



Fig. 1. – François Bonnemer (?), *La Renommée publiant la gloire de Louis XIV dans les quatre parties du monde*, 1665 (?). Versailles, Musée national du château.

La nécessité d'une hiérarchie des genres

Thomas Kirchner
Freie Universität, Berlin

En 1668, André Félibien publia les conférences des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par ordre de la surintendance des Bâtiments. En tête de cet ouvrage, il plaça une préface volumineuse, qui a joué un rôle considérable dans la suite du débat sur la théorie de l'art en France. Ma communication s'articule autour de la thèse que Félibien y expose sur la hiérarchie des genres. Celle-ci devait établir un système de relations entre les différentes activités artistiques. En bas de l'échelle, Félibien situe la nature morte, qu'il fait suivre par la peinture des paysages et la représentation des animaux. La représentation de l'homme, sommet de la création divine, doit être placée plus haut. Mais, dans ce cas, Félibien apporte des précisions : « Neantmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agreables comme les Poëtes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus relevez. L'on appelle un grand Peintre celuy qui s'aquite bien de semblables entreprises¹. »

Félibien distingue donc successivement la nature morte, le paysage, la représentation d'animaux, le portrait, la peinture d'histoire et les compositions

allégoriques. Pour lui, cette distinction repose sur deux raisons. Il s'agit tout d'abord des qualités exigées de l'artiste, qui diffèrent selon le genre ; la hiérarchie des genres est donc justifiée par le degré de difficulté des sujets picturaux et elle détermine la hiérarchie des artistes qui travaillent dans les différents genres. L'autre justification repose sur les sujets des tableaux ; Félibien utilise comme argument l'ordre de la création dans la Genèse, qui présente la même succession : objets inanimés, paysages, animaux, hommes. Le sujet est particulièrement important dans les activités artistiques les plus hautes, parce que la composition allégorique, sommet de la hiérarchie, est réservée aux « vertus des grands hommes, et [aux] mysteres les plus relevez ».

Mais pourquoi Félibien introduit-il cette hiérarchie dans la préface des *Conférences* ? *A priori*, une justification du rapport entre les genres n'était pas nécessaire, car les conférences de l'Académie ne traitaient, à une seule exception près, que de la peinture d'histoire. Cette exception est représentée par un exposé sur le *Laocoon*, analysé essentiellement selon une partie fondamentale de la peinture d'histoire : l'expression des passions. De plus, sur l'ordre du surintendant des Bâtiments, Jean-Baptiste Colbert, les académiciens étaient en train de développer une théorie de l'art en se servant d'exemples qui ne figuraient pas du tout au

1. A. Félibien, préface des *Conférences de l'Académie royale*, 1668 [p. xv].

sommet de la hiérarchie de Félibien. Les tableaux examinés dans les conférences ne représentent en effet que des sujets religieux. Ils appartiennent donc au genre de la peinture d'histoire narrative, que les académiciens estimaient être le comble de l'art et que Félibien ne plaçait qu'au deuxième rang, et non à celui de l'histoire allégorique qui était au sommet de la hiérarchie.

Pourquoi donc l'allégorie et non la peinture narrative ? Naturellement, l'allégorie comme moyen d'expression n'était pas inconnue des artistes. Elle avait déjà trouvé sa place à l'Académie quelques années auparavant et faisait partie du *curriculum*. La réforme de l'Académie de 1663, qui avait comme principal but d'attribuer un rôle prépondérant au politique, établissait notamment un concours, qui prit plus tard le nom de Grand Prix, dont les thèmes portaient sur « les actions éroïque du Roy² ». La première année, le sujet fut *La Réduction de Dunkerque entre les mains du Roy de France*. Les caractéristiques mytho-allégoriques étaient fixées dans le détail : « Sera représenté la ville de Dunkerque, sous la figure d'une jeune femme couchée sur un lit, orné de figure maritime où se découvrira les armes de la Ville. Ceste femme [...] sera accompagnée de quelques Amours, l'un se jouant avecq une harpe, un autre luy présentant [...] une pome de grenade. Sur le haut du tableau sera représenté le Roy, sous la forme de Jupiter, accompagné de son aygle, tenant en sa main sa foudre, et de l'autre semblera presser une nuée de laquelle tombera une pluie d'ort ; ce Jupiter pourra estre accompagné de quelque Amours, quy épandrontz des fleurs, parmi lesquèles on remarquera des lis.

