lors du carnaval ou pendant l'entrée royale, on voit que les hommes ont besoin des autres pour exister : les participants du carnaval confirment ce besoin dans l'expression du divertissement collectif; l'entrée royale, quant à elle, affirme que le roi sans ses sujets ne peut exercer son pouvoir. C'est donc un rapport d'attentes réciproques que recherchent les participants d'une fête

[320] Yves DELOYE, Claudine HAROCHE, Olivier IHL (sous le direction de). Op.cit., p.36-37.

et dont la finalité est surtout de prendre du plaisir. Ainsi sur des sujets sérieux et sacrés viennent se greffer la joie, la distraction et la liesse. Pour l'entrée royale, la réjouissance est également manifeste, les rapports de soumission et la sacralisation du souverain n'enlèvent rien au plaisir suscité par sa présence, car c'est un événement qui se distingue des moments de la vie de tous les jours. Même si les nobles et les bourgeois payent pour l'organisation de l'entrée royale, ils sont fiers de parader dans le cortège royal auprès du monarque. Le peuple, quant à lui, qui paye de sa personne pour la réalisation de l'événement, est ravi de pouvoir assister à ce moment exceptionnel qui offre en outre une profusion de nourritures (dans un contexte, rappelons-le, de disette). Pour la ville entière c'est une immense fierté et un grand honneur de pouvoir recevoir le roi de France, l'excitation patriotique et le privilège de l'événement l'emportent sur tous les efforts qui ont été déployés. Le roi est ravi de pouvoir bénéficier de ce contact avec la ville pour affirmer son pouvoir et créer dans l'esprit de ses sujets l'image d'une monarchie dont le pouvoir est établi sur le caractère sacré. La fête est un spectacle protocolaire où chacun se présente et se représente aux yeux des autres; parce que depuis toujours les rites, qu'ils soient religieux ou non, permettent de créer des liens sociaux dont toute société donnée a besoin. Mais cela reste tout de même un moment propice à la fête, c'est-à-dire au divertissement, au plaisir et à l'échange.

4) Notion de collectivité

La fête œuvre pour l'unification sociale et conduit le collectif à créer la masse, la généralité. On y rencontre l'ambition, la volonté de créer un lien social entre les individus. Cette collectivité, instantanée et éphémère, est renouvelée à chaque nouvelle démarche de groupement. De cette volonté d'unir les individus se dégage une notion de neutralité; on n'est plus dans le classement de groupes sociaux, dans l'évaluation de la richesse; même si durant les processions (de la Fête-Dieu) et les défilés (des entrées royales) les places hiérarchiques sont visibles, ce n'est pas la hiérarchisation essentiellement qui émane de ces fêtes, c'est davantage l'exhibition de soi. L'homme et surtout l'homme du XVIIème siècle se définit par rapport à un groupe, son existence passe par le besoin de se retrouver avec

d'autres, avec ses semblables. Durant la fête, la notion de collectivité est omniprésente et implicite. Elle s'impose à l'individu car c'est par le groupe que l'être s'épanouit. D'ailleurs, la création des confréries nous permet de comprendre et justifie le souci d'exprimer son appartenance à un groupe. Cette volonté de faire partie d'un groupe a donné lieu à des rituels qui montrent le besoin de se réunir, comme dans la fête. Ainsi, la fête se dispense, se libère de tout individualisme, parce que l'homme a besoin des autres et c'est la fête qui assure le lien entre le « moi » et l'autre. « L'étude de la fête comme manifestation d'une certaine psychologie collective » est un point intéressant dans l'analyse et la compréhension de la fête.[321] Notamment dans la fête du XVIIème siècle, où l'individualisme n'existe pas encore et où la notion de groupe est omniprésente dans la société.

Les fêtes ont l'utilité de grouper les gens et de leur faire prendre conscience de leur place dans l'assemblée: « leurs fonctions premières étaient surtout de rassembler et de revivifier le corps social, d'exhiber une fierté collective et même d'exprimer un rapport au sacré et à la transgression ».[322] Le sentiment de groupe permet à l'individu de se sentir invincible; l'union donne l'impression d'être plus fort face aux forces du Temps et de Nature, dans ces périodes où l'on était esclave des conditions météorologiques car on ne possédait pas de moyens de protection et de prévention.

La fête a une fonction civique, elle intègre l'individu dans un corps social et lui donne des intérêts civiques qui le lient à ses semblables.

> […] Rousseau et Diderot font l'apologie d'un rassemblement festif comme vecteur de sens civique et c'est dans cette lignée que l'établiront le Comité de Salut Public et la Convention.[323]

---

[321] Jacques HEERS. Conférence Albert-le-Grand 1971, fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen Age. Op.cit., p. 11.
[322] Serge CHAUMIER. Arts de la rue. La faute à Rousseau. Op.cit., p.64.
[323] Serge CHAUMIER. Op.cit., p.65.

Cette citation qui concerne le XVIIIème siècle peut également s'appliquer au XVIIème siècle parce que la fête a évolué mais a toujours conservé cette particularité de vouloir créer un symbolisme. Au XVIIIème siècle c'est plus un gouvernement (la république) qu'une personne (le roi) qui est symbolisé, mais l'idée générale reste la même. La république comme la monarchie est également visée : l'époque révolutionnaire s'attaque à la république, tout comme au XVIIème siècle certains s'opposent au roi.

Le rassemblement festif donne lieu à ce sens civique que l'on a pu observer aussi bien dans les fêtes populaires que dans les entrées royales. Parce que l'homme vit en communauté et qu'il est porté par un sentiment collectif, il est le singulier qui s'exprime par les voix du pluriel. Dans la vie mondaine, le brassage, l'association des différents groupes d'individus se dégagent également de la fête, même s'il s'agit de groupes beaucoup plus restreints.

> Le rôle des fêtes est important pour la vie mondaine. Elles rapprochent les hommes, que leurs affaires, leurs caractères, leurs intérêts différents sépareraient; elles sont comme l'armature de cette foule diverse. Elles les maintiennent en gaieté, en bonne humeur, en bannissant le chagrin et l'ennui, en obligeant à oublier ce qui divise par la nécessité de paraître aimable.[324]

Dans cette citation, on remarquera la fonction salvatrice de la fête, qui procure « gaieté » et « bonne humeur » et qui éloigne du « chagrin » et de « l'ennui ». Comme une sorte de remède à la mélancolie, elle offre la joie. Cette fonction vient du fait que la fête rassemble. La comparaison de la fête à une armature montre que c'est elle qui permet le soutien et la cohésion dans la diversité de la foule. Elle

[324] Maurice MAGENDIE. La politesse mondaine. Et les théories de l'honnêteté, en France au XVIIème siècle, de 1600 à 1660. Tome I-II. Genève : Slatkine Reprints, 1993, Tome I (chapitre VII), p. 543.

soude les individus pour faire de la diversité une unité. C'est grâce à elle que diverses personnes peuvent, durant un temps, coexister. Cette aptitude à être ensemble malgré les différences tient au fait qu'en public la civilité est de rigueur; on remarquera donc un vocabulaire de l'obligation : « obligeant », « nécessité »; parce que chaque individu en public doit « paraître aimable ». Le paraître fait partie du sens civique et la fête est un excellent exemple de civilité, où chacun s'accorde à coexister avec les autres, parce que la fête a cette particularité de n'avoir pour seule fin que le plaisir : même durant les entrées royales où les intérêts sont assez exprimés, on assiste au plaisir du roi et de la ville. Le monarque est heureux de pouvoir bénéficier de l'accueil fastueux de la ville, qui est, quant à elle, ravie de pouvoir le recevoir, tout le monde est honoré de pouvoir assister à cet événement exceptionnel et tous les sujets sont habités par une sorte de fierté patriotique à la vue de leur souverain. Mais cela reste un moment de collectivité car tout le monde s'affaire aux préparatifs et s'adonne à faire de l'entrée royale une cérémonie grandiose qui marquera les esprits. Dans la fête et notamment dans les entrées royales, on voit bien cette transformation de la ville, qui était formée de différents membres, devenir un groupe dont l'intérêt commun est de réaliser une magnifique entrée. La notion de collectivité est également visible dans les autres fêtes. Lors du carnaval, le plaisir du divertissement et la joie d'être durant un temps libéré des contraintes quotidiennes donnent à la fête une valeur d'union. Dans le désir du délassement, tous les hommes sont égaux; ils veulent tous s'amuser. La fête est le support de la collectivité, elle engendre le sentiment d'altruisme. Elle donne un sens et une valeur à la notion de communauté.

