

Meier-Graefe, nécrologue de l'art moderne

En dépit d'une réputation l'ayant souvent rangé du côté de la critique d'art progressiste, l'Allemand Julius Meier-Graefe (1867-1935) fut un penseur obstiné du déclin, doublé d'un réactionnaire autoproclamé. Son confrère et ennemi Carl Einstein, défenseur pugnace d'un art d'avant-garde que son aîné rejetait violemment, l'accusa frontalement de « spenglerisme »¹ aux relents hitlériens dans les années 1920, et l'aurait volontiers érigé en administrateur d'une « bureaucratie des émotions » dont il déploierait l'hégémonie. Il prit pour habitude d'attaquer, dans ses diverses publications, le type d'écrits sur l'art diffusés par les modernistes de la génération de Meier-Graefe, en ce qu'ils perpétuaient à ses yeux l'héritage ranci d'un lyrisme néoromantique. Uwe Fleckner a pourtant rappelé les complexités et paradoxes de cette modernité à plusieurs régimes : Einstein comme Meier-Graefe réalisaient un diagnostic étonnamment similaire de l'impact de l'impressionnisme dans l'histoire de la création occidentale.² Leur posologie diffère cependant. Einstein voyait dans cette tendance une nécessaire destruction des codes de la représentation, préparant le terrain à une nouvelle tectonique de la vision ; tandis qu'en baudelairien attardé, Meier-Graefe observait dans l'impressionnisme même le germe d'une décrépitude de l'art. Le critique se montra ainsi très vite dubitatif face aux derniers développements de l'œuvre d'Édouard Manet, et condamna avec sévérité le divisionnisme de Claude Monet et de ses suiveurs. Représentant les deux polarités du *voir* impressionniste, Auguste Renoir et Paul Cézanne en auraient été les « sauveurs », avant que leur legs ne soit trahi par les jeunes acteurs des avant-gardes historiques. « Je n'ai en aucun cas été le premier chantre de l'impressionnisme », mettait d'ailleurs au point Meier-Graefe dans un texte publié en 1934, à la toute fin de sa carrière : « bien au contraire, j'ai été le premier auteur à me manifester *sine ira* à l'encontre de cette tendance. »³ Pour quiconque étant quelque peu familier de l'énergie immense déployée par le personnage pour défendre l'impressionnisme français dans un Reich wilhelmien conservateur, cette sentence a de quoi surprendre.

Chez Meier-Graefe, la hantise d'une déchéance généralisée de la culture se laisse pourtant entrevoir dès le tournant du XX^e siècle. Elle constitue la basse continue de sa célèbre *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* de 1904 – dont on ne retient souvent que la puissance projective – tout comme des nombreuses monographies qui l'ont suivie. Dans son fameux *Cas Böcklin* de 1905, qui désociait agressivement un peintre élevé par les Allemands au rang de héros de la *Deutschtum*, c'est le pourrissement de la culture germanique que l'auteur entendait dénoncer. Mais les années de l'immédiat avant-guerre, sur laquelle nous concentrerons ici notre propos, voient ce décadentisme s'élargir à l'évolution de l'Occident dans son ensemble. Peu après 1910, Meier-Graefe multiplia les saillies publiques à l'encontre de l'escalade des *ismes* et de

leurs représentants, qui remodelaient alors le champ européen des avant-gardes. L'auteur se mit ainsi à dos de nombreux artistes qui, paradoxalement, l'avaient lu et profondément admiré, signant sa « sortie de route » définitive de la modernité.

