



**HAL**  
open science

# Les familles d'aristocrates du XVIIe-XVIIIe siècles vues par les portraits : entre représentation et intimité familiale

Valentine Gimenez

## ► To cite this version:

Valentine Gimenez. Les familles d'aristocrates du XVIIe-XVIIIe siècles vues par les portraits : entre représentation et intimité familiale. Histoire. 2023. dumas-04547506

**HAL Id: dumas-04547506**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04547506>**

Submitted on 15 Apr 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Valentine GIMENEZ

Les familles d'aristocrates du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles  
vues par les portraits : entre représentation et intimité  
familiale



François De Troy, *Madame de Franqueville et ses enfants*, 1712

Mémoire de Master 2

Mention : Histoire

Parcours : Histoire, cultures, politique, échanges internationaux

Sous la direction de Mme Naïma GHERMANI

Année universitaire :

2022-2023



## **Remerciements**

Je souhaite remercier Naïma Ghermani, ma directrice de mémoire, pour son écoute et ses conseils tout au long de cette année de master 2, ainsi que les bibliothèques Droits et Lettres et de l'UFR ARSH pour leurs ouvrages qui m'ont été très utiles lors de cette production finale.

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>5</b>
<b>PARTIE I .....</b>	<b>1</b>
<b>LE DÉCÈS COMME POINT DE DÉPART DE LA CRÉATION .....</b>	<b>1</b>
CHAPITRE 1 : LE POIDS DE LA GÉNÉALOGIE À L'ÉPOQUE MODERNE.....	15
1. <i>L'appartenance à une maison .....</i>	16
2. <i>La reconnaissance de sa maison.....</i>	18
3. <i>La transmission et les alliances.....</i>	19
CHAPITRE 2 : L'ART AU SERVICE DE L'ENJEU MÉMORIEL.....	23
1. <i>Perdre l'un des siens, le deuil sous l'Ancien Régime.....</i>	24
2. <i>Lier le passé et le présent : l'utilisation du portrait médaillon.....</i>	26
3. <i>Les symboliques du portrait en médaillon.....</i>	28
CHAPITRE 3 : L'INTÉRÊT FAMILIAL DERRIÈRE LE PORTRAIT .....	32
1. <i>L'honneur et la famille.....</i>	33
2. <i>Promouvoir son passé.....</i>	34
3. <i>Les conflits entre branches au sein des maisons .....</i>	36
<b>PARTIE II.....</b>	<b>38</b>
<b>LE PORTRAIT DE FAMILLE DES ÉLITES BOURGEOISES ET ARISTOCRATES ET LEUR</b>	
<b>RAPPORT AU MONDE.....</b>	<b>38</b>
CHAPITRE 1 : LA FAMILLE SOUS L'ANCIEN RÉGIME ET SA STRUCTURE.....	41
1. <i>La naissance du concept de famille .....</i>	42
2. <i>Organiser et faire prospérer la famille .....</i>	43
3. <i>La famille et ses particularités au XVIII<sup>e</sup> siècle.....</i>	46
CHAPITRE 2 : LA DOMESTICITÉ AUTOUR DE LA FAMILLE.....	49
1. <i>Être domestique sous l'ancien régime : une situation instable .....</i>	50
2. <i>Organiser le quotidien.....</i>	52
3. <i>Statut social et domestique .....</i>	54
CHAPITRE 3 : LE PORTRAIT : UNE FENÊTRE SUR LE MONDE.....	56
1. <i>Un goût prononcé pour l'exotisme à l'époque moderne.....</i>	57
2. <i>L'esclave et sa fonction.....</i>	58
3. <i>Servir : une manière de glorifier la famille.....</i>	61
<b>PARTIE III .....</b>	<b>64</b>
<b>L'AFFECTION DANS LES PORTRAITS, RÉVÉLATRICE D'UNE ÉVOLUTION SOCIALE .....</b>	<b>64</b>
CHAPITRE 1 : L'ÉVOLUTION DES PORTRAITS D'ANCIEN RÉGIME .....	67
1. <i>Technique et envers du décor .....</i>	68
2. <i>Les codes de représentation traditionnel du XVII<sup>e</sup> siècle.....</i>	71
3. <i>Un élan de simplicité à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle.....</i>	74

CHAPITRE 2 : L'APPARITION DES SCÈNES DE GENRE .....	77
1. <i>De la peinture d'histoire vers la scène de genre</i> .....	78
2. <i>Dépeindre des instants familiaux</i> .....	80
3. <i>Impact sur la perception de la famille</i> .....	82
CHAPITRE 3 : L'ENFANT AU COEUR DE LA VIE FAMILIALE .....	85
1. <i>L'évolution du rapport à l'enfance</i> .....	86
2. <i>L'exacerbation de l'affection</i> .....	88
3. <i>La progression du rôle féminin</i> .....	90
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>94</b>
<b>SOURCES</b> .....	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>99</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>117</b>

## Introduction

« Rien n'est privé dans la vie des grands ». Cette citation de Thérèse D'Avila, une grande mystique du XVI<sup>e</sup> siècle, expose avec clarté toute la difficulté à laquelle nous sommes confrontés lorsque nous analysons un portrait. Nous pourrions penser que celui-ci est un objet intime qui permet l'expression de soi, qui délivre un message intime à la manière d'un journal. Ce n'est pas le cas. L'exécution d'un portrait est, certes, dans un premier temps l'expression de volontés intimes. Mais, ces volontés personnelles qui concernent la glorification de la famille et le renforcement du prestige de celle-ci supplante les premières intentions. Lors de notre premier mémoire intitulé : *Les représentations des familles aristocratiques françaises du XVII<sup>e</sup> siècle*, nous nous sommes intéressés à l'apport prestigieux du portrait et à la légitimation du pouvoir, surtout royal, par l'intermédiaire de l'art. Cette légitimation du pouvoir a été étudiée pour le XVII<sup>e</sup> siècle. En effet nous nous étions intéressés au XVII<sup>e</sup> siècle (1660-1715), c'est-à-dire de l'apogée du règne de Louis XIV jusqu'à son décès. Nous avons accordé des chapitres à sa famille, ses favorites mais aussi à ses enfants illégitimes.

Dans ce second mémoire, nous nous intéresserons plus à l'expression des sentiments dans les familles aristocratiques et bourgeoises. Nous accorderons également un intérêt particulier aux membres gravitant autour de la sphère familiale, comme les domestiques. Il sera plutôt question de l'intimité familiale là où nous avons abordé la famille dans un sens plus structurel au cours de notre précédent mémoire. Il s'agira de questionner, plus en profondeur, les intentions familiales, en réfléchissant à la manière dont celles-ci parviennent à promouvoir leur prestige et surtout à quelles fins le font-elles ?

Dans un premier temps, il est nécessaire de connaître l'historiographie autour des portraits afin de comprendre l'approche des chercheurs à leur égard. Les portraits ont été souvent abordés par les historiens de l'art, qui analysent les portraits d'un point

de vue technique et artistique, même si, ces trente dernières années, certains historiens ont bien analysé la dimension sociale du portrait<sup>1</sup>. Ces historiens comme Philippe Bordes ont clairement exprimé le fait que la dimension sociale du portrait est le reflet du comportement public, privé mais aussi d'affirmation de lignages<sup>2</sup>. En ce qui concerne les historiens, ils analysent les raisons, la fonction et les conséquences du portrait sur des individus. Mais ils analysent surtout le contexte dans lequel l'œuvre a été créée puisque celui-ci permet de comprendre les enjeux auxquels les commanditaires sont confrontés. C'est par ailleurs pour ces raisons que les historiens ont accordé beaucoup d'intérêt à la manière dont le portrait et le pouvoir interagissent ensemble<sup>3</sup>. De ce fait, des différences majeures existent entre ces deux disciplines et la manière d'aborder le portrait. Cet engouement pour l'analyse iconographique a permis l'élaboration de nombreux ouvrages. Ils sont majoritairement sur le XVIII<sup>e</sup> siècle comme ceux de Dominique Jarassé, *La peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle* ou de Xavier Salmon, *Cent portraits pour un siècle*. L'absence, ou du moins la rareté des recherches sur le XVII<sup>e</sup> siècle s'explique par le fait que les portraits sont courants mais ils ont un coût et de ce fait seuls les nobles se font représenter, d'où une infime part de la société. Toutefois, il existe de nombreux ouvrages sur les portraits de la Renaissance et du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Cet éloignement vis-à-vis des portraits XVII<sup>e</sup> siècle, s'explique sûrement en raison de l'académisme qui l'art à cette institution. En ce qui concerne le portrait familial, il se développe au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et concerne les nobles mais aussi la haute bourgeoisie. Certains ouvrages sur le XVII<sup>e</sup> siècle existent,

---

<sup>1</sup> Elizabeth Cropper (éd.), actes de colloque *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century*, Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts (2004), *Studies in the History of Art 74*, Washington D.C., 2009, p. 305-315.

<sup>2</sup> Philippe Bordes, « Portraiture in the mode of genre », *National Gallery of Art, Studies in History of Art*, 72, 2007. p.267.

<sup>3</sup> Olivier Bonfait, Brigitte Marin, Anne-Lise Desmas, *Les Portraits du pouvoir*, Somogy Éditions D'art, 2003.

Peter Burke, Louis XIV. *Les stratégies de la gloire*, Seuil, 1995.

Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, 1999.

Naïma Ghermani, *Le Prince et son portrait, Incarné le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires Rennes, 2009.

Diane Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, L'art et l'essai, 2011.

Louis Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Sens commun, 1981.

<sup>4</sup> Michael Baxandall, *L'Oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Tel, 2020.

Aloïs Riegl, *Le portrait de groupe Hollandais*, Hazan Eds, Grand Angle, 2008.

celui de Marlen Schneider sur le portrait historié<sup>5</sup> sont à mi-chemin entre l'histoire et l'histoire de l'art. En effet, il traite des portraits de Cour et s'interroge sur les ambitions des nobles en ce qui concerne leurs images et la gestion de celle-ci à des fins politiques. L'ouvrage de Thomas Kirchner : *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, paru en octobre 2022 est le plus récent de notre bibliographie<sup>6</sup>. L'auteur se questionne sur les contraintes techniques liées à l'élaboration du portrait, il nous donne des détails concrets tels que son prix, les conditions de sa création et l'accueil de l'œuvre finale par le commanditaire et les spectateurs. Il existe ainsi plusieurs manières d'aborder le portrait que nous devons analyser conjointement pour mettre en évidence toute sa complexité. De par sa présence sur l'œuvre, la personne représentée devient puissante. Cette information est particulièrement vraie en ce qui concerne les portraits d'apparat. Ce concept s'adapte aussi aux familles même si les enjeux ne sont pas les mêmes. La volonté de pouvoir est le leitmotiv des familles nobles qui souhaitent acquérir une suprématie sur d'autres.

Au-delà de l'histoire du support qu'est le portrait, il est nécessaire de se questionner sur l'image en tant que tel. Nos portraits portent sur la famille, la vie privée et l'enfance sous l'Ancien Régime, ce sujet a été étudié depuis une cinquantaine d'années. En effet, Philippe Ariès a été l'un des premiers historiens français du XX<sup>e</sup> siècle à s'intéresser à l'histoire des familles<sup>7</sup>, générant ainsi un intérêt croissant pour cette histoire de la vie privée, mise de côté jusqu'aux années 1960.

---

<sup>5</sup> Marlen Schneider, *Belle comme Vénus. Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, Maison des sciences de l'homme, Passages, 2020.

<sup>6</sup> Thomas Kirchner, *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, trad. par Aude Virey-Wallon, *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Passerelles (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2022), <http://books.openedition.org/editionsmsmh/54387>

<sup>7</sup> Michel Vovelle, « L'enfance et la famille dans la Révolution française », in *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Hors collection (Paris: Plon, 1989), 11-22, <https://doi.org/10.3917/plon.levym.1989.01.0011.p.11> ; « Mais, si l'on se reporte aux travaux de Philippe Ariès qui, l'un des premiers, a posé les problèmes de l'évolution des représentations collectives et des comportements autour de l'enfant et de la famille, on constate qu'il s'agit d'une recherche vive qui s'insère directement dans les thèmes les plus novateurs de ce que l'on appelle la Nouvelle Histoire. »

Notre bibliographie se compose d'ouvrages axés sur la vie privée, la noblesse et le portrait comme lors de notre premier mémoire. Certains ouvrages, notamment les plus généraux peuvent être relus et interprétés sous un autre biais en se focalisant notamment sur l'histoire de l'émotion. C'est un champ d'étude historique qui est en plein essor depuis une vingtaine d'années, il renseigne sur la manière dont les émotions sont appréhendées et exprimées à l'époque moderne<sup>8</sup>. Le rôle des acteurs et les informations inhérentes à la vie au sein de la famille sont aussi des indicateurs nous permettent de comprendre le contexte et les enjeux derrière les créations d'œuvres. Nous nous baserons sur les portraits présents dans notre corpus pour développer notre réflexion. Nous verrons que le portrait est la tendance phare du XVIII<sup>e</sup> siècle alors qu'il commençait à devenir courant fin XVII<sup>e</sup> siècle à la Cour de France. Désormais les poses sont beaucoup moins théâtralisées et le portrait ne fait plus que l'apanage des grandes familles nobles. Il se popularise en quelque sorte et prend une tournure plus sentimentale que théâtrale. Lorsque nous faisons référence à un côté sentimental dans l'œuvre, nous parlons de la manière dont les regards, les gestes sont empreints de douceur entre les personnages, notamment envers les enfants. Il s'agit d'un paradoxe par ailleurs cité dans les travaux de Barbara Rosenwein pour expliquer qu'exprimer ses émotions est une caractéristique humaine naturelle mais qu'il est réprimé en public<sup>9</sup>. Ce paradoxe s'applique aux portraits dans le sens où l'émotion transparaît dans quasiment tous les portraits familiaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qu'il s'agit de moments qui doivent rester secrets et cachés au sein du foyer. Les effusions de joie, de tristesse et les moments d'affections entre parents et enfants ont certes bien lieu mais doivent se dérouler à l'abri des regards. Cette règle tacite n'est donc pas appliquée et les portraits sont révélateurs de cela.

De plus, des ajouts viennent orner le portrait, c'est le cas des médaillons (portrait de petites tailles de forme ovale représentant une personne chère ou une personne que l'on veut mettre particulièrement en valeur du fait de son rôle essentiel dans la famille et dans la transmission de son histoire). En effet, l'utilisation de

---

<sup>8</sup> Barbara H. Rosenwein, « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste », *Hypothèses* 5, n° 1 (2002): 315-24, <https://doi.org/10.3917/hyp.011.0315.p.4>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.19.

médaille au sein d'un portrait familial permet de rendre l'œuvre encore plus intime car on y fait figurer en général un enfant ou une personne décédée, dans le but de remémorer la présence de celle-ci. Ainsi un lien est créé voire recréé entre la personne qui n'est plus et les descendants de celle-ci, c'est ce que Georges Duby appelle un « arc de vie » permettant aussi de faire comprendre aux spectateurs que la lignée et la gloire de la famille est pérenne. En effet, le corps des personnes présentes dans le tableau leur appartient, mais il était aussi un peu celui des « autres », « ceux de la grande famille des vivants et des ancêtres morts »<sup>10</sup>. De plus, l'emplacement du médaillon par rapport aux autres personnages est aussi riche en symbolique. Un médaillon au sommet du portrait signifie que la personne représentée est proche de Dieu, si elle figure à droite elle est proche du cœur.

Nous consacrerons aussi un chapitre à la vie privée au sein de la maison. Ce chapitre sera donc dédié aux domestiques (serviteurs, nains, nourrices) qui participent à l'organisation privée au sein de la famille et posent sur les portraits. Nous verrons qu'ils sont en quelque sorte des faire-valoir des nobles et participent à la glorification de l'image de leur propriétaire même s'ils ont aussi des droits, puisque les maîtres doivent le respect à certains de leurs domestiques, ainsi que des soins en cas de besoin<sup>11</sup>. En effet, les nobles doivent posséder pour exister au sein de cette société d'ordre et ainsi être reconnu par leurs pairs. Ces possessions se font par le matériel, par les privilèges et par la possession d'un nombre conséquent de domestiques.

De plus, il est intéressant de noter qu'une ambiguïté existe dans la fonction de domestiques car leur situation d'un point de vue sociale est la plus précaire mais ils parviennent à sortir de leurs conditions en étant au service d'une famille<sup>12</sup>. Par ailleurs, leur histoire croise celle de l'histoire des femmes et de leur rôle précis au sein du foyer que nous aborderons aussi, notamment en ce qui concerne l'éducation des enfants.

---

<sup>10</sup> Duby, Georges, et Philippe Ariès. *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*. Editions du Seuil., 1999. P 304.

<sup>11</sup> Aurélie Chatenet-Calyste, « Soigner une maison aristocratique à la fin du XVIIIe siècle : le cas de la maisonnée de la princesse de Conti », *Histoire, médecine et santé*, n° 2 (1 novembre 2012): 75-89, . <https://doi.org/10.4000/hms.184.p.1> ; « Soigner et prendre soin de ses domestiques est l'un des devoirs majeurs du maître ou de la maîtresse de maison ainsi que le rappellent les manuels d'économie domestique de l'époque moderne »

<sup>12</sup> Gutton, Jean-Pierre. *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*. Aubier. Collection historique, 1992. p.169.

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et encore plus au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'affection n'est plus uniquement une affaire de femmes et les hommes aussi se soucient de l'éducation et du bien-être de leurs enfants<sup>13</sup>. Les marques de tendresse sont plus présentes sur les portraits XVIII<sup>e</sup> siècle notamment en ce qui concerne l'affection portée aux enfants, ce changement se remarque dans les gestes et le langage corporel puisque les postures sont moins formelles.

La différence réside aussi dans l'allongement de nos bornes temporelles. Désormais nous traiterons du premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, incorporant la période de la Régence. Pour cela six œuvres ont été ajoutées aux corpus du précédent mémoire, l'évolution dans les représentations y est visible<sup>14</sup>.

Ces portraits ont été choisis car ils comportent des éléments nouveaux, qui étaient peu présents dans notre corpus jusqu'à présent, comme la présence de la famille dans un sens large et n'ont plus limité aux simples parents et enfants. Mais aussi, la présence de médaillon dans le portrait, des portraits entre frères ou alors des enfants posant devant le portrait de leurs parents. Cet ajout dans notre corpus sera aussi utile afin de montrer l'évolution dans les modes de représentations.

En ce qui concerne la forme et le développement, le portrait sera utilisé comme point de départ de notre réflexion et ils prendront place tout au long du développement, contrairement au premier mémoire où seulement la dernière sous partie était dédiée à l'analyse.

---

<sup>13</sup> Daumas, Maurice. *Le Mariage amoureux - Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*. Armand Colin., 2004. p.165.

<sup>14</sup> Oeuvres supplémentaires dans notre corpus de sources : Belle Alexis Simon, *Portrait de Madame de la Sablonnière et sa fille*, 1724

Dumont Jacques, *Madame de Mercier entourée de sa famille*, 1731

Gobert Pierre, *Le Duc de Valentinois et sa famille*, 1730

Le Vrac de Tournières Robert, *La famille du chancelier de Pontchartrain*, 1730

Nattier Jean-Marc, *Madame de Lambesc et le Comte de Brionne*, 1732

Rigaud Hyacinthe, *Cardin le Bret de Flacourt et son fils*, 1697

À travers ce second mémoire, nous tenterons de voir quels sont les intérêts qui génèrent la création d'un portrait familial chez les nobles et bourgeois du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et s'ils sont révélateurs d'un privilège social.

Pour cela notre étude se fera à la fois en ce qui concerne son organisation, mais aussi l'expression des sentiments via le portrait qui tend à se généraliser aux familles les plus aisées dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il sera donc intéressant de prendre pour point de départ le décès d'un membre de la famille. Nous allons approfondir cette réflexion en nous demandant quels sont les intérêts des familles à représenter leurs membres décédés et ce que cela apporte à la glorification de la famille. D'autant plus que cette première partie permet de faire le point sur des techniques picturales qui émergent au XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'insertion d'un portrait en médaillon dans le portrait afin de rappeler la mémoire d'une personne décédée.

Une seconde partie sera dédiée à l'organisation de la cellule familiale, non pas de manière structurelle puisque nous l'avons déjà traité au cours du premier mémoire, mais plutôt en ce qui concerne les acteurs secondaires. Nous pourrions parler des domestiques, nourrices et membres entourant la famille nucléaire et qui posent aussi sur les portraits.

Enfin en dernière partie, nous verrons l'évolution des portraits familiaux et plus précisément l'expression des sentiments. En effet, les portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle semblent être moins formels que ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, les poses sont différentes et les scènes de genre apparaissent<sup>15</sup>, ce qui de fait produit un effet de naturel aux familles. Nous évoquerons le rapport à l'enfant qui change considérablement, l'affection étant montrée alors que la pudeur et la retenue est de mise au XVII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>15</sup> Lauthelier-Mourier, Rachel. « Présence absente. Le père de famille dans le portrait bourgeois ». In *La Famille dans tous ses états*, 239-71. Les entretiens d'Auxerre. Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2018. <https://doi.org/10.3917/sh.wievi.2018.01.0239>. p.239

## **Partie I**

### **Le décès comme point de départ de la création**

Les portraits ponctuent la vie du commanditaire lui rappelant des moments précis. Les grands événements de l'existence comme la naissance mais aussi les décès sont la plupart du temps à l'origine de la création d'un portrait. Les enjeux ne sont pas les mêmes en fonction de la situation de chaque famille et de ce qu'ils souhaitent dépeindre d'eux-mêmes. Toutefois, des volontés communes existent entre différentes familles issues de l'élite de la société : la noblesse. Ces points communs sont l'envie de s'affirmer socialement, afin de prouver leur position et différencier sa famille d'une autre. Cela passe par exemple par l'exhibition d'un patrimoine, des symboles révélateurs d'une appartenance à un groupe ou bien de sa propre richesse par l'intermédiaire d'objets plus ou moins coûteux. L'appartenance à un ordre régit la société et fait partie intégrante du quotidien des élites du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il ne faut cependant pas sous-estimer qu'au sein de la noblesse des groupes plus restreints existent et on les nomme les maisons, celles-ci font quasiment partie de l'identité d'un individu. Ce sont des familles royales qui disposent de biens qui se transmettent de génération en génération. Ainsi, chaque moment de vie est rattaché à la maison auxquels l'individu appartient et chacun de ses membres tentent de s'y rattacher le plus souvent possible. La famille se ramifie et est perçue à travers son arbre généalogique par le biais de l'ordre, puis de sa maison avant d'être une famille au sens nucléaire.

Le portrait intervient donc comme un lien entre la famille vivante du commanditaire, celle qui pose sur l'image, et les aïeux disparus souvent représentés sous forme de médaillon sur l'image finale. De ce fait, la représentation du membre de la famille décédé a une triple fonction : de prime abord, il permet aux autres de lui rendre hommage, il rattache une famille à son passé et donc à sa généalogie et il

distingue une branche d'une autre. Une même personne peut donc être considérée comme représentante d'une maison<sup>16</sup>. Nous verrons à travers cette partie que l'épreuve du décès permet d'affirmer son pouvoir social en recréant un lien symbolique disparu avec un défunt, généralement un membre glorieux reconnu par ses pairs au sein de sa maison. Nous mettrons aussi en avant le rôle de l'art dans ses enjeux mémoriaux, surtout dans une société où la généalogie occupe une place essentielle notamment au sein de la noblesse, déterminant notamment l'accès à certains privilèges et à certaines charges. Mais qu'il ne faut pas pour autant oublier que le portrait est fait pour être vu du spectateur et qu'il ne revêt pas que des intérêts mémoriaux, puisqu'il permet de prouver son ascendance sur d'autres familles.

---

<sup>16</sup> Georges Duby et Philippe Ariès, *Histoire de la vie privée*, *op.cit.* p.304.

## **Chapitre 1 : Le poids de la généalogie à l'époque moderne**

Ce premier chapitre entend expliquer que la maison, c'est-à-dire le rattachement d'un individu à une famille noble et prestigieuse fait partie de son identité et le caractérise à l'époque moderne<sup>17</sup>. Les privilèges par exemple sont inhérents à l'ordre nobiliaire et sont croissants en fonction du prestige de la famille. Par conséquent, un des piliers de la noblesse consiste à maintenir la gloire familiale et cela passe notamment par l'intermédiaire des liens sociaux. De cette manière, ils sont reconnus au sein de leur ordre et maintiennent le pouvoir de leur maison. Au cours de notre développement nous verrons que les alliances leur permettent de perpétuer la gloire familiale. Il ne faut toutefois pas oublier qu'il existe des degrés de prestige au sein de cet ordre, puisqu'il fait partie d'une élite sociale. Par conséquent, il possède des droits et des devoirs certes mais le poids du passé est tout aussi important.

En effet, la généalogie a pour effet de valoriser une famille ou une maison, puisqu'il ne faut pas oublier que la noblesse s'hérite d'abord par les liens du sang. Les possessions, notamment patrimoniales, ainsi que leur faculté à prouver leur ancienneté ne font que participer au prestige d'une famille. En ce qui concerne le terme de maison, il ne s'applique pas aux familles récemment anoblies qui ne peuvent pas prouver leur ancienneté sur plusieurs générations. Cette sous-division au sein de la noblesse participe au prestige des anciennes familles, généralement issues de la noblesse la plus illustre : celle d'épée. Au-delà de l'appartenance officielle à l'ordre nobiliaire, les liens sociaux participent à rendre cette distinction avérée. C'est-à-dire que la famille doit être respectée et reconnue par ses pairs pour pouvoir briller. De ce fait, l'appartenance à un lignage sert les intérêts familiaux et participe à la création de sa respectabilité et cela dans le temps.

---

<sup>17</sup> Monique de Saint-Martin, « 2. Le titre et le nom », in *L'espace de la noblesse*, Leçons De Choses (Paris: Éditions Métailié, 1993), 65-91, p.2, <https://www.cairn.info/l-espace-de-la-noblesse--9782864241412-p-65.htm>.

Afin de traiter au mieux cette subdivision au sein de la noblesse, nous divisons ce premier chapitre en trois axes principaux. Nous détaillerons ce qu'est l'appartenance à une maison, c'est-à-dire ce qui caractérise cet état et quels sont les devoirs de celle-ci. Dans une seconde partie en quoi celle-ci doit être reconnue pour pouvoir maintenir son prestige. Enfin dans une dernière partie nous verrons que leur passé et les liens de sociabilité permettent de pérenniser les familles<sup>18</sup>. L'analyse de deux portraits, l'un de Nicolas de Largillière et le second de François de Troy serviront de base à notre réflexion.

### 1. L'appartenance à une maison

Tout d'abord, il est nécessaire de définir ce qu'est une maison et ce qui la compose. Il s'agit de groupes nobles qui légitiment leurs positions glorieuses par l'existence même de ces groupes, c'est donc une appartenance qui lie l'individu à sa famille<sup>19</sup>. Il est primordial de comprendre que la notion de groupe est au cœur même de la maison et qu'elle lui donne vie. De ce fait, la descendance ou parfois l'absence de celle-ci a un impact sur le projet de perpétuation familiale qui est un l'objectif commun à toutes les maisons.

Ainsi Madame Jassaud, représentée sous le pinceau de Nicolas de Largillière entre 1684 et 1715, ne déroge pas à la règle et pose avec ses enfants (annexe 1). Sur ce portrait, une femme assise enlace une de ses filles qui se tient à sa gauche, tandis qu'une autre petite fille figure au premier plan en tenant un petit bouquet de fleur en regardant dans la même direction que sa mère. Les deux jeunes filles sont donc présentes au côté de leur mère et rendent le tableau vivant de par leurs gestes. En ce qui concerne la généalogie de cette maison, la famille de Jassaud est connue puisqu'il s'agit d'une ancienne famille noble originaire de Normandie qui s'est établie

---

<sup>18</sup> Yves Durand, *L'ordre du monde-Idéal politique et valeurs sociales en France 16ème-18ème siècle*, Sedes, 2001. p.176 ; « La puissance d'une maison venait de ses alliances. »

<sup>19</sup> Élie Haddad, « La maison" noble : pistes de recherches concernant les contraintes de la transmission dans la noblesse française des XVIIe et XVIIIe siècles », in *Mobilité et transmission dans les sociétés de l'Europe moderne*, éd. par Anna Bellavitis, Laurence Croq, et Monica Martinat, Histoire (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019), 203 18, <http://books.openedition.org/pur/98840>. p.1.

par la suite en Provence. Cette maison a été créée au cours du XIV<sup>e</sup> siècle et a connu au cours de son histoire, comme d'autres familles, une séparation à la fin du Moyen-Âge<sup>20</sup>. Deux branches Jassaud existent donc à l'époque moderne, une première branche est restée dans sa zone géographique d'origine en Provence et une autre à Paris. Les membres de la première branche restée en Provence ont su établir leur autorité en devant seigneur, tandis que d'autres membres se sont insérés dans le domaine clérical. Leurs activités se sont ainsi diversifiées et les biens, notamment des terres, se sont accumulés au fil des siècles. Tandis que la branche parisienne, établie depuis Henri IV s'est intégrée à la noblesse de robe (une frange de la noblesse apparue au cours XVI<sup>e</sup> siècle, plus proche du pouvoir royal et exerçant dans le domaine de la justice ou financier). De ce fait, celle qui était Marie-Madeleine Coustard, sœur de Catherine Coustard (annexe 14) avant son mariage, s'est intégrée à la famille Jassaud et par conséquent à sa maison en épousant André Nicolas Jassaud<sup>21</sup>, président en la chambre des comptes de Paris<sup>22</sup>. Nous comprenons donc la fonction de la maison qui participe à la glorification de la famille. Dans ce cas précis, c'est le rattachement à la souche familiale d'origine qui est mis en avant<sup>23</sup>.