Si la notion de collectivité se réalise c'est grâce à l'espace public parce qu'il crée la sociabilité capable d'entretenir les relations humaines.

> Cette nécessité de se montrer face aux voisins, de se compter et de mesurer la force des liens de solidarité, explique en tout premier lieu l'importance considérable accordée à toute procession organisée à travers la ville, en quelque occasion que ce soit; ces cortèges donnent une idée exacte, visuelle, de l'assise du groupe, de sa

> cohésion. Ils sont les premiers signes de nos manies processionnaires actuelles derrière bannières, sigles et banderoles.[325]

Jacques Heers écrit « en quelque occasion que ce soit », ce qui veut dire que la symbolique, le nom, la date de la fête ne sont pas le plus important, ce qui compte le plus c'est le rassemblement que les manifestations commémoratives, populaires ou institutionnelles offrent par leur existence. Dans cette citation, on observe le vocabulaire qui se rattache à la notion de groupe : « solidarité », « groupe » et « cohésion », avec cette idée de « cortèges » et de « procession » qui figure le rassemblement. Durant la fête, « cette nécessité de montrer », c'est-à-dire l'exhibition aux yeux des autres, permet d'adhérer au groupe parce que se montrer c'est afficher sa singularité et attester son appartenance à l'union; faire passer l'homme d'un état d'isolement à celui de la sociabilité. La fête serait un moyen pour une société donnée d'affirmer son existence et le désir d'être encore et toujours; elle offre durant un temps aux participants une impression d'immortalité, c'est la célébration de la vie à laquelle on peut encore goûter et qui nous rassure. La fête n'est pas seulement une manière de ranimer la mémoire d'un passé (commémoration) pour des groupes humains, c'est aussi la possibilité pour eux de conforter la conscience de leur pérennité. Durant la fête les individus espèrent échapper au temps et à l'histoire et se plaisent à déambuler et à se divertir parmi leurs semblables. L'intrusion de la fête dans la vie des hommes génère l'intégration des êtres dans une masse, un groupe dans lequel ils trouvent une place qu'ils n'ont pas toujours au quotidien.

Pendant les entrées royales, la sociabilité émane du rite d'accueil, un rite qui inclut l'hospitalité. Lorsqu'un monarque entre dans une ville, la notion de collectivité se créée implicitement; tout le monde se hâte au travail et s'organise pour recevoir dignement sa Majesté. C'est le groupement de l'ensemble de la ville qui est mobilisé par l'intérêt commun: susciter le respect et la fascination chez le souverain pour lui plaire. Si l'entrée est aussi singulière et aussi triomphale, c'est

[325] Jacques HEERS. Fête des Fous et carnavals. Op.cit., p.194.

parce qu'elle place dans un même environnement deux parties, le roi et ses sujets, mais elle mêle également les sujets entre eux, et fait ainsi de la ville un lieu d'échanges qui établit concrètement le schéma de la société dans lequel le monarque est le pilier qui maintient l'édifice (la société) et sur lequel s'ajuste le reste de la société. Mais cette image qui montre la dépendance des sujets vis-à-vis du roi n'est pas péjorative car elle permet de voir que dans la société, il y a une cohésion : le monarque se définit par rapport à ses sujets, qui, conscients de leur attachement au roi formant un ensemble se réunissent dans un élan de solidarité pour l'accueillir. De l'entrée royale se dégage la notion de communauté parce qu'elle rassemble les masses populaires qui s'organisent autour du monarque pour former un tout, une unité parce qu' « aucun individu seul ne peut souhaiter la place du roi, ni se prendre pour lui, car le roi n'est pas un individu mais l'incarnation d'une collectivité ».[326] Le souverain est la figure de la nation, il est le représentant de cette collectivité. La grandeur des entrées royales témoigne bien du symbolisme monarchique : le roi est la personnification de la nation qui oblige les citoyens à s'associer. Le devoir civique engendre l'union qui se matérialise dans la sphère publique. En effet, l'espace public « se constitue précisément comme un lieu de dialogue symbolique entre les divers acteurs du jeu social, religieux et politique. S'il reçoit de puissants messages monarchiques, il peut aussi les modifier. Espace dynamique et mouvant, où s'accumulent les principales contradictions sociales, il offre la seule possibilité de les surmonter dans la sphère de l'imaginaire. Là, le roi, les nobles, les bourgeois et d'autres acceptent de se parler sans se référer uniquement aux traditions rigidifiées qui les engluent habituellement. En d'autres termes, il s'agit d'un espace d'expérimentation culturelle permettant des fusions, préalables nécessaires à de nouvelles formes de fonctionnement politique ».[327]

« La sphère imaginaire » est l'image que l'auteur emploie pour parler de l'ambiance de la fête et l'esprit dans lequel elle plonge les individus. L'espace public est « un lieu de dialogue symbolique », symbolique parce qu'il suggère et crée un dialogue propre à la fête, qui ne se retrouve que durant les festivités.

---

[326] Jean Marie APOSTOLIDES. Le roi machine. Op.cit., p.152.
[327] Robert MUCHEMBLED. La société policée. Op.cit., P.84.

Contrairement au temps du quotidien « habituellement » où « les traditions rigidifiées » « engluent » les différents membres de la société, durant la fête, « dans la sphère de l'imaginaire », les contradictions sociales sont surmontées et tout le monde « accepte de se parler ». La fête offre des principes, un ensemble de préceptes qui obligent les individus à coexister. La fête que l'espace public laisse jouer offre cet « espace d'expérimentation culturelle ». On parle d'« expérimentation culturelle » parce que les différentes catégories sociales qui se rencontrent et se regardent durant la fête font des échanges entre elles. La fête permet un développement de la culture et devient ainsi un espace d'expérimentation anthropologique où l'on observe les hommes et leur comportement vis-à-vis des autres et vis-à-vis d'eux-mêmes. La fête permet de voir que les êtres changent de comportement quand ils sont face aux autres et dépassent même les limites de leur propre personne. Sous le masque, le déguisement et la ferveur des festivités, l'être change d'attitude et peut parfois s'étonner lui-même. La fête de l'entrée royale offre de « nouvelles formes de fonctionnement politique », une nouvelle manière d'exercer les fonctions politiques et d'aborder le peuple. Elles entretiennent un rapport plus direct avec le peuple : lorsque le roi déambule à travers la ville, il fait campagne auprès de son peuple et entretient le pouvoir. C'est une approche plus sociologique où la confrontation entre le monarque et ses sujets, et entre les sujets eux-mêmes offre un raffermissement de la société.

La fête au XVIIème siècle contribuait à former les communautés et à souder la diversité sociale. Dans le carnaval, qui est la fête populaire par excellence, on voit l'importance de la formation de la masse populaire.

