

AVANT-PROPOS

Sans doute semblera-t-il étrange de consacrer un court moment de lecture – et a fortiori un long moment d'écriture – à la figure d'un homme, Paul Chenavard, qui, pour paraphraser Guillaume Apollinaire, n'égalait pas son destin. La surprise sera redoublée quand on constatera que cet individu est parfaitement inconnu du grand public et que ce n'est pas pour en exhumer la bravoure discrète, le génie oublié ou la personnalité romanesque que nous avons décidé de lui dédier un livre.

Pour les quelques courageux qui accepteront de sillonner les pages qui suivent, nous nous devons de donner des éclaircissements liminaires.

Une démarche qui consiste à mesurer l'écart entre une intention artistico-politique (quand l'art vise à dépasser le seul champ de la vie plastique, pour changer le monde) et son résultat effectif se voit communément éreintée au nom de plusieurs réalités supérieures censées l'invalider d'emblée.

D'aucuns s'étonneront que nous puissions, en historiens de l'art, nous intéresser à autre chose qu'à ce qui nous plaît, nous touche. De façon connexe, ils reprocheront à notre démarche de liquider un objet d'étude convenu, à savoir la grandeur de la production artistique. Ils prétendront qu'il n'y a de valeur à mener une analyse sur un « méconnu » qu'à condition d'en réhabiliter l'importance historique et esthétique. D'autres, plus vaillants dans leur contestation, désavoueront l'axiome même du projet en défendant le primat de l'œuvre (sa beauté, sa force, l'ampleur de ses contenus...) sur toute forme de programme en amont et sur toute réception immédiate en aval. Ils pourront même s'offusquer de voir employer la notion d'*intention*, dont on rabâche la dangerosité. Ils diront encore que de conclure à l'échec, au ratage, n'a ni sens ni pertinence dans le domaine historique. Tout cela, à y regarder de près, se défend très bien.

Pourtant, nous croyons fermement à la légitimité de notre dessein. Sans doute pas seulement à la lumière de l'histoire de l'art. Mais aussi à celle d'une histoire

sociale. C'est dans cette optique qu'une chose nous paraît capitale : il faut procéder à l'identification des « contre-pouvoirs » qui profitent d'un statut pour occuper un terrain très valorisant d'un point de vue humaniste (les dépositaires de la liberté, du combat et du progrès) mais qui, inoffensifs dans les faits, confortent le *statu quo* (inégalités et injustices de tout crin), en ceci qu'ils prennent durablement la place d'autres luttes *vraiment efficaces*. Parmi ces pseudos « contre-pouvoirs » en réalité conservateurs, on trouve par exemple les médias dominants, à propos desquels Pierre Bourdieu et Serge Halimi ont consacré de formidables travaux. Nous pensons qu'il est aujourd'hui temps d'investiguer – aventureuse enquête! – du côté du champ artistique, à compter du romantisme jusqu'à la période contemporaine. Certains ont déjà ouvert la brèche, tels Dominique Baqué, Laurence Bertrand Dorléac, Nathalie Heinich ou Éric Michaud. Sans revendiquer quelque filiation – sans doute s'en méfieraient-ils eux-mêmes –, nous leur emboîtons le pas en espérant que d'autres le feront à leur tour.

C'est dans cette perspective que la mesure entre l'intention d'un créateur et sa production effective s'avère essentielle. Car c'est cet écart qui construit l'illusion d'un espace de résistance. Ce sont en effet pour une très large part l'intention, le programme, le discours qui permettent d'aménager une attente collective placée en l'art et en l'artiste (attente à laquelle les artistes participent aussi le plus *sincèrement* du monde). Au nom de cette attente, ils jouissent d'une impunité presque magique : n'y a-t-il pas nécessité, dès lors, de soupeser les réponses à cette espérance ? Rompre l'enchantement, briser le sort, casser les reins de la religion fait toujours un peu peur, c'est certain. Et il n'y a que le constat d'échec pour y parvenir.

DÉCOURAGEUR PREMIER : UN CAUSEUR PEINT

« Je connais gens de toute sorte
ils n'égalent pas leur destin »
Guillaume Apollinaire

En 2001, parut un livre trop largement passé sous silence et qui, pourtant, constituait, pour quiconque s'intéresse un minimum aux questions esthétiques les plus diverses, un document historique inouï. Le titre révélait d'emblée la question qui traversait les pages : *Quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui?*¹ Une ribambelle de personnalités avaient reçu cette colle et se sentirent d'envoyer une réponse. Le courrier retour compilé servit de publication au Palais de Tokyo.