La gloire des maisons repose également sur ce qu'elles possèdent. Ces propriétés peuvent prendre différentes formes comme : un patrimoine foncier, des terres ou alors du patrimoine immatériel comme des armoiries ou des titres. Ces possessions participent à la construction de la gloire familiale d'abord mais aussi à son identité. A ce sujet-là, Fanny Cosandey, historienne spécialisée dans la monarchie d'Ancien Régime précise que les possessions de terre sont à nuancer. Selon elle, les terres ne participent pas autant qu'on le croit dans la fabrication d'une

---

<sup>20</sup> François-Alexandre Aubert de La Chesnaye Des Bois et Jacques Auteur du texte Badier, Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France. Tome 11 / par de La Chenaye-Desbois et Badier, 1863, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5424948p>.p.33.

<sup>21</sup> François-Alexandre (1699-1783) Auteur du texte Aubert de La Chesnaye Des Bois et Jacques Auteur du texte Badier, *Dictionnaire de la noblesse, op. cit.*, p.33.

<sup>22</sup> Jean-Baptiste-Pierre Jullien de Courcelles, *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France: des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe, précédée de la généalogie de la maison de France* (Chez L'Auteur, 1829).p.38.

<sup>23</sup> Élie Haddad, « Qu'est-ce qu'une "maison" ? », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 212 (27 octobre 2014): 109-38, <https://doi.org/10.4000/lhomme.23755>. p.15.

unité familiale au sein d'une maison. Ce serait plutôt la subsistance des titres transmis au fil des siècles qui serait garante de l'identité familiale, rendant par la même occasion les possessions de terres anecdotiques<sup>24</sup>.

De manière générale, l'idée selon laquelle la maison met l'accent sur les possessions de terre et sur les possessions foncières, au point de supplanter le concept familial n'est pas tout à fait vrai. Puisque les deux vont de pair et l'accumulation de biens et de charges participe à la fondation de l'identité familiale et de ce fait au prestige de la maison à laquelle elle appartient.

## 2. La reconnaissance de sa maison

Sa maison doit être reconnaissable des autres, donc s'assurer de sa reconnaissance revient à s'assurer de son prestige. L'identification de celle-ci se fait sous différentes formes comme la présence d'armoiries dans les espaces domestiques ou le port de vêtements luxueux comme la soie<sup>25</sup>. Ainsi le prestige de la maison est visible rapidement. Ce besoin d'unicité s'est longtemps expliqué par le fait que la noblesse est en crise au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et qu'elle souhaite s'enraciner pour retrouver sa suprématie<sup>26</sup>. Des preuves de cette suprématie sont toutefois visibles au quotidien. La solidarité est donc l'une des preuves auxquelles les nobles se soumettent souvent. Yves Durand expliquent que celle-ci prend deux formes : la solidarité par les actes et celle des corps<sup>27</sup>. La première fait référence aux témoignages de charité qui se font dans des lieux communs à tous les ordres, c'est le

---

<sup>24</sup> Fanny Cosandey, *Le rang - Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 2016, p.393 ; « L'ancrage territorial n'est qu'une référence qui peut être lointaine à partir du moment où le titre subsiste. »

<sup>25</sup> Michel Figeac, « La vie matérielle de la noblesse entre le "Grand Siècle" et le siècle des Lumières : Une lecture des différenciations sociales au sein du second ordre », in *Noblesse française et noblesse polonaise : Mémoire, identité, culture xvie-xxe siècles*, éd. par Jaroslaw Dumanowski, Politiques et élites (Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2019), 407-25, <http://books.openedition.org/msha/17812>.p.7.

<sup>26</sup> Jean-Marie Le Gall, « Vieux saint et grande noblesse à l'époque moderne : Saint Denis, les Montmorency et les Guise », *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 50-3, n° 3 (2003): 7-33, <https://doi.org/10.3917/rhmc.503.0007> , p.4.

<sup>27</sup> Yves Durand, *L'ordre du monde-Idéal politique et valeurs sociales en France 16e-18e siècle*, op.cit., p.167.

cas de l'église. Elle participe à l'identification visuelle de la maison, puisque les nobles sont remarqués par leurs gestes. La seconde est liée au regroupement au sein de mêmes groupes distinctifs, comme ceux qui ont acheté des charges anoblissantes coûteuses<sup>28</sup>, ce qui leur confèrent le droit d'intégrer l'ordre nobiliaire. D'autres preuves non visibles participent également à avantager certaines familles, il s'agit de la généalogie et de la capacité à attester de la présence d'ancêtres dans son arbre généalogique, d'autant plus si certains ont eu des hautes fonctions dans leur carrière.

Attester de l'ancienneté intervient comme une preuve de supériorité de certaines familles sur d'autres, cela en raison de la capacité à prouver la présence d'ancêtres sur de nombreuses générations. Ces preuves doivent être écrites afin de dissocier les vraies preuves des fausses. Certaines familles n'hésitent donc pas à revendiquer leur appartenance à une famille au nom d'une supériorité sur d'autres<sup>29</sup>. La nécessité de prouver son lignage est une manière de s'intégrer au sein de sa propre histoire familiale. Mais, c'est aussi un moyen d'attester de son appartenance à la noblesse qui devient de plus en plus accessible au cours du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

Ainsi, non seulement l'identification à la famille et à sa maison se fait par l'intermédiaire du lignage qui établit formellement l'appartenance à celle-ci et lui donne du prestige. Mais les actes de l'individu s'intègrent aussi dans le maintien de la renommée de sa maison et servent à montrer son statut de noble.

### 3. La transmission et les alliances

---

<sup>28</sup> William Doyle, « Le prix des charges anoblissantes à Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Annales du Midi* 80, n° 86 (1968): 65-77, <https://doi.org/10.3406/anami.1968.4423>. p.66.

<sup>29</sup> Fanny Cosandey, *Le rang - Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime*, op.cit., p.392 ; « Certains s'emparent des arbres des ancêtres comme preuve d'une prééminence. »

<sup>30</sup> Valérie Piétri, « Bonne renommée ou actes authentiques : la noblesse doit faire ses preuves (Provence, xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », *Genèses* 74, n° 1 (2009): 5-24, <https://doi.org/10.3917/gen.074.0005>. p.2 ; « Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs de traités de noblesse s'appuient sur la nécessité nouvelle de donner des preuves de noblesse pour tenter de définir ce qu'est cette dernière, parfois dans une perspective très comparative. »

Comme nous l'avons vu au cours des deux sous parties précédentes, le lignage et la transmission ont pour but de perpétuer l'héritage familial. Concernant la transmission des titres et des richesses, celle-ci a longtemps été considérée comme l'apanage des hommes, pourtant la transmission féminine existe bel et bien. Les alliances ainsi que les mariages participent donc à l'enrichissement des familles.

Pour reprendre le cas de Madame Jassaud (annexe 1) se faire représenter avec ses enfants est aussi révélateur de la volonté de transmettre son héritage. Par ailleurs, les regards des deux filles, placées à droite de leur mère, expriment de manière symbolique l'attachement à la maison Jassaud. Puisque celle figurant au premier plan, vêtue d'une robe bordeaux, regarde dans la même direction que sa mère, par ailleurs elles possèdent toutes deux les mêmes traits et il peut s'agir d'un moyen de réaffirmer l'affiliation entre la mère et sa fille. Tandis que la deuxième fille vêtue en bleu regarde le chien qui lui est à gauche, qui est considéré comme le symbole de la fidélité. Contrairement à ce qu'il y paraît, ce chien a une fonction importante dans le portrait, puisqu'il peut exprimer l'assistance, la protection ou l'honneur. Ce sont des vertus profondes très respectées par les nobles et qui font partie du respect<sup>31</sup>.

Donc le croisement entre la ressemblance, la fidélité et les jeux de regards entre tous ces membres montrent une cohésion et ne cesse de rappeler, de par la présence de très jeunes fillettes, la perpétuation de la maison Jassaud.

Les alliances participent également à ce processus d'enrichissement familial, puisqu'elles permettent l'acquisition de nouveaux biens qui sont par la suite transmis aux générations futures<sup>32</sup>.

Le cas de Marie Isabelle Gabrielle Angélique de La Mothe-Houdancourt, duchesse de La Ferté-Senneterre est en lien avec la notion de transmission au sein de la famille, et plus précisément sur la transmission féminine. Le portrait de François

---

<sup>31</sup> Roland Mousnier, « Les fidélités et les clientèles en France aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles », s. d. p.4.

<sup>32</sup> Fanny Cosandey, Le rang - Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime, op.cit.,p.424 ; « Elles détiennent parfois des titres et œuvres donc à la perpétuation matérielle de la lignée.»

de Troy datant de 1712 représente la duchesse de la Ferté-Senneterre accompagnée des enfants royaux, le duc d'Anjou et de Bretagne, petit-fils et arrière-petit-fils du roi Louis XIV. Ils sont représentés dans un intérieur somptueux, nous pouvons dire cela en raison de la présence de colonnes et de tapisseries fleuries, donc un intérieur conforme aux goûts de l'époque<sup>33</sup>. Marie de La Motte-Houdancourt, duchesse de La Ferté-Senneterre est la fille de Louise de Prie, gouvernante des enfants royaux au XVII<sup>e</sup> siècle et de Philippe de La Mothe-Houdancourt, Maréchal de France. De par son union à Philippe de La Mothe-Houdancourt, Louise de Prie de la Motte-Houdancourt a pu exercer la profession de gouvernante des enfants royaux. Cette haute et prestigieuse fonction<sup>34</sup> a été léguée à leurs deux filles : Marie Isabelle Gabrielle Angélique de La Mothe-Houdancourt, duchesse de la Ferté-Senneterre et Charlotte-Éléonore Magdeleine de la Mothe-Houdancourt, duchesse de Ventadour. La gouvernante a pour but d'organiser le quotidien des enfants royaux jusqu'à l'âge de sept ans, sa fonction l'oblige à être proche des enfants. Elle dispose également de ses propres appartements à côté de ceux des enfants, ce qui est un marqueur d'une fonction prestigieuse<sup>35</sup>.

La transmission du titre se fait donc de manière générale par le père mais les fonctions peuvent également se faire par la mère. Certains éléments figurant dans le portrait de la duchesse de la Ferté-Senneterre par François de Troy évoquent ce rattachement à sa maison. Déjà, la duchesse pose avec les enfants qu'elle éduque à savoir le duc d'Anjou et de Bretagne. De plus, les couleurs de sa robe mais aussi celles du bouquet de fleurs qu'elle tient au-dessus de sa tête dans sa main gauche, rappellent les couleurs de l'armoirie de la famille de la Mothe-Houdancourt. Il ne faut pas oublier que la duchesse de la Ferté-Senneterre a eu en charge les enfants royaux

---

<sup>33</sup> Michel Figeac, « La vie matérielle de la noblesse entre le "Grand Siècle" et le siècle des Lumières : Une lecture des différenciations sociales au sein du second ordre », *op.cit.*, p.3 ; « Cette haute société urbaine se tournait vers les belles tapisseries d'Aubusson, mais aussi vers la production des Flandres qui parvenait facilement dans la région bordelaise, et le summum provenait, bien sûr, des Gobelins créés en 1667. »

<sup>34</sup> Isabelle Brouard-Arends et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, éd., *Femmes éducatrices au siècle des Lumières, Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, Interférences (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016), <https://doi.org/10.4000/books.pur.39332>. p.18.

<sup>35</sup> Adrien Enfedaque, « L'appartement des gouvernantes des Enfants de France au rez-de-chaussée de l'aile du Midi », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles* 15, n° 1 (2012): 107-28, <https://doi.org/10.3406/versa.2012.1152>. p.2.

de 1709 à 1710<sup>36</sup> et la duchesse de Ventadour de 1710 à 1732 en éduquant par la suite les enfants de Louis XV<sup>37</sup>. Le portrait date de 1712, il se peut que la duchesse de la Ferté ait fait ce portrait en hommage à la fonction qu'elle a exercée quelques années auparavant, tout en ayant en mémoire que sa sœur l'exerce toujours au moment de la création de l'œuvre. Dans ce cas, l'utilisation de bleu, de blanc et de rouge pourrait potentiellement rappeler les couleurs de l'armoirie de leur maison et la continuité des charges. Ce rappel à l'armoirie pourrait aussi rappeler qu'elles ont hérité de la même fonction que leur mère qui est décédée quelques années avant la création de l'œuvre.

---

<sup>36</sup> Marlen Schneider, *Belle comme Vénus. Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, op.cit., p.181.

<sup>37</sup> Pascale Mormiche, *Devenir prince : L'école du pouvoir en France. XVIIe-XVIIIe siècles*, Hors collection (Paris: CNRS Éditions, 2016), <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.9229>, p.128.

## **Chapitre 2 : L'art au service de l'enjeu mémoriel**

Le décès est une épreuve connue de la plupart des contemporains de l'Ancien Régime. Perdre un membre de sa famille est une situation très fréquente au cours du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Contrairement à aujourd'hui, il ne survient pas qu'au cours de la vieillesse et décime parfois plusieurs membres de la famille en très peu de temps. Lorsque nous parlons de famille, il ne faut pas oublier qu'elle n'est pas comme celle que nous connaissons aujourd'hui. Le doute, l'insécurité et l'incertitude font partie de la vie des contemporains puisqu'il n'y a pas de garantie de longévité. Concernant les enfants, le doute existe aussi puisqu'on ne sait pas s'ils vont arriver à l'âge adulte. Ce chapitre questionne donc la place de l'individu dans une famille dont la vie est en plus normée par la religion catholique, de ce fait la vie et l'après sont planifiés<sup>38</sup>. Néanmoins, l'absence de registre nous empêche de connaître le nombre exact de décès par période<sup>39</sup>.

De ce fait, il n'est pas rare de voir que les périodes de deuil sont des déclencheurs en ce qui concerne la demande de création de portrait. Il peut s'agir de décès d'aïeux mais aussi de ses enfants, les significations ne sont pas les mêmes selon la famille. Ainsi faire figurer un aïeul est lié la plupart du temps à une symbolique politique de transmission, tandis que les enfants sont liés à des enjeux sentimentaux. Même si cela reste à nuancer puisque l'apparition des enfants a plusieurs fonctions dont celle de prouver que la transmission est assurée. Les portraits d'ancêtres servent notamment à rendre hommage et participent à la remémoration de l'être disparu. La présence du défunt sur une œuvre d'art a donc plusieurs fonctions de nature privée et d'autres plus liées à la politique de la maison. La sphère familiale est représentée au complet lorsque c'est le cas ou avec un ajout qui est un portrait en médaillon.

---

<sup>38</sup> Natalie Zemon Davis, « Ghosts, Kin, and Progeny: Some Features of Family Life in *Early Modern France* », 2023.p.87.

<sup>39</sup> René Baehrel, « Statistique et démographie historique : la mortalité sous l'ancien régime. Remarques inquiètes », *Annales* 12, n° 1 (1957): 85-98, <https://doi.org/10.3406/ahess.1957.2603>.p.64.

Ainsi chaque membre de la famille a sa place au sein de la maison et prendre l'initiative de le faire figurer revêt une signification particulière qui sera analysée par la suite au cours de ce développement. Nous aborderons donc dans ce chapitre les périodes de deuils qui ponctuent la vie des nobles et ont un impact sur les maisons. En seconde partie nous évoquerons la fonction artistique par l'intermédiaire du portrait qui délivre le message aux spectateurs de l'œuvre. Nous verrons également qu'au-delà des enjeux sentimentaux, il existe d'autres raisons qui permettent l'élaboration des portraits. Au cours de ce chapitre, deux portraits de Nicolas de Largillière et de Pierre Gobert nous aideront à comprendre ce que représente le décès au cours de l'Ancien Régime.

### 1. Perdre l'un des siens, le deuil sous l'Ancien Régime

Au cours du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la mort fait partie de la vie des contemporains. Elle est même omniprésente puisqu'il faut s'y préparer jeune car on peut être frappé tôt, de plus, le discours de l'Eglise l'évoque souvent. En effet, ils interviennent à tous âges et sont particulièrement élevés au cours de certains moments de vie. Les premières années de vie d'un enfant sont particulièrement délicates en raison du risque important de décès survenant à cette période-là. Cela s'explique par un manque de connaissance dans le domaine sanitaire et le développement de certaines maladies, notamment pulmonaires ou épidémiques comme la variole <sup>40</sup>. Il n'y a pas que les enfants qui sont touchés par ce risque important de mortalité, les adultes le sont également.

Certains chiffres donnés par Scarlett Beauvalet dans son ouvrage sur le veuvage, nous indique qu'un tiers des couples restaient unis après trente ans de vie communes <sup>41</sup>. L'omniprésence du risque de décès dans la vie quotidienne incite les

---

<sup>40</sup> Jean-Claude Sangoï, « La mortalité infantile en Europe occidentale au xviii<sup>e</sup> siècle », in *La petite enfance : Dans l'Europe médiévale et moderne*, éd. par Robert Fossier, Flaran (Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2020), 191-210, <https://doi.org/10.4000/books.pumi.23672>.p.207.

<sup>41</sup> Scarlett Beauvalet, *Être veuve sous l'Ancien Régime*, Belin, Histoire et Société - Essais d'Histoire Moderne, 2001.p.147.

plus fortunés à anticiper leurs décès. Cette prévoyance passe par exemple par la création d'une clause au sein d'un contrat de mariage en prévoyant la disparition éventuelle d'un des deux époux. Ainsi, l'un des deux pouvaient bénéficier d'un revenu accordé en cas de décès de son partenaire, en soit il s'agit d'une situation fréquente en cas de veuvage <sup>42</sup>. Les couples ont donc conscience de la brièveté potentielle de leurs unions et agissent donc en conséquence. La période la plus risquée et la plus redoutée au cours de la vie d'un couple reste l'accouchement. Cela s'explique en raison du risque important de mourir en couche, le risque est aussi grand pour la mère que pour l'enfant <sup>43</sup>. Cette nécessité de transmettre un héritage est la fonction première de la maison noble mais d'autres raisons peuvent l'expliquer et sont également en lien avec la disparition. En effet, la présence d'héritiers du même sang et de la même lignée empêche les conflits lors des successions. Cela permettait également de pérenniser la famille afin d'éviter les divisions qui génèrent l'extinction des maisons nobles. Mais il ne faut pas oublier que l'héritier est par conséquent mal perçu puisqu'il hérite des biens du défunt.

La période de deuil qui fait suite au décès d'un membre de la famille doit être respectée, surtout dans une société régie par la religion chrétienne. Les superstitions et les traditions sociales sont donc nombreuses et au sein du foyer certaines règles sont appliquées. La plus connue est celle qui consiste à porter des vêtements noirs afin de signifier la période de deuil. Cette tradition est un signe visible du deuil, mais également une contrainte juridique puisqu'une femme pouvait être punie d'un retrait de douaire en cas de non port de vêtements noirs au cours de cette période <sup>44</sup>. En ce qui concerne les superstitions, les miroirs sont également recouverts car la crainte de

---

<sup>42</sup> Gérard Béaur, Mathieu Marraud, et Béatrice Marin, « Au cœur des choix familiaux. Conclure ou ne pas conclure un contrat de mariage dans les régions de partage égalitaire au xviii<sup>e</sup> siècle (Chartres et les campagnes beauceronnes) », *Annales de démographie historique* 121, n° 1 (2011): 99-120, ; <https://doi.org/10.3917/adh.121.0099.p.117> ; « Préciser les droits du conjoint survivant en cas de décès de l'un des époux, en particulier ceux de la veuve, en fixant le montant du douaire auquel elle pouvait prétendre, c'est-à-dire le revenu ou le bien qu'elle recevrait au décès du mari. Il s'agissait bien d'assurer la protection de la veuve, financièrement devenue vulnérable avec la disparition de son mari. »

<sup>43</sup> Scarlett Beauvalet, *Être veuve sous l'Ancien Régime*, op.cit., p.157.

<sup>44</sup> Christine Dousset, « Paraître du deuil, d'un lieu à l'autre. Les veuves en Midi toulousain au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Apparence(s)*, n° 4 (7 février 2012), <https://doi.org/10.4000/apparences.1156>. p.5 ; « Sous l'Ancien Régime, porter le deuil de son défunt mari ne relève pas seulement en effet d'une norme sociale née des usages, mais de la contrainte juridique. »

la personne décédée existe, elle va de pair avec celle des fantômes puisque c'est une superstition courante à l'époque moderne. Il existe donc une ambivalence entre l'amour portée et la crainte de cet être décédé<sup>45</sup>.

Les obsèques sont également différentes en fonction de la famille concernée et une hiérarchie existe entre les familles<sup>46</sup>. Ainsi, posséder une sépulture qui plus est au sein d'une église, est un privilège noble. Cet avantage permet donc aux familles de se recueillir et de maintenir un lien, d'autant plus que, les femmes rejoignent la plupart du temps leurs maris et enfants au sein de la même sépulture<sup>47</sup>. Une hiérarchie existe donc selon le prestige de la famille.

## 2. Lier le passé et le présent : l'utilisation du portrait médaillon

Afin de lier le passé, à savoir les défunts et leur famille, une nouvelle technique picturale est utilisée. Ainsi, cela permet de faire la distinction entre celle qui n'est plus et le reste de la famille, d'où l'utilisation du portrait en médaillon. Ce portrait dans le portrait est à différencier de la miniature qui elle est un portrait de petite taille. Quant aux portraits en médaillon, ils figurent sous forme de miniatures au sein même d'un portrait familial.

Dans notre corpus, deux familles posent entourées de médaillons. Il s'agit de la famille de Noailles et celle du duc de Valentinois. Concernant le premier portrait de Nicolas de Largillière, qui est un peintre éminent de son temps, puisqu'il est peintre de Cour<sup>48</sup>. Ce tableau est de petite taille et mesure 64 cm sur 81 cm. C'est une huile sur toile de 1698 qui se trouve aujourd'hui au château de Parentignat en Auvergne.

---

<sup>45</sup> Natalie Zemon Davis, « Ghosts, Kin, and Progeny: Some Features of Family Life in Early Modern France », *op.cit.*, p.94.

<sup>46</sup> Vanessa Harding, « Les vivants et les morts dans les métropoles de l'époque moderne », *Histoire, économie & société* 24e année, n° 1 (2005): 89-107, <https://doi.org/10.3917/hes.051.0089>. p.102.

<sup>47</sup> Natalie Zemon Davis, « Ghosts, Kin, and Progeny: Some Features of Family Life in *Early Modern France* », *op.cit.*, p.93.

<sup>48</sup> Philippe Salvadori, *La vie culturelle en France aux XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles* (Editions OPHRYS, 1999).p.124.

Sur ce portrait, une femme assise au centre de la toile pointe du doigt le portrait d'un homme, elle est également entourée de deux petites filles qui se pointent du doigt mutuellement. Au second plan à gauche se trouve un singe qui prend un fruit dans une coupe, sur la table se trouve également un bouquet d'œillet fanés, tandis qu'à droite un grand portrait médaillon est tenu par un enfant noir. Le bouquet fané est révélateur du caractère éphémère de la vie et permet de souligner de manière discrète la disparition du marquis de Noailles survenue deux ans avant la création du tableau. De plus, l'œillet est la fleur qui symbolise le mariage, on la retrouve dans beaucoup de portraits de couples<sup>49</sup>. Concernant le troisième plan, le décor est somptueux, riche en dorures, peintures mais également en tentures qui sont le marqueur d'un mode de vie aisé. La présence du singe est également révélatrice du luxe puisque le goût pour les animaux exotiques est conforme aux tendances de la période. Il représente aussi dans la symbolique chrétienne la déchéance et ce qui n'est plus<sup>50</sup>. Les personnages présents sur la toile sont Marguerite-Thérèse Rouillé de Meslay, marquise de Noailles et ses deux filles Anne-Marie à gauche, et Anne-Catherine à droite. Le portrait médaillon a donc pour but de rendre hommage à Jean-François, marquis de Noailles, décédé en 1696<sup>51</sup>. Les gestes des personnages sont particulièrement intéressants à analyser puisqu'ils forment de manière imaginaire des liens entre chaque personne. Ainsi, l'épouse pointe son doigt vers le portrait de son mari, tandis que les enfants se montrent également rappelant ainsi leur fraternité.

Sur le second portrait figure la famille du duc de Valentinois par Pierre Gobert. Cette huile sur toile mesure 1,50 mètres sur 1,20 mètres et se trouve actuellement au Palais de Monaco. Nous pouvons voir six enfants devant un portrait représentant deux personnes au-dessus de ce qui semble être une cheminée. Les enfants sont accompagnés de trois chiens qui donnent une impression de mouvement sur l'œuvre.

---

<sup>49</sup> Marianne Bournet-Bacot, « Être et paraître dans les portraits de la bourgeoisie allemande à l'aube des Temps modernes », *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'icnologie* 3, n° 1 (2012): 72-96, <https://doi.org/10.3406/emod.2012.858>, p.83.

<sup>50</sup> Équipe de recherche Fabula, « Le singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Figure de l'art, personnage littéraire & curiosité scientifique », text, <https://www.fabula.org> (Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05, 15 juin 2014), <https://www.fabula.org/actualites/62056/le-singe-aux-xviiie-et-xviiiie-siecles-figure-de-l-art-personnage-litteraire-et-curiosite.html>.

<sup>51</sup> « Marquise de Noailles | Château de Parentignat », consulté le 22 mars 2023, <https://www.parentignat.com/portfolio/marquise-noailles-et-ses-enfants/>.

Le décor est riche et la présence de colonnes nous rappelle un goût prononcé pour l'architecture antique. Les personnages représentés en arrière-plan sont Jacques Ier de la maison Grimaldi et son épouse Louise Hyppolite. Les enfants : Honoré (futur prince de Monaco), François, Charles-Maurice de Monaco, Marie Françoise et Charlotte posent donc devant le portrait de leurs parents<sup>52</sup>. Ce portrait a été réalisé vers 1730, c'est-à-dire à la période qui coïncide avec le décès de Louise Hyppolite. Ainsi, il existe un lien entre hommage et portrait en médaillon.

Le médaillon est donc un lien entre le vivant et ce qui ne l'est plus. De plus, il permet d'évoquer le personnage décédé sans pour autant éclipser le personnage principal qui reste là pour donner une image forte de la famille<sup>53</sup>. Néanmoins, il faut comprendre le rôle symbolique qu'ont ces portraits médaillons puisqu'ils apparaissent comme ajoutés au sein de l'œuvre principale.

### 3. Les symboliques du portrait en médaillon

Le portrait en médaillon dans le portrait revêt une signification particulière qui demande à être analysée dans son ensemble pour mieux être comprise. Ainsi, deux portraits présentant tous les deux cette même technique, peuvent être très différents en ce qui concerne la symbolique et les messages que la famille souhaite faire passer. Lorsque nous parlons de symbolique, nous devons comprendre que les images valent surtout pour le message qu'elle porte, elles doivent être analysées conjointement avec l'histoire de la famille pour être comprises. C'est la manière dont celle-ci prend part au sein du portrait qui révèle un message. Le portrait médaillon donne donc des indications qui ne demandent qu'à être dévoilées. La disposition de celui-ci, la place sur la toile mais également la manière dont celui-ci parvient à se fondre dans le décor, sans dénoter avec la présence réelle de la famille.

---

<sup>52</sup> « Pierre Gobert, peintre de Monaco », Journal de Monaco, 9 juin 1908, n°2605, p.4.  
<https://journaldemonaco.gouv.mc/Journaux/1908/Journal-2605>

<sup>53</sup> Christine Dubois, « L'image « abymée » », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 2 (1 janvier 2006), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.304>. p.3.

La disposition, par exemple, permet de mettre plus ou moins en avant la personne qui y figure, ainsi dans le portrait de la marquise de Noailles réalisé deux ans après le décès de son époux. Cette proximité entre la date du décès et la création de l'œuvre est révélatrice de cette volonté de rendre hommage. Il est également intéressant de constater que le portrait en médaillon figurant Jean-François se trouve plutôt à gauche de la marquise (donc à droite pour le spectateur), ce qui peut rappeler le côté du cœur qui n'est autre que la symbolique du berceau des émotions. De plus, il ne faut pas oublier que les symboliques religieuses sont très souvent utilisées pour les portraits. La droite peut donc également faire référence à la place à côté de Dieu, il serait donc dans le bien en opposition au mal<sup>54</sup>. De ce fait, ce positionnement à droite peut aussi placer le marquis de Noailles dans une position sacrée.

De plus, un autre portrait en médaillon apparaît également au troisième plan, celui-ci représente Louis XIV. Le lien entre les deux portraits en médaillon est intéressant puisque les deux se complètent. En effet, il s'agit très certainement d'un rappel à la fonction de Jean-François de Noailles qui était maréchal de camp des armées du roi<sup>55</sup>. En intégrant cette fonction, il avait pour but de gérer le placement des unités y compris des autres maréchaux à la fois sur le camp et sur le terrain pour les combats<sup>56</sup>. Cet hommage permet de mettre en évidence la haute et prestigieuse fonction occupée par son époux avant son décès. Il s'agit donc de faire une double lecture et de comprendre la signification des deux portraits médaillons figurant sur un même portrait.

Le fait que le médaillon de Jean-François de Noailles soit tenu par un enfant noir est également révélateur de la richesse et du prestige de la famille qui existe car elle possède un esclave. Il faut savoir que son prix est estimé à environ 600 livres des

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>55</sup> François-Alexandre Aubert de La Chesnaye Des Bois, *Dictionnaire De La Noblesse : Contenant les Généalogies, l'Histoire & la Chronologie des Familles Nobles de France, ...*, 1776.p.8.