« Dans le bas du tableau paroitra une vielle femme resçevant la pluie d'ort qui tombera des meains de Jupiter ; ceste vielle aura quelque marque signifiant l'Isle de la Grande Pretagne.

« L'esloignement, quy pourra paroistre au traver de quelques ouverture, sera une mer, où paroitra un Neptune se resjouissant avecq ses Tritons. Tout le

tableau paroistra plustôt l'histoire de Danaée qu'une Enigme³. »

Jusqu'à l'année 1673, les sujets furent spécifiés de manière semblable, même si les sources ne nous renseignent pas toujours sur les détails. Les ouvrages couronnés n'ont pas survécu, la seule exception étant peut-être le tableau *La Renommée publiant la gloire de Louis XIV dans les quatre parties du monde*, qui se trouve au château de Versailles. Le sujet avait été donné en 1665, le lauréat en était François Bonnemer (fig. 1)⁴. Pour les morceaux de réception, l'Académie fixait également la composition des tableaux avec la même précision. Louis-Gabriel Blanchard, par exemple, présenta en 1665 une composition allégorique sur le thème de *La Naissance du roi* (fig. 2). Les compositions allégoriques auxquelles Félibien attribuait la place suprême avaient donc les faveurs de l'Académie, mais elles étaient associées à la mission politique dévolue à l'institution après 1663. Le but était de développer une forme de représentation picturale particulièrement destinée au culte de Louis XIV. Un examen rigoureux des idées de Félibien mène au même résultat. Il en ressort clairement que l'auteur pensait à des œuvres précises lorsqu'il rédigea son introduction.

Félibien a établi, dans un contexte politico-artistique précis, les deux voies possibles de la peinture d'histoire, telles qu'elles ont été décrites : d'une part, la mise en scène de sujets historiques ou littéraires, illustrant un propos narratif, et, d'autre part, la transposition des sujets dans la sphère allégorique ou mythologique. La distinction et l'importance de ces deux domaines dans la hiérarchie des genres étaient donc bien réfléchies. Dans son premier ouvrage rédigé pour Louis XIV en 1663, Félibien décrit le tableau de Charles Le Brun :

2. *Procès-verbaux*, Paris, 1875, t. I, p. 221 (séance du 31 mars 1663).

3. *Ibid.*

4. Voir A. Fontaine, 1910, p. 40. Pour les sujets du concours des autres années, voir « Liste des élèves de l'ancienne école académique et de l'École des beaux-arts qui ont remporté les grands prix [...] », éd. A. Duvivier, *A.A.F.*, 1857-1858, t. 9, particulièrement p. 274-277.

Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre. L'auteur raconte l'histoire de la visite d'Alexandre et d'Héphestion dans la tente de Darius, la rencontre avec la famille du roi perse, l'erreur de Sysigambis, la mère de Darius, qui, ayant pris Héphestion pour Alexandre, s'était jetée à ses genoux, et la réaction du roi. Sur le plan artistique, Félibien dégage toutes les nuances de la narration du tableau, résultant avant tout du spectre complexe des passions qu'expriment les acteurs représentés. De cette façon, le tableau répondait aux idées de Leon Battista Alberti, à savoir que la peinture touchait

à sa perfection et manifestait sa capacité d'expression la plus étendue dans la paraphrase picturale d'une histoire. La signification politique du tableau est évidente : il s'agit de représenter Louis XIV comme le nouvel Alexandre. À la fin de son texte, Félibien remarque que, désormais, Le Brun ne doit plus se borner à représenter des événements historiques, mais qu'il doit choisir comme sujet de ses toiles les actions de son roi. « Mais un Pinceau si sçavant ne doit pas s'arrester davantage à honorer les Princes de Grece [...]. Et puis que nous sommes dans un siècle où la France fournit