La succession de réflexions signées par de prestigieux créateurs, conservateurs, critiques, galeristes ou professeurs laissa alors apparaître, de manière souvent confuse, un rêve convenu de liberté et de renouveau du monde. Isolé, lucide et sans concession, Serge Guilbaut ne sacrifia pas à l'euphorie ambiante : « L'artiste en tant que tel, disons qu'il ne sert à rien, ou qu'il a servi à produire la situation dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui... pas terrible². » Celui-ci excepté, les interlocuteurs y allèrent d'une opinion qui, globalement, pensait l'artiste comme une sorte d'inspirateur capable de changer l'histoire. Mais pour quelle efficacité réelle ? Peu se le demandèrent, et quand c'était le cas, la naïveté adolescente (quand il ne s'agissait pas de duperie), qui transpirait, prêtait à l'esclaffade. Thomas Hirschorn, par exemple :

1. Collectif, *Quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui?*, Paris, Palais de Tokyo, 2001.

2. *Ibid.*, p. 21.

« L'art est un outil pour moi, un outil de connaissance du monde, un outil de découverte du réel, un outil d'expérience du temps qui s'écoule. Je ne me demande pas si mon travail fonctionne. Je crois nécessaire qu'il ne fonctionne pas pour rester utopique. Je ne veux pas travailler pour la mode. La beauté doit être préservée du capitalisme. [...] Je crois à la résistance dans l'art. Je veux travailler avec ce qui m'est propre et je veux rester libre³. »

Chacun en demeura à la profession de foi, parfois bien écrite, parfois ridicule. Leif Elggren signait l'injonction suivante: « Et n'oubliez pas de ruer dans les brancards du pouvoir⁴. » Que n'y est-il parvenu? Dans le même ordre d'idée, le galeriste Patrick Seguin écrivit, avec une maladresse presque touchante (si elle n'était l'œuvre d'un des plus redoutables et riches entrepreneurs d'art de Paris) la platitude suivante:

« Un artiste doit être indépendant de toute forme de pouvoir. Il doit redonner à voir et à penser, représenter des œuvres indépendantes de toute idée de fonction, de demande et de besoin social, repenser à travers une expérience personnelle, déconstruire les codes et signes propres à une culture et à un contexte social/politique, imaginer et mettre en scène⁵. »

Et puis, parmi les ritournelles les plus en vogue, figurait l'idée bien consensuelle qu'il y avait en l'artiste une des raisons nécessaires à l'amélioration de l'humanité. Un concepteur-rédacteur publicitaire du nom de Jean-Pierre Khati, trancha: « Sans artiste, il n'y aurait pas de doute, pas de remise en cause, donc pas de progrès⁶. » Etc.

Cela fait bien longtemps que le « pouvoir » (dont on ne trouva nulle définition), au moins en France, se moque éperdument de la pseudo-subversion qui agite les ateliers, les galeries et les squats parisiens. Au contraire: État et grandes fortunes financières, désormais assurés que l'énergie contestataire de l'art tourne à vide et ne fait jamais qu'hypnotiser ceux qui y croient, s'échinent plutôt à encourager les

3. *Ibid.*, p. 21-22.

4. *Ibid.*, p. 63.

5. *Ibid.*, p. 100.

6. *Ibid.*, p. 101.

expérimentations formelles⁷ sans craindre une seconde un retour de bâton de la part d'acteurs qui deviennent, avec le succès, leurs serviles cautions d'agitateur. Une seule parution du *Canard enchaîné*, vendu un euro chaque mercredi, vient « ruer dans les brancards du pouvoir » à peu près mille fois plus intensément que l'ensemble des expositions de Christine Macel au Centre Georges Pompidou où, d'ailleurs, se présentent ministres et amateurs pécunieux au grand bonheur de chacun et sans pudeur.