<sup>56</sup> Jean-Philippe Cénat, « Les fonctions de maréchal général des logis à l'époque de Louis XIV », *Revue historique des armées*, n° 257 (7 décembre 2009): 76-86. p.4.

« L'installation de ces camps relevait de la responsabilité du maréchal général des logis, qui, en collaboration avec le maréchal de camp du jour, indiquait au major général de l'infanterie, au maréchal des logis de la cavalerie et aux maréchaux des logis de chaque régiment l'emplacement des quartiers de chaque unité, lorsqu'elles arrivaient progressivement. »

iles<sup>57</sup>. De plus, celui-ci n'a pas d'autres fonctions sur la toile que de tenir le portrait médaillon, cette situation rend cet enfant comme un support, comme un meuble<sup>58</sup>. Ainsi la complexité du portrait réside dans l'ensemble d'éléments tous en lien entre eux qui permettent de comprendre le parcours du défunt et son statut. Dans ce cas précis, nous comprenons que les enjeux sentimentaux sont également liés aux enjeux mémoriels.

Concernant le second portrait, celui de Pierre Gobert. La position de tous les personnages est également à analyser pour comprendre le message caché de l'œuvre. Le portrait en médaillon, qui est incrusté dans l'œuvre, doit être analysé à la fois par rapport à sa situation dans le décor, mais aussi vis-à-vis de sa situation avec les autres personnages.

Tout d'abord concernant la forme du portrait en médaillon, celui-ci n'a pas une forme traditionnelle ovale. Au contraire, il semble être de grande dimension et figure sous forme de toile rectangulaire. Ce tableau dans la toile peut nous rappeler la passion de Jacques Ier pour l'art puisqu'il était collectionneur<sup>59</sup>. De plus, celui-ci semble se situer au-dessus d'une cheminée, qui elle est symbolique de chaleur et généralement de réunion puisque tout le monde s'y réunit autour.

En ce qui concerne la hiérarchie entre les personnages, le fait que le portrait soit en haut par rapport aux enfants permet de comprendre leur hiérarchie. De ce fait, la logique veut que les parents surplombent les enfants, contrairement au précédent portrait où l'époux se trouve à droite de la marquise de Noailles. Il existe également une classification entre les enfants puisqu' Honoré III est l'aîné et est voué à récupérer

---

<sup>57</sup> Nicole Vanony-Frisch, « Les esclaves de la Guadeloupe à la fin de l'Ancien Régime d'après les sources notariales (1770-1789) », *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n° 63-64 (1985): 3, <https://doi.org/10.7202/1043819ar>.

« Un enfant esclave de six à huit ans vaut en moyenne 600 lv. des îles, le prix d'un bœuf ou d'une génisse. »

<sup>58</sup> Philippe Cordez, « Les meubles-esclaves d'Andrea Brustolon pour Pietro Venier (Venise, 1706) », s. d. p.109.

<sup>59</sup> Thomas Fouilleron, « Homme de goût ou goût de prince ? Jacques Ier de Monaco (1689-1751), amateur de peinture », *Revue historique* 683, n° 3 (2017): 541-66, <https://doi.org/10.3917/rhis.173.0541>. p.1.

« Lorsque les Grimaldi se monarchisent au début du XVIIe siècle en prenant le titre de prince de Monaco, leurs collections artistiques et d'orfèvrerie, encore au stade des prémices, mais déjà revendiquées comme titres de gloire et de dignité, sont dès lors presque élevées au rang de regalia, offertes comme preuves d'appartenance de la famille à la plus haute et à la plus ancienne noblesse, laquelle se doit, selon le système monarchique des arts. »

le titre de prince souverain de Monaco, comme son père<sup>60</sup>. Les cinq autres enfants ont donc un lien avec Honoré III, soit ils le pointent du doigt, soit les regards se fixent sur lui. Tous les autres enfants mettent donc l'accent sur leur frère, qui se situe tout à gauche en première position, et qui est le seul des enfants à être assis.

Ainsi, les jeux de regards, les gestes et le placement des portraits médaillons sont autant d'éléments qui rendent les tableaux riches en sens et permettent de manière discrète de rendre hommage à une personne décédée. Mais cela permet également de mettre en lumière sa fonction politique et sociale. En plus de magnifier le prestige et le pouvoir du commanditaire, qui fige à jamais les traits de son proche disparu, le portrait permet aussi de glorifier sa descendance qui pose également sur l'œuvre. Ainsi faire figurer plusieurs générations permet de donner de l'ampleur à chaque personnage.

Nous avons vu dans ce chapitre que la période de deuil est inhérente à chaque famille sous l'Ancien Régime, mais que des rites et des coutumes sont plutôt observés chez les familles nobles. Une hiérarchie du deuil s'opère donc et chaque famille possède des privilèges en fonction de sa condition et de son prestige. La création de portrait est donc un hommage rendu par la famille au défunt. L'ajout d'un médaillon au sein du portrait est une manière subtile de rappeler la présence de l'être disparu, mais cela permet également de glorifier ses actions et de ce fait, glorifier la famille. Ceux-ci permettent également de transmettre un message plus politique concernant les intentions et la perpétuation familiale, puisqu'elle met en avant la progéniture et permet de montrer la puissance de la famille. Un jeu s'opère donc entre le passé, le présent et le futur, mais également entre des enjeux sentimentaux et des enjeux de pouvoir. Nous verrons au sein du prochain chapitre qu'il faut tout de même nuancer cette distinction, puisque dans certains cas les deux enjeux sont liés par volonté de distinguer sa famille d'une autre.

---

<sup>60</sup> Gustave Saige, *Monaco, ses origines et son histoire d'après les documents originaux* (Hachette et Cie, 1897).p.314.

### **Chapitre 3 : L'intérêt familial derrière le portrait**

À travers le second chapitre, nous avons abordé les portraits par l'intérêt mémoriel et les enjeux sentimentaux qu'ils apportent à la famille. Mais à travers ce dernier chapitre, nous verrons qu'au-delà des aspects sentimentaux, d'autres intérêts existent comme les intérêts familiaux. Différents moyens que nous verrons au cours de ce développement ont pour but de supplanter ses rivaux en passant par la promotion de sa famille, de son passé ou de ses aïeux. La famille est avant tout un groupe où chaque membre possède ses propres envies, ses motivations et parfois celle-ci sont en contradiction avec d'autres idées.

Nous avons vu au cours du premier chapitre qu'un ensemble de privilèges fait vivre l'ordre nobiliaire. Nous avons également vu que le prestige qui découle de ces privilèges donne de l'importance à la maison. Mais nous verrons que c'est surtout en raison de l'honneur que les maisons sont en conflit. Le portrait a donc pour fonction de rendre la famille digne et de ce fait, il existe des degrés d'honneur en fonction de chaque maison<sup>61</sup>.

Nous diviserons ce chapitre en trois sous parties en se questionnant d'abord sur les nobles et l'honneur. Dans un second temps, nous verrons que représenter son ancêtre permet de conserver un honneur. Enfin, nous traiterons des conflits au sein de la maison qui génèrent la création de portraits. De plus, deux portraits de Largillière et Tournières feront l'objet d'une analyse car ils sont en lien avec des intérêts familiaux et servent la maison du commanditaire au détriment d'autres. Néanmoins, les deux familles présentées n'ont pas la même puissance, car il s'agit de la famille de Louis XIV sur le premier portrait et sur la famille d'un chancelier sur le second. L'honneur à

---

<sup>61</sup> Michel Nassiet, « L'honneur au XVIIe siècle : un capital collectif », in *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, éd. par Hervé Drévuillon et Diego Venturino, Histoire (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019), 71-90, <https://doi.org/10.4000/books.pur.121587>. p.7.

« La dignité d'un personnage était la résultante de plusieurs composantes : celles de sa lignée, de ses terres, et des offices qu'il exerçait. Dans chacune de ces instances, on identifiait clairement un degré suprême : la maison de France, la strate des ducs, les offices de connétable et de chancelier, le parlement de Paris... La dignité des activités était hiérarchisée, depuis la prière et l'épée jusqu'au degré zéro qu'était l'infamie du bourreau. »

défendre n'a donc pas la même ampleur selon l'envergure du pouvoir familial. Des points communs existent toutefois dans la défense des intérêts pour la promotion familiale.

## 1. L'honneur et la famille

L'ordre nobiliaire se caractérise par une volonté de se distinguer dans la société, mais aussi entre eux. Cette volonté de distinction a pour fonction de glorifier la famille en mettant en avant des vertus. Ainsi depuis le Moyen-Âge, la notion d'honneur, qui est étroitement liée à l'idéal chevaleresque, permet de maintenir la noblesse dans un cercle vertueux. De ce fait, il est nécessaire pour les nobles de faire le bien pour conserver leur honneur<sup>62</sup>. D'autant plus que celle-ci existe uniquement car elle est reconnue à la fois par le peuple mais aussi par les pairs au sein de l'ordre<sup>63</sup>. Si nous détaillons ce processus, nous nous rendons compte que l'honneur est une vertu primordiale au sein de l'ordre mais également au sein de la maison.

L'honneur est étroitement lié à la famille car chaque action positive mais aussi négative a des retombées sur les autres membres. Le lignage participe donc dans certains cas à construire ou déconstruire l'honneur. Cela passe par exemple par le lien qui unie le père au fils. La loi salique est un exemple précis de contribution à l'honneur, puisqu'en récupérant une fonction, l'enfant hérite de la renommée ou au contraire, il n'est pas bien considéré en fonction de l'honneur de ses parents. Il s'agit donc d'un cycle qui sert ou dessert les membres de la famille. De plus, le décès et la perte d'un des membres contribue à la transmission de l'honneur. Nous avons déjà commencé à aborder ce sujet au cours du chapitre deux au sujet du deuil. En effet, le

---

<sup>62</sup> Nicolas Le Roux, « L'épreuve de la vertu : Condition nobiliaire et légitimation de l'honorabilité au xvie siècle », in *La légitimité implicite*, éd. par Jean-Philippe Genet, Histoire ancienne et médiévale (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2017), 57-72, <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.6611>.p.1.

« Il s'agissait d'appartenir aux « gens de bien » de sa province, c'est-à-dire à la catégorie des possédants dont la supériorité dépendait non seulement de l'aisance économique qui permettait de vivre dans l'*otium*, mais aussi de l'aptitude à défendre et à transmettre dignement un « nom », autrement dit à constituer une véritable « maison ». »

<sup>63</sup> Arlette Jouanna, « Recherches sur la notion d'honneur au XVIème siècle », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 15, n° 4 (1968): 597-623, <https://doi.org/10.3406/rhmc.1968.3014>.p.603.

« Si l'on supprime le public, il n'y a plus d'honneur. »

fantôme existe et permet l'identification, mais il existe aussi une croyance dite d'arc de vie. En effet, selon la croyance, il est probable que le défunt renaisse dans le corps de son petit-fils. De ce fait, la tradition veut que l'on donne le nom du grand-père ou de la grand-mère à son fils ou sa fille, afin de perpétuer cet arc de vie<sup>64</sup>. Cet exemple figure dans ce chapitre car au-delà de la croyance, donner un prénom à son enfant revêt aussi une dimension plus culturelle. En transmettant un nom, les parents fixent également de manière symbolique, l'honneur et un pan de l'histoire personnelle de l'aïeul sur l'enfant.

De ce fait, il est important de comprendre que la famille se compose comme un maillon et que la transmission que ce soit en positif ou en négatif a un impact puissant sur l'honneur de celle-ci<sup>65</sup>. Le portrait intervient comme une aide aux familles et fait passer un message de force à destination d'autres.

## 2. Promouvoir son passé

La promotion de l'honneur familial et par conséquent de son propre honneur et de sa dignité passe par l'identification. En effet, relier sa vie à celle d'un de ses ancêtres, encore plus si son destin est glorieux, est un marqueur de prestige. Pour cela, plusieurs moyens artistiques sont utilisés. Nous avons abordé le portrait médaillon dans notre second chapitre puisqu'il donne un aspect plus intime à une composition mais l'utilisation de sculptures et de portraits au sein même du portrait n'est pas exclue. Comme nous avons déjà commencé à l'évoquer lorsque nous parlions de la famille du duc de Valentinois (annexe 4), les grands portraits permettent de prouver la grandeur d'une famille. La sculpture quant à elle est toute aussi grandiose car elle donne des formes à la personne représentée. Ainsi, la sculpture permet de figer les traits du membre disparu et permet de le rendre encore réel malgré son absence.

---

<sup>64</sup> Georges Duby et Philippe Ariès, *Histoire de la vie privée, op.cit.*, p.304.

<sup>65</sup> Michel Nassiet, « L'honneur au XVIIe siècle : un capital collectif », *op.cit.*, p.31.

« Un individu était porteur de l'honneur de son groupe familial, mais il lui appartenait de se gagner une bonne renommée. Ce faisant, il confortait l'honneur familial »

Le cas du tableau de Nicolas de Largillière représentant la famille de Louis XIV (annexe 5) reprend ces codes. Sur le portrait de Louis XIV, qui mesure 127 sur 160 cm et qui est donc plus grand que les précédents figurent cinq personnes. Si nous faisons une description beaucoup plus détaillée, nous pouvons voir que de gauche à droite figure : une femme debout, un enfant, un homme accoudé à un fauteuil, sur lequel figure un homme assis et à sa droite un jeune homme. Cinq personnes sont donc représentées et un chien se trouve au premier plan. Rappelons qu'il est le symbole de fidélité et de manière symbolique, il représente le lien de fidélité au sein de la dynastie. À droite, la femme vêtue en noire est Madame de Ventadour, la gouvernante des enfants royaux, dont nous avons déjà parlé au cours du premier chapitre. Étant noble, la duchesse qui est également gouvernante pose avec les membres de la famille royale. À sa droite se trouve le Duc de Bretagne, qui est pointé du doigt par son grand-père, le roi Louis XIV.

De ce fait, il attire le regard du spectateur sur l'enfant qui est placé au premier plan. Derrière le Roi, se trouve le Grand Dauphin puis à droite du roi, le Duc de Bourgogne. Ce geste, que l'on nomme l'indigitation permet de fixer l'attention du spectateur sur le duc de Bretagne<sup>66</sup>. Lorsque nous regardons l'arrière-plan nous pouvons voir des bustes. Le buste de gauche représente Henri IV, tandis que celui de droite est celui de Louis XIII. L'oeil du spectateur a tendance à balayer la toile de gauche à droite, ce placement a donc du sens puisqu'il met en évidence la chronologie entre ces personnages. Ainsi, Henri IV, grand-père et Louis XIII, père de Louis XIV figurent en arrière-plan, derrière le monarque.

Se faire représenter en présence de ses ancêtres est un moyen de reproduire un cycle, cette identification d'un personnage à ses ancêtres permet de donner du prestige à la famille<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Catherine Vermorel, « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 25 (14 décembre 2020), <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.5357>, p.16.

<sup>67</sup> Christine Dubois, « L'image « abymée » », *op.cit.*, p.1.  
« La mise en abyme [...] permet de mettre en boucle la structure d'énonciation par tout un jeu d'échos et de renvois entre motifs individuels et signification globale du tableau. »

### 3. Les conflits entre branches au sein des maisons

Dans certains cas, le portrait peut envoyer un message fort aux spectateurs. D'autant plus lorsque celui-ci est adressé directement à certains membres de sa famille éloignée. Le message initial qui est de donner du prestige et de l'honneur se transforme donc en bataille entre deux branches ayant les mêmes intérêts. L'ancêtre devient donc une arme défensive brandie par chacun des membres comme preuve de leur prééminence sur d'autres.

Le portrait de la famille de Pontchartrain (annexe 6) de Tournières, date du premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, est intéressant en raison de la présence d'un autre portrait au troisième plan. Ce portrait représente la famille de Louis II de Phélypeaux de Pontchartrain, conseiller au parlement du roi, contrôleur des finances et secrétaire d'Etat chancelier de France en 1730, soit quelques années après son décès survenu en 1727. Cet homme figure sur le portrait en arrière-plan. Deux femmes et trois enfants posent également. De prime abord, cette technique de mise en abyme permet un enjeu mémoriel et le décès d'un membre de la famille est le point de départ de la glorification de celle-ci. Toutefois, il est nécessaire d'analyser le contexte dans lequel cette œuvre a été créée pour comprendre les enjeux qui découlent de celui-ci.

Cette famille originaire de Blois s'anoblit au cours du XVI<sup>e</sup> siècle en achetant des charges. Leur rôle auprès du roi est majeur puisque la famille comporte quatorze ministres et secrétaires d'Etat et leur ascension est très rapide<sup>68</sup>. Ce portrait a donc pour but de rappeler la grandeur de Louis II de Phélypeaux, fils de Louis Phélypeaux, seigneur de Pontchartrain et secrétaire d'Etat comme son père le fût aussi. Une étude de l'arbre généalogique de la famille a permis de montrer qu'il est probable que la petite fille assise au premier plan sur le coussin soit Marie Catherine Phélypeaux. Elle est la petite nièce de Louis II de Phélypeaux, elle est également âgée de dix ans au

---

<sup>68</sup> Charles Frostin, *Les Pontchartrain, ministres de Louis XIV: Alliances et réseau d'influence sous l'Ancien Régime* (Presses universitaires de Rennes, 2015).p.12.

moment de la création de l'œuvre et est l'héritière de sa mère puisque ses deux frères sont décédés<sup>69</sup>.

Sachant que des conflits existent entre différentes branches de la famille, notamment les Gouffier<sup>70</sup>, il est possible que ce portrait soit le résultat d'une volonté de légitimation de la part de la famille au détriment de l'autre branche.

Dans tous les cas, cette sous-partie nous a permis de comprendre que les intérêts familiaux, le décès et les naissances sont le point de départ de la création de l'œuvre. Ces événements ainsi que l'intégration d'un membre de la famille participent à la construction d'une image prestigieuse de la famille et de la lignée. De plus, nous avons démontré que la famille est en corrélation avec la maison dans le sens où chaque événement lie ou éloignent les membres entre eux.

Nous avons également mis en évidence tout au long du chapitre que l'ordre nobiliaire est caractérisé par un ensemble de droit, que l'on nomme des privilèges et qui participent à la suprématie de l'ordre sur les autres. En revanche, celui-ci possède également des devoirs qui prennent naissance dans un idéal chevaleresque médiéval. Les notions de charité, de bravoure et d'honneur régissent toutefois la vie des nobles et sont à l'origine de la création d'un portrait. Ces vertus sont d'autant plus exacerbées lors du décès d'un des membres de la maison. Les enjeux sentimentaux et politiques se complètent donc à ce moment-là. Ces événements permettent aussi de suggérer, par le biais des portraits et des médaillons intégrés dans l'œuvre, son attachement et son lien avec sa famille. Les portraits permettent donc de faire passer des messages de forces à destination d'autres branches de la maison, qui sont parfois en conflit.

---

<sup>69</sup> Jacques Cuvillier, *Famille et patrimoine dans la haute noblesse au XVIIIe siècle*, L'Harmattan, Logiques historiques, 2005.p.99 : « Elle recueille seule la totalité de la succession de sa mère. »

<sup>70</sup> *Ibid.*,p.100.

## **Partie II**

### **Le portrait de famille des élites bourgeoises et aristocrates et leur rapport au monde**

Au cours de la précédente partie, nous avons mis l'accent sur l'impact de l'ordre sur la maison et de la maison sur la famille. Nous avons surtout abordé la manière dont la famille vit sous l'égide de l'ordre nobiliaire. Cette deuxième partie est plus axée sur l'organisation interne de la famille, dans un sens nucléaire. En effet, la famille a une structure et un mode de vie qui dépend en grande partie de son ordre. Une organisation intra-familiale existe puisque les rapports entre membres familiaux sont hiérarchisés, et se font sous la forme de cercle concentrique autour du père de famille. Par ailleurs, au-delà des liens entre membres de la famille nucléaire comme les liens parents-enfants ou frères-soeurs, d'autres existent également. C'est le cas du rapport maître-domestique qui existe dans quasiment toutes les familles aisées du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Cet échange participe au bon déroulement de la vie quotidienne intra-familiale. Au fil des chapitres, nous verrons que la structure de la famille et son fonctionnement ne sont pas liés uniquement à la sphère privée, mais qu'au contraire la famille est ouverte sur le monde qui l'entoure. Cette conscience du monde environnant se fait, par exemple, par la présence des servants noirs qui sont issus du commerce triangulaire. Un contraste s'opère donc entre l'intimité familiale et la politique menée à l'étranger. Le portrait familial qui peut s'apparenter à un objet intime, puisqu'il place certaine scène de vie aux yeux des spectateurs, n'est pas aussi privé qu'on le pense. Au contraire, il a pour fonction de promouvoir la richesse et le prestige de la famille en mettant en avant les servants au service de la famille. Nous verrons aussi qu'il existe différents degrés de servitude et que ces fonctions ne sont pas occupées par les mêmes profils.

Cette partie sera donc dédiée à l'analyse fine de la cellule intra-familiale, qui diffère de celle que nous connaissons aujourd'hui.

Au cours du premier chapitre, nous analyserons sa structure et son organisation, ses enjeux, et la manière dont elle se développe. Le thème de la vie privée est, par ailleurs, très souvent représenté sur les portraits<sup>71</sup>. La domesticité sera abordée au cours du second chapitre. Nous verrons les différents degrés de servitude ainsi que les inégalités qui existent entre les différents statuts. Dans le dernier chapitre, nous aborderons la manière dont le portrait s'intègre dans son temps en exaltant l'esclavage. Nous ferons donc le lien entre commerce triangulaire et noblesse.

---

<sup>71</sup> Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Points, 1960.p.356.

## **Chapitre 1 : La famille sous l’Ancien Régime et sa structure**

La perpétuation de la maison noble est au cœur de la formation des familles, car celle-ci doit transmettre son nom et ses possessions. S'intéresser à la famille revient à s'intéresser à la racine de la lignée, mais également aux membres vivants de celle-ci qui ont pour but de léguer un héritage. Il est nécessaire de comprendre que la famille de l’Ancien Régime n’est pas celle d’aujourd’hui. De nos jours, chaque membre est généralement uni par les liens du sang au sein du foyer. Tandis que la maison sous l’ancien régime est faite de membres dits nucléaires, certes, mais est également liées à des personnes annexes comme les domestiques. De ce fait, la maison et par conséquent les relations entre membre de la famille se font sous l’entremise de l’autorité patriarcale <sup>72</sup>. Ainsi, chaque membre à sa propre place et sa fonction au sein de celle-ci. Même si ces informations restent à nuancer car la famille évolue et connaît des mutations au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment en ce qui concerne la condition féminine.

Ainsi, nous détaillerons au cours de ce chapitre ce qu’est la maison au sens familial du terme, puisqu’elle correspond à un groupe. Les membres sont normalement unis par les liens du sang <sup>73</sup>. Nous verrons que cela est à relativiser, car d’autres peuvent s’apparenter à des membres de la famille sans avoir un quelconque lien de sang. Trois points seront donc abordés au cours de ce chapitre.

Premièrement, nous nous questionnerons sur la conception de la famille et sur sa création. En seconde partie, il s’agira d’expliquer le rôle et la fonction de chacun dans la transmission d’un patrimoine, quel qu’il soit. En ce qui concerne la troisième partie, elle nous aidera à mieux comprendre les mutations qui touchent celle-ci au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles se produisent dans le domaine affectif et se caractérisent par l’évolution du lien conjugal et par l’émergence du mariage amoureux. Deux portraits seront présentés au cours de cette partie, tous deux sont issus de la même

---

<sup>72</sup> Scarlett Beauvalet, « Chapitre X. Le cadre familial : entre autorité et individu », in *Les sociétés au xviii<sup>e</sup> siècle : Angleterre, Espagne, France*, éd. par Annie Antoine et Cédric Michon, Histoire (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015), 245-61, <https://doi.org/10.4000/books.pur.7397>. p.3.

<sup>73</sup> Yves Durand, *L’ordre du monde-Idéal politique et valeurs sociales en France,op.cit.*,p.175.

période, le XVIII<sup>e</sup> siècle (1730 et 1732). Ils sont de deux grands peintres de renom, Hyacinthe Rigaud et Jacques Dumont. Hyacinthe Rigaud est le portraitiste officiel de Louis XIV, quant à Jacques Dumont, c'est un peintre spécialisé dans la peinture d'histoire, mais aussi d'Église, il est reconnu pour avoir effectué quelques portraits familiaux<sup>74</sup>.

## 1. La naissance du concept de famille

La famille a été étudiée par les historiens au cours des années 1960, dans la lignée des travaux de Philippe Ariès<sup>75</sup>. Cet intérêt pour ce champ d'étude a permis l'élaboration d'une première définition contemporaine de la famille d'Ancien Régime a pu être posée. Selon celle-ci, la famille se compose d'au minimum trois personnes et se définit par le soin qu'apporte les parents à l'enfant. Cette première définition permet de délimiter un premier cadre familial. La structure est étroitement liée à la transmission et l'enfant à venir permet de poser le cadre de famille<sup>76</sup>.

Toutefois, les définitions d'Ancien Régime donnent une tout autre signification du concept familial. Tout d'abord, il peut s'agir comme aujourd'hui, d'un ensemble de personnes ayant des liens du sang entre eux. Une deuxième définition est donnée par l'Académie Française en 1694, et précise que la famille se compose de toutes les personnes vivant sous le même toit<sup>77</sup>. Ainsi, il est déjà difficile de la définir de manière

---

<sup>74</sup> Prosper de Baudicour, *Le peintre-graveur français continué: ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIIIe siècle*, Mme. Bouchard-Huzard, 1859.p.1.

<sup>75</sup> Julie Doyon et al., « Normes de parentalité : modélisations et régulations (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de démographie historique* 125, n° 1 (2013): 7-23, <https://doi.org/10.3917/adh.125.0007>. p.4.

<sup>76</sup> Stéphane Minvielle, *La famille en France à l'époque moderne*, Armand Col (Paris, 2010).p.211.

<sup>77</sup> Académie française, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. T. 1. A-L*, 1694, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971>. p.436.

«Toutes les personnes qui vivent dans la même maison, sous un même chef. En ce sens, il n'est guère en usage que dans les phrases suivantes. Chef de famille. Avoir une grande famille à nourrir. La famille se prend dans un sens plus particulier pour tous ceux d'un même sang, comme enfants, frères, neveux. C'est un homme qui aime sa famille. Qui vit bien avec sa famille.»

définitive. La notion de hiérarchie et d'autorité transparaît néanmoins à travers ces deux définitions. Cette autorité masculine sert de point de départ pour notre explication des liens familiaux.

La domination masculine sur la femme entraîne un repli de celle-ci au sein de la sphère domestique. Lorsque nous parlons de la famille d'Ancien Régime, nous devons comprendre que les fonctions de chaque membre sont normées selon les mœurs de l'époque. Le foyer est donc un lieu considéré comme sécurisant pour les femmes. Au cœur de celui-ci, elles peuvent exprimer toutes les qualités qui leurs sont concédées, comme la patience, la douceur, la sagesse en effectuant les tâches domestiques qui leurs sont attribuées <sup>78</sup>. La domination masculine est donc génératrice d'une organisation familiale et d'une hiérarchie où l'homme surplombe la femme, ce qui est également visible dans les portraits.

La religion catholique joue également un rôle important au sein de la famille française d'Ancien Régime. En effet, elle impose des règles strictes à suivre qui permettent en finalité de sauver son âme. Le caractère sacré et surtout indissoluble du mariage et de la conception familiale régit la vie des français. Ce sacrement permet de régir la vie de couple et de légitimer la naissance du futur enfant. En effet les liens au sein du couple sont indissolubles, posant ainsi des limites au sein de la sphère familiale. Le foyer est donc la pierre angulaire du couple et est de ce fait souvent représentée dans les portraits <sup>79</sup>.

## 2. Organiser et faire prospérer la famille

D'autres liens existent aussi, notamment lorsque la famille s'est développée, il s'agit des liens au sein d'une fratrie. Cette thématique a été peu abordée au cours des

---

<sup>78</sup> Aurélie Chatenet, « La femme, maîtresse de maison ? Rôle et place des femmes dans les ouvrages d'économie domestique au XVIIIe siècle », *Histoire, économie & société* 28e année, n° 4 (2009): 21-34, <https://doi.org/10.3917/hes.094.0021>.p.13.

<sup>79</sup> Brigitte Maillard, « Désordres conjugaux en ville à la fin de l'Ancien Régime », in *Vivre en Touraine au xviiiè siècle*, éd. par Annie Antoine, Histoire (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015), 69-77, <https://doi.org/10.4000/books.pur.9244>.p.4.

années 1960, puisque les historiens se sont concentrés sur les alliances et les filiations, reléguant ainsi ce lien au second plan. Toutefois, il est important de comprendre le rôle de chacun au sein du foyer. De plus, la fraternité est particulièrement estimée par la Chrétienté, en référence au Christ qui était frère des chrétiens<sup>80</sup>. De plus ce lien est la plupart du temps renforcé par le décès, souvent précoce, de l'un des parents comme nous l'avons évoqué au cours de la première partie. La fratrie est donc importante et surtout large jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en raison du nombre d'enfants obtenus par femme<sup>81</sup>. Une grande connivence au sein de la fratrie existe surtout entre les frères. L'étude des écrits du for privé, mettent toutefois en avant les conflits qui existent entre les aînés et les cadets, puisque les aînés ne veulent pas être commandés par ces derniers.<sup>82</sup> Néanmoins, l'affection est toujours présente au sein de la fratrie.