> Ainsi le carnaval, qui précède la période d'abstinence du carême, est un révélateur exemplaire du sens anthropologique de la fête: il a toujours constitué (et là où il subsiste encore), un temps de transgression salutaire pour

l'équilibre des communautés.[328]

Le carnaval « est un révélateur exemplaire du sens anthropologique de la fête », car il rassemble les hommes et permet de voir comment se traduisent les actes et les mœurs, les relations des êtres humains entre eux. Selon Pascal Lardellier, le carnaval est « salutaire pour l'équilibre des communautés », c'est donc un besoin, une nécessité dont dépend l'harmonie des sociétés, parce qu'il régule les tensions et permet l'exorcisme des peurs et des angoisses qui durant un temps sont délaissées au profit de l'inversion des rôles et de l'acquisition d'un nouveau rang social. Le carnaval étant le temps de l'excès, il laisse libre cours au débordement afin d'attiser les éventuelles révoltes qui pourraient se produire en dehors de celui-ci. Ce qui lui confère un caractère thérapeutique, presque vital dans l'existence de l'homme en société. « C'est aussi le thème central de l'essai d'Emmanuel le Roy Ladurie, le carnaval de Romans, où dans le contexte de guerres de religion, haines de classes, haines de clans et haines confessionnelles se règlent sous le travestissement et même sous la forme de la fête ».[329] La fête est un remède aux conflits; elle maintient la stabilité sociale en permettant aux participants d'exorciser leurs colères et leurs peurs derrière le masque qui couvre à la fois leur identité et leurs intentions. « Et c'est derrière le masque, dans l 'anonymat et l'oubli de soi que se refondent finalement les identités, les fonctions institutionnelles ».[330] Paradoxalement, c'est lorsqu'on se masque, lorsqu'on passe à un état neutre qui nous extrait de nous-mêmes qu'en définitive se rétablissent les identités et les fonctions institutionnelles, car durant la fête, l'être en se dépassant se révèle : la fête le délivre de ses angoisses, dévoile ses sentiments et lui permet de s'extérioriser, d'être lui-même, derrière un anonymat nécessaire à cette libération. On peut noter que la fête manie les émotions, ce n'est plus tel ou tel événement qu'il est important de commémorer, ce qui est devenu essentiel durant les festivités ce sont les émotions qui sont ressenties. Elle est devenue le lieu où les individus donnent libre cours à leurs sensations et se laissent guider par leurs

---

[328] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.46.
[329] Michel VOVELLE. Idéologies et mentalités. Op.cit., p.195.
[330] Pascal LARDELLIER. Op.cit., p.79.

émotions, leurs envies.

Le carnaval est le type même de la fête, il est l'exemple parfait de ce que représente la fête: c'est le lieu propice à la sociabilité et à la détente car il extirpe l'homme de son quotidien en suspendant les contraintes et les normes sociales.

> En ce sens, la fête est ce qui détourne du quotidien mais surtout ce qui interrompt les modes de fonctionnement traditionnels de la société. Plus ces normes sociales sont pesantes et rigoureuses, plus la fête cherche à rompre l'ordre établi, tendant à inverser les conventions et les hiérarchies.[331]

Dans cette définition de la fête, on remarquera que les caractéristiques qui lui sont attribuées, « rompre l'ordre établi » et « inverser les conventions et les hiérarchies », sont des singularités propres au carnaval; ce qui montre qu'il est un héritage important dans la fête, et que la fête résulte des contraintes rigoureuses de la société; elle est donc une échappatoire provisoire qui détend à la fois les individus mais également les autorités car elle leur offre une soupape de sécurité; ainsi le moment accordé à la licence et à la détente libère les pressions contenues le reste du temps. Ce qui confère à la fête une fonction thérapeutique qui s'exerce par le peuple et pour le peuple, parce que « la fête elle-même semble […] spécifiquement populaire ».[332]

La nécessité du groupe crée la sociabilité dans la société; que ce soit dans les entrées royales, ou encore dans le carnaval, le charivari, la Fête-Dieu, la fête des Fous/Innocents, on trouve la mention de la présence et de la ferveur populaires. Dans les entrées royales tout comme dans les fêtes populaires, la relation d'inclusion dans son sens sociologique est importante car elle suppose de faire

---

[331] Dictionnaire de l'académie française. Neuvième édition. Tome 2. Paris : Imprimerie nationale Editions, 2000, p. 975.

[332] Robert MANDROU. Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités. Paris : Presses universitaires de France, 1985, p.281.

partie du peuple, de l'intégrer. Lors des entrées royales, le monarque s'intègre à la ville dans laquelle il se représente en tant que corps monarchique, c'est donc dans cette relation d'inclusion que se définit sa place : il est le centre autour duquel tous les membres gravitent. Dans les fêtes populaires, comme par exemple le carnaval, il s'agit aussi de s'inclure dans le peuple; le fait de s'y inclure permet de se situer vis-à-vis des autres. On est dans un mode où l'être se détermine « par rapport à », chacun a besoin des autres pour s'affirmer et exister. De ce besoin de l'autre naît la notion de collectivité. Pendant les fêtes, le rassemblement s'élabore par un sentiment d'appartenance, qui décharge l'homme de sa solitude en l'insérant dans un groupe. La fête est un spectacle où acteurs sociaux, régisseurs du pouvoir et spectateurs populaires, participants, partagent la scène, dans un cadre de l'ordre de l'imaginaire. Ainsi la fête unit les masses populaires, libère l'esprit et le rend plus tolérant grâce à la fiction qui se créée durant les festivités, une fiction dans laquelle tout le monde se parle, se côtoie dans une ambiance nourrie par le désir du divertissement et du délassement, porteurs de toutes les attentes. Ce qu'il est intéressant d'observer, c'est que la fête traduit un certain désir, elle offre aux participants un cadre dans lequel les inclinations se réalisent sans la moindre difficulté, car, que ce soit pour l'entrée royale ou le carnaval, il s'agit d'un cadre propice à l'expression personnelle. Lorsqu'il s'agit de l'entrée royale, l'expression personnelle véhicule une part de réel car les individus jouent le rôle social qui leur est propre, à laquelle s'ajoute une perspective utopique car durant la cérémonie la structure sociale, les rôles sociaux et les hiérarchies sont exposés avec une harmonie presque idyllique où le roi est le noyau autour duquel tout s'organise. Tandis que durant le carnaval, on assiste à une expression des fantasmes qui sont représentés sur la scène publique : les individus jouant un rôle différent de celui qu'ils occupent dans la vie quotidienne donnent forme, en public, aux désirs que leurs esprits abritent.

5) <u>La représentation fantasmée du réel et le fantasme représenté</u>

Dans un premier temps nous devons donner une définition du mot « fantasme »

car il revêt un sens profond qu'il est intéressant de définir : le fantasme est une représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients qui tendent à fuir à l'emprise de la réalité.
En psychanalyse, le fantasme représente l'assouvissement d'un désir inconscient, c'est une production mentale imaginative, dont le synonyme est rêve; imaginaire parce que logé dans l'esprit, le fantasme est rarement réalisable.

Le carnaval est une représentation imaginaire qui véhicule les désirs des individus, tandis que l'entrée royale est une représentation réelle qui montre la structure sociale. Il est notable de constater qu'il existe une symétrie entre les deux fêtes. Chacune offre l'occasion de représenter ce que l'on est ou ce qu'on voudrait être. Lors du carnaval chacun se libère des contraintes sociales et agit en totale liberté : chaque individu va pouvoir contester son rôle. La fête sert de soupape de sécurité car elle autorise des comportements qui seraient réprimandés dans la vie de tous les jours. L'entrée royale, quant à elle, conforte chacun dans le rôle qu'elle possède et à la place qu'il occupe : on joue son rôle social avec fierté car lors de la cérémonie on est animé par le sens du devoir et du patriotisme, on intègre le système contraint où chacun a un rôle social parfaitement déterminé qui permet le fonctionnement de l'ensemble de la société parce que chaque élément est nécessaire à la construction de la société et à l'équilibre social.

A. La représentation fantasmée du réel :

Il s'agit bien évidemment de l'entrée royale qui offre l'occasion d'une représentation de toute la ville, de toutes les classes sociales, des différents rangs, des diverses institutions et tout cela dans un souci hiérarchique qui montre la structure de la société qui, comme on a pu le voir, se forme autour du noyau central, le roi.
Cette grande représentation est fantasmée, car elle suggère la notion d'idéal, elle présente de manière harmonieuse les hiérarchies. On a assisté à une reproduction dont l'ordre est parfaitement tenu, à une orchestration de la ville qui peut paraître presque utopique puisque durant l'entrée royale tout le monde se côtoie et tient la place qui lui est impartie sans la moindre aversion. Cette harmonie de la ville est

crée par le protocole dont on fait usage durant la cérémonie de l'entrée, un protocole qui respecte l'ordre, la hiérarchie et les conventions. Tout cela exprime la grande idéologie des monarques qui veulent créer un protocole qui survit dans l'esprit de la postérité et qui perdure.