Fig. 2. – Louis-Gabriel Blanchard, *Allégorie à la naissance du Dauphin en 1638*, 1665. Versailles, Musée national du château.



des choses si memorables, et qui seront sans doute l'admiration des siècles à venir ; il faut qu'il s'occupe à des sujets plus nouveaux et plus étendus. Car comme nous avons le bon-heur d'être gouvernez par un Monarque qui efface tout ce que ces anciens Conquerans ont fait de plus signalé ; cet excellent Peintre peut-il mieux employer désormais ses veilles et faire paroître ses riches talens, qu'à représenter les hautes actions de V. M. et de tant de vertus qu'elle possède, nous en faire une peinture qui soit à l'avenir le plus délicieux objet de nos regards⁵. »

Cette remarque de Félibien nous renvoie à un texte, publié la même année (1663), dans lequel il décrit un portrait de Louis XIV (aujourd'hui disparu) réalisé par Charles Le Brun, et où il reprend l'argumentation de son texte précédent. Il commence en évoquant les *Reines de Perse* que, selon lui, le tableau actuel surpassait : « ... la Peinture que je vous [au roi] présente aujourd'hui [...] est beaucoup plus noble et plus excellente que la première. Il est vrai, qu'ayant à parler du plus grand Roy du monde [...] je ne puis mieux satisfaire à mon devoir, qu'en employant toutes mes forces à parler de ces grandes qualitez, que toute la terre admire dans votre auguste personne, et qui sont si mystérieusement peintes dans le Tableau que ie veux décrire⁶. »

Par ces remarques, Félibien expose exactement ce qui, quelques années plus tard, dans son propos sur la hiérarchie des genres, constituera le sommet de tout travail artistique. Il est vrai qu'il ne décrit qu'un portrait, mais les actions du roi – ici l'acquisition de la ville de Dunkerque – sont représentées au moyen d'allégories, ce qui justifie l'appréciation formulée plus haut. Louis est assis sur un cheval « qui témoigne par son action, combien il se tient glorieux de vous [le roi] porter⁷ ». Il est accompagné de trois allégories féminines : l'Abondance, la Renommée et la Victoire, « qui marquent trois choses tres-essentielles à un grand Monarque, et qui

sont aussi tres-particulieres à vostre personne, et qui vous élevent au dessus de tous les Rois⁸ ».

Félibien développa cette idée dans deux textes qu'il publia en 1665 et 1667. Selon lui, les œuvres décrites réalisaient parfaitement ce qu'il demandait à la forme la plus haute de la peinture. Il s'agit de deux séries de tapisseries concernant les quatre éléments et les quatre saisons. Ces représentations sont purement allégoriques. Au début du premier texte, Félibien décrit le projet qui avait été mis en œuvre dans ces tapisseries et peut-être aussi le programme qui avait été donné à l'artiste : il s'agissait de trouver de nouvelles formes de représentation pour célébrer les actions du roi. « C'est sur cet exemple, que pour parler de l'auguste personne de Sa Majesté on cherche aujourd'hui d'autres paroles que celles qui ont esté en usage jusques à present ; et que pour décrire les grandes actions du plus grand Roy du monde on forme de nouveaux caracteres. » Il ajoute ensuite : « En effet, de quelle maniere pourroit-on assez bien écrire tout ce que S. M. a fait depuis qu'elle est montée sur le trône ; et comment pourroit-on assez dignement représenter les avantages arrivez à l'État depuis qu'elle en a pris la conduite⁹ ? » La solution est évidente : les actions du roi sont présentées sous forme allégorique. Par la suite, Félibien déchiffre pièce à pièce les compositions fortement allégoriques, dont les sujets traitaient, pour la première série, des changements sensibles résultant du gouvernement personnel de Louis XIV après la mort de Mazarin et, dans la deuxième série, des conséquences heureuses de ces changements¹⁰.