Toutefois, la famille ne se délimite pas à un cadre fixe, classique et stéréotypé. Chaque famille possède son histoire et ses particularités en fonction de son vécu, et de son parcours.

Le portrait de la famille Mercier selon Jacques Dumont (annexe 7), nous donne un exemple d'organisation familiale. Ce portrait date de 1731 et est une huile sur toile de 225 cm sur 380 cm. Ce qui est donc un portrait de grande taille.

Sur cette œuvre figure Madeleine Mercier assise au centre et son époux Simon Mercier, ancien maréchal ferrant, agenouillé devant le chien tout à droite. Ses huit enfants apparaissent autour d'elle. Ce tableau a été commandé par les époux Mercier mais aussi par leur gendre, Monsieur Héron de Courgy, époux de leur fille cadette qui

---

<sup>80</sup> Didier Lett, « Les fratries dans l'histoire », *Informations sociales* 173, n° 5 (2012): 13-22, <https://doi.org/10.3917/inso.173.0013>, p.2.

<sup>81</sup> Alain Blum, « L'évolution de la fécondité en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles - Analyse régionale », *Annales de Démographie Historique* 1988, n° 1 (1989): 157-77, <https://doi.org/10.3406/adh.1989.1712>. p.163.

« La Normandie ou le Sud-Est du Bassin parisien présentent des descendance finales se situant entre 6 et 7 enfants, les femmes du Sud-Ouest ne mettent pas au monde plus de 5 à 5,5 enfants. »

<sup>82</sup> Didier Lett, « L'histoire des frères et des sœurs », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 34 (31 décembre 2011): 182-202, <https://doi.org/10.4000/clio.10308>. p.189.

figure au premier plan<sup>83</sup>. De gauche à droite se trouve Simon Mercier de La Source, Maréchal des camps et de l'armée, c'est une charge que nous avons déjà décrite au cours de la précédente partie. Il est reconnaissable car il porte des talons rouges. A côté de lui se tient Antoine Mercier, Chef d'escadre des Armées navales, il porte un uniforme de couleur bleu. Le troisième homme en partant de la gauche semble être Louis Mercier de Montplan, Fermier général des grandes gabelles.<sup>84</sup>

En effet, c'est le peu de différence d'âge entre tous ces personnages qui nous permet de les reconnaître. Au centre de la toile et derrière sa mère se trouve Jacques François Mercier, Chanoine de la Sainte Chapelle Royale du Palais de Paris et aussi Abbé de Saint-Jacques de Provins. Il est également reconnaissable à sa tenue. Il s'agit de l'aîné de la famille. Du côté droit se trouvent également son frère Louis Vigor Mercier de Saint-Vigor, Écuyer colonel de cavalerie, Chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis. Il possède une tenue blanche très luxueuse, il se tient également sur une canne. En ce qui concerne les soeurs, elles sont trois : Marie Anne Mercier, femme de chambre de Marie-Anne-Victoire de Bourbon, elle se tient à côté de son époux : Pierre Charles Félix, debout tout à droite. La femme assise semble être Marie Madeleine Mercier, Femme de chambre de la reine Marie Leczinska. Et enfin Françoise Marie Mercier, agenouillée devant sa mère au centre du portrait.<sup>85</sup>

Plusieurs éléments sont intéressants à analyser dans ce portrait. Le rôle du chien qui regarde Simon Mercier, permet ici de montrer la perpétuation du nom Mercier puisque le chien représente la fidélité et il regarde le père de famille. En second lieu, la présence d'un portrait médaillon représentant Louis XV au centre de la toile nous interroge, d'autant plus que celui-ci est tenu par Madeleine Mercier. Faire figurer le roi au cœur d'un portrait familial permet de montrer l'attachement de Madame Mercier pour lui car elle a été sa gouvernante.

---

<sup>83</sup> Jacques Dumont et France, *Madame Mercier entourée de sa famille.*, 1731, huile sur toile, 3,8 m x 2,25 m, 1731, Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066801>.

<sup>84</sup> Comte Jean-Nicolas Dufort de Cheverny, *Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la révolution* (Plon, 1886).p.25.

<sup>85</sup> « Marie-Madeleine Bocquet - Histoire de l'Europe », consulté le 1 avril 2023, <http://www.histoireeurope.fr/RechercheLocution.php?Locutions=Marie-Madeleine+Bocquet>.

De ce fait, nous pouvons voir que les liens d'attachements et les enjeux supplantent largement le simple cadre familial classique. La disposition des enfants sur la toile donne toutefois une certaine logique. Pour être plus précis, les aînés figurent en arrière-plan, tandis que les cadets se situent devant, ce qui morcelle la famille et donne des indications concernant les liens que les deux groupes peuvent avoir au sein de la fratrie.

En ce qui concerne le décor, il est très simple. Nous distinguons une cheminée à gauche et une sculpture au fond, toutefois, celles-ci restent discrètes. Il n'y a pas de tentures, pas de pierreries, ni d'éléments pouvant informer d'un mode de vie aisé. Au contraire, la sobriété de la famille est mise en avant, peut-être pour exhiber les sentiments et accentuer les jeux de regards entre les personnages.

### 3. La famille et ses particularités au XVIII<sup>e</sup> siècle

La famille évolue au fil des siècles et les rapports entre les membres se transforment également. Lorsque nous parlons d'évolution, nous faisons référence au développement d'autres liens affectifs. La relation père-fils, par exemple, est mise en avant à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. La notion d'autorité paternelle, avec tous les droits et les devoirs que ce statut incombe, a tendance à s'assouplir au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>86</sup>. Laissant ainsi la place à une relation plus marquée par l'attachement. La relation père-fils s'assouplit et le père de famille s'occupe même de ses enfants<sup>87</sup>. Ainsi l'attachement entre les deux membres de la famille s'installe et s'étend même à travers leurs fonctions.

---

<sup>86</sup> Julie Doyon et al., « Normes de parentalité : modélisations et régulations (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) », *Annales de démographie historique* 125, n° 1 (2013): 7-23, <https://doi.org/10.3917/adh.125.0007>. p.3.

<sup>87</sup> Scarlett Beauvalet, « Une famille unie au xviii<sup>e</sup> siècle : les Beauclerc de la Myre Mory », *Revue du Nord*, 2013. p.21.

« Il exprime son bonheur à la naissance de ses deux filles, mais plus encore pour celle de son troisième enfant, un fils, Charles, en août 1803 : « Tu apprendras avec bien de l'intérêt mon aimable ami, l'accouchement heureux de ma compagne. Elle me rend père d'un fils ... Ah ! Comme ce nom sonne délicieusement à mes oreilles “ »

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est également marqué par l'émergence du mariage d'amour. Les migrations professionnelles et les fêtes sont d'autant de raisons de favoriser les rencontres <sup>88</sup>. Le mariage, qui était donc une tradition religieuse ayant pour but de légitimer la procréation et de bannir la concupiscence, devient peu à peu un choix de cœur. Cette révolution sentimentale mène même vers le mariage civil pour les non catholiques en 1787. <sup>89</sup>

Le portrait dont nous allons parler au cours de cette sous-partie est révélateur de ces mutations. Ce portrait représente Pierre-Cardin Le Bret et son fils Cardin Le Bret, tous deux seigneurs de Flacourt. Cette huile sur toile date de 1697 et mesure 219 sur 186 cm, il est aujourd'hui exposé à la National Gallery de Melbourne.

Sur ce portrait deux hommes sont assis côte-à-côte, le père à gauche et le fils à sa droite. Le décor est somptueux, avec de grandes tentures et Pierre-Cardin Le Bret est accoudé à une table massive qui semble être d'une grande richesse. Les deux hommes sont en tenues officielles, car ils occupent des fonctions prestigieuses. En effet, le père occupe des fonctions comme conseiller au parlement de Provence et commissaire du roi de France <sup>90</sup> et a reçu les honneurs de Louis XIV, son fils obtiendra les honneurs de Louis XV. Pierre-Cardin cumule les hautes fonctions et celle-ci seront transmises à son fils progressivement<sup>91</sup>. Son fils hérite de ces fonctions au décès de

---

<sup>88</sup> Anne Fillon, « Fréquentation, Amour, Mariage au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les villages du Sud du Maine (1<sup>ère</sup> partie) », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 93, n° 1 (1986): 45-76, <https://doi.org/10.3406/abpo.1986.3207>.

<sup>89</sup> Maurice Daumas, *Le Mariage amoureux - Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Armand Collin, 2004.p.262.

<sup>90</sup> Comte Robert Cardin La Bret, *Maison Le Bret: généalogie historique* (E. Monnoyer, 1889).p.49.

<sup>91</sup> « LE BRET Cardin et Pierre Cardin », consulté le 10 avril 2023, <http://www.hyacinthe-rigaud.com/catalogue-raisonne-hyacinthe-rigaud/portraits/630-le-bret-cardin-et-pierre-cardin>.

«Seigneur de Flacourt et de Pantin, Pierre Cardin Le Bret père fut seigneur de Flacourt et cumula un certain nombre de charges en Provence : conseiller au grand conseil (1668), maître des requêtes (1678), intendant à Limoges (1682), en Dauphiné (1683), à Lyon (1686), en Provence (1687), premier président du parlement d'Aix (1690), puis premier président du parlement d'Aix en 1690. Son fils, Cardin Le Bret, suivit les pas de son père : comte de Selles (1675-1734), conseiller au parlement d'Aix (1694), maître des requêtes (1696), intendant à Pau (1701), en Provence (1704), premier président au parlement d'Aix (1710), puis conseiller d'État (1723).»

son père, en revanche au moment où l'œuvre est réalisée, Pierre-Cardin Le Bret a déjà transmis sa fonction d'Intendant de Provence à son fils. Ce portrait permet donc de mettre en avant l'héritage mais également la relation père-fils qui est au cœur de la thématique de l'œuvre.

Ce genre de tableau père-fils est très rare et il en existe très peu. Au-delà de la glorification de la famille par le biais des activités, c'est également la thématique et le lien père-fils qui est mis en avant. En ce qui concerne les portraits père-fils réalisés par Rigaud, ils sont extrêmement rares, d'où un prix conséquent lors de sa création. D'après le livre de raison de Hyacinthe Rigaud, cette demande inédite de la part du père de famille a été assez onéreuse puisque le portrait a coûté 1800 livres <sup>92</sup>.

A travers ce chapitre, nous avons vu que le domaine de la vie privée est étudié que depuis le XX<sup>e</sup> siècle. La famille possède un cadre qui lui est propre avec ses droits et ses devoirs. L'autorité paternelle régit la vie familiale et a un impact sur la vie de la famille y compris sur celle des femmes qui est grandement influencée par cette supériorité hiérarchique. Les enfants sont le point d'orgue de la vie familiale et ils justifient l'état de couple. Dans une société où la religion chrétienne organise la vie du foyer, les enfants ont pour but de légitimer le mariage de leurs parents. Toutefois, au XVIII<sup>e</sup> siècle des évolutions apparaissent dans la vie du foyer. Les sentiments et l'affection prennent une place importante au sein du ménage, le mariage amoureux commence à s'instaurer. De nouveaux liens apparaissent envers les enfants, notamment en ce qui concerne leur éducation et le rapport que l'on peut avoir vis-à-vis de la petite enfance en général. Cela se ressent à travers les portraits où la famille est réunie au complet et les postures sont moins formelles. Cela se perçoit également dans la façon dont le lien se tisse avec ses enfants.

---

<sup>92</sup> Hyacinthe Rigaud, *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud / publié avec une introduction et des notes par J. Roman,...*, 1919, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9641173x>, p.59.

## **Chapitre 2 : La domesticité autour de la famille**

La sphère familiale est large et est composée à la fois par les membres unis par les liens du sang, mais également par des personnes annexes. Les personnes annexes qui gravitent autour de famille, au point d'être intégré dans celle-ci, sont les domestiques. Leur rôle est étroitement lié à la famille, mais également à son organisation. En effet, les domestiques sont au service des familles et sont rémunérés à cette fin-là. D'un certain point de vue, le domestique est comme un ornement qui permet de donner du panache à la famille, encore plus lorsqu'ils sont nombreux au sein d'une même foyer<sup>93</sup>. Encore une fois le prestige est l'élément recherché par les familles, qui est responsable de la domesticité au sein de sa maison. Ces aides extérieures apparaissent comme des possessions. En revanche, leurs fonctions au sein de la famille permettent le bon déroulement des activités et leur présence est primordiale.

Nous mettrons en avant au sein de ce chapitre que le statut de domestique est ambigu, puisque leur situation est précaire mais ils sont indispensables au fonctionnement du foyer dans les familles les plus aisées. Deux portraits du même peintre : François de Troy représentant des domestiques nous permettront de comprendre les différentes fonctions existantes. La manière dont les domestiques prennent place au sein de ces familles est tout aussi intéressante, puisqu'elle permet de rendre compte du niveau de servitude existant entre maîtres et domestiques.

Nous étudierons donc au sein de ce chapitre le parcours des domestiques, qui est principalement une fonction féminine. En s'intéressant à leurs tâches, à la manière dont ils permettent d'organiser le quotidien des familles, et cela tout en restant dans l'ombre de leurs maîtres, qui possèdent une ascendance sur eux. Nous nous intéresserons également à la hiérarchie entre les domestiques puisque tous n'ont pas

---

<sup>93</sup> André Bendjebbar, *La Vie quotidienne en Anjou au XVIIIe siècle*, Hachette Education, La vie quotidienne, 1983. p.211.

« A la ville et à la campagne, la différence sociale se marque par l'habit, l'accent, le langage. Une belle demeure, un riche équipage, une brillante domesticité marquent l'état des fortunes accomplies.»

les mêmes rôles. Ce chapitre permettra également de rendre compte de l'apport des domestiques en ce qui concerne l'image prestigieuse que renvoie les familles lorsqu'elles possèdent des domestiques au sein de leur maison.

### 1. Être domestique sous l'ancien régime : une situation instable

Le recours à la domesticité est très courant sous l'Ancien Régime, à tel point que quasiment toutes les familles aisées y ont recours <sup>94</sup>. L'ensemble des domestiques travaillant au sein d'une maison, ont pour but d'accomplir des tâches pour la famille qui a eu recours à leurs prestations. Toutefois, il existe différentes fonctions au sein des familles, et travailler pour certaines rend la fonction un peu plus prestigieuse. En effet, travailler pour la famille royale demande plus de compétences que le travail pour une famille noble quelconque. En ce qui concerne cette catégorie par rapport à l'échelle de la société : la domesticité est principalement féminine. Les travaux d'Arlette Fauve-Chamoux mettent l'accent sur ce phénomène, et certaines données statistiques locales citées au sein de ses articles le confirment. Lorsqu'elle étudie le cas de Grenoble, elle s'aperçoit que 12,2 % des femmes de la ville sont regroupées dans la catégorie de la domesticité en 1725 <sup>95</sup>.

Cette fonction de domestique permet aux femmes issues de familles pauvres d'acquérir suffisamment d'argent afin de vivre modestement, sans être un poids financier pour leurs parents. Cela était également un moyen d'acquérir un peu d'argent en vue d'un mariage prochain. Les domestiques sont pour la plupart des jeunes femmes en âge de se marier, la fonction de domestique est donc temporaire dans la majorité des cas. Il est rare qu'une durée soit toutefois conclue avec les maîtres, en

---

<sup>94</sup> Michelle Perrot et Georges Duby, *Histoire des femmes en Occident, tome 3 : XVIe-XVIIIe siècle*, Académique Perrin Editions, 2002. p.30.

<sup>95</sup> Antoinette Fauve-Chamoux, « Le surplus urbain des femmes en France préindustrielle et le rôle de la domesticité », *Population* 53, n° 1 (1998): 359-77, <https://doi.org/10.2307/1534249>.p.362.

«Ce recensement de Grenoble est un parfait exemple de l'importance de la domesticité féminine dans les populations pré-industrielles : 12,2% de femmes adultes se trouvent comptées dans la catégorie des domestiques.»

effet, l'engagement pris par chacun des partis pouvait donc être modifié à tout instant. Ce qui génère une grande instabilité pour les domestiques <sup>96</sup>. Une jeune femme domestique passe en moyenne entre cinq et dix ans au service d'une famille avant de se marier vers l'âge de vingt-cinq et trente ans<sup>97</sup>. De plus, il s'agit d'une main d'œuvre peu onéreuse, de ce fait, il pouvait y avoir plusieurs domestiques au sein d'une même maison. Selon Michelle Perrot, celle-ci n'excède guère les trente personnes au cœur d'un même foyer <sup>98</sup>.

La domesticité est un terme général qui permet de regrouper différentes fonctions. Les tâches qui doivent être effectuées au sein du foyer sont nombreuses et le nombre de personnes affectées aux différentes tâches est un marqueur de richesse. Chaque activité domestique est différente et certains étaient alloués à la cuisine, tandis que d'autres s'occupaient du linge, certaines s'occupaient des enfants. Cette pluralité de main d'œuvre donne une indication sur la richesse de la famille. Tandis que certaines familles pouvaient louer des domestiques à chaque poste (cuisinière, blanchisseuse, dame de compagnie...), d'autres devaient se contenter des services d'une personne. Il s'agit d'une servante, que l'on appelait "bonne à tout faire" et qui avait pour objectif de remplir plusieurs tâches. Il existe donc des inégalités entre les familles et le recours aux domestiques était étroitement liés aux moyens financiers de la maison.

Il existe aussi une domesticité masculine qui est minoritaire en comparaison à la répartition des missions attribuées aux femmes. Pendant que les femmes domestiques s'occupent de l'intérieur du foyer, les hommes sont plutôt en extérieur. De ce fait, ils occupent des fonctions de jardinier ou d'écuyer. Des inégalités existent

---

<sup>96</sup> Henry Buguet, *Le guide des maîtres et des domestiques / par Henry Buguet,...*, 1881, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5491998k>. p.7.

« A Paris et dans nombre de villes, l'usage est de louer les domestiques pour un temps dont la durée n'est pas déterminée, de sorte que le maître et le domestique peuvent se quitter à toutes les époques quand même le louage serait fait à tant par an »

<sup>97</sup> Renate Dürr, « Les servantes de Schwäbisch Hall au XVIIe siècle : destin et appartenance sociale », *Annales de démographie historique* 117, n° 1 (2009): 35-51, <https://doi.org/10.3917/adh.117.0035>.

<sup>98</sup> Michelle Perrot et Georges Duby, *Histoire des femmes en Occident*, op.cit., p.31.

donc en premier lieu entre la domesticité au féminin et au masculin. Mais, ces disparités se retrouvent également entre les familles, puisque certaines avaient plusieurs domestique homme et/ou femme au sein de leur foyer tandis que d'autres en possédait qu'un.

## 2. Organiser le quotidien

Comme nous avons déjà commencé à le voir au cours de ce chapitre, la vie du foyer est rythmée par diverses activités. Celles-ci sont donc accomplies majoritairement par les domestiques. Mais, il est intéressant de se questionner sur les rôles des maîtres au sein du foyer. Il existe une idée selon laquelle les maîtres, et plus précisément les femmes nobles, vivent de manière oisive. Il s'agit d'une image négative de la femme du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'oppose à la manière dont l'Eglise perçoit leur quotidien au sein du foyer.

Une opposition se crée donc au quotidien entre la domestique qui s'occupe des tâches ménagères et la châtelaine qui donne les ordres<sup>99</sup>. Celle-ci doit, en effet, guider les domestiques dans leurs tâches, le faire de manière la plus juste possible en donnant des ordres clairs. La maîtresse de maison doit faire respecter l'ordre dans son foyer mais aussi entre les domestiques entre-eux. Des manuels d'apprentissage à destination des maîtres existent afin de gérer au mieux leur foyer<sup>100</sup>. Des droits et des devoirs existent donc dans les deux sens. Ces règles sont utiles car dans certains cas le domestique prend en charge des fonctions normalement assurées par la mère de famille, comme l'éducation des enfants.

---

<sup>99</sup> Aurélie Chatenet, « La femme, maîtresse de maison ? Rôle et place des femmes dans les ouvrages d'économie domestique au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Histoire, économie & société* 28<sup>e</sup> année, n° 4 (2009): 21-34, <https://doi.org/10.3917/hes.094.0021>. p.17.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.18.

« Les manuels indiquent également que la maîtresse de maison doit prendre soin de ses domestiques »

Le portrait de la famille de Franqueville de François de Troy (annexe 9) nous donne des informations sur le rôle des domestiques et sur leur intégration au sein du foyer. La famille de Franqueville provient du nord de la France, il s'agit d'une famille issue de la noblesse de robe, récemment anoblie puisqu'elle l'est que depuis 1666<sup>101</sup>.

Ce portrait est une huile sur toile de 1711, mesurant 175 sur 226 centimètres. Sur celui-ci figure sept personnes au total. Si nous analysons, nous pouvons y voir de gauche à droite, une jeune fille jouant au clavecin. A sa droite figure une petite fille qui tient sa mère qui est assise sur un fauteuil. Derrière elle se trouve le père de famille adossé au fauteuil, debout. Enfin tout à droite une nourrice est assise sur un coussin avec une petite fille et un nourrisson dans les bras. Sur ce portrait, la nourrice est entourée par les enfants, elle se tient dans une position inférieure aux parents. Leurs fonctions étaient, entre autre, de nourrir les nourrissons et leurs présences étaient courante dans les familles nobles<sup>102</sup>.

La position de la nourrice sur la toile la place à la même taille que les enfants rappelant certainement par là sa dépendance vis-à-vis de ses maîtres. Comme les enfants, les domestiques doivent obéissance à leurs maîtres et en retour sur celui-ci doit s'occuper de la charge du domestique. Cela passe par exemple par une obligation de soin en cas de maladie, la nécessité de lui fournir un repas. Il existe donc une situation d'ambiguïté entre le maître et le domestique, puisqu'ils sont très pauvres mais ils parviennent toutefois à échapper à leur condition en étant au service d'une famille.<sup>103</sup> Il s'agit d'une situation d'échanges entre les deux partis.

---

<sup>101</sup> François-Alexandre de La Chesnaye Des Bois et Jacques Badiet, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France. Tome 8 / par de La Chenaye-Desbois et Badiet*, 1863, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5424931d>. p.612.

<sup>102</sup> « La mise en nourrice à l'époque moderne – Enfance », consulté le 15 avril 2023, <http://regards-enfance.edel.univ-poitiers.fr/la-mise-en-nourrice-a-lepoque-moderne-a-s-traineau/>.

« Dans les familles riches ou aisées, pour qui les frais d'une nourrice à domicile (pour les nobles et les grands bourgeois) ou à la campagne (pour le reste de la bourgeoisie), ne présentaient aucune difficulté, il était considéré comme bienséant d'en avoir une. »

<sup>103</sup> Jean-Pierre Gutton, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Aubier, COLLECTION HISTORIQUE, 1992. p.169.

### 3. Statut social et domestique

Au-delà de l'aspect pratique et de la main d'œuvre que représente les domestiques, ils sont aussi révélateurs du prestige de la famille qui les accueillent. Le rapport maître-domestique rend compte du pouvoir et de l'autorité qu'exerce le premier sur le second <sup>104</sup>. Il s'agit d'une manière de renforcer le prestige familial en indiquant que l'on possède une autorité sur une personne.

Le portrait que nous allons analyser au cours de ce chapitre est révélateur de ce rapport hiérarchique. Le tableau de la famille Davène de Fontaine de François de Troy (annexe 10), met en avant la présence d'un domestique. C'est une huile sur toile de 137 cm sur 165 cm, datant de 1709.

Nous possédons quelques informations sur l'origine de la famille. Déjà, elle appartient à la noblesse d'épée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>105</sup>. C'est donc une famille qui appartient à l'ordre nobiliaire depuis un temps certain et qui a acquis du prestige au fil des siècles. Si nous faisons une description de ce tableau nous pouvons voir sept personnes au total. Soit quatre enfants, deux adultes et un serviteur. De gauche à droite se trouvent deux jeunes enfants, ils tiennent un chien dans leurs bras. Un homme, certainement le père de famille, est debout et accoudé au fauteuil et surplombe les autres personnages. Sa femme prend place au centre de la toile et est assise, elle tient la main d'une de ses filles. Une autre jeune femme, certainement l'aînée se situe également à droite de sa mère. Tout à l'extrémité droite du tableau se trouve un serviteur portant un plateau de fruit. Il se trouve dans l'ombre, en bout de toile, mais il s'agit ici d'un personnage qui arrive à la même hauteur que les deux

---

<sup>104</sup> Raffaella Sarti, « Le « nom de domestique » est un « mot vague » », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n° 131-1 (30 juin 2019): 39-52, <https://doi.org/10.4000/mefrim.5937>. p.7.

«Beaucoup d'auteurs assimilaient le pouvoir du roi au pouvoir du chef de famille, la nation à une grande maison, et représentaient toute la société comme structurée selon des rapports hiérarchiques. Nombre d'entre eux se référaient (directement ou indirectement) à Aristote, selon lequel il y avait trois types de relations domestiques – mari-femme, parents-enfants et maître-*doulos* (esclave, serviteur, domestique) – qui étaient toutes asymétriques et hiérarchiques quoique à un degré différent, le pouvoir restant toujours dans les mains du chef de famille, à la fois mari, père et maître.»

<sup>105</sup> Émile Morel, *La maison d'Avène de Fontaine et de Roberval / par M. l'abbé Morel*, 1883, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k675081>.p.7.

jeunes enfants. D'une certaine manière, les adultes présents sur cette scène surplombent le serviteur, le plaçant par la même occasion dans une position d'une grande infériorité.

En ce qui concerne le précédent portrait sur la famille de Franqueville, les mêmes enjeux sont présents, puisque la nourrice se situe plus bas que les autres personnages. Elle est représentée sur un coussin et elle ne dépasse aucun personnage sur la toile. Elle ne dispose pas non plus d'un fauteuil, comme la maîtresse de maison, mais seulement d'un coussin.

La manière dont le domestique est représenté donne donc des informations sur la façon dont la famille le perçoit au sein de son foyer. Mais également dont elle estime son propre prestige.

Nous avons vu au cours de ce chapitre, que le recours à la domesticité est très fréquent, voire quasiment systématique chez les grands bourgeois et les nobles du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Cela fait partie d'un mode de vie, en effet, reléguer les tâches domestiques à des personnes dédiées pour cela est un marqueur de prestige familial. Cette main d'œuvre est aussi plus ou moins nombreuse et est répartie en fonction du nombre de tâches à effectuer. L'analyse de ce groupe met avant que les domestiques sont majoritairement des jeunes-femmes issus de familles modestes. Leur fonction permet d'échapper à une certaine forme de pauvreté et d'essayer d'anticiper leur futur mariage. Le rapport hiérarchique entre le domestique et le maître permet de valoriser la famille. La glorification de la famille se fait par le biais du rapport de force qu'il existe entre les domestiques et leur maître. Dans ce sens, le portrait permet de présenter ses domestiques, supposer le fait qu'ils soient nombreux ou non au sein d'une maison. Cela permet aussi d'afficher le rapport hiérarchique entre tous les membres de la famille en plaçant le domestique au même rang que les enfants, en montrant leur fragilité.

### **Chapitre 3 : Le portrait : une fenêtre sur le monde**

Au cours du chapitre 2, nous nous sommes intéressés à la domesticité issue du peuple et de l'ordre le plus pauvre de la pyramide sociale : le Tiers-Etat. Toutefois, une autre forme de domesticité existe en France sous l'Ancien Régime, il s'agit des esclaves. Pour rappel, l'esclavage a été aboli le 4 février 1794 et un décret de 1848 a aboli définitivement l'esclavage dans les colonies françaises <sup>106</sup>. Les Français ont su tirer parti de cette main d'œuvre peu onéreuse, acquise suite à la possession du premier empire colonial français.

Il est nécessaire de dédier ce troisième chapitre à la traite négrière du XVIII<sup>e</sup> siècle car celle-ci a un impact sur la vie quotidienne des nobles. En effet, une tendance liée à l'exotisme s'installe progressivement dans les Cours européennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle-ci s'installe à tous les niveaux. Des nouveautés apparaissent, que ce soit des nouveaux aliments, des animaux, des plantes, des nouvelles décorations. De ce fait, des cabinets de curiosité se développent peu à peu chez les riches propriétaires. Par ailleurs, le terme de « fenêtre sur le monde » fait référence à la manière dont l'exotisme s'installe dans la vie des nobles, et dont celui-ci est en lien avec des politiques menées à l'autre bout du monde.

Mais, au-delà de l'intérêt porté à la nouveauté, c'est un mode de vie qui s'installe. La domesticité à la cour de Versailles est surtout composée d'esclaves noirs capturés dans les îles. Ils participent grandement à l'image de prestige que souhaite renvoyer les familles régnantes. Contrairement aux domestiques français, que nous avons abordé en chapitre 2, les esclaves sont possédés par les familles et sont réduits à l'état de meubles par leurs propriétaires. Ainsi, nous verrons qu'une mesure est prise au XVII<sup>e</sup> siècle afin de régir la vie des esclaves dans les plantations, il s'agit du code noir. Mais qu'il n'existe pas de recours concernant la vie domestique.

---

<sup>106</sup> Myriam Cottias, « Sur l'histoire et la mémoire de l'esclavage ? », *Cités* 25, n° 1 (2006): 178-80, <https://doi.org/10.3917/cite.025.0178>.p.4-5.

Nous verrons donc au cours de chapitre les différentes politiques menées au sein de l'Empire Colonial. Nous parlerons de la mise en esclavage et des attentes des nobles vis-à-vis des esclaves puis une dernière partie permettra de comprendre l'apport de l'esclavage pour les nobles, notamment en ce qui concerne le quotidien. Au cours de ce chapitre nous analyserons deux portraits : l'un de Philippe Vignon et le second de François de Troy.