> Le monarque doit gérer dans la longue durée puisque, selon l'idéologie qui sert de creuset à son règne, l'éternité est promise à sa postérité. Il ne s'agit donc pas seulement de gouverner dans le présent immédiat mais de préparer le futur afin de reproduire le même modèle.[333]

Le fantasme va donc au-delà de la cérémonie de l'entrée royale, il ne se limite pas à ce moment éphémère, l'idéal est de graver dans le temps toute l'harmonie et la structure de la ville, exprimant parfaitement l'ordre moral de la monarchie qui veut que la société s'organise en fonction du souverain. Ce n'est pas le fantasme d'un temps mais celui d'une idéologie éternelle.

C'est une représentation du réel parce qu'elle montre en réalité toute la complexité du système où le roi détient tout le pouvoir et où les individus sont rattachés à une appartenance (sociale, régionale, religieuse, etc.). Une société où l'individualisme n'existe pas encore; on agit toujours au nom d'une catégorie.

La société de l'époque accorde beaucoup d'importance aux apparences qui sont le reflet de l'identité d'une personne et qui généralement traduisent son appartenance à un groupe. Contrairement au carnaval où les apparences intéressent peu puisqu'elles ne sont que le reflet d'un désir : celui d'être un autre durant un temps donné. Les apparences y sont mensongères, ce qui suppose qu'elles ne sont pas fiables, et qui de ce fait bouleversent les hiérarchies en créant un univers où tout le monde est égal.

---

[333] Roger DUCHENE et Pierre RONZEAUD (éds.). Tome I. Ordre et contestation au temps des classiques. « L'ordre monarchique identitaire » par Jean-Marie APOSTOLIDES. Tübingen : Biblio 17, 1992, p.28.

B Le fantasme représenté :

Le carnaval se sépare de l'entrée royale par son côté relaxant et moins sérieux. C'est pourquoi le carnaval sert de soupape dans la société, il permet aux individus d'être durant un instant déchargés de leur identité et de faire abstraction de leur appartenance sociale. Pour le carnaval, on parle de fantasme représenté. Le fantasme est un désir profond qui reste généralement dans l'esprit et le terme de fantasme implique l'aspect presque irréalisable de la chose, on est dans l'ordre du rêve. Un rêve qui peut tout de même devenir réalité et prendre forme durant le carnaval, où tout est permis. C'est un fantasme représenté car dans le terme de représentation s'inscrit la notion de théâtralité, ce qui implique que les individus pour réaliser leur fantasme vont recourir au déguisement, au masque et au jeu de rôle. Durant le carnaval, on bouscule l'ordre établi et on place tout le monde sur un pied d'égalité, tandis que dans l'entrée royale, on respecte l'ordre afin d'établir une hiérarchie qui condamne les individus à un rôle déterminé.

Il est donc notable que ce qui sert de passerelle entre la réalité et le fantasme, entre l'entrée royale et le carnaval, c'est le masque, métonymie qu'on emploie ici pour parler du changement de rôle : le masque désigne toute la mascarade du carnaval.

La fête est représentative de ce qu'était la société du XVIIème siècle. En effet, la notion de la fête que l'on connait aujourd'hui diverge un peu de ce qu'elle pouvait représenter au XVIIème siècle où elle était plus symbolique, car non seulement elle incarnait la structure sociale mais réalisait aussi un constat des rapports sociaux qui dans un premier cas étaient clairement affichés (entrée royale) puis dans un second cas, dissimulés sous le masque et le déguisement (carnaval) et qui exprimaient l'envie de s'en extraire. Aujourd'hui l'individualisme est une notion qui existe mais au XVIIème siècle elle n'existait pas encore; chacun était déterminé en fonction d'un groupe, d'une appartenance sociale, religieuse ou régionale. Les gens étaient définis en fonction de leur appartenance à un groupe, de leur héritage, de leur métier, de leur naissance : toutes ces informations conditionnent leurs apparences. Un fils d'avocat sait qu'il deviendra avocat comme son père, un natif de telle région y reste généralement toute sa vie, le grade social et même les vêtements (qui étaient à l'époque des codes significatifs de l'appartenance sociale d'une personne) influent sur la vie en société où l'individu

est perçu en fonction de toutes ces caractéristiques. Un code des apparences, des étiquettes, des noms qui contribue à créer la division de la société en groupe.
Dans la fête, on retrouve cette idée de partager les mêmes convictions religieuses et patriotiques : durant l'entrée royale, la ville est heureuse de pouvoir accueillir le roi; les nobles malgré les sommes d'argent qu'ils ont dû fournir pour organiser l'entrée sont très fiers de pouvoir défiler auprès du monarque dans le cortège royal durant la parade à travers la ville, et même le peuple, qui a payé de sa personne pour avoir travaillé à la réalisation de l'entrée, est ravi de pouvoir assister à cet événement unique où il a l'occasion de voir le souverain et de participer à une cérémonie où la boisson et la nourriture sont distribuées à profusion. Durant le carnaval, les individus aspirent aux mêmes désirs : se soustraire durant un temps à la réalité quotidienne en renversant l'ordre établi par le changement de rôle qui est réalisé par le masque et le déguisement; tout cela étant animé par un désir de liberté. Une liberté qui n'est pas envisageable dans la réalité. À travers le contact des individus et la représentation publique, l'entrée royale et le carnaval témoignent d'une société de groupe qui semble avant tout soucieuse des apparences.

L'entrée royale et le carnaval servent à l'équilibre social puisque ces deux volets offrent l'aspect bipolaire de la société dont les individus sont également caractérisés par des aspects contraires : sacré, profane; ordre, désordre (contestation de l'ordre); sérieux, comique; réalité, illusion; contraintes, liberté et vie, théâtralité. L'homme a besoin des contraintes pour organiser sa vie personnelle et sociale mais il doit aussi avoir de temps en temps des moments de liberté pour se sortir du quotidien, de la réalité et laisser libre champ à ses désirs.

C. <u>L'entrée royale et le carnaval : un équilibre social</u>

L'existence du carnaval témoigne du souci d'ordre de la société, il révèle la structuration du système dont on veut se détacher. La pratique du carnaval sert de soupape de sécurité et évite ainsi tout débordement extra-festif. Tandis que l'entrée royale met en scène, en acte, la société en illustrant ses valeurs. Chacune de ces manifestations justifie les deux volets de la société qui servent à l'équilibre social. Durant le carnaval, les participants se masquent pour jouer un rôle différent

de celui qu'ils occupent dans la société, tandis que dans l'entrée royale, ils se confortent dans leur fonction sociale, chacun joue le rôle qui lui est normalement assigné et exhibe sa fierté d'appartenir à un groupe, de la confrérie à la nation. La notion de collectivité s'inscrit déjà en dehors de la fête qui la renforce. Tout cela appuie l'idée que l'individu agit selon le contexte (la fête) en fonction de ce qu'il représente ou de ce qu'il voudrait représenter. La représentation est un terme clé dans notre analyse car c'est cette notion qui détermine l'individu, qui l'identifie au vu des codes (vestimentaires, patronymes, linguistiques, gestuels, etc.) déterminés dans la société.

Entre le carnaval et l'entrée royale, la différence s'exprime dans la représentation (et par conséquent par le masque, élément qui dissocie ces deux manifestations), dans le premier cas il s'agit de dissimuler son appartenance sociale et dans le second, au contraire, on exhibe son rôle social.

Le masque est un élément important dans l'analyse des deux fêtes, on se rend compte qu'il est prépondérant dans la mise en œuvre du carnaval et que l'univers chimérique ne prend forme que par sa seule présence, contrairement à l'entrée royale où il n'a pas sa place. En effet, élément de dissimulation, le masque protège et offre au participant l'occasion d'être un autre durant le temps du carnaval tandis que l'entrée royale se déroule sans masque et prône ainsi la parade de l'identité. Une parade qui prend quand même un caractère fantasmagorique puisque la représentation de la société s'effectue de manière ordonnée et harmonieuse en unissant dans un même moment une diversité d'individus. Le masque est le rideau derrière lequel les individus se cachent et dissimulent leur identité; ainsi, le masque devient objet de tromperie qui permet d'accéder à un monde fictif qui se crée en parallèle du monde réel. Cette coexistence qui place le monde réel à l'écart et qui indirectement le conteste ne peut se réaliser que par le biais du masque. Ce qui est tout à fait différent de l'entrée royale où les participants sont perçus dans leur réalité. Ces deux formes festives sont séparées par une passerelle qui est symbolisée par le masque, élément qui peut aisément faire basculer les individus de la réalité au fantasme. Deux versants de la fête qui sont aussi les deux côtés de l'être humain, qui oscille entre fantasme et réalité.