Il n'y a donc pas de doute que Félibien pensait au portrait de Louis XIV et aux deux séries de tapisseries

5. A. Félibien, *Les Reines de Perse*, 1663, p. 33-34.

6. A. Félibien, *Portrait du roy*, 1663, p. 4. Pour le texte de Félibien, voir R. Démoris, 1978, p. 9-30.

7. A. Félibien, *Portrait du roy*, 1663, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. A. Félibien, *Les Quatre Élemens*, 1667, p. 3-4.

10. A. Félibien, *Les Quatre Saisons*, 1667, p. 3-4.



Fig. 3. – François Chauveau, frontispice de *La Peinture*, de Charles Perrault, 1668.

quand il élaborait sa hiérarchie des genres quelques mois, peut-être seulement quelques semaines, plus tard. Les allégories ont une double fonction : elles décrivent les actions concrètes du roi et les transfèrent en même temps dans l'universalité, les caractérisant comme des idéaux et comme des modèles. Le sommet du travail artistique était donc déterminé par la politique.

Or, cette préférence pour les allégories n'explique pas encore la nécessité d'une hiérarchie des genres. Il est vrai que la hiérarchisation des sujets artistiques n'était pas tout à fait nouvelle. Déjà Pline, dans son *Histoire naturelle*, avait différencié des domaines de peinture, selon leurs sujets : il avait parlé de la peinture de théâtre dans laquelle ne figurent pas des hommes – on y trouvait probablement surtout des représentations de paysages ; il avait mentionné le portrait, la peinture de genre et d'histoire¹¹, mais il n'avait pas établi de relations comparatives entre ces genres. Sur ce point, le XVII^e siècle allait plus loin, sans doute sous l'influence des efforts parallèles de la littérature de l'époque¹². Dans une lettre non datée à Teodoro Amideni, Vincenzo Giustiniani avait dressé

une liste de douze activités picturales. En bas de l'échelle, il rangeait le calque, ensuite venait la copie des peintures, puis la copie des modèles en trois dimensions. Suivaient les genres artistiques, au sens restreint : portrait, nature morte, perspective et représentation d'architecture, paysage, grotesque. L'auteur s'étendait davantage sur les activités supérieures : à la neuvième place il conseillait « de peindre avec feu tous les genres », Polidoro da Caravaggio et Antonio Tempesta figurant comme exemples. Ensuite, il suggérait « de peindre excellemment des choses de son invention » ; ici, Giustiniani citait, entre autres noms, ceux de Federico Barocchi et Giovanni Francesco Romanelli. À la onzième place, il proposait « de peindre les objets d'après nature, tels qu'elle les présente, sans penser à l'antiquité », à la façon de Pierre-Paul Rubens et des Flamands. Au sommet, enfin, on trouve le projet « de peindre comme l'ont fait les

11. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre xxxv, trad. J.-M. Croisille, Paris, 1985, p. 83-85, §110-114.