### 1. Un goût prononcé pour l'exotisme à l'époque moderne

La tendance exotique est liée à un contexte politique et apparaît dès le XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire dès les premières découvertes. Elle se rattache d'abord aux territoires découverts puis conquis au fil des siècles. Celles du XVIII<sup>e</sup> siècle sont les îles antillaises de Saint Domingue, mais aussi la Martinique et la Guadeloupe, qui sont occupées depuis 1635 <sup>107</sup>. L'exotisme est donc une tendance culturelle qui se caractérise par un goût pour les cultures lointaines ou du moins inspirée par celle-ci. Elle se porte sur les objets de décorations comme les poteries, puis s'étend à d'autres champs culturels. Cela passe par exemple par la cuisine, en raison des exportations de canne à sucre ou de cacao. Par la botanique aussi avec les découvertes de plantes lors des voyages.

Cette part d'exotisme dans le quotidien se fait aussi par le biais de l'individu. En effet, les esclaves étaient pour la plupart des personnes noires qui était utilisée pour la main d'œuvre. Lorsque nous parlons de main d'œuvre, nous pouvons en dire

---

<sup>107</sup> Gérard Gabriel Marion, « L'outre-mer français : de la domination à la reconnaissance », *Pouvoirs* 113, n° 2 (2005): 21-35, <https://doi.org/10.3917/pouv.113.0021>. p.13.

La France va faire son expérience de la colonisation dans les mers chaudes à Saint-Christophe, une petite île que la Compagnie des seigneurs de Saint-Christophe doit mettre en valeur en 1626. Suivent Martinique, Guadeloupe, Sainte-Lucie, Tobago et Saint-Domingue, occupées à partir de 1635. »

qu'ils étaient exploités à différentes fins. Nos portraits représentant l'esclave entrain de servir, dans une position de domestique, mais ils pouvaient avoir d'autres fonctions.

En effet, l'historien Michel Fontenay explique que d'autres fonctions ingrates étaient attribuées aux esclaves. Selon lui, l'esclave est exploité pour sa force physique, il doit servir, construire tout en conservant une place déshonorante, voire dégradante.<sup>108</sup> Cette position dégradée et inférieure par rapport aux autres domestiques se retrouve dans les portraits dont nous allons parler dans la deuxième et troisième sous-partie. Afin de comprendre les différents objectifs des artistes peintres qui représentent les esclaves au sein de leur portrait, il faut savoir ce que celui-ci évoque pour eux.

En premier lieu, peindre un esclave sur une toile est un moyen de jouer avec ce côté exotique provoqué par la nouveauté et la découverte de goût d'étranger. Il s'agit en premier lieu d'une mode, mais c'est aussi un moyen de faire figurer l'objet de curiosité qu'est l'esclave. Il s'agit d'une personne qui fascine de par ses origines lointaines mais également par son physique<sup>109</sup>. Les esclaves pouvaient être des hommes ou des femmes, ils pouvaient aussi être de tout âge.

## 2. L'esclave et sa fonction

L'esclave a pour but de servir la famille. Néanmoins il est important de définir le statut ainsi que la fonction de l'esclave en comparaison aux autres domestiques.

---

<sup>108</sup> Michel Fontenay, « Routes et modalités du commerce des esclaves dans la Méditerranée des Temps modernes (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles) », *Revue historique* 640, n° 4 (2006): 813-30, <https://doi.org/10.3917/rhis.064.0813>.p.3.

« les esclaves étaient utilisés soit comme force de travail brute, par exemple pour la vogue des galères ou les ouvrages publics (construction de palais, remparts, fossés, aqueducs), soit en les spécialisant dans un emploi militaire pour en faire une garde servile, soit enfin comme esclaves domestiques (au sens le plus large du terme) au service de la personne du maître et de sa famille, ou employés aux divers travaux de sa maison. »

<sup>109</sup> Véronique Dasen et Patrick Minder, « "Curieux petits hommes" », *Corps* 11, n° 1 (2013): 299-303, <https://doi.org/10.3917/corp1.011.0297>.p.8.

« Pour susciter la curiosité, rien ne vaut la peur de l'Autre, ensauvagé et stigmatisé par ses différences. »

Sa fonction ne correspond pas tout à fait à celle d'un autre domestique. En effet, il n'a pas de droit et il est souvent humilié. Celle-ci passe souvent son physique et c'est pour cela que les servants sont surtout nains. Ainsi, celui-ci peut être comparé à un enfant et sa taille attire les remarques, c'est un objet sujet aux commentaires, comme un meuble. De ce fait, différents éléments, surtout physiques, sont exagérés dans les portraits. L'analyse du portrait des deux filles de Louis XIV permet de comprendre la manière dont les esclaves et leurs maîtres sont représentés.

Nous allons analyser le portrait de Mademoiselle de Blois et de Nantes, visible annexe 11. Il s'agit d'un portrait réalisé par Philippe Vignon qui date du quatrième quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur celui-ci nous pouvons voir les deux filles de Louis XIV, dite seconde Mademoiselle de Blois (la première Madame de Blois est Marie-Anne de Bourbon, née de sa relation avec madame de Montespan) et Mademoiselle de Nantes. Les deux sœurs sont toutes deux richement vêtues en train et se tiennent par la main et le bras. Le peintre a représenté les deux femmes de manière quasiment similaire. Les robes se ressemblent et les deux femmes tendent le bras vers le centre de l'œuvre. Mademoiselle de Nantes tient un chien dans ses bras.

Le décor est très détaillé et différents éléments y prennent place. Si nous analysons le fond de gauche à droite, nous voyons une tenture rouge drapée. Un bâtiment se tient un peu plus à droite, ainsi que des colonnes et un arbre. Ce décor indique une volonté de ne pas représenter les personnages enfermés dans une pièce, c'est une manière de montrer l'ouverture sur l'extérieur et de manière plus subjective sur le monde qui l'entoure.

Ce tableau est très symétrique et agit de la même manière qu'un miroir. Tout d'abord cette symétrie est exprimée par la ressemblance physique des deux femmes. Dans un second temps, c'est la posture des deux femmes qui interroge, puisqu'elles tendent le bras vers le centre de la toile. Les lignes directrices de ce portrait mènent notre regard vers le centre de la toile où figure un esclave. La symétrie est également présente entre le chien et le serviteur noir. Celui-ci est en mouvement, il semblerait qu'il soit en train de s'agenouiller, cette position le ramène à sa fonction et elle le

caractérise. De plus, mademoiselle de Nantes appuie son bras sur son épaule, se servant de celle-ci comme un accoudoir. Cette position permet de mettre en évidence le côté pratique, comme un meuble, auquel l'esclave semble s'apparenter sous l'Ancien Régime<sup>110</sup>. De plus, la couleur de sa peau contraste avec la blancheur du bâtiment se trouvant derrière lui. Le jeu de couleur révèle un grand contraste entre les peaux des deux femmes, qui est d'une grande blancheur, du même blanc que le bâtiment en arrière-plan et celui de l'esclave<sup>111</sup>. La couleur noire utilisée pour peindre la peau du serviteur a aussi été utilisée pour peindre le chien<sup>112</sup>.

En ce qui concerne les regards, ceux des femmes sont fixes et droits, elles ne regardent pas l'esclave. Tandis que les regards du chien et de l'esclave se croisent, d'autant plus qu'ils ont les mêmes yeux et la même intensité dans le regard. Un parallèle existe donc entre les deux femmes et entre l'esclave et le chien.

De ce fait, les contrastes entre les personnages renforcent l'infériorité de l'esclave. Selon Victor Stoichita, la symbolique de la couleur noir fait référence au péché<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Philippe Cordez, « Les meubles-esclaves d'Andrea Brustolon », *op.cit.*, p.122.

«En 1685, alors que Girolamo Venier séjournait à sa cour, il promulgua le Code noir, qui fixait les obligations des esclaves et de leurs maîtres. Il s'y trouve un règlement dont la formulation est saisissante dès lors que l'on pense aux esclaves de Brustolon : « Déclarons les esclaves être meubles », y affirme le monarque.»

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.119.

«Cette opposition était devenue très importante depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et avec elle l'idée que les Africains « noirs » et les Européens « blancs » constitueraient deux pôles contraires.»

<sup>112</sup> Emmanuel Filhol, « Lectures sur le thème : Victor I. Stoichita, L'Image de l'Autre : Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes, 1453-1789 », *Ethnologie française* 48, n° 4 (2018): 707-14, <https://doi.org/10.3917/ethn.184.0707>.p.6.

«Une autre démarche, plus complexe, qualifiée d'« iconographique », essaie d'inscrire l'étranger à l'intérieur des principales composantes (perspective, récit pictural, composition, culte des proportions du corps humain, de la beauté, de l'harmonie chromatique et de l'éclairage) du canon occidental.»

<sup>113</sup> Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps Modernes*, Hazan Eds, Beaux-Arts, 2014.p.50.

«En outre, la noirceur, en tant que signe visible du péché, sera l'un des *topoi* structurant le discours sur la chute et le Salut. »

### 3. Servir : une manière de glorifier la famille

La présence de l'esclave sur le portrait permet de valoriser une famille. En effet, sa présence rappelle aux spectateurs que la famille a les moyens de s'offrir ses services.

Le portrait de Madame de Franqueville avec ses enfants (annexe 12) de François de Troy permet de comprendre que l'esclave est un faire-valoir pour la famille. C'est une huile sur toile de 138cm sur 163 cm. Elle date de 1712 et est aujourd'hui exposée au musée des Beaux-arts de Montréal. Sur celui-ci figure au total 5 personnes. Nous pouvons voir, si nous analysons le portrait de gauche à droite qu'il y a un domestique noir, une jeune fille agenouillée sur un tapis. A sa droite se trouve une jeune femme qui tient la main de sa mère qui, elle, se trouve au centre de l'oeuvre. Enfin le dernier personnage est un garçon, il tient le bras de sa mère. L'arrière-plan est luxueux et donne sur l'extérieur. Il y a de nombreuses colonnes ainsi qu'une statue dans le jardin, rappelant donc un mode de vie aisé. De plus, un portrait en médaillon est présent derrière la tenture bleue, en hommage à Jacques de Franqueville <sup>114</sup>. Si nous avons sélectionné ce portrait dans notre corpus c'est pour mettre en évidence l'infériorité du domestique.

En effet, celui-ci ne se trouve pas sur le coussin comme les autres membres de la famille, le plaçant donc dans une position d'infériorité, voire d'exclusion par rapport aux autres. D'autres éléments comme les points d'ombres et de lumières expriment aussi cette notion d'exclusion. La lumière se situe au centre de l'oeuvre et irradie vers les côtés, les enfants se situent dans la lumière en plein centre du portrait. L'esclave est relégué sur l'extrémité gauche du portrait, dans l'ombre. Tandis que le domestique regarde Madame de Franqueville en baissant la tête, de manière soumise, les autres membres de la famille ne tournent pas la tête dans sa direction. De plus, aucun regard ne se dirige vers lui, ce qui le place en position d'exclusion par rapport aux autres.

---

<sup>114</sup> « Portrait présumé de Madame de Franqueville et de ses enfants », consulté le 26 avril 2023, <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/1421/>.

Un détail peu visible existe dans cette œuvre et concerne la tenue de l'esclave. Le domestique porte un collier en argent, celui-ci doit aussi comporter une serrure. Il s'agit d'une manière d'humilier l'esclave, car ces colliers étaient également réalisés pour les chiens. Cette entrave participe donc à animer le domestique. En revanche, cela valorise la famille car cette entrave était fabriquée sur mesure par des orfèvres. Il s'agit donc d'un moyen de montrer sa richesse tout en rabaisant l'esclave<sup>115</sup>.

Pour conclure ce chapitre 3, nous pouvons dire que les portraits permettent de donner un aperçu sur le monde. Des éléments nouveaux interviennent dans le quotidien des nobles du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, et surviennent à la suite des découvertes françaises aux Antilles. L'esclave est considéré comme un objet de curiosité et est soumis à ses maîtres. En comparaison à d'autres domestiques issus du tiers- Etat, ils ne disposent pas de droits et sont relégués au second, voire au troisième plan. Ils sont souvent comparés à des animaux et sont humiliés. Leur tenue, la manière dont les maîtres les traitent, ainsi que la manière dont les peintres les représentent permettent de les exclure de la vie familiale. La famille est toutefois valorisée lorsqu'elle possède un esclave puisqu'elle peut montrer son prestige, cette démonstration passe par la domination du maître sur son esclave. D'autant plus que le contraste entre les maîtres et les domestiques est très accentué sur les portraits<sup>116</sup>.

Nous avons également mis en avant au cours de cette partie 2 que la domination est étroitement en lien avec le concept de famille. D'abord, la famille existe par les liens du sang mais aussi de subordination de l'enfant envers les parents, du mari sur la femme. Nous avons également montré l'existence de liens de subordination entre les maîtres et les domestiques, mais que celui-ci pouvait être de différents degrés en fonction du statut du domestique. Néanmoins, le concept de

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps Modernes*, op.cit.p.61.

famille s'entend dans un sens large puisqu'elle n'est pas composée uniquement de membres unis par le sang. Les domestiques permettent le bon fonctionnement du quotidien et ont parfois des places plus ou moins privilégiées. Leur présence dans les portraits est révélatrice de l'importance qu'ils occupent au sein des familles et permettent aussi à leurs maîtres de glorifier leur statut.

## **Partie III**

### **L'affection dans les portraits, révélatrice d'une évolution sociale**

Au cours de la précédente partie, nous avons détaillé la famille et sa composition, nous nous sommes donc intéressés à la structure de celle-ci. Cette troisième partie permet de préciser notre pensée puisque nous allons parler d'enjeux sentimentaux, mais aussi de la manière dont ceux-ci prennent place dans la famille et sont visibles sur les portraits.

Si cette thématique de l'affection est abordée en guise de partie, c'est en raison de l'évolution majeure qu'elle génère dans la vie courante, mais aussi sur les portraits. Il s'agit aussi d'un nouveau champ de recherche étudié depuis une vingtaine d'années et qui est en plein essor <sup>117</sup>. Il s'agit d'un nouveau champ de recherche historique plus axé sur l'individu. Tout comme les écrits du for privé, les portraits des objets qui touchent à l'intime et sont de ce fait très personnelles, l'étude des émotions peut donc se faire par ces biais-là. Une transformation s'opère dans le domaine artistique, en ce qui concerne la manière de se faire représenter sous l'Ancien Régime. Celle-ci se développe dans le domaine du privé, au sein des familles et prend place entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles. Les portraits de familles sont stricts avec des positions formelles et où chaque individu est disposé côte à côte, avec le temps les représentations évoluent et montrent des scènes de vie quotidienne. Cela se traduit par exemple par des instants de jeux entre enfants ou de repas en famille. Au-delà de la création du portrait dit de scène de genre, c'est tout une manière d'appréhender le public et le privé qui évolue. Une simplicité se dégage de ces œuvres et elle est perceptible par l'intermédiaire des regards et des gestes, surtout envers les enfants. Toutes ces mutations sont révélatrices d'une évolution sociale puisqu'il s'agit d'une

---

<sup>117</sup> Damien Boquet et Piroska Nagy, « Une histoire des émotions incarnées », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire* 61, n° 61 (20 décembre 2011): 5-24, <https://doi.org/10.4000/medievales.6249>. p.9.

nouvelle façon d’appréhender le privé. Par ailleurs, l’histoire des émotions se fait en étudiant les sources du for privé, tel que les journaux intimes, ou les correspondances<sup>118</sup>. Ces sources ont longtemps été mises de côté en raison de leur manque d’intérêt scientifique contrairement aux sources administratives <sup>119</sup>. En revanche, en ce qui concerne le privé et le public, il est nécessaire de garder à l’esprit que les portraits existent de par la volonté des commanditaires. De ce fait, il ne s’agit pas de moments de vie capturés à l’insu de la famille, celle-ci demande à être représentée et vue par un public plus ou moins restreint. Toute la complexité de cette partie réside donc dans la façon d’être et d’agir des commanditaires puisque si le privé est montré c’est selon des stratégies sociales ou politiques précises.

Trois chapitres nous aideront à comprendre cette évolution. Le premier sera dédié à l’élaboration du portrait, afin de comprendre au mieux les attentes des clients et ce vers quoi ils tendent en ce qui concerne le rendu final. Nous verrons que les attentes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles sont différentes. Le second chapitre traitera des scènes de genre, nous donnerons une définition de ce terme et nous verrons qu’il devient de plus en plus prisé par les familles. Ce genre de portrait nous permet d’en apprendre davantage sur la vie familiale. Enfin, le troisième chapitre permettra de s’intéresser à l’enfant qui est la pierre angulaire de la famille. Nous parlerons du rapport à l’enfance et de ces nouveaux liens qui désormais se montrent à travers les portraits. Par conséquent, nous aborderons aussi le rôle de la femme qui évoluent à travers l’image et de son lien vis-à-vis de l’enfance.

---

<sup>118</sup> Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu, *Les écrits du for privé en Europe, du Moyen Âge à l’époque contemporaine, Enquêtes, analyses, publications*, CTHS, Orientations et méthodes, 2015.

<sup>119</sup> Hervé Mazurel, « Comment écrire l’histoire des émotions ? : épisode 1/5 du podcast Histoire des sensibilités », France Culture, 13 février 2023. 20,35’  
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/comment-ecrire-l-histoire-des-emotions-4107742>.

## **Chapitre 1 : L'évolution des portraits d'Ancien Régime**

Ce premier chapitre nous permettra de comprendre que le XVIII<sup>e</sup> siècles est marqué par des mutations dans le domaine du portrait. Les jeux de regards et les gestes d'affections entre les personnages remplacent les postures strictes des nobles du XVII<sup>e</sup> siècle, générant des images plus tendres empruntes de douceur et de simplicité.

Nous parlerons donc de la création d'un portrait, qui part d'une initiative personnelle. Cela nous permettra de mettre en avant les difficultés et la manière dont se déroulent les sessions de pose. En effet, les ajustements techniques au cours de la réalisation de l'œuvre, comme le choix des couleurs, du décor ont un effet sur le rendu final. Nous verrons au sein de ce chapitre que les familles souhaitent un rendu «naturel», c'est-à-dire moins formel. Cette volonté de naturel passe par l'apparition de nouveaux codes de représentations où les regards et les gestes sont moins figés.

L'analyse de portraits réalisés par Claude Lefebvre et Nicolas de Largillière nous permettra de visualiser ces évolutions artistiques qui mènent à des représentations moins artificielles. En effet, les nobles souhaitent que le portrait soit représentatif de leur vie. Une double volonté émerge donc au Siècle des Lumières où le portrait n'a plus pour unique fonction de donner du prestige à la famille de celui qui le possède. Celui-ci doit aussi être réaliste, esthétique et générer des émotions chez le spectateur : comme l'explique Philippe Renard « Le genre du portrait s'achemine vers un art plus sobre et réaliste, gagnant en simplicité et en sincérité ce qu'il perd en magnificence.»<sup>120</sup>. Une opposition se crée donc entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, car l'art nouveau supprime les anciens portraits, qui était établi comme une norme en

---

<sup>120</sup> Philippe Renard, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIIIe siècle*, Renaissance Du Livre, 2003.p.8.

France. Lorsque nous faisons référence aux émotions, il s'agit de la manière dont les sensations agréables ou désagréables sont représentées au sein des portraits <sup>121</sup>.

Ce chapitre nous permettra d'aborder trois points. Nous étudierons les rouages de la création des portraits. Au cours d'un second point, nous aborderons les nouveaux codes de représentations du XVIII<sup>e</sup> siècle. Enfin, nous verrons en dernier point que l'œuvre gagne en simplicité.

### 1. Technique et envers du décor

Connaître les méthodes de création d'un portrait est primordiale car cela nous donne des indications sur les attentes des commanditaires. La commande d'un portrait n'a rien d'un hasard, comme nous avons déjà pu le constater au cours de la première partie. Les demandes sont variées et surtout personnelles et dépendent de ce que la famille souhaite montrer d'elle-même. Au-delà des contraintes techniques que la famille fixe au peintre, les familles cherchent surtout la ressemblance sur le résultat final. La définition même du portrait est en lien avec ce concept de ressemblance et de précision<sup>122</sup>. Cette quête de la perfection se renforce encore plus au XVIII<sup>e</sup> siècle.

De ce fait, plusieurs séances de pose sont nécessaires pour que le peintre puisse connaître les attentes du commanditaire et celle-ci peuvent durer jusqu'à six heures et s'étale en plusieurs séances. Ces entretiens n'ont cependant pas que pour unique fonction d'étudier la physionomie du commanditaire. Elles permettent aussi de tisser un lien entre les protagonistes afin de connaître précisément les aspirations du client. Selon Elodie Cayuela, la première séance a pour but de définir les traits des personnes représentées, c'est une ébauche qui débouche sur la pose d'une première

---

<sup>121</sup> Alain Corbin, Georges Vigarello., Histoire des émotions -Vol. 1. De l'Antiquité aux Lumières Tome 1, Points, Points histoire, 2021.p.3.

<sup>122</sup> Michèle-Caroline Heck et Élodie Cayuela, « LexArt : Les mots de la peinture : France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750, 2018. p.396.

couche de peinture. La seconde séance permet d'ajuster les détails techniques liés à la forme, mais aussi à la manière dont les personnages s'intègrent au sein de la composition. En ce qui concerne la troisième et dernière séance, elle est dédiée aux retouches et à la manière dont la personnalité profonde des acteurs peut être dépeinte sur la toile.<sup>123</sup>

Cette question de la ressemblance, qui est au cœur même de la création du portrait, est étroitement liée à la manière dont le peintre représente le visage des personnages. Le visage est la partie du corps où se reflète les émotions que l'on appelait les " passions " <sup>124</sup>. De ce fait, certains peintres tel que Le Brun accordait un intérêt particulier à certaines zones du visage comme les sourcils et les yeux qui permettent de transmettre des émotions<sup>125</sup>. Les gestes permettent aussi de comprendre les intentions des personnages et sont corrélés aux expressions du visage.

Le fond était lui aussi créé sur mesure en fonction des attentes des clients. Il s'agissait de la zone généralement la plus détaillée et par conséquent la plus coûteuse. Certains peintres, comme Champaigne, était spécialisé dans le décor de portrait. Toutefois, certains clients qui n'avait pas les moyens de s'offrir un arrière-plan détaillé faisait le choix d'un fond noir <sup>126</sup>.

Le but premier du portrait est de fixer les traits des commanditaires de manière réaliste, toutefois, une ambiguïté existe à ce sujet. La notion d'embellissement et les

---

<sup>123</sup> *Ibid.*,p.398-400.

<sup>124</sup> Collectif,Histoire des émotions,*op.cit.*,p.198.

<sup>125</sup> *Ibid.*,p.415.

« Ce qui intéressait Le Brun c'était la façon dont les passions se rendaient visibles [...] il accordait encore plus d'importance aux sourcils qu'aux yeux. »

<sup>126</sup> Thomas Kirchner, *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVIIe siècle*, trad. par Aude Virey-Wallon, *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVIIe siècle*, Passerelles (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2022), <http://books.openedition.org/editionsmsh/54387>. p.70.

« Ce défi se posait à l'extrême lorsqu'un commanditaire n'était pas prêt à payer le prix fort pour un portrait luxueusement agencé »

requêtes concernant les ajustements techniques liés au physique sont des entraves à la création d'une œuvre réaliste. Toute la difficulté des peintres d'Ancien Régime et surtout du XVIII<sup>e</sup> siècle est de concilier l'idée de l'image et de sa réalité <sup>127</sup>. De ce fait, il est difficile de savoir si le portrait a pour but de représenter les traits de ses clients tel quel ou s'il doit gommer les défauts. A cette question, Thomas Kirchner dans son ouvrage " *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle* " nous donne un élément de réponse. Selon lui, le portrait enjolive la réalité en magnifiant le physique de la personne représentée.

Le portrait reste malgré son évolution un outil de valorisation et de prestige. A travers celui-ci les familles se donnent de l'importance car elles peuvent composer une œuvre sur mesure qui leur permet d'exister socialement. Elles montrent qu'elles ont assez de pouvoir pour s'accorder une œuvre sur mesure. Le portrait permet surtout de se distinguer parmi les autres familles nobles qui cherchent elles aussi à fixer leur image pour la postérité. Montrer que l'on s'intègre pleinement dans son siècle se fait par l'intérêt que l'on porte à la nouveauté et aux tendances du moment. Cela est par exemple le cas en ce qui concerne les coiffures et les vêtements. Le rôle du peintre est donc de composer avec ces éléments de manière à les faire ressortir et à les rendre visible dès le premier regard posé sur l'œuvre <sup>128</sup>. Un rapport de proximité s'opère donc entre le peintre et les clients puisque le premier doit comprendre et s'adapter aux demandes du second. De ce fait, le ressenti et les émotions sont reliés, puisqu'il doit exister un lien de confiance, un lien de confiance avec le peintre. Tandis que celui-ci doit en retour comprendre le commanditaire et composer son état émotionnel de manière à bien le représenter sur l'œuvre. Le ressenti et les émotions sont donc deux éléments distincts mais qui sont en corrélation<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> Luba Freedman, « "The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento" », consulté le 2 mai 2023, [https://www.academia.edu/8652362/The\\_Concept\\_of\\_Portraiture\\_in\\_Art\\_Theory\\_of\\_the\\_Cinquecento](https://www.academia.edu/8652362/The_Concept_of_Portraiture_in_Art_Theory_of_the_Cinquecento) . p.80.

<sup>128</sup> Fernando Copello et Aurora Delgado-Richet, éd., *Le portrait : Champ d'expérimentation*, *Le portrait : Champ d'expérimentation*, Interférences (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019), <http://books.openedition.org/pur/52427>.p.101.

<sup>129</sup> Damien Boquet et Piroska Nagy, « Une histoire des émotions incarnées », *op.cit.*, p.9.

## 2. Les codes de représentation traditionnel du XVII<sup>e</sup> siècle

Le portrait n'est pas qu'un objet d'art, c'est aussi un reflet de choix culturels d'un siècle. Cela passe par les coiffures, les vêtements mais aussi par les postures et attitudes qu'ils emploient pour se faire représenter.

Les codes utilisés au sein du domaine pictural sont en lien avec la politique. Plus précisément, c'est la manière dont la puissance politique influence l'image qui génèrent ces codes. En effet, il ne faut pas oublier que le XVII<sup>e</sup> siècle est marqué par le règne de Louis XIV qui utilise le portrait comme une manière de faire figurer son absolutisme. L'objectif premier qui était de figurer le physique d'une personne devient au cours de ce siècle secondaire, puisqu'il s'agit de magnifier celle-ci. Le fait de vouloir idéaliser la personne représentée, éloigne le portrait de son but premier. En effet, le client devait être idéalisé par l'image<sup>130</sup>.

Tout d'abord, il est nécessaire de définir ce que sont des codes de représentation. Il s'agit d'un ensemble d'action et d'éléments qui sont conformes à une époque. Le concept de ressemblance, par exemple, est aussi un code de représentation puisqu'il correspond à un goût existant à un certain siècle<sup>131</sup>. Cela peut toutefois passer par les couleurs, puisque celles-ci ont tendance à être vives et chaudes et les postures droites et assurées. D'après les portraits que nous avons déjà étudiés au cours de ce mémoire et du premier, les postures des commanditaires et de leurs familles sont empreints de retenue. Les courbes et les couleurs pastel sont très peu utilisées contrairement au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>132</sup>. En ce qui concerne la manière dont les émotions transparaissent à travers l'œuvre, nous pouvons en dire que les goûts de

---

<sup>130</sup> Philippe Renard, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op.cit.,p.10.

« Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le portrait français subit l'influence du faste absolutiste de Versailles. »

<sup>131</sup> Anne Beyaert-Geslin, « Chapitre 2. Figuration », in *Sémiotique du portrait*, Culture & Communication (Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur, 2017), 61-82, <https://www.cairn.info/semiotique-du-portrait--9782807315365-p-61.htm>. p.61.

<sup>132</sup> Philippe Renard, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op.cit.,p.10.

l'époque sont conformes à leur l'inhibition : c'est-à-dire que la maîtrise de soi est une valeur très prisée par les nobles au XVII<sup>e</sup> siècle. Parvenir à cacher ses émotions demande une grande maîtrise de soi et cette valeur est de ce fait un trait de caractère dont doivent être dotés les nobles<sup>133</sup>. Cette absence d'expression semble être liée à un certain sang-froid qui permet une plus grande maîtrise de soi, de ce fait, cette retenue est liée au pouvoir<sup>134</sup>.

Le portrait de Madame de Sillery et son fils par Claude Lefebvre (annexe 13), est une huile sur toile de 117cm sur 190cm, datant d'environ 1670. Sur celui-ci figure Madame de Sillery, à droite, accompagnée de son fils à gauche. La famille Brûlart de Sillery appartient à l'ancienne noblesse de Champagne puisqu'elle existe depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. Elle se divise par la suite en deux branches : les Brûlart-Genlis et les Brûlart-Sillery<sup>135</sup>. Il semblerait que ce portrait représente Marie-Catherine Brûlart, fille de Marie-Catherine de la Rochefoucault et de Louis-Roger Brûlart, marquis de Sillery<sup>136</sup>. En effet, la date de création du portrait est en corrélation avec la date de son mariage survenue en 1664 avec Jean-Baptiste de Rochefort d'Ailly, écuyer du roi, mais également avec l'âge de son fils. L'enfant présent à sa gauche semble être en bas âge et il pourrait s'agir de Jean Amédée de Rochefort d'Ailly né en 1668<sup>137</sup>. Cela pourrait donc être cohérent vu que le portrait a été réalisé entre 1670 et 1675.