Le carnaval est un spectacle illusoire qui trouble la réalité des choses établies dans un fantasme momentanément représenté; et l'entrée royale se présente comme une

immense représentation fantasmée de la structure sociale, du réel.

Ordre et inversion de l'ordre : endroit et revers de la société

Comme on a pu le constater, la fête offre à la fois un cadre où l'ordre est établi et un autre où il est inversé, cette double fonction de la fête permet un équilibre social notable puisqu'elle conjugue deux idées contraires dans des espaces distincts pour offrir ainsi aux participants deux postures dont la complémentarité est essentielle à leur équilibre. Lors des entrées royales, le schéma de la société est mis en valeur.

> Ces fêtes offrent à la société l'occasion de projeter d'elle-même une image idéalisée, une image conforme à la notion que se font de l'ordre public ceux qui sont associés au pouvoir et qui possèdent le privilège de la culture.[334]

La projection d'une « image idéalisée » « conforme » à l'odre public témoigne du souci de la société de paraître parfaite et complètement ordonnée, une image qui doit satisfaire le monarque et tous ceux qui « possèdent le privilège de la culture ». Dans cette représentation, le roi vient se placer au centre, en tant que grand détenteur du pouvoir et référent des hiérarchies sociales.

Durant le carnaval, c'est le schéma inverse qui s'opère : l'ordre est contesté par le processus de l'inversion qui consiste pour les participants à jouer un rôle social différent de celui qui leur est dû. Dans ce cas, il s'agit de bouleverser la strucure sociale, de troubler l'ordre public pour admettre la notion d'égalité entre les individus et les décharger, les libérer de toutes les contraintes qu'implique l'ordre établi. Cette forme de représentation montre l'envers de l'entrée royale, le carnaval est le revers de l'image idéalisée que l'on observe durant celle-ci, il offre un aspect moins rigoureux et plus libre de la société où durant un temps les individus peuvent contester l'ordre étabi et adopter le rôle qu'il désire. Cette

[334] Jean JACQUOT, Elie KONIGSON (textes réunis et présentés par).Op.cit., p.25.

fonction de la fête permet de démontrer que la société du XVIIème siècle est régie par la notion de groupe et que les comportements de chacun sont réglés en fonction des autres.

La fête au XVIIème siècle est ainsi le miroir de la société qui est organisée selon des règles, l'ordre et la notion de groupe; les deux formes de fête que nous avons étudiées sont différentes mais complémentaires pour assurer la garantie de l'équilibre social.

Étant le reflet de la société, « la fête est la catégorie première et indestructible de la civilisation humaine ».[335]

[335] Mikhaïl BAKHTINE. Op.cit., p.275.

CONCLUSION

La fête du XVIIème siècle possède des particularités, elle se distingue de celle que l'on connaît aujourd'hui. À travers l'étude de différentes fêtes, nous avons pu le démontrer. Notre travail s'est appuyé sur des fêtes populaires et des fêtes institutionnelles publiques, et cela dans le but de montrer qu'il existe un lien commun entre ces deux catégories et de ce fait donner une approche de la fête du XVIIème siècle qui permette de montrer une similitude entre tous les cas de figure pour aboutir à une définition générale.

La fête est un moment qui rompt avec le quotidien et qui suspend son espace-temps. Souvent pratiquée à intervalles réguliers, elle confirme le lien d'une communauté avec son passé et ses traditions, exprimant ainsi une identité collective. Dans cette perspective, il s'agit d'organiser un univers qui sera différent du quotidien. La ville est ainsi prise pour espace scénique : elle subit les transformations nécessaires et se métamorphose littéralement, des décorations, des tapisseries accrochés aux murs, des fleurs, des constructions éphémères, des tréteaux sont disposés pour accueillir les représentations; des costumes, des déguisements et des masques sont revêtus par l'ensemble des participants.

Au XVIIème siècle l'art de la fête était assez prononcé, comme nous avons pu le voir; que ce soit dans les cours, les villes ou les villages, sa pratique était répandue. Il faut dire que dans un contexte qui a été fragilisé par les guerres de religion, les conflits régionaux et la disette, la fête était encore plus appréciée et plus fréquente. Son intérêt dans ce contexte était primordial, elle aidait les gens à s'évader du quotidien, paradoxalement tout en se réjouissant de la vie : profusion de nourritures et de boissons.

La fête est également une scène d'exposition d'œuvres d'art et une source de création artistique. En effet, à son occasion, les artistes sont sollicités pour la réalisation du décor : des architectures éphémères voient le jour, des tableaux sont peints, des objets sont conçus (orfèvreries qu'on offraient au roi en visite), des auteurs et des poètes ont rédigé des harangues, des poèmes et des discours, et des pièces de théâtre ont été montées. La fête a également nourri bon nombre d'inspirations artistiques : le carnaval, par exemple, qui fut le thème de nombreuses œuvres littéraires et picturales. L'entrée royale aussi a inspiré des artistes peintres mais a également donné naissance à un genre d'écriture bien particulier : les relations d'entrées.

Mais la fête, c'est également la musique et la danse dont les pratiques sont indissociables de l'événement festif. Elles sont les expressions corporelles de la joie que véhicule le moment. De plus, il faut rappeler que la danse au XVIIème siècle faisait partie des qualités requises en société : le roi, le courtisan et même le citadin, tout le monde appréciait la danse.

Dans les fêtes populaires, nous trouvons tout d'abord le carnaval qui est la fête

populaire par excellence et un référent parfait de la définition de la fête. Il est une occasion pour les participants de renverser l'ordre établi en adoptant des rôles sociaux qui ne sont pas les leurs. Cette fonction du carnaval offre ainsi un moyen d'exorcisme efficace : il évacue les craintes et les angoisses, et renouvelle également la structure sociale, par le biais de l'illusion suscitée par le masque.

La Fête-Dieu est une célébration religieuse qui commémore l'Eucharistie, le sang et le corps du Christ; elle va être complétée par des pratiques profanes, tels que les jeux d'Aix-en-Provence institués par le roi René. À ces jeux qui ont parfois des thèmes sacrés et des sujets tirés de l'Evangile, vont être ajoutés des postures, des gestes et des comportements comiques qui leur donnent un aspect plus divertissant.

La fête des Fous/Innocents est à l'origine une fête ecclésiastique qui se passe dans une cathédrale ou une église, et qui permet aux enfants de chœur de prendre la place des chanoines : ils revêtent leurs vêtements, portent leurs attributs et disent la messe, tout cela dans une humeur joyeuse avec des gestes comiques qui peuvent paraître inconvenants au sein d'une église; les enfants poussent même le jeu jusqu'à la satire. La fête des Fous/Innocents devient peu à peu une fête plus populaire qui est donnée en l'honneur des humbles (les fous et les enfants). Elle permet de rappeler un fait religieux : le massacre de jeunes enfants innocents par le roi Hérode, à qui on annonce sa fin après la naissance du nouveau roi des Juifs. Mais cette fête est aussi un moyen d'intégrer les fous à la vie sociale, eux qui sont exclus et négligés par la société vont être à l'honneur durant un temps. Le fait de mettre à l'honneur des individus tels que les fous montre que la vie en société est régie par des codes, des règles auxquels il faut adhérer, ce que les fous ne peuvent comprendre et qui leur vaut d'être rejetés du système social. Une exclusion qui allait jusqu'à l'expulsion territoriale : des nefs emmenaient les fous en dehors du pays. Cette forme d'exclusion témoigne de l'importance de la vie en groupe; le comportement, le rang social sont indispensables à qui veut intégrer le système social.