12. Voir I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle a.d. Saale, 1940.

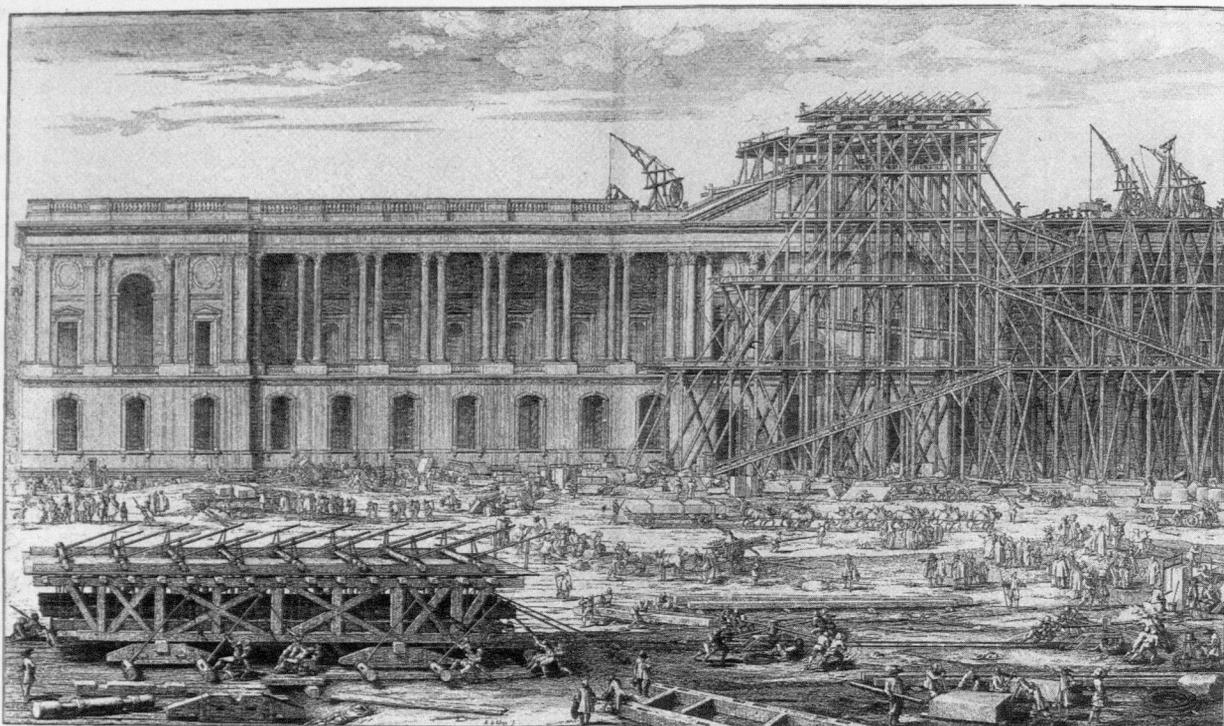


Fig. 4. – Sébastien Le Clerc, *Représentation des machines qui ont servi à eslever les deux grandes pierres qui couvrent le fronton de la principale entrée du Louvre*, 1677.

peintres de première classe » – l’auteur pense ici à Caravage, aux Carrache, à Guido Reni, etc. – « parmi lesquels les uns ont préféré le naturel, et les autres y ont joint une manière qui tient de la nature et de l’antiquité, avec le style de leur école¹³ ».

Ces deux exemples de Plin et de Giustiniani n’expliquent pour l’instant ni la hiérarchie des genres de Félibien ni sa formulation concrète. Un ouvrage issu d’un auteur appartenant au même groupe politique et culturel que Félibien peut nous aider à trouver une explication. Il s’agit du poème *La Peinture* de Charles Perrault, paru en 1668, peu de temps avant la rédaction de la préface de Félibien¹⁴. Comme ce dernier, Perrault faisait partie de l’administration culturelle ; il assumait la charge de conseiller de Colbert pour les questions artistiques. Il appartenait à la Petite Académie qui avait été fondée en 1663, et, jusqu’à la mort de

Colbert, il collabora de façon décisive aux projets de la politique artistique royale. Son poème – hymne à Charles Le Brun, le premier peintre du roi – est en même temps un éloge de Louis XIV. Lorsque, tout au début, Perrault décrit la résidence d’Apollon, l’allusion au roi est évidente. Dans ce palais, les travaux de décoration sont réalisés par neuf beautés féminines, qui représentent les neuf genres artistiques. Pour son système, l’auteur se sert du modèle du Parnasse (fig. 3)¹⁵. En premier lieu, il cite la peinture d’histoire et il prend comme exemple la révolte infructueuse des

13. Vincenzo Giustiniani à Teodoro Amideni, s.d., éd. in G. G. Bottari, *Recueil des lettres sur la peinture, la sculpture et l’architecture*, Paris, 1817, p. 326-327 (première publication in Michele Giustiani, *Lettere memorabili*, t. 3, Rome, 1675).

14. Le privilège de la publication de Perrault date du 10 décembre 1667 ; voir B. Teyssède, 1965, p. 657.

15. Charles Perrault, 1668, p. 6-9. Dans l’illustration de François Chauveau figurent, par contre, dix personnifications féminines.