Lorsque nous analysons ce portrait, nous voyons donc un enfant à gauche. Celui-ci tient la main gauche de sa mère avec sa main droite, tandis que sa main

---

<sup>133</sup> Normand Doiron, « Le Portique et la cour.Néo-stoïcisme et théorie de l'honnêteté au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle* 213, n° 4 (2001): 689-98, <https://doi.org/10.3917/dss.014.0689>.

<sup>134</sup> Collectif, *Histoire des émotions, op.cit.*,p.9.

«La maîtrise est celle du grandissement sans doute, celle du pouvoir aussi, ce "talent royal de la dissimulation " prôné par Mazarin.»

<sup>135</sup> François-Alexandre (1699-1783) Aubert de La Chesnaye Des Bois et Jacques Badier, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France. Tome 4 / par de La Chenaye-Desbois et Badier*, 1863, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54249441>. p.360.

<sup>136</sup> Louis Moréri, *Le Grand Dictionnaire Historique Ou Le Mélange Curieux De L'Histoire Sacrée Et Profane: Qui Contient En Abregé L'Histoire Fabuleuse Des Dieux & des Heros de l'Antiquité Payenne ...* ,Marianne, 1718.p.1054.

<sup>137</sup> Société archéologique de Touraine, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine: Série in 80*, 1883.p.174.

gauche repose sur le genou de celle-ci. Cet enfant est richement vêtu, de nombreuses broderies et perles ornent ses manches. Il regarde droit devant lui avec un sourire discret.

Madame de Sillery, est assise de biais et tient la main droite de son fils avec sa main gauche, tandis que sa main droite est délicatement posée sur l'épaule de son fils. Elle est elle aussi vêtue de vêtements brodés et d'un collier de perles. Son regard est fixe et elle sourit comme son fils.

Les deux personnages se ressemblent beaucoup ce qui montre leur proximité. L'analyse des mains des deux personnages, permet de comprendre qu'il y a une symétrie entre eux. Une véritable attention est donc portée aux visages et à la gestuelle, qui sont comme nous l'avons déjà évoqué le miroir des émotions. Certains peintres n'hésitaient pas à s'inspirer des expressions du visage des muets pour représenter leur modèle, de manière à bien traduire sur la toile les sentiments des commanditaires<sup>138</sup>. En ce qui concerne les gestes, les deux mains se tiennent et forment une ligne imaginaire horizontale, tandis que les deux mains libres sont elles aussi en symétrie verticale, formant par là une croix. Les deux personnages se tiennent aussi droits, générant par là une absence de courbe et de douceur dans le portrait. Cela se voit aussi au niveau des manches, car les plis semblent être rectilignes. L'absence de regard et de gestes d'affections entre les deux donnent un côté formel au portrait. Quant aux couleurs, elles sont très vives puisqu'il s'agit d'une œuvre majoritairement rouge. Le décor est très sombre, aucun objet ne figure en arrière-plan. Cela permet aussi de faire ressortir les vêtements, mais aussi les personnages.

Les codes de représentation du XVII<sup>e</sup> siècle sont clairement utilisés sur ce portrait. Cela passe par les couleurs vives, mais aussi les postures et l'absence de complicité visible sur l'image. Ces portraits ont pour but d'afficher un statut, une prestance et cela au détriment d'une part plus intime. La notion d'émotions s'étend à d'autres personnages que le commanditaire et le peintre. Celle-ci doit aussi s'étendre

---

<sup>138</sup> Collectif, *Histoire des émotions -Vol. 1. De l'Antiquité aux Lumières Tome 1, op.cit.,p.407.*

aux spectateurs et c'est là tout l'enjeu de l'émotion dans la peinture<sup>139</sup>. La période moderne est marquée par la volonté de transmission, elle concerne plusieurs éléments comme le prestige et le pouvoir, mais elle concerne aussi l'affect. Il est important de montrer une retenue en ce qui concerne le XVII<sup>e</sup> siècle ou au contraire exprimer ses sentiments au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 3. Un élan de simplicité à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle

Au cours de la précédente sous-partie, nous nous sommes intéressés aux différents codes présents dans le portrait du XVII<sup>e</sup> siècle. De ce fait, nous avons pu mettre en évidence que tous les éléments qui participent à forger la grandeur sociale et morale d'une personne sont présents. Et c'est par ailleurs dans ce but là que les portraits sont composés avec des couleurs vives mais aussi avec d'autres attributs, dont nous avons évoqué la présence au cours de la sous-partie précédente.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les codes de représentation évoluent. Cette transformation mène même vers la disparition des codes précédemment cités. Ce sont surtout les codes contraires de ceux cités plus haut qui sont en vigueur. Cela vient du fait que le portrait devient le moyen d'exprimer une part de soi, voire un moyen de connaissance de soi<sup>140</sup>. Ainsi, les couleurs pastel supplantent les couleurs vives pour donner de la douceur aux portraits. Les courbes et les arrondies apparaissent au sein des lignes directrices pour donner de la rondeur à l'œuvre. Mais il s'agit surtout d'un siècle qui voit apparaître plus de proximité entre les personnages. En effet, les enfants sont généralement proches de leurs parents et cela se ressent à travers l'image, que ce soit par les gestes ou par les regards. Les enjeux et les volontés ne sont donc plus les mêmes qu'au siècle précédent.

---

<sup>139</sup>*ibid.*, p.404.

<sup>140</sup> Philippe Renard, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p.8.

« Le XVIII<sup>e</sup> siècle s'intéressera particulièrement à la personne, à l'individu social. Les nouveaux courants spirituels, en transformant l'image de l'homme marquèrent l'évolution du portrait de manière significative : au-delà de l'agrément, l'art de l'effigie devint alors connaissance, exploration de l'être. »

Le portrait de Madame Coustard et de son fils peint par Nicolas de Largillière (annexe 14) est révélateur de cette évolution. Cette œuvre date de 1699 et mesure 136 cm sur 103 cm. Il est important de rappeler que l'évolution des portraits est un phénomène qui se poursuit dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et qui se poursuit encore tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Partant de ce constat, même s'il date de 1699, ce portrait apporte tout de même des informations majeures sur les tout débuts de ce nouveau phénomène pictural. Cette huile sur toile représente donc Catherine Coustard, marquise de Castelnau avec son fils Léonor. Catherine Coustard est l'épouse de Charles Léonor Aubry, marquis de Castelnau, depuis leur mariage en 1693. Charles Léonor Aubry était conseiller au parlement de Paris en 1690. Nous ne connaissons pas la date de naissance de leur enfant <sup>141</sup>.

Dans ce portrait, nous pouvons voir un jeune garçon à gauche et sa mère. L'enfant regarde vers le haut et son regard n'est pas fixe et droit comme l'enfant représenté sur la toile précédente. Cet élément donne du mouvement à l'œuvre puisque cet enfant n'est pas figé. De plus, il tend les bras vers le ciel, ce qui confirme nos propos. En ce qui concerne la posture de sa mère, celle-ci est assise sur un fauteuil doré luxueux et sculpté. On ne voit pas son bras droit mais de sa main gauche elle semble toucher le chien qui est à ses pieds.

Ce premier point permet déjà de montrer que la construction de cette œuvre n'est pas la même qu'au cours du siècle précédent. Les gestes des deux personnages évitent de suivre des lignes directrices droites, et permettent également de donner du mouvement à l'œuvre, contrairement au portrait précédent.

Le second point que nous allons aborder concerne le décor. Il est peu lumineux et peut ressembler sous certains aspects au premier portrait, toutefois il donne un aperçu de ce qui se fera par la suite sur d'autres portraits. Nous pouvons quand même voir une colonne à l'arrière, mais aussi une fenêtre qui donne sur un arbre, lui aussi en mouvement puisqu'il penche à droite. Le réalisme fait partie des codes de représentation prisés au cours du XVIII<sup>e</sup>, il s'oppose même aux allégories aux autres

---

<sup>141</sup> François-Alexandre Aubert de la Chesnaye des Bois, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France, l'explication de leurs armes, & l'état des grandes terres du royaume ... On a joint ... le tableau généalogique, historique, des maisons souveraines de l'Europe, & une notice des familles étrangères, les plus anciennes, les plus nobles, & plus illustrés ... Tome 6.* Chez la veuve Duchesne ... et l'auteur, 1772.p.14.

éléments symboliques utilisés au cours du siècle précédent<sup>142</sup>. Cette question du réalisme est aussi perceptible lorsque nous regardons les visages des deux personnages. Les couleurs sont beaucoup plus nombreuses sur le portrait de Catherine Coustard et cela donne un aspect très travaillé. Il s'agit du même constat en ce qui concerne les vêtements de l'enfant et de sa mère. Ils sont tous aussi richement vêtus que les deux personnages précédents, le jeune garçon porte une tenue rouge grenat et sa mère une robe bleue. En revanche les deux tenues sont beaucoup plus riches en couleurs et en reflets, au point de pouvoir quasiment identifier la texture du tissu. Ce point rejoint le précédent, puisque les draperies formées sur les manches de Catherine Coustard permettent de générer de nombreuses lignes courbes, qui donnent beaucoup de douceur à l'image.

L'affection transparaît aussi à travers ce portrait, puisqu'il y a des jeux de regard. Ce jeune garçon regarde sa mère avec beaucoup d'intensité et celle-ci affiche sur son visage, un sourire discret. De ce fait, il n'y a pas de grandes démonstrations affectives, les personnages ne se prennent pas dans les bras comme le feront d'autres sur de portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'ensemble de ces éléments associés entre eux génèrent un tableau rempli de simplicité, où il n'est pas question que d'affirmation de prestige mais aussi d'expression de soi.

Pour conclure ce chapitre nous pouvons dire que la création d'une œuvre surpasse largement le seul cadre artistique. La proximité entre le peintre et le client évolue au XVIII<sup>e</sup> siècle et permet à l'artiste de réaliser une œuvre qui exprime de manière réaliste les tempéraments de ses modèles. Le portrait qui était un révélateur de prestige social chez les nobles permet au Siècle des Lumières d'exprimer un pan de sa personnalité. Ainsi, les techniques qui semblent être purement artistiques se révèlent être au final des atouts permettant la glorification du commanditaire et de sa famille. Selon le siècle, la glorification se fait de différente manière, soit en montrant une facette forte de sa personnalité, soit en exhibant un côté plus doux et simple. Il s'agit aussi d'une nouvelle conception de la famille et des relations parents-enfants.

---

<sup>142</sup> Philippe Renard, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p.8.

## **Chapitre 2 : L'apparition des scènes de genre**

Il existe plusieurs moyens à la disposition des familles qui souhaitent se faire représenter aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Si le choix est permis pour celle-ci c'est en raison de la diversité de représentation possible. Chaque famille a ses propres attentes en ce qui concerne le résultat final, mais aussi la portée de l'œuvre. De plus, la position de la famille au sein de son ordre influencé son choix en matière de pose. En effet, les symboles de puissance, comme les objets luxueux, peuvent apparaître ou être suggérés. De plus, la famille peut prendre la décision de faire figurer un instant de vie quotidien au sein du portrait, c'est ce que l'on nomme la scène de genre.

Ce chapitre permettra aussi d'expliquer les différentes mouvances artistiques qui existent au cours du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et leurs différentes fonctions.

Nous définirons ce qu'est un portrait d'histoire et comment celui-ci se démode au fil du temps pour laisser apparaître la scène de genre. Nous traiterons également du rôle de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée grâce à des peintres en 1648<sup>143</sup>. Cet organisme a un rôle majeur en ce qui concerne la légitimation des différents courants artistiques.

Nous verrons également au sein de la deuxième sous-partie, que les résultats escomptés par les familles sont en corrélation avec les volontés du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le résultat final est empreint de mouvement et de simplicité en raison de la nature même de l'œuvre.

Enfin en troisième sous-partie, nous verrons que le portrait évolue mais également la représentation de la famille, puisque la scène de genre permet de rendre compte de la vie privée et intra-familiale.

Deux portraits seront également analysés au cours de ce deuxième chapitre. Le premier est de Robert Le Vrac de Tournières, est figure la famille de l'orfèvre Nicolas de Launay. Quant au second, il est de François de Troy et il s'agit d'un

---

<sup>143</sup> Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles: École française*; 3, Renouard, 1863. P.11-12.

nouveau portrait de la famille de Franqueville, qui se trouve cette fois-ci dans un parc. Ces deux tableaux sont du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 1. De la peinture d'histoire vers la scène de genre

Il existe différentes formes de portrait et différentes manières de se faire représenter. Toutefois une évolution intervient au cours de l'Ancien Régime et permet l'apparition de la scène de genre à la place de la peinture d'histoire <sup>144</sup>. Nous allons évoquer trois types de peintures au cours de cette sous-partie : La peinture d'histoire, le portrait historié et la scène de genre.

Tout d'abord, il est nécessaire de comprendre en quoi consiste ces deux styles artistiques.

La peinture d'histoire consiste en la création d'une œuvre comprenant une thématique historique ou religieuse. Cela passe par exemple par les guerres, mais aussi l'illustration d'une scène historique. De plus, la scène représentée peut aussi avoir un lien avec un texte religieux, voire mythologique <sup>145</sup>.

Le portrait historié ensuite se situe à la croisée entre le portrait classique et la peinture d'histoire, en raison de la présence de références religieuses et/ou mythologique <sup>146</sup>. Il ne faut pas oublier que le portrait a pour but de placer des personnes en tant que personnages principaux de l'œuvre. En revanche, la peinture d'histoire place une scène comme sujet principal de l'œuvre.

En ce qui concerne la scène de genre, elle diffère des autres procédés en raison de son côté intime, elle fait figurer des familles lorsqu'ils sont dans leur

---

<sup>144</sup> Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Chambon Jacqueline, 1998.p.160.

<sup>145</sup> François-Georges Pariset, « A. Schnapper : Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris, 1974 ; P. Rosenberg et A. Schnapper : Jean Restout, Catalogue de l'exposition, 1970 », *Dix-Huitième Siècle* 8, n° 1, 1976, : 515-16, ici p.515.

<sup>146</sup> Marlen Schneider, *Belle comme Vénus. Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, *op.cit.*,p.34.

« Il s'agit par conséquent de créations hybrides qui allient les principes de l'art du portrait et de la peinture d'histoire. »

quotidien, cela peut être un instant en groupe ou même un repas partagé ensemble<sup>147</sup>. Cela est le cas du portrait de la famille De Launay de Robert Tournières

Il est nécessaire de rappeler que les frontières entre ces trois méthodes peuvent être floues puisque plusieurs thématiques peuvent être abordées au sein de la même œuvre. Il peut exister des scènes de genre comprenant des références historiques ou mythologiques. L'œuvre doit donc être analysée dans son intégralité, d'autant plus que certains peintres font évoluer leur carrière en passant d'un domaine à l'autre. C'est le cas de François de Troy qui s'inspirait de chaque méthode pour créer une œuvre. Mais le cas de Jean-Marc Nattier est tout aussi intéressant puisqu'il s'est spécialisé dans plusieurs domaines, de la peinture d'histoire, puis au portrait historié et enfin à la scène de genre en fin de carrière, comme en témoigne sa fille qui déclarait qu'il « conciliait si bien ces deux grandes parties de l'art dans ses ouvrages, que le public éclairé ne savait le plus souvent qui admirer le plus en lui, ou du peintre d'histoire ou du peintre de portrait »<sup>148</sup>.

L'Académie de peinture a par ailleurs tenté de définir chaque courant artistique. Pour celle-ci, réaliser des portraits historiés des membres de la famille royale était un bon moyen d'évaluer la technique d'un peintre. La peinture d'histoire conserve une suprématie sur les autres car elle permet d'exercer son talent en imaginant des détails non visibles, tandis que le portrait est une reproduction d'un modèle qui se trouve devant les peintres<sup>149</sup>. D'autant plus que les portraitistes qui n'étaient pas à l'Académie

---

<sup>147</sup> Alain Mérot, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIIe siècle : Poussin et le paysage », *Dix-septième siècle* 245, n° 4 (2009): 609-19, <https://doi.org/10.3917/dss.094.0609.p.620>.

« On notera qu'il ne mentionne pas la peinture de scènes de la vie quotidienne, celle que l'on appellera justement « de genre » et que les théoriciens et les critiques du siècle suivant placeront, non sans hésitation, entre portrait et histoire. »

<sup>148</sup> Marlen Schneider, *Belle comme Vénus. Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, op.cit., p.34.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.42 :

« Avec l'entrée en vigueur des nouveaux statuts, seuls les artistes admis à l'Académie en qualité de peintre d'histoire ou de sculpteur pouvaient espérer le poste de professeur, et plus tard de recteur, voire de directeur. »

royale de peinture avaient du mal à intégrer le domaine artistique de la scène de genre<sup>150</sup>. Même si y accéder était difficile, cette institution a permis de faire évoluer les différents genres artistiques. C'était aussi un lieu permettant les échanges et les débats, où des discussions avaient lieu sur l'avancée des techniques et des représentations<sup>151</sup>.

## 2. Dépeindre des instants familiaux

Comme nous avons commencé à le voir au cours de la précédente sous-partie, la scène de genre a pour but de montrer la famille au cours de sa vie quotidienne. En effet, il s'agit d'une manière de revendiquer la simplicité et l'authenticité familiale. En revanche, il ne faut pas oublier que cette représentation est avant tout une construction et qu'elle participe à la gloire de la famille. Les gestuelles, les regards, mais aussi les objets peints sur la toile expriment le rang de la famille et par conséquent son prestige. Ces éléments sont mis en évidence au sein du portrait de la famille de Nicolas de Launay peint par François de Troy.

Le portrait de Nicolas de Launay et de sa famille (annexe 15) est une huile sur toile de Robert Le vrac, dit Tournière. Cette œuvre de 56 sur 70 cm est de petite taille, contrairement à d'autres portraits de la même époque. Nous ne connaissons pas la date exacte à laquelle le portrait a été créé, toutefois nous possédons quand même une période approximative qui serait entre 1696 et 1704.

Nicolas de Launay (1647-1727), était directeur des monnaies et des médailles, orfèvre, mais aussi secrétaire du roi<sup>152</sup>. Il est petit-fils et fils d'orfèvre et de monnayeur,

---

<sup>150</sup> Philippe Bordes, « Portraiture in the mode of genre », *National Gallery of Art, Studies in History of Art*, 72, 2007.p.257.

<sup>151</sup> Collectif, *Histoire des émotions -Vol. 1. De l'Antiquité aux Lumières Tome 1*, op.cit.p.418.

« Comme on voit, l'Académie royale de peinture et de sculpture n'était certainement pas un lieu où les discussions étaient verrouillées. »

<sup>152</sup> « Portrait de l'orfèvre Nicolas de Launay et de sa famille | Musée des beaux arts de Caen », <http://mba.caen.fr/oeuvre/portrait-de-lorfevre-nicolas-de-launay-et-de-sa-famille>.

mais également orfèvre sous le règne de Louis XIV<sup>153</sup>. Il épouse en mai 1676 Madeleine Ballin, fille de peintre<sup>154</sup>. En revanche, nous ne savons pas combien d'enfants il a eu avec celle-ci.

Six personnes figurent au total dans le tableau. Si nous regardons de gauche à droite nous pouvons voir: deux jeunes filles debout, l'une fixe devant elle tandis que la seconde a la tête tournée et fixe sur le côté. Un jeune homme se tient à droite de ses sœurs, il est de profil et semble se déplacer vers la droite. Si nous continuons, nous pouvons voir Nicolas de Launay assis sur un luxueux fauteuil, il pointe du doigt une table basse où se trouve un nombre important de pièces d'orfèvrerie et de pierres. Derrière lui se trouve sa femme elle est entrain de marcher vers la gauche, elle est de profil et regarde vers la gauche. Enfin tout à droite de l'œuvre se trouve un petit garçon, qui fixe tout droit devant lui. Au total, ce sont six personnes qui sont représentées de différentes manières.

Le décor est sombre mais suggère la présence de nombreuses pièces d'orfèvrerie. Elles sont visibles sur le haut du meuble. Ce mode de vie luxueux se voit aussi par la présence d'une table basse recouverte d'objets luxueux. L'opulence d'objet a pour but d'afficher le mode de vie de Nicolas De Launay, et surtout sa fonction de directeur des médailles et monnaies et sa formation d'orfèvre.

De plus, la scène de genre est assez bien représentée puisque chaque personnage est en mouvement. C'est comme si le peintre prenait part à la vie des commanditaires, de manière à dévoiler leur mode de vie. A travers cet exemple, nous comprenons que la scène de genre met en avant la simplicité certes, mais n'est pas le reflet de la spontanéité, puisque tout est mis en scène, depuis la disposition des objets jusqu'aux gestes des personnes. En effet, la famille a été représentée à travers

---

«Grâce aux pièces d'orfèvrerie représentées, on a pu identifier le modèle du tableau, Nicolas de Launay (1646-1727), directeur des Monnaies et Médailles, logé dans les ateliers du Louvre. Entouré des membres de sa famille, il présente fièrement un surtout de table. »

<sup>153</sup> Bertrand Jestaz, *Art et artistes en France de la Renaissance à la Révolution*, Librairie Droz, 2003.p.359

<sup>154</sup> *Ibid.*,p.226.

une scène de genre pour prendre part à cette méthode qui était en vogue au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 3. Impact sur la perception de la famille

L'élan de simplicité qu'apporte la scène de genre, nous permet d'analyser le fonctionnement familial. C'est donc la perception que l'on a sur la famille qui est modifiée en fonction de la représentation. Ainsi, la scène de genre nous retranscrit une part de la vie familiale et nous donne des informations sur celle-ci. De plus, au-delà de l'apport historique qu'apporte la scène de genre à la recherche, c'est aussi une manière de comprendre quels sont les attributs ou accessoires que certaines familles mettent en avant pour promouvoir leur rang et leur maison. Les scènes de vie quotidienne participent au prestige puisqu'elle fige la famille dans une activité qu'elle a l'habitude de faire. C'est aussi un moyen de caractériser ce qui appartient à la noblesse. C'est-à-dire, dépeindre la famille dans son élément pour affirmer ce qu'elle est. Les jardins et parcs ont le même pouvoir de prestige que les objets luxueux puisqu'ils appartiennent et de ce fait symbolisent l'ordre nobiliaire<sup>155</sup>.

La scène de genre permet aussi de mettre en avant l'affect au sein de la famille. D'autant plus que la famille est une communauté marquée par les échanges affectifs. En revanche, ils sont codifiés et s'échangent entre les membres et dépendent de l'âge et du genre des membres. En ce qui concerne par exemple l'âge de reproduction des émotions, elles étaient situées aux alentours de sept ans, âge qui est aussi l'âge de raison et de la maîtrise de soi.

---

<sup>155</sup> Monique de Saint-Martin, « 3. L'inscription dans l'espace et dans l'histoire », in *L'espace de la noblesse*, Leçons De Choses (Paris: Éditions Métailié, 1993), 92-130, <https://www.cairn.info/l-espace-de-la-noblesse--9782864241412-p-92.htm>. p.92.

«Si le nom constitue sans doute la marque distinctive la plus fréquente et qui concourt le plus directement à entretenir la croyance des aristocrates en l'existence d'une différence qui les séparerait des non-aristocrates, un ensemble de signes et/ou de barrières établissant une coupure, ayant un pouvoir de différenciation, tels les châteaux avec les tours, les donjons, les douves, les enceintes ou les grands arbres les plaçant à l'abri des regards.»

Nous avons déjà étudié le cas de la famille de Franqueville au cours du chapitre 2 de la deuxième partie. Toutefois, celle-ci se trouve dans un autre cadre et cette situation est une manière de promouvoir la famille.

Tout d'abord, ce portrait est une huile sur toile de 1710, elle mesure 62 sur 71 cm et peu d'informations existent sur ce portrait-là. Il existe néanmoins une différence majeure, c'est le lieu atypique dans lequel elle pose. En effet, la famille pose dans un parc, un lieu atypique pour des portraits. Si nous le décrivons de gauche à droite, nous voyons une femme accoudée sur un objet, elle semble même assise. A sa droite prend place une petite fille assise sur un tapis. Encore à droite se situe une jeune femme debout qui tend fleurs vers la première femme. Enfin, un serviteur se tient tout à droite du portrait. Un parc avec une sculpture et un vase apparaissent en guise d'arrière-plan et nous permettent de comprendre que la famille vit dans un cadre luxueux. La scène de genre est caractérisée par la promenade de ces trois femmes dans le parc, la simplicité est bien représentée dans cette œuvre. Mais elle permet également d'esquisser le fait que cette activité oisive est avant tout l'apanage des nobles. En effet, toutes les sorties publics ou privées permettent de se faire remarquer <sup>156</sup>.

Pour conclure ce chapitre, nous avons vu que la scène de genre est un style artistique qui se base sur le thème de la vie privée et des scènes de quotidien. Son arrivée dans le domaine artistique est liée à un mouvement de simplicité, mais aussi d'authenticité qui intervient au XVIII<sup>e</sup> siècle. De ce fait, de mouvement artistique a été comparé par l'Académie de peinture à deux autres mouvements : la peinture d'histoire et le portrait historié. Même si la peinture d'histoire conserve une suprématie pour les

---

<sup>156</sup> Robert Beck, « Paraître dominical et jeu des apparences : Dans les villes françaises de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à celle du Second Empire », in *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, éd. par Isabelle Paresys, Histoire et civilisations (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2020), 59-72, <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.57465>.p.65.

« Depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les ecclésiastiques augmentent en effet leurs critiques contre le luxe et l'immodestie des habits du dimanche, notamment de ceux des femmes des classes supérieures. Celles-ci, vêtues de « manière pompeuse et immodeste », n'utiliseraient la messe dominicale, au même titre que la promenade et le spectacle, que pour faire étalage de leur garde-robe.»

peintres de l'Académie, en raison de sa richesse technique, la scène de genre a été très prisée par les nobles du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, elle permet de représenter la famille dans son quotidien, entourée de ses biens. La scène de genre a donc deux intérêts pour les nobles. Dans un premier temps, elle leur permet de rester au fait des avancées artistiques et d'y prendre part, ce qui est une façon de montrer leur modernité. De plus, cela leur permet aussi d'exhiber leur richesse et leurs possessions et de mettre en scène les sentiments au sein de la famille.

### **Chapitre 3 : L'enfant au coeur de la vie familiale**

Le précédent chapitre était dédié à la place qu'occupe la famille, mais aussi à son illustration au sein des portraits et plus précisément des scènes de genre. Ce dernier chapitre sera dédié à l'enfance et à la manière dont celui-ci est représenté. Comme nous l'avons déjà évoqué au cours des précédents chapitres, l'enfant est le personnage central du foyer. Par ailleurs, le terme de famille intervient au moment où le couple a un enfant <sup>157</sup>. De manière générale, et comme le précise Didier Lett, la famille de l'Ancien Régime est, selon les historiens, une « famille élargie de type patriarcal, réunissant sous un même toit collatéraux, ascendants et descendants.»

Au-delà de l'enfant en tant qu'individu, c'est aussi la perception que les adultes ont de lui qui doit être interrogé. C'est-à-dire, que d'autres éléments gravitant autour de l'enfant doivent être étudiés pour comprendre le rapport que les nobles ont à l'enfance sous l'Ancien Régime. Ces éléments comprennent le rapport affectif que les parents ont avec leur enfant. Nous verrons que des mutations s'opèrent entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles en ce qui concerne l'expression des sentiments entre parents et enfants. Mais, il s'agit aussi d'une évolution en ce qui concerne les rôles féminins et masculins. C'est-à-dire, que certaines tâches initialement attribuées aux femmes, comme les démonstrations affectives ou les tâches maternantes qui consistent à s'occuper des enfants, deviennent progressivement une préoccupation masculine. Le XVIII<sup>e</sup> siècle permet donc un rééquilibrage des tâches qui incombent initialement aux femmes. Il ne faut toutefois pas croire que les occupations en lien avec les enfants au XVIII<sup>e</sup> siècle sont uniquement l'affaire des hommes, bien au contraire, mais il s'agit d'une nouveauté pour le siècle.

Plusieurs portraits seront donc abordés au cours de ce chapitre. Ils nous aideront à comprendre comment cette évolution au sein de la société se traduit par

---

<sup>157</sup> Didier Lett, « Les relations entre les enfants et les adultes au sein des familles médiévales », *Le Télémaque* 46, n° 2 (2014): 87-101, <https://doi.org/10.3917/tele.046.0087>. p.87.

l'image. Pour cela nous analyserons deux portraits, ils sont du XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus précisément de 1732 et 1724. Le premier est de Jean Marc Nattier et s'intitule Madame de Lambesc et le comte de Brionne. En ce qui concerne le second, il est d'Alexis Simon Belle et représente Madame de la Sablonnière et sa fille.

## 1. L'évolution du rapport à l'enfance

Le rapport à l'enfance a évolué au fil des siècles, toutefois, celui-ci reste le personnage principal du foyer, celui vers qui converge l'attention. Il faut tout d'abord expliquer en quoi consiste le rôle de l'enfant pour comprendre, par la suite, l'évolution dans la perception du monde de l'enfance et de l'éducation. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit l'apparition de nombreux traités concernant l'éducation, qui génèrent de nombreuses réflexions au sujet du comportement de l'enfant<sup>158</sup>. Ils permettent aussi d'acquérir des connaissances sur les bons et les mauvais comportements. Ce siècle est donc passionné par la pédagogie et cet intérêt va se prolonger tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le sillage des œuvres de Rousseau comme *l'Emile* de 1762.