Les développements qui suivent se basent essentiellement sur une relecture attentive de *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, un ouvrage d'une centaine de pages composé de deux textes préparatoires à un diptyque de conférences données par le critique entre 1911 et 1913 dans plusieurs villes de la sphère germanophone.⁴ La première de ces deux allocutions, initialement dédiée à la mémoire de Frédéric le Grand (dont on célébra en grande pompe, le 24 janvier 1912, le 200^e anniversaire de la naissance), traite du délabrement de la notion de *Kultur* d'une manière générale. Esquissé vers septembre 1911, ce sermon décliniste fut notamment prononcé au mois de décembre à Dresde sous le titre « Über Kultur »,⁵ puis à la galerie berlinoise de Paul Cassirer. La seconde conférence, qui donne à l'ouvrage final son titre, fut présentée pour la première fois le 6 janvier 1913 dans les locaux du même galeriste, puis peu après à Munich, Stuttgart, Hambourg, Vienne, ou encore Budapest. Elle se focalisait pour sa part sur les développements ultimes de l'art contemporain, dont l'état préoccupant semblait illustrer la paupérisation du terrain culturel instable sur lequel reposaient ses fondations.

LE CHAPEAU DE GOETHE

Dès les premiers paragraphes de *Wohin treiben wir?*, Meier-Graefe s'attaque au problème de la « *Kultur* » contemporaine à travers une analyse sémantique de ce terme. Après avoir comparé l'élasticité des mots à celle des vêtements, fatalement distendus par un usage sans cesse réitéré, Meier-Graefe se penche sur ceux qu'il estimait alors les plus dépenaillés :

« Le mot *Kultur* fait partie de ceux-là. Il ressemble au haut-de-forme de Goethe conservé dans son ancienne demeure de Weimar ; un chapeau comme chacun sait démesuré par sa taille, qu'un gringalet turbulent s'amuserait à porter et qui lui tomberait jusqu'aux épaules, si bien que sa tête fût invisible. »⁶

Son constat de départ est donc le statut chancelant d'un mot autrefois sacré, couvrant désormais un champ abusivement élargi des productions humaines ; un terme contraint d'accueillir en son sein toutes sortes de futilités et de contingences, parmi lesquelles « les beaux livres imprimés, la régulation du trafic, les trains express [...], le chauffage central et les extracteurs de fumée »⁷ – voire les peaux tatouées des autochtones de Polynésie. En accord avec le standard des récits déclinistes florissants autour de 1900 et dont un essai de Laurence Bertrand Dorléac a récemment analysé les innombrables variations,⁸ la croyance élémentaire sur laquelle s'appuyait le décadentisme de Meier-Graefe était celle d'un développement matériel, scientifique et technique accéléré conduisant inéluctablement – et sans grande surprise – à une *chute de l'âme*.

À la pointe de cette évolution de la culture occidentale se trouvait la nation allemande, dont la fulgurante croissance économique se voyait dopée par les prétentions coloniales de sa *Weltpolitik*. Principale conséquence de cette course expansionniste :

la reconnaissance du profit et de l'argent comme valeurs dominantes, révélant une société aux membres obnubilés par le seul bon déroulement de leurs « affaires » – le mot apparaît dans l'ouvrage sous toutes ses déclinaisons. Cette « *Geschäftemacherei* », qui grignotait du terrain sur tous les champs de l'existence, était perçue par Meier-Graefe comme l'un des moteurs principaux de la perversion des rapports humains, duquel le monde *a priori* supérieur de l'art n'était pas complètement prémuni. S'exprimant à l'ère d'une internationalisation croissante du marché, le critique voyait ainsi dans la brûlante « controverse Vinnen »,⁹ bien davantage qu'une basse querelle franco-allemande d'égos culturels, un symptôme désolant de ce regrettable mélange des genres. Brochure pleurnicharde, insipide et gorgée de frustrations mercantiles, le *Protest deutscher Künstler* de 1911 critiquant « l'invasion » de peinture française en Allemagne mettait en navrant spectacle une *Kultur* au sein de laquelle l'intérêt national – sinon individuel – passait avant l'intérêt général.