Le charivari est une mascarade conduite par des jeunes gens déguisés et munis d'ustensiles de cuisine ou autres objets destinés à produire le bruit, qui vont faire du vacarme devant la maison d'un couple de nouveaux mariés. Ces derniers

sont généralement des veufs/veuves trop vite remariés, des veufs/veuves qui épousent de jeunes personnes, des couples mal assortis selon le jugement des jeunes gens de la ville. Cette manifestation est une sorte de contestation du mariage qui a été contracté, c'est donc un jugement et une condamnation des membres de la communauté qui veulent affirmer leurs points de vue. Les jeunes gens contestent donc, selon eux, des mariages mal assortis ou contre nature; cette forme de jugement traduit l'importance de la vie en communauté : au XVIIème siècle, on est dans une société organisée en groupe. De ce fait tout acte individuel est obligatoirement jugé par l'ensemble de la communauté et tous les actes s'accomplissent en fonction des autres, du groupe.

Pour ce qui est des fêtes institutionnelles, nous avons travaillé sur deux formes différentes de fêtes. Tout d'abord les fêtes données à l'occasion d'événement nationaux qui sont des manifestations organisées en l'honneur d'un événement national et royal : naissance, mariage, victoire, etc. Elles sont une sorte de médiatisation des faits nationaux et sont non seulement destinées à célébrer l'événement en lui-même mais aussi à diffuser l'information au sein des villes. Cette diffusion insiste non seulement sur la puissance monarchique et sur le caractère prépondérant du roi vis-à-vis de ses sujets, mais également sur l'organisation de la structure sociale qui s'articule autour du pivot central, le roi, comme c'est le cas pour l'entrée royale.

En effet, l'entrée royale, qui a davantage attiré notre attention, est très intéressante car elle met en acte tout le schéma hiérarchique : cérémonie d'accueil, l'entrée royale, organisée par la ville qui reçoit son souverain lors d'une visite, se révèle être bien plus encore. Durant l'entrée royale, on assiste à une immense représentation où le déroulement est strictement réglementé car l'entrée royale est un type de fête bien précis qui possède ses règles et ses codes : elle commence avec l'arrivée du roi qui est accueilli aux portes de la ville par les différents membres de l'autorité de la ville qui lui remettent des présents; il est ensuite conduit par un cortège qui défile à travers la ville en passant par des points bien définis qui sont des architectures éphémères construites pour l'occasion (généralement, ce sont des théâtres, des pyramides, des arcs de triomphe, des

colonnes, etc.) et qui sous formes d'allégories mythologiques et historiques tirées du fonds gréco-romain vont brosser les traits et les qualités du souverain; la parade finie, le cortège royal se rend à l'église où il entendra le « Te Deum » qui est un chant usuel, rituel dans la cérémonie de l'entrée royale (généralement écouté lors de la naissance d'un prince ou d'une victoire royale).

Cette solennité va au-delà de la simple visite, elle est une représentation où la ville et le corps royal se représentent réciproquement; chacun se montre dans une parade destinée à « charmer » l'autre dans le but d'obtenir des bénéfices. Le contact entre la ville et son monarque est un moyen efficace pour le roi d'asseoir son pouvoir, d'affirmer sa suprématie et de maintenir la fidélité de son peuple, tandis que pour la ville cela consiste à conserver ses privilèges et en obtenir de nouveaux si cela est possible. L'entrée royale qui est organisée comme un véritable triomphe romain acquiert un caractère sacré qui témoigne non seulement de la volonté de faire du roi un héros antique mais aussi de justifier son pouvoir qu'il tient de droit divin. Le roi « très chrétien » tient son pouvoir de Dieu, il est de ce fait intouchable, il possède une autorité imposante vis-à-vis du peuple et des grands seigneurs et toute la hiérarchie sociale se structure autour de lui, chacun en fonction de la position qu'il occupe vis-à-vis du souverain. Le monarque expose ses richesses avec des objets qui sont le signe quantitatif de la richesse, traduisant ainsi son pouvoir; la ville étale également ses richesses : la municipalité veut exhiber ses biens et sa culture et montrer ainsi au roi son autonomie.

Cette représentation n'est pas si différente de celle qu'on observe durant le carnaval où le fou, personnage central, est le centre d'attraction du moment et autour duquel tout le monde se place et tout s'organise. Le rapport entre le carnaval et l'entrée royale est très pertinent car il traduit une certaine complémentarité des deux rites qui semble nécessaire à l'équilibre social. Le fou, grand représentant du carnaval, incarne les licences, la folie et la joie de toute une société. Le monarque, quant à lui, est le grand représentant de l'ordre et du pouvoir autour duquel la société entière se hiérarchise. De nombreux points en commun entre les deux formes de fête se sont dégagés de l'analyse que nous avons effectué.

Le cortège est un élément traditionnel de la fête dont la dimension religieuse et spirituelle qu'il génère permet une démarche collective qui unit les individus

aux convictions similaires dans une même direction.

L'esprit collectif se dégage des rencontres entre les différentes classes sociales; le carnaval et l'entrée royale créent une sphère où les individus peuvent se côtoyer : dans un même espace, différents groupes sociaux s'entrecroisent. Dans le carnaval, c'est beaucoup plus apparent car l'inversion des rôles bouleverse toutes les limites hiérarchiques et offre un spectacle où tous sont égaux. En ce qui concerne l'entrée royale, c'est dans une certaine hiérarchisation que la rencontre s'effectue mais elle permet tout de même de mettre en face tous les membres de la société et de se présenter aux yeux des uns et des autres.

Le carnaval et l'entrée royale sont également deux formes de manifestation qui célèbrent l'abondance de la nourriture et de la boisson : l'envie de vouloir renouer avec l'âge d'or accentue le désir de perfection et de rêve que l'on a observé durant l'entrée royale. Le caractère excessif des aliments durant le carnaval témoigne de sa place dans le calendrier : il précède le carême (période d'abstinence). La profusion des mets et des breuvages est, dans les deux formes de fête, un plaisir pour tous; tout le monde peut profiter de l'abondance alimentaire.

Les comparaisons ont pu démontrer que le carnaval et l'entrée royale sont les deux côtés, différents mais complémentaires, de la fête, ils sont par la même occasion les deux versants de la société qui s'équilibre entre ordre et désordre.

Dans une exhibition réciproque, le roi et la ville forment une représentation fantasmée du réel où chacun se présente sous ses meilleurs aspects et prend soin d'occuper la place qui lui est due. L'entrée royale est une immense représentation où le monarque qui déambule s'affiche, en tant que roi « très chrétien », comme le grand détenteur du pouvoir et représente par la même occasion toute l'idéologie de la monarchie qui accorde une suprématie totale au souverain auquel tout le monde doit obéir. Durant le cortège, les rangs qui se forment autour du roi traduisent cette structure hiérarchique dont il est le référent. Cette hiérarchie s'ordonne harmonieusement, sans le moindre désagrément, figurant ainsi une structure sociale parfaitement disposée où chacun se cantonne à son rôle social. C'est pour cette raison que nous parlons de représentation fantasmée du réel.

Dans la fête, le fantasme tient une place importante et surtout primitive car c'est lui qui nourrit la perspective de la fête : vouloir passer du quotidien à la fête, c'est déjà la démonstration d'un désir. Durant la fête, les individus aspirent à quelque chose de mieux, à l'idéal parce que la fête est une forme de rêve permettant à chacun de prétendre à autre chose. À partir du moment où s'opère le basculement du quotidien dans la fête, c'est déjà autre chose.

Le carnaval permet aussi un changement mais qui est davantage accentué car durant celui-ci il s'agit d'une inversion de l'ordre établi. Le carnaval est un spectacle qui figure un fantasme représenté puisque les participants vont durant un temps endosser le rôle social qu'ils désirent, un rôle qui n'est pas le leur.
Contrairement à l'entrée royale qui représente des réalités sociales dont la disposition est parfaitement fantasmagorique, le carnaval exprime une illusion qui traduit des fantasmes.

L'entrée royale transcrit un réel exprimé de façon fantasmagorique, tandis que le carnaval est une illusion dont le désir est réel.