Titans contre les dieux de l'Olympe. L'auteur pensait ici probablement à la décoration du palais du Tè à Mantoue¹⁶, mais il pourrait s'agir aussi d'une allusion directe à la répression de la Fronde. Le genre suivant est représenté par les grotesques ; même là, l'exemple est emprunté à la mythologie, plus précisément aux *Métamorphoses* d'Ovide. Ce qui y prédomine est une dimension légère et joyeuse, et les allusions politiques ne figurent pas au premier plan. Avec le troisième genre, on fait un pas de plus ; il s'agit des bacchantes dont l'objet est la joie de sens. Ensuite, on trouve les genres bas : paysages, vues de villes ou représentations d'architecture, perspectives et trompe-l'œil, représentations d'animaux et natures mortes.

Les parallèles entre la hiérarchie des genres de Félibien et celle de Perrault sont frappants. Dans les deux cas, le sommet est occupé par la composition allégorique ou mythologique. Perrault établit davantage de distinctions que Félibien, mais il exclut la peinture d'histoire narrative. Apparemment, celle-ci n'intéressait pas la décoration des châteaux mais concernait avant tout les tableaux de cabinet. C'est probablement pour cette raison que Félibien l'intégra dans sa hiérarchie, notamment parce que les académiciens étaient en train d'élaborer des règles pour les tableaux d'histoire narrative. De plus, chez Félibien comme chez Perrault, la peinture de genre est absente. Cette dernière, genre bourgeois par excellence, ne concernait point les châteaux¹⁷. Dans les genres bas, enfin, la place des paysages et des représentations d'animaux était intervertis chez Félibien et Perrault.

Il est aisé d'imaginer la décoration décrite par Perrault. Les sujets mythologiques sont réservés aux plafonds, selon l'importance des salles. Les salles destinées à la représentation officielle sont décorées à l'aide du genre qui permet des allusions politiques. Félibien avait décrit ce phénomène avec les mots « couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés ». Les grotesques et les bacchantes sont réservés aux salles politiquement moins significatives ; des bacchantes, par exemple, peuvent décorer une salle à manger. Les portraits, par contre, sont destinés aux murs des salles prestigieuses. Les genres bas, enfin, auraient pu décorer des dessus-de-portes. Dans ce dernier cas, plus que Félibien, Perrault semble suivre des directives politiques. D'un point de vue politique, en effet, paysages et représentations de ville sont plus significatifs que la représentation d'animaux, en particulier lorsqu'il s'agit des représentations des domaines et châteaux royaux ou des villes et territoires conquis. Le modèle de

Félibien, comme on l'a précisé au début de ce texte, était la Genèse. De toute façon, ces petites différences – à l'aide desquelles Félibien essayait probablement de se plier aux désirs des académiciens – mettent en évidence trois données : d'abord, sa hiérarchie des genres suit de près l'exposition de Perrault ; deuxièmement, le sujet de Félibien concerne aussi la décoration d'un

Fig. 5. – Nicolas Guérard, *Vie active*, début du XVIII^e siècle.



16. Voir l'annotation de J.-L. Gautier-Gentès dans son édition critique, Genève, 1992, p. 90, n. 8.

17. Sur l'absence de la peinture de genre dans la hiérarchie présentée par Félibien, voir W. Busch, 1993, p. 23-24. Cette lacune correspondait à la situation interne de l'Académie, qui ne reçut le premier peintre de genre qu'après la mort de Louis XIV.



Fig. 6. – Grades et Corps sous Louis XIV. L'infanterie, début du XVIII^e siècle.

château même si cette tâche n'est pas nettement exprimée ; troisièmement, ces lignes nous livrent le fondement théorique nécessaire à réaliser cette tâche.