Sapant en quelque sorte le travail que Meier-Graefe avait lui-même fourni en tant qu'agent parisien auprès des musées de l'Empire, la bourgeoisie allemande ne se montrait pas à la hauteur de son devoir d'absorption spirituelle. Après plus d'une décennie de combat à leur bénéfice, les impressionnistes, tout comme les grands allemands du XIX^e siècle (Hans von Marées en tête) n'avaient toujours pas trouvé de « public » véritable en Allemagne, constatait Meier-Graefe ; ou plus précisément, un simple public d'acheteurs-spéculateurs ne portant aucune attention à la question essentielle de l'*Öffentlichkeit* de ces propriétés nouvelles. L'émouvant discours d'adieu du critique au martyr de la modernité Hugo von Tschudi, prononcé sur sa tombe à Stuttgart à la fin du mois de novembre 1911,¹⁰ signait à ce titre la perte inconsolable d'un des rares et nobles soldats du bien commun. Quant au *Kaiser*, attaqué entre les lignes de son essai avec véhémence, Meier-Graefe s'efforça de lui opposer un contre-modèle glorieux, pourtant lié à lui par le sang Hohenzollern : Frédéric II de Prusse. Il voyait dans ce personnage marqueur de l'histoire allemande un véritable *possesseur* de culture dont la francophilie n'avait rien d'une posture, mais obéissait à une forme supérieure d'instinct.

Fatalement, cet appel au secours lancé au « vieux Fritz » replaçait les plaintes de Meier-Graefe dans le cadre d'une confrontation franco-allemande, impliquant des rapports culturels de dominant à dominé. Malgré ses tentatives incessantes visant à neutraliser toute dimension excessivement nationale de son discours, force est de constater que le critique perpétuait son éloge d'une France disposant d'un « *uralter Kulturstamm* », à savoir d'un rapport *organique* à la culture qui faisait sa grandeur artistique depuis des siècles ; par symétrie à une Allemagne composite dont les élites n'éprouvaient que « superficiellement, par la peau. »¹¹ L'usage continu de la première personne du pluriel, du « *wir* » du titre de l'ouvrage jusqu'aux développements auto-accusatoires de son contenu, ne laissait aucun doute à ce sujet : le Meier-Graefe du *Cas Böcklin* récidivait et lançait une nouvelle charge contre l'essence même de la société wilhelmienne. À cela près que la cible de cette attaque semblait pour la première fois s'élargir à l'Occident dans sa globalité et entendait, dans un contexte de déclin généralisé, mettre en garde l'Allemagne face au déni de ses propres qualités.

TRAHISONS

Face à cette déroute généralisée, Meier-Graefe concentrait l'ensemble de ses espoirs dans l'« énergie spirituelle » de l'art et de ses œuvres, ces « échelles dressées vers les cieux. »¹² La création lui semblait l'unique échappatoire, la seule possibilité de réenchantement d'un monde aux églises délaissées. Or, à ses yeux, les jeunes artistes étaient loin de se montrer à la hauteur de leur mission. À défaut de préserver la civilisation, leurs ouvrages en incarnaient l'affaissement : « le déclin de plus en plus manifeste de l'art de notre temps est un symptôme terrifiant de la décadence de notre civilisation »,¹³ pouvait-il poursuivre. Mais de quel « art » était-il au juste question ? Il faut l'affirmer d'emblée : la principale difficulté que pose l'analyse de la condamnation des avant-gardes par Meier-Graefe repose sur l'absence (du moins, dans ses travaux antérieurs aux années 1920) de mentions précises d'artistes ou d'œuvres dont il entendait faire le procès. Cet état de fait contraint l'historien à une analyse spéculative, « en creux », de cette opposition. Elle allait dans tous les cas contribuer à écarter l'écrivain de ses confrères aux goûts plus extensibles, tout comme des jeunes peintres qui se sentirent à juste titre violemment pris pour cibles.