La réalité et l'illusion sont déterminées en fonction du sens que chaque fête va donner à l'ordre. Durant l'entrée royale, la réalité est traduite par l'ordre hiérarchique de la structure sociale, tandis que l'illusion se manifeste dès lors que cet ordre hiérarchique est irréellement réalisé. Pour le carnaval, la réalité est bousculée par l'inversion des rôles qui traduisent une inversion de l'ordre établi et de ce fait de la réalité. Le carnaval nourrit l'illusion d'un ordre qui serait un contre-ordre et qui s'exprime par la pratique du masque et du déguisement.

Ordre et inversion de l'ordre montrent que la société est réglementée par un ordre bien strict. Quand on parle d'ordre établi, cela suppose que les choses sont réglées, et donc normalement inflexibles alors quand le carnaval détache les fixations et les refixe à sa guise, on entre dans un monde à l'envers qui traduit une certaine contestation de l'ordre établi. L'ordre est l'élément qui permet d'agencer toute sorte de structures, il détermine les positions, les règles et une répartition des rôles. L'entrée royale l'exprime, le carnaval le rejette. La fête permet ainsi de montrer ou de dissimuler l'ordre des choses, elle conforte ou console les

participants sur la place qu'ils occupent dans leur réalité quotidienne.

L'entrée royale et le carnaval définissent l'ambition commune des participants qui est de se rencontrer. La fête est un « contrat social » qui rassemble les hommes dans leur diversité.

Bibliographie

Usuels:

- AKOUN André, ANSART Pierre (sous la direction de). Dictionnaire de sociologie. Paris : Dictionnaires le Robert/ Seuil, 1999.

- AVRIL Joseph-Toussaint. Dictionnaire Provençal-Français. Culture provençale et méridionale. Raphèle-les-Arles : Marcel Petit, 1980.

- BELY Lucien (sous la direction de). Dictionnaire de l'Ancien Régime, royaume de France XVIème-XVIIème siècles. Paris : Presses universitaires de France, 1996.

- BENOIT Marcelle. Dictionnaire de la musique en France au XVIIème et XVIIIème siècle. Paris : Fayard, 1992.

- BLOCH Oscar, VON WARTBURG Walther. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris : Presses universitaires de France, 1975.

- BLUCHE François (sous la direction de). Dictionnaire du grand siècle. Paris : Fayard, 2005.

- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris : Edition Seghers, 1974.

- Dictionnaire de l'Académie Française. Neuvième édition. Tome 2. Paris : Imprimerie nationale Editions, 2000.

- DUMUR Guy (volume publié sous la direction de). Histoire des spectacles (encyclopédie de la Pléiade). Gallimard, 1963.

- FURETIERE Antoine. Dictionnaire universel. Tome I. Genève : Slatkine reprints, 1970.

- GODEFROY Frédéric. Dictionnaire de l'ancienne langue française du IXème au XVème siècle. Paris : Slatkine, 1982.

- HOWATSON Margaret.C. (sous la direction de). Dictionnaire de l'antiquité. Mythologie, littérature et civilisation. Paris : R. Laffont, 1993.

- IMBS Paul (sous la direction de). Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXème et du XXème siècle (1989-1960). Tome 5. Paris : Éditions du CNRS, 1977.

- LAVALADE Yves. Dictionnaire français/occitan. Limoges : PULIM (Presses universitaires de Limoges), Mars 1997.

- LE MOAL Philippe. Dictionnaire de la danse. Paris : Larousse, 1999.

- LITTRE Paul-Emile. Le Nouveau Littré. Edition augmentée du petit Littré. Paris : Editions Garnier, 2004.

-LITTRE Paul-Emile. Le Littré. Edition augmentée et mise à jour. Paris : Éditions Garnier, 2005.

- LITTRE Paul-Emile. Littré, dictionnaire de la langue française. Tome 3. Chicago : Edité par Encyclopaedia Britannica, Mars 1982.

- PASTOUREAU Michel. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société. Paris : Editions Bonneton, 1992.

- PICOCHE Jacqueline. Dictionnaire étymologique du français. Paris: Dictionnaires le Robert, Septembre 1992.

- QUEMADA Bernard (sous la direction scientifique de). Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXème et du XXème siècles (1789-1960). Tome 8. Paris : Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1980.

- REY Alain. Dictionnaire historique de la langue française. Paris : Dictionnaires le Robert, 1992.

- REY Alain (sous la direction de). Dictionnaire culturel en langue française. Paris : dictionnaires le Robert, 2005.

- RICHELET Pierre. Dictionnaire françois. Tome I. Genève : Slatkine Reprints, 1970.

- Dr THUILLIER Jean. La Folie. Histoire et dictionnaire. Paris : Editions Robert Laffont, 1996.

Études:

- APOSTOLIDES Jean Marie. Le Prince sacrifié. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

- APOSTOLIDES Jean Marie. Le Roi machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris : Éditions de Minuit, 1981.

- ASLON Odette, BABLET Denis (textes réunis et présentés par). Le Masque. Du rite au théâtre. Paris : CNRS Editions, 2005.

- BAKHTINE Michaïl. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris : Gallimard, 1982.

- BARATIER Edouard (publié sous la direction de). Documents de l'histoire de la Provence. Toulouse : Privat éditeur, 1971.

- BEDOUIN Jean-Louis. Les Masques. Paris : Presses universitaires de France. « Que sais-je ? » n°905, 1967.

- BENOIT Fernand. La Provence et le Comtat Venaissin. « arts et traditions populaires ». Avignon : Aubanel, 1976.

- BERCE Yves-Marie. Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIème au XVIIIème siècle. Paris : Hachette littératures, 1976.

- BERCE Yves-Marie (sous la direction de). Les Monarchies. Paris : Presses universitaires de France, 1997.

- BERENGER-FERAUD Laurent Jean Baptiste. Réminiscences populaires de la Provence. Marseille : Laffitte, 1971.

- BLANCHARD Jean-Vincent, VISENTIN Hélène (textes réunis par). L'invraisemblance du pouvoir. Mises en scène de la souveraineté au XVIIème siècle. Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2005.

- CAILLOIS Roger. Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige. Paris : Gallimard, 1991.

- CAMPROUX Charles. Histoire de la littérature occitane. Paris : Payot, 1971.

- CHARTROU Joséphine. Les Entrées solennelles et triomphantes à la Renaissance (1484-1551). Paris : Les presses universitaires de France, 1928.

- CHAUDOIR Philippe. Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue ». La ville en scènes. Préface et direction artistique Sylvia Ostrowetsky. Paris; Montréal : L'harmattan, 2000.

- CHAUDOREILLE. C.Y. Histoire d'Aix-en-Provence. Aix-en-Provence : Edisud, la calade, 1977.

- CHAUMIER Serge. Arts de la rue. La faute à Rousseau. Paris : L'Harmattan, 2007.

- CRETIN Nadine. Fête des fous Saint-Jean et belle de mai. Une histoire de calendrier. Paris VI : Éditions du seuil, 2008.

- DANDREY Patrick (dirigé par). Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes. Paris: Klincksieck, 2006.

- D'AYALA Pier Giovanni, BOITEUX Martine (sous la direction de). Carnavals et mascarades. Paris : Bordas, 1988.

- DELOYE Yves, HAROCHE Claudine, IHL Olivier (sous la direction de). Le Protocole ou la mise en forme de l'ordre politique. Paris : L'Harmattan, 1996.

- DESILES Emmanuel (Texte préfacé, établi, traduit et suivi d'une étude « Le libertinage des chansons de Claude Brueys » . Chansons provençales. Maillane : Lou Prouvençau à l'escolo, 2005.

- DUBOST Jean-François. Marie de Médicis. La reine dévoilée. Paris : Payot & Rivages, 2009.

- DUCHENE Roger, CONTRUCCI Jean. Marseille 2600ans d'histoire. Marseille: Fayard, 1998.

- DUCHENE Roger, RONZEAUD Pierre (éds.). Tome I. Ordre et contestation au temps des classiques. Tübingen : Biblio 17, 1992.

- DUMUR Guy (volume publié sous la direction de). Histoire des spectacles (encyclopédie de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1963.

- DUVIGNAUD Jean. Spectacle et société. Paris : Éditions Denoël, 1970.