À cette époque il n'y avait pas encore de résidence royale dont la décoration correspondît à la description de Félibien. Toutefois, celle-ci est contemporaine de la construction de l'aile du Louvre située du côté de la ville, qui aurait dû comprendre les salles officielles de représentation. Le Bernin avait séjourné pour cette raison à Paris en 1665, mais, après des discussions et des querelles interminables, Louis XIV avait choisi le projet du frère de Perrault, Claude – décision à laquelle Perrault, le poète, ne fut pas étranger (fig. 4). Tout cela se passait en 1667, au moment où ce dernier rédigeait son poème. Son exposé concernant la décoration d'un palais doit être mis en rapport avec la construction de cette aile du Louvre. De la même façon, il faut comprendre la hiérarchie des genres proposée par Félibien comme le fondement théorique de la décoration de ce bâtiment. Pour la première fois depuis longtemps, la décoration d'une résidence royale entière était non seulement possible mais aussi nécessaire. Ici, les différents genres auraient donc pu être confrontés entre eux et appréhendés dans une vision d'ensemble, ce qui rendait indispensable l'élaboration d'un projet théorique pour structurer convenablement leurs rapports réciproques. Si le Louvre avait été achevé, sa décoration aurait occupé les académiciens les années suivantes. Cette théorie pourtant ne perdit pas sa validité après l'interruption des travaux car on s'en servit pour la décoration du château de Versailles, ce qui conduisit Félibien à introduire sa hiérarchie des genres dans le cinquième volume de ses *Entretiens*, paru vingt ans après (1688)¹⁸.

En termes généraux, la hiérarchie des genres de Félibien s'intégrait aussi dans un contexte politique. D'abord, elle correspondait à une hiérarchie sociale, qui permettait de caractériser la peinture de genre (absente chez Félibien et Perrault) comme genre bour-

geois, et la peinture d'histoire comme genre noble. Félibien souligne cette dimension quand il réserve la composition allégorique aux grands hommes, c'est-à-dire aux souverains. Cependant, il serait précipité de faire de la hiérarchie des genres un simple reflet de la hiérarchie sociale car, en principe, la perte de pouvoir de la noblesse et la montée parallèle de la bourgeoisie avaient provoqué plutôt un nivellement qu'une accentuation de la hiérarchie sociale. Ce processus d'abolition des barrières sociales, en effet, avait été accompagné d'un nouveau mode de distinction, dans lequel la capacité de chacun comptait désormais plus que les droits de la naissance. Une gravure du début du XVIII^e siècle (fig. 5) illustre de façon critique cette nouvelle disposition sociale, beaucoup plus nuancée que l'ancien ordre corporatif et qui s'en distingue avant tout par la possibilité d'un mouvement interne. Les représentants des différents groupes sociaux lèvent les yeux vers le groupe suivant auquel ils aspirent : une ascension sociale est donc possible, le moyen en est la « vie active », c'est-à-dire la capacité individuelle. Le titre de cette gravure est *Mouvement perpétuel* car, à cause de tous les changements, l'ordre social est caractérisé désormais par sa mobilité permanente. Dorénavant, cette norme est appliquée même au roi. Il est vrai que son droit divin n'avait jamais été mis en doute ; mais Louis XIV pouvait justifier sa prétention au pouvoir absolu, et l'exclusion des forces qui y participaient auparavant, tout simplement par la mise en avant de sa capacité personnelle. L'art aussi fut subordonné à ce nouveau système social et politique, à travers la formulation et l'application de la hiérarchie des genres développée par Félibien. Son discours implique notamment une relation étroite entre le genre et l'artiste qui le pratique. Déjà, Aristote avait remarqué : « La poésie se divisa suivant le caractère propre des auteurs : les auteurs à l'âme élevée imitaient les belles

18. Voir A. Félibien, *Entretiens*, Paris 1688, t. 5, dixième entretien, p. 255-258.

actions et les actions des hommes de mérite ; les auteurs vulgaires imitaient les actions des hommes vils, composant d'abord des "blâmes" comme d'autres composaient des hymnes et des éloges¹⁹. »