Parcourir la partie publiée de son *Journal*, qui couvre la période cruciale s'étendant de 1903 à 1917, à de quoi étonner ses lecteurs d'aujourd'hui : ils n'y trouveront aucune mention de Georges Braque, ni de Pablo Picasso ou André Derain, ni même du manifeste futuriste de 1909. Quant à « Mattys » [sic], s'il y fait bien une première apparition en 1910, c'est au travers de propos glanés par le critique à Cagnes auprès de Renoir, qui qualifiait son cadet de « notaire au Moulin Rouge » et de « pompier déguisé. »¹⁴ Une série d'absences d'autant plus remarquable que Meier-Graefe fut le témoin de bon nombre d'événements clés des révolutions picturales de l'époque, en France comme en Allemagne. Ainsi, à Paris, il visita systématiquement les Salons d'automne entre 1905 et 1912, soumettant son regard aux rugissements fauves et à l'essor du cubisme. Mais lors de ses déambulations au Grand Palais, force est de constater qu'il fut en réalité bien plus souvent attentif aux expositions rétrospectives organisées en hommage aux grands héros du XIX^e siècle qu'à la jeune peinture. Du Salon de 1911, il ne retint significativement « que les magnifiques et subtiles décorations de Bonnard »,¹⁵ dont la peinture représentait pour lui, à ce stade, la limite de l'acceptable en terme de dissolution de l'objet et de planéité de la surface picturale. Le reste fut regroupé par lui sous l'appellation de « *neue* » ou « *junge Kunst* », un injuste vraquier compilant les grandes étiquettes émergentes de l'époque qui allaient toutes intégrer le canon le plus élémentaire de l'histoire de l'art moderne dès l'entre-deux-guerres : le cubisme « parisien », le futurisme italien et l'expressionnisme allemand.

L'apparition soudaine de ces « mots-clés » désignant des groupes plus ou moins constitués était déjà en soi révélatrice aux yeux du critique, qui avait toujours considéré l'impressionnisme comme un ensemble de modalités de la vision et non un mouvement cohérent. Chez les acteurs des nouvelles tendances, il ne distinguait aucun tempérament apte à soutenir une *Weltanschauung*, mais de simples « professionnels » de leur domaine ; les journaliers d'une insurrection culturelle de pacotille. Aux profonds besoins métaphysiques des artistes des siècles passés, ils répondaient par des

constructions intellectuelles truffées d'artifices, dont le bruit tapageur des manifestes ne parvenait pas à dissimuler la platitude. Alors que les cannes brandies face au *Déjeuner sur l'herbe* furent jadis la réaction à un *vouloir* profond d'ébranlement de carcans esthétiques et sociaux, la propension des créateurs du début du nouveau siècle à s'autoproclamer « révolutionnaires », en absence d'opposition digne de ce nom, frisait le ridicule.

Saisissant à bras-le-corps l'un des concepts centraux de l'historiographie de la modernité, ses arguments s'attaquaient ainsi au culte du *nouveau* : « Si seule [la nouveauté] comptait, on pourrait placer n'importe quel futuriste au-dessus de Michel-Ange. »¹⁶ C'était bien une nécessité historique qui avait donné l'impulsion première aux réorientations plastiques du passé (« Cézanne, lui, démontre la validité de sa nouveauté »¹⁷), quand les pseudo révolutions contemporaines obéissaient pour leur part à de vulgaires effets de mode : « Je ne vois que des recettes lorsque je visite les expositions parisiennes, des élèves sans maîtres, des troupes sans têtes. »¹⁸ En se laissant dicter ses codes de représentation, l'individualité suprême, à savoir le *Mensch* derrière l'artiste, était encouragé à s'éclipser sous les efforts collectifs de meute :

« La routine, c'est la négligence de la fin au profit des moyens. Que le modèle duquel elle s'inspire fut glorieux ou vulgaire, elle n'en reste pas moins stupide et demeurera ainsi, qu'elle représente une morne apothéose de l'Empereur Guillaume, une demoiselle nue bien apprêtée, une tour Eiffel chancelante ou un visage composé de triangles. »¹⁹