- ECO Umberto (sous la direction de). Histoire de la laideur. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso. Paris : Flammarion, 2007.

- EMMANUELLI François-Xavier. Vivre à Marseille sous l'ancien régime. Paris : Perrin, 1999.

- FAVIER Jean. Le Roi René. Paris : Fayard, 2008.

- FABRE Daniel. Carnaval ou la fête à l'envers. Paris : Gallimard, 1992.

- GAIGNEBET Claude. Le Carnaval. Essais de mythologie populaire. Paris : Payot, 1974.

- GREGOIRE Gaspard. Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence. Réimpression de l'édition d'Aix de 1777. Marseille : Laffitte reprints, 1978.

- HEERS Jacques. Fête des fous et carnavals. Paris : Fayard, 1983.
- HEERS Jacques. Conférence Albert-le -grand 1971: Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen Age. Montréal : Publication de l'institut d'études médiévales, 1971.

- JACQUOT Jean, KONIGSON Elie (études réunies et présentées). Les Fêtes de la Renaissance. Tome III (15è colloque international d'études humanistes). Tours, 10-12 juillet 1972. Paris : CNRS, 1975.

- JAHAN Sébastien. Les Renaissances du corps en occident (1450-1650). Paris : Belin, 2004.

- JEANMAIRE Henri. Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. Paris : Payot, 1991.

- LARDELLIER Pascal. Les Miroirs du paon. Rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime. Préface de Michel Melot. Paris : Honoré Champion, 2003.

- LARMAT Jean, LASALLE Roger, LOUBET Christian, PASTOUREAU Michel. Le Corps masqué : les changements de l'apparence. Nice : Collectif n°6 cahier du centre d'études médiévales de Nice, faculté des lettres et sciences humaines, 1986.

- LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude. Le Charivari. Paris : Études des

Hautes Etudes en Sciences Sociale, 1981.

- LE ROY LADURIE Emmanuel. Les Monarchies. Ouvrage publié avec le concours du CNRS. Paris : Presses universitaires de France, 1986.

- LOUX Françoise Loux. Préface de CUISENIER Jean. Le Corps dans la société traditionnelle. Paris : Berger-Levrault, 1979.

- MAGENDIE Maurice. La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVIIème siècle, de 1600 à 1660. Tome I (tomes I et II). Genève : Slatkine Reprints, 1993.

- MANDROU Robert (mélanges). Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités. Paris : Presses universitaires de France, 1985.

- MAUSS Marcel. Les Fonctions sociales du sacré. Paris : Éditions de Minuit. 1968.

- MC GOWAN Margaret. L'Art du ballet de cour en France (1581-1643). Université de Glasgow. Paris : Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1978.

- MENAGER Daniel. La Renaissance et le rire. Paris : Presses universitaires de France, 1995. Cf. Edition de G. Demerson. Paris : Seuil « l'intégrale », 1973.

- MONTANDON Alain (sous la direction). Le Livre de l'hospitalité. Paris : Bayard Editions, 2004.

- MOURGUES Marcelle, G.SOUTHERN-HOLT Mary. Les Danses de Provence. Symbolisme et technique des danses typiques de Provence. Marseille, Edition Jeanne Laffitte, 1983.

- MUCHEMBLED Robert. Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVIème-XVIIème siècle). Paris : Flammarion, 1978.

- MUCHEMBLED Robert. La Société policée. Politique et politesse en France du XVIème au XXème siècle. Paris : Éditions du seuil, Novembre 1998.

- OSTROWETSKY Sylvia (préface et direction artistique). Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »: la ville en scènes. Paris : L'Harmattan, 2000.

- PANSIER Pierre. Le Théâtre provençal à Avignon au XVIIème siècle. Genève : Slatkine reprints, 1973.

- PASTOUREAU Michel. Figures et couleurs. Etudes de la symbolique et la sensibilité médiévales. Paris : Le léopard d'or, 1986.

- PERRIN-SAMINADAYAR Corinne et Eric (sous la direction de). Imaginaire et

représentations des entrées royales au XIXème siècle: une sémiologie du pouvoir politique. Saint-Etienne : Publications de l'université de Saint-Etienne, 2006.

- REY-FLAUD Henri. Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité. Paris : Payot, 1985.

- RUDHART Jean. Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique. Paris : Picard, 1992.

- RUEL Marianne. Les Chrétiens et la danse dans la France moderne XVI-XVIIIème siècles. Paris : Honoré champion, 2006.

- SABATIER Gérard et EDOUARD Sylvène. Les Monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques. Paris : Armand Colin, 2001.

- SEIGNOLLE Claude. Le Folklore de la Provence. Paris : Maisonneuve et Larose, 1980.

- STRONG Roy. Les Fêtes de la Renaissance. Traduit de l'anglais par Bruno Cocquio. Arles : Éditions Solin, 1991.

- TAVERNIER Felix-Louis. La Vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe. Paris : Librairie Hachette, 1973.

- TIEVANT Claire. Almanach de la mémoire et des coutumes. Paris : Albin Michel, 1984.

- TRUCHET Jacques (sous la direction de). Le XVIIème siècle. Diversité et cohérence. Paris : Berger-Levrault, Octobre 1992.

- Une entrée royale : Marie de Médicis à Avignon, le 19 novembre 1600. Recueil. 1985

- VAN GENNEP Arnold. Les Rites de passage. Étude systématique des rites. Paris: Editions A.&J. Picard, 1981.

- VIALLON-SCHONEVELD Marie (Etudes réunies et présentées par). La Fête au XVIème siècle. Saint-Etienne : Publication de l'université de Saint-Etienne, 2003.

- VOVELLE Michel. Idéologies et mentalités. Paris : Publié chez François Maspero, 1982.

- WAGNER Marie-France, LE BRUN-GOUANVIC Claire (textes édités et présentés par). Les Arts du spectacle dans la ville (1404-1721). Paris : Honoré Champion, 2001.

Ouvrages généraux:

- AGULHON Maurice. Histoire de Provence. « Que sais-je ? ». Paris : Presses universitaires de France, 2001.

- GARNOT Benoît. Les Villes en France aux XVIème, XVIIème, XVIIIème siècles. Gap : Éditions Ophrys, 1989.

- DELL'UMBRIA Alèssi. Histoire universelle de Marseille. De l'an mille à l'an deux mille. Marseille : Agone, 2006.

- Les Papes d'Avignon et la culture. Annuaire de la société des amis du Palais des Papes et des monuments d'Avignon. Avignon : Société des amis du Palais des Papes et des monuments d'Avignon, Imprimerie Laffont, 2001.

- TAVERNIER Felix. La Vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe. Paris : Librairie Hachette, 1973.

- TIEVANT Claire. Almanach de la mémoire et des coutumes. Paris : Albin Michel, 1984.

- VILLENEUVE Christophe de. Mœurs, usages, coutumes et langage des provençaux. Nyons : Chantemerle, 1972.

Textes littéraires:

- AUBAILLY Jean-Claude. Deux jeux de carnaval de la fin du Moyen Age. Genève : éditions Droz, 1977.

- FREUD Sigmund. Totem et tabou. Paris : Payot, 1913.

- LOZINSKI Grigori. La bataille de Caresme et de Charnage. Paris : Honoré Champion, 1933.

- NOIROT Claude. L'Origine des masques. Ed. par C. Leber. Paris : collection des meilleures dissertations. T. IX, 1826.

- VALLADIER André. Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois Triomphant. Avignon : Jacques Bramereau. 1601.

Sites internet:

- http://nefred.over-blog.com/article-5999141.html

- REED Véronique. L'usage de la littérature grecque ancienne dans les relations d'entrées royales françaises à la Renaissance.
http://gres.concordia.ca/publications2/articles_pdf/reed.pdf

- PEREZ Stanis. La santé de Louis XIV: une biohistoire du Roi-Soleil. 2007. Biographie et autobiographie (406 pages). Site: www.perez-stanis/la-sante-de-louis-xiv-biohistoire-du-roi-soleil.

- www.normandart.free.fr/…/mdicis.htm

- www.pieter-bruegel.com/salles/carnaval.htm