Désormais, cette idée est appliquée à l'art et à son organisation. En même temps, elle s'inscrit dans la politique des académies, auxquelles, à la différence des anciennes maîtrises, un artiste appartient en fonction de ses capacités, et non de sa naissance. Ainsi, Louis Phélypeaux de La Vrillière recommanda, dès la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, que cette institution se débarrasse des mauvais artistes pour devancer la Maîtrise où les critères qualitatifs ne jouaient pas un rôle significatif. En outre, peu de temps avant que Félibien ait élaboré sa hiérarchie, une règle fut promulguée, insistant, une nouvelle fois, sur la nécessité de distinguer les artistes selon le genre qu'ils pratiquaient. Il s'agissait du nouveau règlement de 1663, à l'aide duquel Colbert subordonna l'Académie à la politique. Ce texte établissait que les postes de professeurs ou d'officiers ne pouvaient être occupés que par les peintres d'histoire. Avant cette date, ces fonctions étaient accessibles à tous les membres de l'Académie²⁰. Ainsi, en 1667-1668, au moment où Félibien rédigea son introduction, il existait donc une hiérarchie d'artistes structurée socialement selon les genres qu'ils pratiquaient. Exigée par l'administration culturelle, cette nouvelle hiérarchie entraînait des conséquences importantes, dont la principale était la nécessité d'élaborer un système de relations entre les genres artistiques.

De plus, la hiérarchie des genres de Félibien devait aussi s'insérer dans un autre contexte : depuis 1661, Colbert et son collègue, le ministre Le Tellier, travaillaient pour réorganiser l'administration. Une répartition clairement fixée des compétences et du pouvoir décisionnel leur semblait être la condition fondamentale pour une administration efficace. Dans cette perspective, chaque administration fut organi-

sée de façon strictement hiérarchique, et à la tête de chacune d'entre elles figurait le roi. C'était lui qui donnait les directives et qui vérifiait en même temps que ses instructions étaient respectées. Les ministres à la tête des différents organismes ne devaient rendre des comptes qu'au roi. Ainsi, seules les capacités décidaient de la position de chacun dans la hiérarchie, et non la naissance. C'est dans ce cadre que l'on tenta, sans grand résultat, de contenir la vénalité des offices. L'exemple parfait d'une telle administration était l'armée, dont la structure reflétait en petit l'organisation de l'État²¹. Lors de la guerre de dévolution contre l'Espagne en 1667-1668, la hiérarchie de l'armée avait trouvé sa forme définitive²² et cette tâche était déjà achevée aux environs de 1666, lorsque Louis XIV distribua les différents grades militaires dans tout l'éventail hiérarchique (fig. 6).

Ces efforts pour améliorer l'administration étaient donc exactement contemporains de la rédaction de la préface des *Conférences*. Comme l'administration de l'État, les arts furent obligés de se conformer à ce système. Le règlement de 1663 insérait les artistes dans le nouveau cadre ; Félibien se chargea d'y faire entrer les arts, en établissant une échelle des sujets artistiques que l'Académie aurait à représenter. L'art se trouvait ainsi en cohésion avec l'administration, ce qui représentait une condition essentielle pour une politique artistique efficace.

19. Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, 1952, chap. 4, p. 33.

20. Voir A. Schnapper, « Le portrait à l'Académie... », 1983, p. 98-100.

21. Voir O. Hintze, « Staatsverfassung und Heeresverfassung », in O. Hintze, *Staat und Verfassung. Gesammelte Abhandlungen zur allgemeinen Verfassungsgeschichte*, éd. G. Oestreich, Göttingen, 1962, p. 52-83, ici particulièrement p. 69-74, et U. Muhlack, « Absoluter Fürstenstaat und Heeresverfassung in Frankreich im Zeitalter Ludwigs XIV », in J. Kunisch (éd.), *Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der frühen Neuzeit*, Berlin, 1986 (= *Historische Forschungen*, t. 28), p. 249-278.

22. Pour l'élaboration d'une hiérarchie militaire, voir L. André, *Michel Le Tellier et l'organisation de l'armée monarchique*, Paris, 1906, et L. André, *Michel Le Tellier et Louvois*, Paris, 1942.