Mais surtout, dans ce ramassis de fadaïses⁸, personne en dehors de Guilbaut ne prit la peine de se demander si l'idée de l'artiste et de l'art comme force et forme capables d'infléchir l'histoire n'était pas un fantasme lui-même inscrit dans une histoire particulière. Question cruciale pourtant. Il est ainsi difficile de faire admettre à de jeunes étudiants que la *doxa* qui entoure communément la perception de l'« élite artiste⁹ », dépositaire d'une liberté salutaire, d'une capacité de création, d'un potentiel révolutionnaire, est une réalité toute récente, dont il faut décrypter la généalogie pour ne pas en être les dupes épigones.

Palingénésie

À l'évidence, l'exemple de Paul Chenavard (1807-1895) n'est pas le seul à éclairer cette généalogie¹⁰. Mais il sera celui du présent essai. Car ce peintre lyonnais, à l'enfance

7. Jean-Michel Djian rapporte ainsi que Jacques Chirac, en 1995, comptait sur les artistes pour participer à la résorption de la « fracture sociale »! Autant dire qu'il n'était pas franchement effrayé par le pouvoir subversif de la création contemporaine ou, plus exactement, qu'il n'y identifia pas un danger assez pressant pour s'interdire de la récupérer à son compte. Voir Jean-Michel Djian, *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, Folio actuel, 2005, p. 36.

8. On serait presque tenté de présenter un florilège de ces absurdités et d'en démonter les sophismes un à un pour montrer que le discours sert plus que jamais de rideau de fumée hallucinogène pour faire croire au mythe de l'artiste. Un dernier exemple. La styliste Martine Sitbon écrit: « Étant donné que l'artiste crée des réalités futures [ah?] et change des réalités existantes [bon, pourquoi pas...], cela fait de lui inévitablement, et invariablement, un rebelle, un adversaire du statu quo. » *Ibid.*, p. 142.

9. Référence à Nathalie Heinich, *L'Élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

10. On n'en trouvera d'ailleurs aucune mention dans l'ouvrage de Nathalie Heinich précédemment cité.

chaotique, au républicanisme affirmé et au destin aujourd'hui encore méconnu, maudit à sa façon, permet d'en mieux comprendre une facette peu banale.

Que dire pour commencer? Peut-être que Paul Chenavard était riche. Ou plus exactement qu'il l'était depuis toujours. Il ignorait les vicissitudes engendrées par un contexte de libéralisation de l'art où il fallait, quand l'argent manquait, gagner sa place au sein d'une concurrence de plus en plus rude, nourrie par la multiplication des vocations. Rappelons combien les Salons de 1824 et 1827 (qui correspondirent aux années de formation de Chenavard) bouleversèrent la notion d'école française. En octroyant une large place aux débutants avides de reconnaissance personnelle, ils intensifièrent la tonalité de plus en plus individualiste et disparate du monde des Beaux-Arts. La critique ne tarda pas à réagir. On commença à souligner le délitement anarchique, chaotique de la création. On commença aussi à fustiger les allures de bazar que prenait l'exposition: étaient-ce donc des « peintures à voir » ou des « peintures à vendre »¹¹? Les premières, en quantité, étaient avalées par les secondes.

Grâce au patrimoine familial, Chenavard ne se soucia que d'absolu. Incontestablement, il répond donc littéralement à ce que Nathalie Heinich a appelé le « régime vocationnel », lequel évince le « régime professionnel » à la suite de la Révolution française¹². L'apparition de ce nouveau régime sanctionne l'entrée de l'art dans une nouvelle ère dont il n'est pas sorti: un « empire parmi des empires » dit Gaëtan Picon, qui ajoute: « Il n'accepte plus d'être ce jeu, cette délectation qu'il fut – ornement d'une civilisation, glorification, propagande. » Et conclut: « Qu'il crée ou qu'il découvre, [l'art] est une expérience qui s'érige comme sa propre autorité¹³. »

Gavé de prospérité, Chenavard ne s'inquiétait plus que de postérité. Encore que... Son avantageuse position suscita aussi chez lui bien des réflexions quant aux

dérives commerciales de l'art. Sans doute étaient-elles plus faciles à formuler compte tenu de son confort. Mais peu importe. À l'instar de son ami Gustave Planche, l'un des critiques les plus influents de son temps, il voyait dans cette tendance moderne, l'action sournoise d'un vampire tarissant les forces actives de la création au profit du mercantilisme. Il voulut le frapper au cœur. Et chercha l'organe durant toute sa vie. Fallait-il en causer dans les cercles mondains? Fallait-il s'écrier et écrire dans la presse? Fallait-il incarner le dernier exemple d'une tradition noble au risque de paraître désuet? Fallait-il bousculer l'administration? Où donc planter le pieu pour casser cette logique qui allait laisser l'art exsangue?