Il est nécessaire de comprendre que le statut de l'enfant est à la fois public et privé. Son éducation au sein du foyer est de nature privée, mais aussi du publique, surtout chez les enfants nobles qui portent beaucoup de responsabilité de par leur lignage. C'est-à-dire qu'ils auront à l'avenir la lourde tâche de représenter leur famille et que leurs éducations les forment à cela dès le plus jeune âge. L'enfant possède donc un statut ambigu<sup>159</sup>. Cette ambiguïté intervient également en ce qui concerne les vêtements<sup>160</sup>. En effet, à partir de sept ans, soit l'âge de raison, les petits garçons

---

<sup>158</sup> Marcel Grandière, « Quelques observations sur l'enfant au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 87, n° 1 (1980): 51-63, <https://doi.org/10.3406/abpo.1980.3010>.p.51.

<sup>159</sup> Georges Duby et Philippe Ariès, *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*, op.cit.p.403.

<sup>160</sup> Anne Sanciaud-Azanza, « L'évolution du costume enfantin au XVIII<sup>e</sup> siècle : un enjeu politique et social », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 46, n° 4 (1999): 770-83, <https://doi.org/10.3406/rhmc.1999.1992>.p.772.

« Dans la France traditionnelle, les enfants ne se distinguent des adultes par leur apparence vestimentaire qu'avant l'âge de sept ans. Dès qu'ils atteignent l'âge dit « de raison », et parfois même

portent des façons identiques à ceux des adultes. Il existe donc une ambivalence entre ce qu'est l'enfant, et ce à quoi il doit ressembler afin de changer de statut. Il est également important de garder en mémoire que l'enfant noble est classé, dans le sens où dès la naissance, la vie de l'enfant et par conséquent son éducation, mais aussi la manière dont on va s'adresser à lui sont normées par son statut. Son ordre, sa place dans la fratrie, la situation de ses parents sont autant d'éléments qui indiquent le parcours de l'enfant <sup>161</sup>.

La question du physique et de la manière dont l'enfant est perçu intervient aussi pour l'apparence. En effet, les éducateurs sont particulièrement vigilants au physique de l'enfant et de ce fait, les exercices physiques tels que les promenades et les marches font partie des activités proposées aux enfants. Le cadre de vie dans lequel l'enfant est éduqué n'est pas anodin et il participe au bon développement physique de l'enfant<sup>162</sup>. L'enfant doit aussi posséder certaines qualités morales tel que le contrôle de soi, la politesse ou encore la modestie<sup>163</sup>. Ce sont avant tout des vertus utiles et plébiscitées, surtout par les nobles comme nous l'avons déjà au cours de la première partie. De manière générale, l'éducation et les contraintes liées à celles-ci sont l'apanage des nobles<sup>164</sup>. Comme l'explique Pascale Mormiche, cette étape des sept

---

un peu avant, ils adoptent des vêtements en tous points similaires à ceux de leurs aînés, et, dans les milieux modestes, ils récupèrent généralement leurs vêtements usagés ou trop étroits, retailés ou réparés pour l'occasion.»

<sup>161</sup> Pascale Mormiche, « Enfance, enfances de princes en France (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n° 123-2 (2011): 395-407, <https://doi.org/10.4000/mefrim.620>. p.395.

«Les jeunes princes sont immédiatement soumis à une stratégie de différenciation qui les intègre dans un ordre familial, social.»

<sup>162</sup> Marcel Grandière, « Quelques observations sur l'enfant au XVIII<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p.58.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>164</sup> Luisa Messina, « L'éducation des enfants au XVIII<sup>e</sup> siècle », text, <http://www.unicaen.fr/mrsh/hce>, consulté le 11 mai 2023, <https://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=559>.

« Au dix-huitième siècle l'éducation est encore réservée aux classes aisées et, surtout, finalisée à la formation intellectuelle du genre masculin dans le cadre de la société française d'Ancien Régime. »

ans permet de confronter l'enfant à une réalité plus sérieuse. Cette découverte permet à l'enfant de découvrir des responsabilités <sup>165</sup>.

L'éducation n'est pas une nouveauté au XVIII<sup>e</sup> siècle, toutefois, des progrès apparaissent à cette époque-là. En outre, il existe aussi des évolutions en lien avec le genre de l'enfant. En ce qui concerne l'éducation des filles, elle était lacunaire au XVII<sup>e</sup> siècle même si elle existe. Il ne faut toutefois pas oublier qu'elle commence tout de même avec Madame de Maintenon et l'école de St Cyr. Mais, elle commence peu à peu à se généraliser au sein de l'ordre nobiliaire au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle se fera surtout la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle grâce à l'impulsion de femmes savantes telles que Madame de Genlis ou Madame d'Épinay<sup>166</sup>. Le début du XVIII<sup>e</sup> siècle voit donc l'émergence de ces questions.

## 2. L'exacerbation de l'affection

Au cours de la sous-partie précédente, nous avons vu que des évolutions interviennent dans la vie des contemporains du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces débuts de progrès n'ont pas lieu uniquement dans le domaine éducatif. Ils ne sont pas non plus uniquement en lien avec le statut de l'enfant. Une évolution s'opère aussi en ce qui concerne les femmes et les hommes. En effet, les hommes deviennent plus investis dans leur rôle de père qu'aux siècles précédents. Les mères apparaissent donc moins sur les portraits ou alors c'est la fratrie entière qui apparaît.

L'affection a longtemps été considérée comme secondaire dans l'éducation de l'enfant et surtout transmise par les femmes. La volonté de redécouverte de l'individu et de l'authenticité au sein des familles a généré des portraits au XVIII<sup>e</sup> siècle marqués

---

<sup>165</sup> Pascale Mormiche, « Enfance, enfances de princes en France (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, op.cit., p.396.

« Il fait naître le sentiment d'isolement nécessaire de l'adulte face au pouvoir. »

<sup>166</sup> Luisa Messina, « L'éducation des enfants au XVIII<sup>e</sup> siècle », op.cit.

par cette thématique. Les parents portent beaucoup d'attention aux enfants, ce qui était moins prioritaire au XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>167</sup>

Le partage est donc une valeur importante au sein des familles et le portrait que nous allons analyser en témoigne.

Il s'agit de l'huile sur toile réalisée par Nattier en 1732 mesurant 191 par 159 centimètres. Sur celle-ci figurent deux personnages : Jeanne-Louise, dite Mademoiselle de Lambesc et son petit frère, le comte de Brionne.

Tous deux sont issus de la branche de Lorraine-Elbeuf et sont plus précisément les enfants de Charles de Lorraine, grand écuyer de France<sup>168</sup>. La maison de Lorraine date du XI<sup>e</sup> siècle et fait partie de la noblesse d'épée. Elle est extrêmement prestigieuse en fonction de sa proximité avec le pouvoir royal<sup>169</sup>.

Si nous analysons ce portrait de gauche à droite, nous pouvons voir une jeune femme assise sur une chaise. Un petit garçon se tient à côté d'elle debout tout à gauche de l'œuvre. Tandis que la jeune femme regarde sur le côté, le jeune garçon fixe devant lui. Le décor est très riche et désorganisé, ce lieu ressemble à l'espace dans lequel un enfant peut jouer, un espace où il y a de la vie. Des tentures figurent en arrière-plan et de nombreuses parties d'armures figurent sur l'œuvre. Il est intéressant de noter que la jeune femme est déguisée en Minerve, une allégorie de la sagesse<sup>170</sup>. Son petit-frère porte une armure, révélant par la même occasion l'importance du statut de nobles d'épée de la famille.

---

<sup>167</sup> Scarlett Beauvalet, « Une famille unie au xviii<sup>e</sup> siècle : les Beauclerc de la Myre Mory », *op.cit.*,p.18.

«Les époux partagent leurs impressions de lecture, font de la musique, mais surtout ils se retrouvent dans l'amour et les soins qu'ils portent à leurs trois enfants.»

<sup>168</sup> Jean Le Fustec, « Le Magasin Pittoresque », *Mademoiselle de Lambesc et le comte de Brionne*, 1895, Jouvot & Cie édition.p.395.

<sup>169</sup> Henri Jouglu De Morenas, « Grand armorial de France », tome 4, 1939.p.477.

<sup>170</sup> *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les mystères d'Éleusis, et sous ses rapports particuliers dans les dionysiaques et les triétériques. Par P.N. Rolle ... Tome premier [-troisième]*, 1824.p.167.

Nous constatons que la jeune femme aide son petit-frère à ajuster son costume au niveau de l'épaule. Ce geste d'attention mais également ce moment de partage commun participe à montrer l'amour entre les deux personnages et permet aussi de signifier de manière symbolique que l'enfant est éduqué avec sagesse. Dans tous les cas, l'affection repose comme un trait commun à beaucoup de portraits, même s'il n'est pas forcément donné par les parents. Dans ce portrait les gestes d'affections sont transmis par la grande sœur. Il est important de savoir que la fille aînée a quasiment le même rôle au quotidien que sa mère, d'autant plus si elle est en âge d'aider dans le foyer. Le lien mère-fille est empreint de transmission, il passe parfois par le prénom mais également par la transmission des apprentissages. L'aînée, a pour rôle de seconder sa mère dans son rôle, y compris dans celui qui consiste à donner de l'affection et surtout de l'éducation aux enfants<sup>171</sup>.

### 3. La progression du rôle féminin

Nous avons abordé au cours de la précédente sous-partie l'affection au sein des portraits. Nous verrons dans cette sous-partie, que le rôle féminin est en progression. Les intérêts des mères des précédents siècles ne sont plus similaires à ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle et les portraits leurs permettent d'exprimer une part d'elle-même en présence de leurs enfants. Il s'agit surtout d'une nouvelle manière de percevoir le rôle parental, d'une manière plus personnelle et moins dictée par des codes sociaux. Ces évolutions sont donc en lien avec la notion d'affect puisque les femmes font de plus en plus part de cette notion. L'étude des livres de raison mettent par exemple en avant l'amour conjugal et la relation qu'ont les hommes vis-à-vis de leurs compagnes.

---

« Mais ils adorèrent dans Neith ou Minerve, cette sagesse, cette prudence, cette intelligence éternelle [...] Minerve étant la source de toute sagesse, les Athéniens mirent les arts sous sa protection, parce qu'ils sont dûs à la sagesse et au génie.»

<sup>171</sup> Julie Doyon, « À « l'ombre du Père » ? L'autorité maternelle dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 21 (1 avril 2005): 162-73.p.19.

« Ainsi se déploie, à l'intérieur du système patriarcal, une filiation au féminin, assurant aux " lignées maternelles " des formes de survie. La transmission du prénom en est un exemple »

Il s'agit par là d'un goût pour une vie avec moins d'artifices et moins d'inhibition de sentiments<sup>172</sup>. En effet, nous avons déjà abordé l'élan de simplicité et d'authenticité qui intervient dans les portraits, générant ainsi des poses moins théâtralisées et plus spontanées<sup>173</sup>. Cette nouvelle tendance picturale permet de créer des portraits, où l'échange entre les parents et les enfants est visible sur les œuvres. Cela se voit par les gestes, mais aussi par les regards, les portraits sont empreints de beaucoup de chaleur et de douceur. L'échange entre les personnages au sein des portraits est nouveau et par conséquent visible. Cela passe, par exemple, par le jeu ou d'autres activités communes qui lient les parents aux enfants<sup>174</sup>. Le portrait d'Alexis Simon Belle que nous allons analyser exprime pleinement ces valeurs.

Cette huile sur toile d'Alexis Simon Belle est de 137 sur 105 centimètres. Elle a été réalisée en 1724 et représente Madame de la Sablonnière et sa fille. Nous possédons quelques informations sur cette famille. Il s'agit d'une famille appartenant à la noblesse d'épée, une noblesse donc ancienne qui s'est prolongée et s'est scindée en différentes branches. Toutefois, nous ne possédons pas plus d'informations, puisque la famille est peu évoquée dans les documents.

Néanmoins, en ce qui concerne la description, nous pouvons en dire qu'il représente une jeune fille et sa mère. La mère de famille est assise à gauche de l'œuvre et lève le bras, comme s'il s'agissait de saluer quelqu'un. De plus, son bras droit est enroulé autour des épaules de sa fille. A gauche de la toile se trouve une petite-fille qui reproduit le même geste que sa mère. Leurs tenues sont toutes deux dénuées de broderies et de pierres, rappelant par là un goût pour la simplicité, comme nous l'avons déjà évoqué au cours du précédent chapitre.

---

<sup>172</sup> Collectif, *Histoire des émotions, op.cit.*,p.177.

<sup>173</sup> Rachel Lauthelier-Mourier, « Présence absente. Le père de famille dans le portrait bourgeois », in *La Famille dans tous ses états*, Les entretiens d'Auxerre.*op.cit.*p.239.

<sup>174</sup> Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime,op.cit.*,p.347.

Il est intéressant de constater que les deux mains des deux personnages sont symétriques, l'effet miroir entre elles permet de comprendre qu'il existe des liens forts qui les unissent. Les deux femmes ont aussi l'air de partager une passion commune. En effet, ce détail met en avant le fait que les femmes ont un véritable devoir d'éducation et de transmission envers leurs enfants<sup>175</sup>. Cet objet n'est autre qu'une partition de musique que les deux personnages tiennent ensemble<sup>176</sup>. Le papier se trouve sur les genoux de la mère et la petite fille le tient également entre ses mains et semble intéressée par celui-ci.

Pour conclure ce chapitre 3, nous pouvons dire que les portraits mettent en évidence des mutations sociales et culturelles. Ces mutations ont un impact fort dans le domaine artistique, au point de générer une nouvelle norme esthétique. Elle se caractérise par un élan de simplicité et d'authenticité, mais également par des gestes affectifs qui donnent de la douceur à l'œuvre. Ces nouvelles représentations sont le témoin de la nouvelle relation que le parent développe avec son enfant. De ce fait, l'enfant possède un nouveau statut où il est central au sein de la famille et bénéficie de beaucoup d'attention. Il existe donc une évolution considérable entre le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en ce qui concerne la manière d'appréhender le domaine de l'enfance, le portrait est juste révélateur de cette évolution.

Cette dernière partie sur l'affection au sein des portraits, nous avons vu que l'expression d'affection est une affaire publique. Dans le sens où, ce phénomène

---

<sup>175</sup> Philippe Marchand, « La part maternelle dans l'éducation des garçons au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Femmes éducatrices au siècle des Lumières*, éd. par Isabelle Brouard-Arends et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Interférences (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016), 46-61, <https://doi.org/10.4000/books.pur.39343>. p.55.

« En revanche, les mères sont naturellement programmées par la nature pour éduquer et instruire leurs enfants »

<sup>176</sup> Jean Duron et Centre de musique baroque de Versailles, *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Editions Mardaga, 2007.p.16.

« Alexis-Simon Belle (1674-1734 en reprend la formule en représentant *Madame de la Sablonnière (?) et sa fille*, en 1724 (Musée des Beaux-Arts de Pau). Elle tient ostensiblement ouvert pour nous un cahier de musique où l'on peut lire : *L'apollologie de la Voix 1723*. »

d'exhibition d'un mode de vie empli de simplicité ne se fait pas qu'au sein du foyer et se montre aussi via le portrait. Il est difficile de savoir si l'un a entraîné l'autre, en revanche il faut constater que l'art s'est adapté à la société. L'académie de Peinture a permis l'essor de la scène de genre, qui a été très prisée par les familles car elle était considérée comme conforme aux attentes de la période. Une grande évolution intervient donc entre le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, puisque les portraits de famille, autrefois théâtralisés et mis en scène, deviennent progressivement empreints de naturel et surtout de spontanéité. Tous ces progrès se font bien au-delà du portrait et interviennent également au sein des foyers, où l'enfant acquiert lentement une nouvelle fonction.

## Conclusion

Au début de ce développement nous nous étions demandé si les portraits étaient un outil de promotion familiale, mais aussi à quels fins les familles y ont-elles recours. Pour répondre à cette question, nous avons accès notre réponse de manière à comprendre les intentions et les mécanismes propres aux familles nobles. En se basant sur trois axes principaux liés aux conditions de création et à l'effet de celle-ci. Mais aussi au mode de vie des nobles, que ce soit avec leur entourage proches ou non, en prenant le soin de détailler chaque type de relation. Il a aussi été question de la retranscription de ces relations par l'image et de l'évolution des portraits. Ce travail de réflexion a donc permis de mettre en évidence différents points concernant le rapport entre l'ordre nobiliaire et du message qu'ils souhaitent transmettre par le portrait de famille.

Nous pouvons en dire qu'effectivement le portrait intervient comme un outil à certains moments de vie. Nous avons abordé le cas des décès, qui est l'événement tragique qui donne le plus d'occasion de se faire représenter. La famille transmet donc un message à destination d'autres familles en indiquant que son prestige persiste malgré l'absence de l'un de ses membres. Le portrait permet donc dans ce cas de compenser la perte d'un membre de la famille. Dans un second temps, le portrait permet aussi d'inscrire un membre au sein de sa famille, générant aussi un sentiment d'appartenance à celle-ci. De ce fait, nous avons abordé l'ordre nobiliaire sous trois angles, du plus large au plus précis. Nous avons expliqué ce qu'est l'ordre nobiliaire, sa manière de se placer dans la société, ses fondements. Mais nous avons aussi traité de la manière dont la maison noble puis la famille cohabitent pour former un groupe unique avec ses propres prérogatives.

Nous avons également vu la manière dont le portrait intervient pour consolider le prestige et la gloire d'une maison. Il permet de la symboliser, et cela de la même manière que des armoiries ou qu'un nom. L'image permet surtout de pérenniser l'image de la famille dans le temps. Nous avons démontré que le portrait permet de rendre une maison durable et prestigieuse grâce à la valorisation des possessions

familiales. La réputation des membres de l'ordre nobiliaire se fait en fonction d'un ensemble de privilèges, mais aussi de possessions sous différentes formes. L'étude de différents portraits a permis de montrer la multitude de formes de ces possessions, comme les demeures ou les objets.

Par ailleurs, cette réflexion sur les possessions nous a mené vers une autre forme d'acquisition. Elle concerne la domesticité qui se révèle être une main d'œuvre très prisée et quasiment inhérente à l'ordre nobiliaire. Ce chapitre a révélé que les domestiques, tout comme les objets, participent à la grandeur des nobles. C'est grâce aux rapports de subordination des domestiques vis-à-vis des maîtres que le prestige se renforce. Les domestiques sont issus d'un ordre inférieur à l'ordre nobiliaire et de ce fait, leur état les caractérise. Les portraits confirment cette hypothèse car les domestiques sont représentés de manière à être discrets et inférieurs à leur maître. Ils apparaissent comme les dépositaires du prestige de leurs maîtres et participent, malgré eux, à consolider la grandeur de la famille. En revanche, il ne faut pas oublier que leur fonction est très importante au sein de la famille car ils permettent la bonne organisation de celle-ci au quotidien. La gestion des tâches domestiques repose donc majoritairement sur les domestiques, ce qui permet donc aux nobles de mener une vie oisive. De ce fait, il est important de noter que dans la plupart des portraits où des domestiques figurent, ils sont représentés en activité. Le portrait possède donc différents degrés d'interprétation qui permettent d'éclaircir le spectateur quant au mode de vie des commanditaires.

Le portrait est donc plus que le simple reflet d'un instant, puisqu'il donne des informations précieuses sur la vie des nobles.

Nous avons également vu qu'ils permettent de rendre compte des politiques menées à l'étranger, tel que le commerce triangulaire. Il permet donc aussi de faire état d'une situation et des goûts de l'époque. Cela passe par exemple par la présence de servants noirs. De ce fait, à défaut de posséder l'objet, les personnes issues d'une classe inférieure, voire non considérée comme pour le cas des esclaves, apparaissent tout de même sur les portraits. Les œuvres permettent donc d'exhiber ce qui se passe au sein des foyers. L'étude de l'histoire des émotions est donc primordiale pour

comprendre les enjeux du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous avons aussi expliqué que des hiérarchies existent au sein de la société mais surtout au niveau du foyer. Tous les échanges se déroulant aux quotidiens se trouvent marqués par une notion de hiérarchie, y compris en ce qui concerne l'expression des sentiments. On parle d'affect dans des productions intimes, comme les livres de raison et on le montre sur les portraits. Ce qui génère une ambiguïté concernant la nature même de l'objet puisqu'il s'agit d'un objet familial privé mais visible.

Il ne faut toutefois pas oublier que la notion de privée et de public ne sont pas les mêmes qu'aujourd'hui. Si les nobles représentent leur privée, c'est une façon d'exhiber leur mode de vie et de s'affirmer au sein de la noblesse. Les raisons sont donc multiples et chaque famille prouve son ascendance sur d'autres par différents moyens.

Dans tous les cas, la présence d'un enfant permet de rappeler que la lignée se perpétue. Ce point est particulièrement important et dans certains cas est lié au premier point que nous avons abordé sur le décès. L'enfant comble l'absence de l'aïeul et le portrait permet d'en faire état. De manière générale, il existe des ambiguïtés concernant le portrait puisqu'il est intime. C'est à dire qu'il révèle une part de privée mais qu'il est aussi un outil d'expression.

C'est aussi un objet qui évolue avec le temps puisque les représentations sont codifiées en fonction des goûts du siècle. Comme nous l'avons démontré au cours de ce développement, les codes évoluent entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles. Les poses théâtralisées disparaissent au profit de poses plus naturelles, et marquées par beaucoup d'échanges entre les personnages. Ce renouveau social et culturel se prolonge jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les portraits ne sont donc pas fixes dans le temps et chaque famille exprime ses envies et ses besoins au sein de son portrait. Les preuves affectives sont omniprésentes dans les portraits de ce siècle et sont bien la preuve d'une évolution sociale. Les tableaux sont un moyen d'exprimer la modernité de ces familles et montre aussi qu'elle donne leur approbation quant à ces évolutions. Par ailleurs, cette notion d'intimité familiale est révélée par le portrait grâce au lien de confiance que tisse le commanditaire et le peintre. D'autres acteurs gravitent donc

autour de la création, ils permettent à celle-ci d'être la plus précise et la plus conforme aux attentes des commanditaires.

Le portrait est donc révélateur d'un prestige social puisqu'il est trop onéreux pour d'autres familles issues de classe inférieure. De plus, il n'est pas utile pour elle, puisqu'elle n'a pas les mêmes intérêts que les grandes familles nobles. Il existe une grande volonté de dominer d'autres familles. D'autant plus que chacune d'entre elles mènent une véritable quête de l'authenticité en se montrant dans son quotidien, elles veulent être prestigieuses. La notion de domination, à la fois sur d'autres familles, sur les domestiques, sur les peintres est très présente. Elle se trouve même en filigrane dans tous les chapitres que nous avons abordés jusqu'ici.

Ainsi, le portrait est bien plus qu'un simple objet de représentation familiale. Il permet aux familles d'exercer leur pouvoir et de s'affirmer au sein de l'ordre nobiliaire. Les stratégies utilisées sont mesurées, mais il existe toujours différents moyens d'analyser les portraits et de comprendre leur second sens. Ils doivent donc être perçus comme les marqueurs d'une époque et surtout comme les témoins d'une revendication familiale sur mesure.

## Sources

- Belle Alexis Simon, *Portrait de Madame de la Sablonnière et sa fille*, 1724
- De Largillière Nicolas, *Madame de Jassaud et ses enfants*, entre 1684 et 1715
- De Largillière Nicolas, *La Marquise de Noailles et ses filles*, 1698
- De Largillière Nicolas, *Catherine Coustard et son fils*, 1699
- De Largillière Nicolas, Louis XIV et sa famille, entre 1710 et 1720
- De Troy François, *Portrait de la famille Davène de Fontaine*, 1709
- De Troy François, *La famille de Franqueville dans un parc*, vers 1710
- De Troy François, *la famille de Franqueville*, 1711
- De Troy François, *La Duchesse de la Ferté et le Duc de Bretagne et d'Anjou*, vers 1712
- De Troy François, *Madame de Franqueville et ses enfants*, 1712
- Dumont Jacques, *Madame de Mercier entourée de sa famille*, 1731
- Gobert Pierre, *Le Duc de Valentinois et sa famille*, 1730
- Le Vrac de Tournières Robert, *Nicolas de Launay et sa famille*, entre 1696 et 1704
- Le Vrac de Tournières Robert, *La famille du chancelier de Pontchartrain*, 1730
- Lefèbvre Claude, *Madame de Sillery et son fils*, entre 1670 et 1675
- Nattier Jean-Marc, *Madame de Lambesc et le Comte de Brionne*, 1732
- Rigaud Hyacinthe, *Cardin le Bret de Flacourt et son fils*, 1697
- Vignon Claude, *Mademoiselle de Blois et de Nantes*, entre 1675 et 1700

## **Bibliographie**

### **Art :**

- Baudicour, Prosper de. 1859. *Le peintre-graveur français continué: ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIIIe siècle*. Mme. Bouchard-Huzard [etc.] et.
- Beyaert-Geslin, Anne. 2017. « Chapitre 2. Figuration ». In *Sémiotique du portrait*, 61-82. Culture & Communication. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur. <https://www.cairn.info/semiotique-du-portrait--9782807315365-p-61.htm>.
- Blanc, Charles. 1863. *Histoire des peintres de toutes les écoles: École française*; 3. Renouard.
- Bodart, Diane. 2011. *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. L'art et l'essai.
- Bordes, Philippe. 2007. « Portraiture in the mode of genre ». *National Gallery of Art, Studies in History of Art*, 72.
- Bournet-Bacot, Marianne. 2012. « Être et paraître dans les portraits de la bourgeoisie allemande à l'aube des Temps modernes ». *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie* 3 (1): 72-96. <https://doi.org/10.3406/emod.2012.858>.
- Bril, Damien. 2018. « Anne D'Autriche en ses images. Légitimation du pouvoir féminin et culture visuelle de la majesté dans la France ».
- Cayuela, Élodie. 2019. « La théorie et la critique du portrait en miniature aux XVIIe et XVIIIe siècles : regards croisés entre la France et les îles britanniques ». *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, n° 36 (décembre). <https://doi.org/10.4000/episteme.5287>.
- Chatelus, Jean. 1998. *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*. Chambon Jacqueline.

- Collectif. 2019. *Allégorie, symbole : voies de dissidence ? : De l'Antiquité à la Renaissance*. Presses universitaires de Rennes.
- Copello, Fernando, et Aurora Delgado-Richet, éd. 2019. *Le portrait : Champ d'expérimentation*. Le portrait : Champ d'expérimentation. Interférences. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/52427>.
- Cordez, Philippe. s. d. « Les meubles-esclaves d'Andrea Brustolon pour Pietro Venier (Venise, 1706) ».
- Elizabeth Cropper (éd.), actes de colloque *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern : Readings for a New Century*, Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts (2004), *Studies in the History of Art 74*, Washington D.C., 2009.
- Dasen, Véronique, et Patrick Minder. 2013. « "Curieux petits hommes" ». *Corps* 11 (1): 299-303. <https://doi.org/10.3917/corp1.011.0297>.
- Dubois, Christine. 2006. « L'image « abymée » ». *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 2 (janvier). <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.304>.
- Fabula, Équipe de recherche. 2014. « Le singe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Figure de l'art, personnage littéraire & curiosité scientifique ». Text. <https://www.fabula.org>. Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. 15 juin 2014. <https://www.fabula.org/actualites/62056/le-singe-aux-xvii-et-xviii-siecles-figure-de-l-art-personnage-litteraire-et-curiosite.html>.
- Filhol, Emmanuel. 2018. « Lectures sur le thème : Victor I. Stoichita, L'Image de l'Autre : Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes, 1453-1789 ». *Ethnologie française* 48 (4): 707-14. <https://doi.org/10.3917/ethn.184.0707>.
- Freedman, Luba. s. d. « "The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento" ». Consulté le 2 mai 2023.

[https://www.academia.edu/8652362/The\\_Concept\\_of\\_Portraiture\\_in\\_Art\\_Theory\\_of\\_the\\_Cinquecento](https://www.academia.edu/8652362/The_Concept_of_Portraiture_in_Art_Theory_of_the_Cinquecento) .

- Ghermani, Naïma. 2009. *Le Prince et son portrait, Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVIème siècle*. Presses Universitaires Rennes. Histoire.
- Guichard, Charlotte. 2002. « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 49-3 (3): 54-68. <https://doi.org/10.3917/rhmc.493.0054>.
- Heck, Michèle-Caroline, et Élodie Cayuela. 2018. « LexArt : Les mots de la peinture : France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600-1750. "Portrait" par Elodie Cayuela [https://www.academia.edu/86124206/LexArt\\_Les\\_mots\\_de\\_la\\_peinture\\_France\\_Allemagne\\_Angleterre\\_Pays\\_Bas\\_1600\\_1750?f\\_ri=1386](https://www.academia.edu/86124206/LexArt_Les_mots_de_la_peinture_France_Allemagne_Angleterre_Pays_Bas_1600_1750?f_ri=1386) .
- Kirchner, Thomas. 2022. *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVIIe siècle*. Traduit par Aude Virey-Wallon. *Heurs et malheurs du portrait dans la France du XVIIe siècle*. Passerelles. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <http://books.openedition.org/editionsmsh/54387>.
- Lécosse, Cyril. 2019. « Quelle légitimité pour les peintres en miniature ? Le petit format à l'épreuve des discours académiques ». *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, n° 36 (décembre). <https://doi.org/10.4000/episteme.5384>.
- Maresca, Sylvain. s. d. « L'art en personne - Pour une histoire sociale du portrait-12 ».
- Marin, Louis. 1981. *Le portrait du roi*. Minuit. Sens commun.
- Martin, Sylvie. 1989. « Le portrait d'artiste au XVIIIe siècle et la critique de son temps ». *Histoire de l'art* 5 (1): 63-74. <https://doi.org/10.3406/hista.1989.2317>.