Il n'existe encore que des mystères autour de la fortune précoce de Chenavard. L'hypothèse la plus probable est celle-ci: sa mère, elle-même très aisée, épousa – une fois veuve – un certain Gaspard Corrand. Les informations à son sujet sont malheureusement nulles et il n'existe pour l'instant aucun moyen de comprendre selon quel cheminement cette noce se montra une aubaine. Mais ce fut le cas. Corrand, lorsqu'il mourut le 18 juin 1827, légua à la famille de très grosses ressources. Elles épargnèrent à Paul de se poser quelque question financière que ce fût durant toute sa vie. Et même, soulignons-le encore, cette situation engagea son existence dans un rapport tout particulier à l'économie de l'art.

Un tel privilège n'allait pas sans contrepartie: son ami écrivain Paul Mariéton¹⁴ écrivait ainsi à Alexis Bertrand le 22 novembre 1893: « Il fut d'ailleurs très mal servi par son indépendance pécuniaire et l'indolent pessimisme de sa nature¹⁵. » Mal servi parce que sans nécessité de rentrée financière, Chenavard pérora bien davantage qu'il ne peignit. Au point que Mariéton affirma:

11. Voir Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, chapitre I.

12. Voir Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 15-24.

13. Gaëtan Picon, préface à *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957, p. 17.

14. Paul Mariéton (1862-1911) fut proche de Chenavard à la fin de sa vie. Il s'entretint d'ailleurs avec lui de questions diverses entre 1878 et 1883. Voir les *Causeries sténographiées de Paul Chenavard (1878-1883)* par Paul Mariéton in Marie-Antoinette Grunewald, *Paul Chenavard, Lyonnais, peintre et philosophe et son environnement social*, thèse de doctorat d'État, Sorbonne, 1983, t. VI, p. 309. Il est également un écrivain régionaliste (attaché à la Provence), très proche de Frédéric Mistral, et fondateur de la *Revue félibréenne*.

15. Copie d'une lettre de Paul Mariéton à Alexis Bertrand du 22 novembre 1893. Bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet, Carton 106. Aut. 1406 (2,28).

« S'il a parlé de tous les tableaux qu'il aurait dû peindre, peut-être ses contemporains n'y ont-ils pas tant perdu. Son tempérament raisonneur, porté à la synthèse [...] aidé par les voyages qu'il fit tout jeune en Italie [...] ont fait de lui l'initiateur de la critique d'art en France¹⁶. »

Cette dernière remarque, en forme de compliment, est curieuse et excessive. Elle peut se comprendre de deux manières, valables l'une et l'autre. D'une part, cela signifie que Chenavard se tourna vers la causerie et la théorie tout autant que vers la peinture. À ce titre, il développa des pensées qui lui assignent en effet une place au sein des figures de la critique, bien qu'il n'eût jamais signé un seul article dans la presse¹⁷. D'autre part, sa démarche s'avéra assez curieuse pour servir d'« initiateur » (dans le sens voisin d'un *moteur*) à un abondant discours spéculatif sur son œuvre. Ou plus exactement, sur la fonction de son œuvre et par extension, de la production artistique dans son ensemble, de tout âge et en tout lieu. C'était là quelque chose de remarquable : il suffisait que Chenavard ébauchât un de ses grands projets et aussitôt, des plumes, souvent très prestigieuses – citons d'ores et déjà Edmond About, Charles Blanc, Charles Baudelaire ou Théophile Gautier – s'activaient pour parler largement de l'histoire, des principes et des finalités de la peinture. Comme si son cas particulier engageait automatiquement dans son sillage des questions plus amples sur le rôle et le pouvoir de l'art. Impressionnant ressort ! Le causeur faisait causer. Ainsi se noua en France, entre 1840 et 1870, un débat – emprunté aux Allemands – sur les vertus philosophiques de la création artistique.

Fort d'une assise financière qui lui permettait de croire en l'absolu de sa mission et de prendre son temps pour la parachever au mieux, Paul Chenavard consacra la majeure part de sa vie à un gigantesque ouvrage, d'un dessein et d'une complexité renversants. L'artiste était vraiment cet être doté d'une « grande et légitime ambition » et aux « aspirations très-hautes » que devait décrire Edmond About dans son

16. *Ibid.*

17. Nombre de ses contemporains furent des artistes-critiques. Parmi les plus notables, citons (dans des courants fort différents les uns des autres) : le davidien Delécluze, le barbizonnien Charles Tillot ou le pré-impressionniste Zacharie Astruc...

Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts, en 1855¹⁸. Et ce fut donc cet ouvrage qui, principalement, favorisa les discussions. Quel était-il ? L'élaboration d'une *Palingénésie universelle*. Ce titre étrange se transformait parfois en *Philosophie de l'histoire*, en *Palingénésie sociale* ou en *Triomphe des religions*. Avant d'entrer dans la signification de l'appellation, force est de constater son caractère fluctuant, ce qui rend d'emblée son approche délicate. Il est difficile de savoir de quoi on parle exactement. Notamment parce que, au gré de différentes versions¹⁹, une partie du dispositif – la principale mosaïque au sol sous la coupole – vit son intitulé varier et, en plus, donna parfois son nom à la composition dans son ensemble, par une espèce de capillarité métonymique. De manière claire, le peintre lyonnais cherchait à représenter, dans la succession des effondrements et des renaissances (ce que signifie *palingénésie*), la marche du genre humain, le trajet de l'âme universelle, irriguant les épisodes de l'histoire et s'incarnant dans les grands hommes qui la rythment. Mais vers quelle destination ? La religion ? La raison ? Le déclin ? Le progrès ? L'arbitraire ? Difficile à interpréter. Les influences mêlées de Hegel (que Chenavard rencontra en 1828), Ballanche, Quinet et autres, embrouillent le constat. Telle est l'une des fascinantes facettes de ce projet.

Celui-ci, Chenavard l'entama à compter d'un voyage en Italie un peu avant 1830²⁰. Il devait le faire avancer à l'occasion d'une commande que lui passa Ledru-Rollin en 1848, dans un contexte de révolution républicaine qui, comme on le sait, fit long feu. Le ministre, poussé par des circonstances particulières lui demanda de décorer le Panthéon avec sa fresque. Mais quoiqu'il réalisât quantité de modelli et quelques vastes grisailles, le peintre lyonnais fut obligé d'abandonner son plan à la suite du coup d'État du 2 décembre 1851. Car le bâtiment de Soufflot était alors rendu au culte catholique, et le syncrétisme de sa *Palingénésie*, mêlant différentes

18. Voir Annexe III, p. 243.

19. Ainsi : l'esquisse de cette partie de la mosaïque conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon s'intitule *La Palingénésie sociale* ou *Philosophie de l'histoire*, celle conservée à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris *Le Triomphe des religions* et la gravure de Jean-François Armbruster d'après Chenavard, *Philosophie de l'histoire*.

20. À la toute fin de sa vie, il situa précisément la naissance de cette idée en 1827. Voir Annexe VIII, p. 262.

religions et traditions ne pouvait trouver grâce dans un sanctuaire. Voilà, en peu de mots, le nœud de la tragédie de Chenavard.

Ce qu'il y a d'extraordinaire dans ce *cas*, c'est un vertigineux intervalle entre deux pôles. D'un côté brillent les espérances et la confiance placées par un homme en sa propre démarche d'artiste, en vue non seulement de l'art mais encore de la vie sociale et politique, dans une veine qui sonne très exactement comme les fadaises fleuries proférées au fil du livre que nous mentionnions dans l'incipit. De l'autre résonne le tocsin d'un échec cuisant, presque comique: une œuvre réduite à rien, si loin des objectifs qu'elle s'était chevillée et qu'elle entreprit un temps d'aller quérir qu'elle en devient captivante. Exemple aussi. Car elle ne manque pas de faire penser à la faillite de tous les fantasmes actuels d'un art efficace.

Cette recherche ne consiste donc pas en une réhabilitation. Il ne sera jamais question de vanter ou de désavouer les qualités du peintre. L'exercice a déjà été fait maintes fois²¹, oscillant entre le rejet – qu'on songe à Léon Rosenthal dénigrant allégrement le « Ballanche de la peinture²² » – et l'adhésion. Peu nous importe la valeur intrinsèque de ses œuvres et, d'ailleurs, outre notre indifférence à leur égard, force est de constater que les processus classiques de « redécouverte » ont été conduits excellemment. Libre à chacun des lecteurs d'aller s'y reporter s'il le souhaite.