- Mérot, Alain. 2009. « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIe siècle : Poussin et le paysage ». *Dix-septième siècle* 245 (4): 609-19. <https://doi.org/10.3917/dss.094.0609>.
- Munoz, Sarah. 2012. « Le portrait royal sculpté en médaillon en France aux xvie et xviii siècles : de François Ier à Louis XIV ». *Les Cahiers de Framespa. e-STORIA*, n° 11 (novembre). <https://doi.org/10.4000/framespa.1953>.
- Pariset, François-Georges. 1976. « A. Schnapper : Jean Jouvenet (1644-1717) et la peinture d'histoire à Paris, 1974 ; P. Rosenberg et A. Schnapper : Jean Restout, Catalogue de l'exposition, 1970 ». *Dix-Huitième Siècle* 8 (1): 515-16.
- Perez, Stanis. 2003. « Les rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV ». *Revue d'histoire moderne contemporaine* 503 (3): 62-95.
- Pinelli, Antonio, Gérard Sabatier, Barbara Stollberg-Rilinger, Christine Tauber, et Diane Bodart. 2012. « Le portrait du roi : entre art, histoire, anthropologie et sémiologie ». Traduit par Éric Leroy du Cardonnoy, Pierre Rusch, et Renaud Temperini. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (juin): 11-28. <https://doi.org/10.4000/perspective.423>.
- *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les mystères d'Éleusis, et sous ses rapports particuliers dans les dionysiaques et les triétésiques. Par P.N. Rolle ... Tome premier [-troisième].* 1824.
- Renard, Philippe. 2003. *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIIIe siècle.* Renaissance Du Livre.
- Riondet, Philippe. 1997. « Le portrait au XVIIe siècle : concept de beauté et principe de ressemblance ». *Histoire de l'art* 37 (1): 55-68. <https://doi.org/10.3406/hista.1997.2749>.
- Salvadori, Philippe. 1999. *La vie culturelle en France aux XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles.* Editions OPHRYS.

- Schneider, Marlen. 2020. *Belle comme Vénus. Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*. Maison des sciences de l'homme. Passages.
- Souperbie, Juliette. 2019. « Wearing's the king's image ».
- Vermorel, Catherine. 2020. « De la rhétorique au geste : l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne ». *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 25 (décembre). <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.5357>.

### **Noblesse et contexte :**

- Olivier Bonfait, Brigitte Marin, Anne-Lise Desmas, *Les Portraits du pouvoir*, Somogy Éditions D'art, 2003.
- Peter Burke, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Seuil, 1995.
- Cénat, Jean-Philippe. 2009. « Les fonctions de maréchal général des logis à l'époque de Louis XIV ». *Revue historique des armées*, n° 257 (décembre): 76-86.
- Chaussinand-Nogaret, Guy. 1990. *La Noblesse au 18e siècle - de la féodalité aux Lumières*. ERREUR PERIMES Complexe. Historiques, numéro 7.
- Cosandey, Fanny. 2016. *Le rang - Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime*. Gallimard. Bibliothèque des histoires.
- Croq, Laurence. 2009. « L'autre noblesse (Paris, xviiiè siècle) ». *Genèses* 76 (3): 8-29. <https://doi.org/10.3917/gen.076.0008>.
- Cuvillier, Jacques. 2005. *Famille et patrimoine dans la haute noblesse au XVIIIème siècle*. L'Harmattan. Logiques historiques.
- Doyle, William. 1968. « Le prix des charges anoblissantes à Bordeaux au XVIIIè siècle ». *Annales du Midi* 80 (86): 65-77. <https://doi.org/10.3406/anami.1968.4423>.
- Durand, Yves. 2001. *L'ordre du monde-Idéal politique et valeurs sociales en France 16ème-18ème siècle*. Sedes.

- Enfedaque, Adrien. 2012. « L'appartement des gouvernantes des Enfants de France au rez-de-chaussée de l'aile du Midi ». *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles* 15 (1): 107-28. <https://doi.org/10.3406/versa.2012.1152>.
- Figeac, Michel. 2019. « La vie matérielle de la noblesse entre le “Grand Siècle” et le siècle des Lumières : Une lecture des différenciations sociales au sein du second ordre ». In *Noblesse française et noblesse polonaise : Mémoire, identité, culture xvie-xxe siècles*, édité par Jaroslaw Dumanowski, 407-25. Politiques et élites. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. <http://books.openedition.org/msha/17812>.
- Frostin, Charles. 2015. *Les Pontchartrain, ministres de Louis XIV: Alliances et réseau d'influence sous l'Ancien Régime*. Presses universitaires de Rennes.
- Haddad, Élie. 2014. « Qu'est-ce qu'une “maison” ? » *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 212 (octobre): 109-38. <https://doi.org/10.4000/lhomme.23755>.
- ———. 2016. « 1. De la terre au sang : l'héritage de la noblesse (xvie-xviii siècle) ». In *Léguer, hériter*, 19-32. Recherches. Paris: La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.dube.2016.01.0019>.
- ———. 2019. « La “maison” noble : pistes de recherches concernant les contraintes de la transmission dans la noblesse française des XVIe et XVIIe siècles ». In *Mobilité et transmission dans les sociétés de l'Europe moderne*, édité par Anna Bellavitis, Laurence Croq, et Monica Martinat, 203-18. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/98840>.
- Jouanna, Arlette. 1968. « Recherches sur la notion d'honneur au XVIème siècle ». *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 15 (4): 597-623. <https://doi.org/10.3406/rhmc.1968.3014>.
- Le Gall, Jean-Marie. 2003. « Vieux saint et grande noblesse à l'époque moderne : Saint Denis, les Montmorency et les Guise ». *Revue d'histoire*

*moderne & contemporaine* 50-3 (3): 7-33.  
<https://doi.org/10.3917/rhmc.503.0007>.

- Le Roux, Nicolas. 2017. « L'épreuve de la vertu : Condition nobiliaire et légitimation de l'honorabilité au xvie siècle ». In *La légitimité implicite*, édité par Jean-Philippe Genet, 57-72. Histoire ancienne et médiévale. Paris: Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.6611>.
- Mousnier, Roland. s. d. « Les fidélités et les clientèles en France aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ».
- Nassiet, Michel. 2019a. *Noblesse et pauvreté: La petite noblesse en Bretagne XVe-XVIIIe siècle. 2e édition*. Presses universitaires de Rennes.
- ———. 2019b. « L'honneur au XVIe siècle : un capital collectif ». In *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, édité par Hervé Drévilion et Diego Venturino, 71-90. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.121587>.
- Pélaquier, Élie. 2002. « Michel Nassiet, Parenté, noblesse et États dynastiques, XVe-XVIe siècles, Paris, Éditions de l'EHESS, 2000. » *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 49-4bis (5): 149a-1153. <https://doi.org/10.3917/rhmc.495.0149>.
- Piétri, Valérie. 2009. « Bonne renommée ou actes authentiques : la noblesse doit faire ses preuves (Provence, xviiie-xviiiie siècles) ». *Genèses* 74 (1): 5-24. <https://doi.org/10.3917/gen.074.0005>.
- Gérard Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Albin Michel, 1999.
- Saint-Martin, Monique de. 1993a. « 2. Le titre et le nom ». In *L'espace de la noblesse*, 65-91. Leçons De Choses. Paris: Éditions Métailié. <https://www.cairn.info/l-espace-de-la-noblesse--9782864241412-p-65.htm>.
- ———. 1993b. « 3. L'inscription dans l'espace et dans l'histoire ». In *L'espace de la noblesse*, 92-130. Leçons De Choses. Paris: Éditions Métailié. <https://www.cairn.info/l-espace-de-la-noblesse--9782864241412-p-92.htm>.

- Vergé-Franceschi, Michel. 2006. *La société française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Fayard.
- Vinha, Mathieu da. 2015. « La maréchale de la Mothe-Houdancourt : gouvernante des enfants de France ». In *Au service du roi*, 165-88. Hors collection. Paris: Tallandier. <https://www.cairn.info/au-service-du-roi--9791021010048-p-165.htm>.

### Politique étrangère :

- Cottias, Myriam. 2006. « Sur l'histoire et la mémoire de l'esclavage ? » *Cités* 25 (1): 178-80. <https://doi.org/10.3917/cite.025.0178>.
- Fontenay, Michel. 2006. « Routes et modalités du commerce des esclaves dans la Méditerranée des Temps modernes (XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) ». *Revue historique* 640 (4): 813-30. <https://doi.org/10.3917/rhis.064.0813>.
- Koufinkana, Marcel. 1992. « Les esclaves noirs en France et la Révolution (1700-1794) ». *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire* 18 (1): 144-61. <https://doi.org/10.3406/horma.1992.1129>.
- Marion, Gérard Gabriel. 2005. « L'outre-mer français : de la domination à la reconnaissance ». *Pouvoirs* 113 (2): 21-35. <https://doi.org/10.3917/pouv.113.0021>.
- Noël, Érick. 2007. « L'esclavage dans la France moderne ». *Dix-huitième siècle* 39 (1): 361-83. <https://doi.org/10.3917/dhs.039.0361>.
- Stoichita, Victor I. 2014. *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps Modernes*. Hazan Eds. Beaux-Arts.
- Vanony-Frisch, Nicole. 1985. « Les esclaves de la Guadeloupe à la fin de l'Ancien Régime d'après les sources notariales (1770-1789) ». *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n° 63-64: 3. <https://doi.org/10.7202/1043819ar>.

## Sur les sources :

- Académie française. 1694. *Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy. T. 1. A-L.* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971>.
- Aubert de La Chesnaye Des Bois, François-Alexandre et Jacques Badier. 1863. *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France. Tome 4 / par de La Chenaye-Desbois et Badier.* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54249441>.
- ———. 1863b. *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France. Tome 8 / par de La Chenaye-Desbois et Badier.* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5424931d>.
- ———. 1863c. *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France. Tome 11 / par de La Chenaye-Desbois et Badier.* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5424948p>.
- Béchu, Philippe. 1983. « Noblesse d'épée et tradition militaire au XVIIIème siècle ». *Histoire, économie & société* 2 (4): 507-48. <https://doi.org/10.3406/hes.1983.1341>.
- Bois, François-Alexandre Aubert de La Chesnaye Des. 1771. *Dictionnaire De La Noblesse: Contenant les Généalogies, l'Histoire & la Chronologie des Familles Nobles de France, ...*
- Bois, François-Alexandre Aubert de la Chesnaye des. 1772. *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de la France, l'explication de leurs armes, & l'état des grandes terres du royaume ... On a joint ... le tableau généalogique, historique, des maisons souveraines de l'Europe, & une notice des familles étrangères, les plus anciennes, les plus nobles, & plus illustrés ... Tome 6.* Chez la veuve Duchesne ... et l'auteur.

- Bois, François-Alexandre Aubert de La Chesnaye Des. 1776. *Dictionnaire De La Noblesse: Contenant les Généalogies, l'Histoire & la Chronologie des Familles Nobles de France, ...*
- Bret, comte Robert Cardin La. 1889. *Maison Le Bret: généalogie historique*. E. Monnoyer.
- Cheverny, comte Jean-Nicolas Dufort de. 1886. *Mémoires sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la révolution*. Plon.
- Delorme, Philippe. 2020. *Les rois éphémères - De Romulus Augustule à Jean-Paul Ier, en passant par l'Aiglon*. Editions du Cerf.  
« Dictionnaire de la noblesse.. » s. d.
- Dumont, Jacques, et France. 1731. *Madame Mercier entourée de sa famille*. Huile sur toile. Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066801>.
- Duron, Jean, et Centre de musique baroque de Versailles. 2007. *Regards sur la musique au temps de Louis XV*. Editions Mardaga.
- Fouilleron, Thomas. 2017. « Homme de goût ou goût de prince ? Jacques Ier de Monaco (1689-1751), amateur de peinture ». *Revue historique* 683 (3): 541-66. <https://doi.org/10.3917/rhis.173.0541>.
- Jestaz, Bertrand. 2003. *Art et artistes en France de la Renaissance à la Révolution*. Librairie Droz.
- Jullien de Courcelles, Jean-Baptiste-Pierre. 1829. *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France: des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe, précédée de la généalogie de la maison de France*. Chez L'Auteur.
- « LE BRET Cardin et Pierre Cardin ». s. d. Consulté le 10 avril 2023. <http://www.hyacinthe-rigaud.com/catalogue-raisonne-hyacinthe-rigaud/portraits/630-le-bret-cardin-et-pierre-cardin>.

- Le Fustec, Jean. 1895. « Le Magasin Pittoresque ». *Mademoiselle de Lambesc et le comte de Brionne*, 1895, Jouvett&cie édition.
- Magny, vicomte Ludovic de. 1857. *Le nobiliaire universel: ou, Recueil général des généalogies historiques et veridiques des maisons nobles de l'Europe*. Institut Heraldique.
- « Marie-Madeleine Bocquet - Histoire de l'Europe ». s. d. Consulté le 1 avril 2023. <http://www.histoireeurope.fr/RechercheLocution.php?Locutions=Marie-Madeleine+Bocquet>.
- « Marquise de Noailles | Château de Parentignat ». s. d. Consulté le 22 mars 2023. <https://www.parentignat.com/portfolio/marquise-noailles-et-ses-enfants/>, <https://www.parentignat.com/portfolio/marquise-noailles-et-ses-enfants/>.
- Morel, Émile (1842-1919) Auteur du texte. 1883. *La maison d'Avène de Fontaine et de Roberval / par M. l'abbé Morel,...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k675081>.
- Morenas, Henri Jouglà De. 1939. « GRAND ARMORIAL DE FRANCE » 4.
- Moréri, Louis. 1718. *Le Grand Dictionnaire Historique Ou Le Mélange Curieux De L'Histoire Sacrée Et Profane: Qui Contient En Abregé L'Histoire Fabuleuse Des Dieux & des Heros de l'Antiquité Payenne ...* Mariette.
- MORMICHE, Pascale. 2018. *Le petit Louis XV: Enfance d'un prince, genèse d'un roi (1704-1725)*. Champ Vallon.
- « Portrait de l'orfèvre Nicolas de Launay et de sa famille | Musée des beaux arts de Caen ». s. d. Consulté le 7 mai 2023. <http://mba.caen.fr/oeuvre/portrait-de-lorfevre-nicolas-de-launay-et-de-sa-famille>.
- « Portrait of Catherine Coustard, Marquise of Castelnau, Wife of Charles-Léonor Aubry with Her Son Léonor, Nicolas de Largillière | Mia ». s. d. Consulté le 30 novembre 2021. <https://collections.artsmia.org/art/2487/portrait-of-catherine-coustard-nicolas-de-largilliere>.

- « Portrait présumé de Madame de Franqueville et de ses enfants ». s. d. Consulté le 26 avril 2023. <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/1421/>.
- Rigaud, Hyacinthe. 1919. *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud / publié avec une introduction et des notes par J. Roman,...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9641173x>.
- Saige, Gustave. 1897. *Monaco, ses origines et son histoire d'après les documents originaux*. Hachette et Cie.
- Touraine, Société archéologique de. 1883. *Mémoires de la Société archéologique de Touraine: Série in 80*.

#### **Quotidien et vie privée :**

- Ariès, Philippe. 1960. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Points.
- Baehrel, René. 1957. « Stastitique et démographie historique : la mortalité sous l'ancien régime. Remarques inquiètes ». *Annales* 12 (1): 85-98. <https://doi.org/10.3406/ahess.1957.2603>.
- Bardet, Jean-Pierre, et François-Joseph Ruggiu. 2015. *Les écrits du for privé en Europe, du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Enquêtes, analyses, publications*. CTHS. Orientations et méthodes.
- Béaur, Gérard, Mathieu Marraud, et Béatrice Marin. 2011. « Au cœur des choix familiaux. Conclure ou ne pas conclure un contrat de mariage dans les régions de partage égalitaire au xviii<sup>e</sup> siècle (Chartres et les campagnes beauceronnes) ». *Annales de démographie historique* 121 (1): 99-120. <https://doi.org/10.3917/adh.121.0099>.
- Beauvalet, Scarlett. 2001. *Être veuve sous l'Ancien Régime*. Belin. Histoire et Société - Essais d'Histoire Moderne.
- ———. 2013. « Une famille unie au xviii<sup>e</sup> siècle : les Beauclerc de la Myre Mory ». *Revue du Nord*.

- ———. 2015. « Chapitre X. Le cadre familial : entre autorité et individu ». In *Les sociétés au xviiie siècle : Angleterre, Espagne, France*, édité par Annie Antoine et Cédric Michon, 245-61. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.7397>.
- Beck, Robert. 2020. « Paraître dominical et jeu des apparences : Dans les villes françaises de la fin du XVIIIe siècle à celle du Second Empire ». In *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, édité par Isabelle Paresys, 59-72. Histoire et civilisations. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.57465>.
- Bendjebbar, André. 1983. *La vie quotidienne en Anjou au XVIIIe siècle*. Hachette Education. La vie quotidienne.
- Blum, Alain. 1989. « L'évolution de la fécondité en France aux XVIIIe et XIXe siècles - Analyse régionale ». *Annales de Démographie Historique* 1988 (1): 157-77. <https://doi.org/10.3406/adh.1989.1712>.
- Boquet, Damien, et Piroska Nagy. 2011. « Une histoire des émotions incarnées ». *Médiévales. Langues, Textes, Histoire* 61 (61): 5-24. <https://doi.org/10.4000/medievaux.6249>.
- Brouard-Arends, Isabelle, et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, éd. 2016. *Femmes éducatrices au siècle des Lumières. Femmes éducatrices au siècle des Lumières*. Interférences. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.39332>.
- Buguet, Henry (1845-1920) Auteur du texte. 1881. *Le guide des maîtres et des domestiques / par Henry Buguet,...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5491998k>.
- Burguière, André. 2015. « La famille sous l'éclairage de l'histoire ». *Figures de la psychanalyse* 30 (2): 45-57. <https://doi.org/10.3917/fp.030.0045>.
- Chatenet, Aurélie. 2009. « La femme, maîtresse de maison ? Rôle et place des femmes dans les ouvrages d'économie domestique au XVIIIe siècle ». *Histoire*,

- Chatenet-Calyste, Aurélie. 2012. « Soigner une maison aristocratique à la fin du XVIIIe siècle : le cas de la maisonnée de la princesse de Conti ». *Histoire, médecine et santé*, n° 2 (novembre): 75-89. <https://doi.org/10.4000/hms.184>.
- Chollet, Mathilde. 2016. « L'œil et l'art de la maîtresse : une châtelaine et ses serviteurs, entre discours et pratiques au siècle des Lumières ». *Histoire, économie & société* 35e année (4): 85-103. <https://doi.org/10.3917/hes.164.0085>.
- Daumas, Maurice. 2004. *Le Mariage amoureux - Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*. Armand Collin.
- Daumas, Philippe. 2015. « Chapitre IV. Mariage et sociabilité : le choix du conjoint ». In *Familles en Révolution : Vie et relations familiales en Île-de-France, changements et continuités (1775-1825)*, 117-44. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.17534>.
- Davis, Natalie Zemon. 2023. « Ghosts, Kin, and Progeny: Some Features of Family Life in Early Modern France ».
- Doiron, Normand. 2001. « Le Portique et la cour. Néo-stoïcisme et théorie de l'honnêteté au XVIIe siècle ». *Dix-septième siècle* 213 (4): 689-98. <https://doi.org/10.3917/dss.014.0689>.
- Dousset, Christine. 2012. « Paraître du deuil, d'un lieu à l'autre. Les veuves en Midi toulousain au XVIIIe siècle ». *Apparence(s)*, n° 4 (février). <https://doi.org/10.4000/apparences.1156>.
- Doyon, Julie. 2005. « À « l'ombre du Père » ? L'autorité maternelle dans la première moitié du XVIIIe siècle ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 21 (avril): 162-73.
- Doyon, Julie, Lorraine Odier Da Cruz, Anne-Françoise Praz, et Sylvie Steinberg. 2013. « Normes de parentalité : modélisations et régulations (XVIIIe-

XXIe siècles) ». *Annales de démographie historique* 125 (1): 7-23.  
<https://doi.org/10.3917/adh.125.0007>.

- Duby, Georges, et Philippe Ariès. 1999. *Histoire de la vie privée, De la Renaissance aux Lumières*. Editions du Seuil.
- Dürr, Renate. 2009. « Les servantes de Schwäbisch Hall au XVIIe siècle : destin et appartenance sociale ». *Annales de démographie historique* 117 (1): 35-51. <https://doi.org/10.3917/adh.117.0035>.
- Fauve-Chamoux, Antoinette. 1998. « Le surplus urbain des femmes en France préindustrielle et le rôle de la domesticité ». *Population* 53 (1): 359-77. <https://doi.org/10.2307/1534249>.
- ———. 2009. « Domesticité et parcours de vie. Servitude, service prémarital ou métier ? » *Annales de démographie historique* 117 (1): 5-34. <https://doi.org/10.3917/adh.117.0005>.
- Favre, Robert. 2021. « Chapitre I. La mort importune ». In *La Mort au siècle des Lumières*, 5-34. Hors collection. Lyon: Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.29843>.
- Fillon, Anne. 1986. « Fréquentation, Amour, Mariage au XVIIIe siècle dans les villages du Sud du Maine (1ère partie) ». *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 93 (1): 45-76. <https://doi.org/10.3406/abpo.1986.3207>.
- Grandière, Marcel. 1980. « Quelques observations sur l'enfant au XVIIIe siècle ». *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 87 (1): 51-63. <https://doi.org/10.3406/abpo.1980.3010>.
- Gutton, Jean-Pierre. 1992. *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*. Aubier. COLLECTION HISTORIQUE.
- Harding, Vanessa. 2005. « Les vivants et les morts dans les métropoles de l'époque moderne ». *Histoire, économie & société* 24e année (1): 89-107. <https://doi.org/10.3917/hes.051.0089>.

- « La mise en nourrice à l'époque moderne – Enfance ». s. d. Consulté le 15 avril 2023. <http://regards-enfance.edel.univ-poitiers.fr/la-mise-en-nourrice-a-lepoque-moderne-a-s-traineau/>.
- Lauthelier-Mourier, Rachel. 2018. « Présence absente. Le père de famille dans le portrait bourgeois ». In *La Famille dans tous ses états*, 239-71. Les entretiens d'Auxerre. Auxerre: Éditions Sciences Humaines. <https://doi.org/10.3917/sh.wievi.2018.01.0239>.
- « Les sciences à Versailles chapitre 5 : botanique et zoologie, le goût de l'exotisme - Google Arts & Culture ». s. d. Google Arts & Culture. Consulté le 22 avril 2023. <https://artsandculture.google.com/story/les-sciences-a-versailles-chapitre-5-botanique-et-zoologie-le-goût-de-l-exotisme/kgUhTTYQ6-WBJQ>.
- Lett, Didier. 2011. « L'histoire des frères et des sœurs ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 34 (décembre): 182-202. <https://doi.org/10.4000/clio.10308>.
- ———. 2012. « Les fratries dans l'histoire ». *Informations sociales* 173 (5): 13-22. <https://doi.org/10.3917/inso.173.0013>.
- ———. 2014. « Les relations entre les enfants et les adultes au sein des familles médiévales ». *Le Télémaque* 46 (2): 87-101. <https://doi.org/10.3917/tele.046.0087>.
- Maillard, Brigitte. 2015. « Désordres conjugaux en ville à la fin de l'Ancien Régime ». In *Vivre en Touraine au xviii<sup>e</sup> siècle*, édité par Annie Antoine, 69-77. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.9244>.
- Messina, Luisa. s. d. « L'éducation des enfants au XVIII<sup>e</sup> siècle ». Text. <http://www.unicaen.fr/mrsh/hce>. Nom de votre éditeur. Consulté le 11 mai 2023. <https://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=559>.
- Mormiche, Pascale. 2011. « Enfance, enfances de princes en France (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) ». *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée*

*modernes et contemporaines*, n° 123-2: 395-407.  
<https://doi.org/10.4000/mefrim.620>.

- ———. 2016. *Devenir prince : L'école du pouvoir en France. XVIIe-XVIIIe siècles. Devenir prince : L'école du pouvoir en France. XVIIe-XVIIIe siècles.* Hors collection. Paris: CNRS Éditions.  
<https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.9229>.
- ———. 2022. *Donner vie au royaume - Grossesses et maternités à la Cour, XVIIe-XVIIIe siècle.* C.n.r.s. Eds.
- Ostroot, Nathalie. 1997. « L'estimation de la mortalité urbaine sous l'Ancien Régime : Aix-en-Provence et Toulouse en 1695 ». *Population* 52 (1): 63-75.  
<https://doi.org/10.2307/1534507>.
- Perrot, Michelle, et Georges Duby. 2002. *Histoire des femmes en Occident, tome 3 : XVIe-XVIIIe siècle.* Académique Perrin Editions.
- Picco, Dominique. 2019. « L'éducation des filles de la noblesse française aux xviiie et xviiiie siècles ». In *Noblesse française et noblesse polonaise : Mémoire, identité, culture xvie-xxe siècles*, édité par Michel Figeac et Jaroslaw Dumanowski, 475-97. Politiques et élites. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. <https://doi.org/10.4000/books.msha.17839>.
- Rosenwein, Barbara H. 2002. « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste ». *Hypothèses* 5 (1): 315-24. <https://doi.org/10.3917/hyp.011.0315>.
- Sanciaud-Azanza, Anne. 1999. « L'évolution du costume enfantin au XVIIIe siècle : un enjeu politique et social ». *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 46 (4): 770-83. <https://doi.org/10.3406/rhmc.1999.1992>.
- Sangoï, Jean-Claude. 2020. « La mortalité infantile en Europe occidentale au xviiiie siècle ». In *La petite enfance : Dans l'Europe médiévale et moderne*, édité par Robert Fossier, 191-210. Flaran. Toulouse: Presses universitaires du Midi.  
<https://doi.org/10.4000/books.pumi.23672>.

- Sarti, Raffaella. 2019. « Le « nom de domestique » est un « mot vague » ». *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n° 131-1 (juin): 39-52. <https://doi.org/10.4000/mefrim.5937>.
- Vovelle, Michel. 1989. « L'enfance et la famille dans la Révolution française ». In *L'enfant, la famille et la Révolution française*, 11-22. Hors collection. Paris: Plon. <https://doi.org/10.3917/plon.levym.1989.01.0011>.

## **Annexes**

Annexe 1



Nicolas de Largillière, *Madame de Jassaud et ses enfants*, entre 1684 et 1715, huile sur toile, 137 x 101 cm, Musée Boucher-de-Perthes d' Abbeville

## Annexe 2



François de Troy, *La duchesse de Ferté et le duc de Bretagne et d'Anjou*, vers 1712, huile sur toile, 167 x 153 cm, Temple Newsam House, Leeds ( Angleterre )

### Annexe 3



Nicolas de Largillière, *La marquise de Noailles et ses filles*, 1698, huile sur toile, 64 x 81 cm, Château de Parentignat

## Annexe 4



Pierre Gobert, *Le duc de Valentinois et sa famille*, 1730, huile sur toile, 150x120 cm, Palais de Monaco

## Annexe 5



Nicolas de Largillière, *Louis XIV et sa famille*, entre 1710 et 1720, huile sur toile, 127 x 160 cm, Wallace Collection de Londres

## Annexe 6



Robert Levrac dit "Tournières", *La famille du chancelier de Pontchartrain*, 1730, huile sur toile, dimensions inconnues, Château de Thoiry

**Annexe 7**



Jacques Dumont, Madame Mercier et sa famille, 1731, huile sur toile, 225 x 380 cm,  
Musée du Louvre

## Annexe 8



Hyacinthe Rigaud, *Cardin Le Bret de Flacourt et son fils*, 1697, huile sur toile, 219 x 186, National Gallery of Victoria de Melbourne en Australie

## Annexe 9



François de Troy, *La famille de Franqueville*, 1711, huile sur toile, 175 x 226 cm, Musée de la Chartreuse de Douai

Annexe 10



François de Troy, *Portrait de la famille Davène de Fontaine*, 1709, huile sur toile, 137 x 165 cm, Propriétaire privé (vendu aux enchères)

Annexe 11



Claude Vignon, *Mademoiselle de Blois et de Nantes*, quatrième quart du XVIIème siècle, huile sur toile, 80 x 90 cm, Château de Versailles

Annexe 12



François de Troy, *Madame de Franqueville et ses enfants*, 1712, huile sur toile, 138,5 x 163,4 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal

Annexe 13



Claude Lefebvre, *Madame de Sillery et son fils*, entre 1670 et 1675, huile sur toile, 117 x 190 cm, Musée des Beaux-Arts de Dole

Annexe 14



Nicolas de Largillière, *Catherine Coustard et son fils*, 1699, huile sur toile, 136 x 103 cm, Minneapolis Institute of Art

Annexe 15



Robert le Vrac dit " Tournières ", *Nicolas de Launay et sa famille*, entre 1696 et 1704, huile sur bois, 56 x 70 cm, Musée des Beaux-arts de Caen

Annexe 16



François de Troy, *La famille de Franqueville dans un parc*, vers 1710, huile sur toile, 62 x 71 cm, Propriétaire inconnu

**Annexe 17**



Alexis-Simon Belle, Madame de La Sablonnière et sa fille, 1724, huile sur toile, 137 x 105 cm, Musée du Louvre

Annexe 18



Jean-Marc Nattier, Madame de Lambesc et le comte de Brionne, 1732, huile sur toile, 191 x 159 cm, Musée du Louvre