Non. Ce qui motive ce travail est d'une toute autre nature. Nous allons sonder, à travers le trajet et l'accueil très paradoxaux de Paul Chenavard, un ensemble de conceptions de l'art et de l'artiste qui recèlent des soubassements idéologiques significatifs.

21. Voir notamment les travaux suivants, que nous réutiliserons très fréquemment: Joseph Sloane, *Paul Marc Chenavard Artist of 1848*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962. Voir surtout la thèse de Marie-Antoinette Grunewald, *Paul Chenavard, Lyonnais, peintre et philosophe et son environnement social*, thèse de doctorat d'État, Sorbonne, 1983, 11 volumes. Voir également son exposition: *Paul Chenavard et la décoration du Panthéon de Paris en 1848* [exposition, Lyon, musée des Beaux-Arts, 1977], Lyon, 1977. Voir encore Marie-Claude Chaudonneret, (dir.), *Paul Chenavard, Le peintre et le prophète* [exposition, Lyon, musée des Beaux-Arts, 8 juin – 27 août 2000], Paris, RMN, 2000 et Pierre-Olivier Douphis, *Paul Chenavard dessinateur*, thèse de doctorat, sous la direction du professeur Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, soutenue le 24 novembre 2001.

22. Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Laurens, 1914, p. 197.

Entre Hegel et Nietzsche

Sans doute la naissance de l'histoire en tant que science et son commerce avec la sociologie et la philosophie renouvelle-t-elle l'appréhension de la peinture de grand genre. Chenavard appartient à ces artistes qui n'éluent pas la hiérarchie de Félibien à l'heure de sa vacillation, et même de son effondrement. Tandis que triomphait le paysage qui permit à d'innombrables petits maîtres de vivoter de leur technique et de leur œil²³, Chenavard, rassuré par sa réserve financière, se posait le souci du grand œuvre. Pas question pour lui de compromettre la peinture dans de basses utilités; elle doit en avoir une seule et une belle.

Il n'est pas vain de faire un crochet par un des tout premiers textes philosophiques de Nietzsche – *La Seconde Considération intempestive*²⁴ –, peu cité aujourd'hui, pour bien comprendre ce qui caractérise, selon nous, le fantasme d'efficace de l'image propre à l'esthétique de Chenavard. L'anachronisme n'est qu'apparent, car à de multiples titres, l'idée-force de *La Seconde considération intempestive* apparaît dans la première partie du XIX^e siècle, en particulier en France. Une interrogation cruciale traverse en effet l'après-Révolution, la pensée nietzschéenne et – à un très haut degré – la peinture de Chenavard. Elle est la suivante: « Quelle est l'utilité des études historiques pour la vie? »

23. Le constat était partagé par de nombreux contemporains de Chenavard. Parmi ceux-ci, Taxile Delord fut un des plus acides. Nous renvoyons d'autant plus volontiers notre lecteur à la reproduction de ses propos en annexes qu'ils se fondent sur une opposition entre le projet avorté de Chenavard et le développement d'un réalisme d'artisan à vocation décorative: « Le parvenu du Second Empire, impatient d'étaler sa richesse, n'eut pas d'autres pensées que de pousser les artistes à redoubler leur rapidité de main, déjà surexcités par la cupidité des marchands. En vain, le peintre voudrait-il caresser, finir son esquisse, la transformer en tableau. À quoi bon?, s'écrie derrière lui le marchand impatient; une esquisse bien enlevée c'est ce qu'on demande aujourd'hui, celle-ci l'est admirablement, prenez ces 10 000 francs et je l'emporte! Le peintre cède à l'appât du gain, et il recommence un autre tableau qui lui sera enlevé de la même façon; on s'enrichit bientôt à ce métier mais on ne laisse rien de durable. » Voir Annexe VII.

24. Nous avons fréquemment convoqué ce texte dans ce travail. Nous avons délibérément choisi la traduction de Henri Albert qui nous semblait la plus claire et la plus percutante. Voir donc Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), Paris, GF-Flammarion, 1998.