Au-delà de sa mention indirecte du cubisme de 1910 et de ses lignes brisées, ce passage est l'unique possibilité offerte par *Wohin treiben wir?* de rattacher les incriminations de son auteur à une référence précise. Sans doute possible, ce sont bien les *Tours Eiffel* de Robert Delaunay (1885-1941) qui sont ici mentionnées – série à laquelle l'artiste français travaillait déjà depuis plusieurs années. En observant en détail les tribulations européennes du critique autour de 1912 et en les superposant au calendrier des expositions de l'époque ayant présenté des tableaux de Delaunay, il semble probable que le point de contact fut l'une des expositions de la galerie *Der Sturm*, dirigée d'un œil visionnaire par le héraut berlinois des avant-gardes Herwarth Walden (1879-1941). Si une *Tour* non identifiée figurait au catalogue de l'exposition inaugurale de la galerie, ouverte dès mars 1912 dans une villa abandonnée du quartier du *Tiergarten*, son envoi retardé vers Berlin avait incité Walden à l'exposer plus longuement parmi le lot d'œuvres futuristes montré le mois suivant.²⁰ Vraisemblablement, la *Tour Eiffel* présentée à cette occasion fut celle acquise en 1911 par l'industriel allemand Bernhard Koehler (1849-1927), intégrant aux côtés de la ferraille titubante les immeubles désarticulés du Champ-de-Mars.²¹ En contact avec Walden depuis 1905,²² il semble raisonnable de penser que Meier-Graefe, régulièrement de passage à Berlin au printemps 1912, ait visité l'une des deux expositions. Dans tous les cas, la *Tour* de la collection Koehler bénéficia à l'époque d'une certaine visibilité en Allemagne : sa reproduction avait été intégrée à *l'Almanach du Cavalier bleu* publié par Reinhard Piper, tandis que Walden édita d'après elle une carte postale promise à une généreuse diffusion. En ce qu'elle représentait la puissance synthétique du modernisme de Delaunay, combinant la décomposition cubiste de la forme à l'énergie du futurisme, la

série des *Tours* s'adaptait idéalement à l'argumentaire de Meier-Graefe. Elle incarnait les détournements à ses yeux regrettables des développements les plus problématiques de l'impressionnisme tardif, à savoir la division rationnelle du prisme lumineux d'une part, et la géométrisation cézannienne des volumes de l'autre. Le critique pouvait alors généraliser :

« [Les jeunes peintres] ont réalisé que toute forme se laissait plus ou moins engendrer par des rapports mathématiques, ils savent ce que des gens célèbres ont dit à propos de jambes comme des colonnes et des têtes comme des sphères. [...] Le corps ressemble à un prisme, disent d'autres. On pense alors aux traits d'esprits divins de Hamlet. Pourtant les prismes peints ne me paraissent toujours pas assez prismatiques. Je parviens encore à déceler le cubiste à travers le cube, je reconnais toujours un stupide visage de philistin au nez malgré tout académique, l'œil fidèle, la boucle de cheveux. »²³

À travers ce clin d'œil aux propos de Cézanne, souvent détournés pour faire de l'Aixoisé l'annonciateur incontesté du cubisme, Meier-Graefe critiquait également la chute d'un rapport intime, constructif à la tradition. Van Gogh et Cézanne n'avaient pas débuté « par des proclamations, n'incendiaient pas les ponts après leur passage, et ne s'engageaient pas sur un chemin dont il ne percevaient le bout. »²⁴ Dans leur culte factice de ces piliers de l'art moderne, Matisse et Picasso bâtissaient pour leurs ancêtres des « temples étriqués »,²⁵ retenant de l'un la prédominance de la ligne et des aplats colorés, et de l'autre la gestion plane des volumes et l'inachèvement comme style.

Ensemble, ces nouveaux représentants de l'art pompier guidaient la peinture vers un domaine lui demeurant étranger, à savoir celui de la décoration. Le mot allait dès lors revenir à plusieurs reprises sous la plume du critique : les jeunes artistes n'étaient que des « peintres de papiers peints » (*Tapetenmaler*), dont les œuvres s'éloignaient dangereusement des exigences propres au médium de la peinture. Une réaction révélatrice des « limites extrêmes d'un goût demeurant conditionné par la notion d'imitation, quelle qu'elle fût »,²⁶ observait avec justesse Kenworth Moffett, qui compare ce terminus esthétique à celui atteint lors de ces mêmes années par des personnalités comme Roger Fry ou Daniel-Henry Kahnweiler. À quelques variations près, ils estimaient qu'afin d'être valide, efficace et légitimement *moderne*, la représentation devait certes s'affranchir de la vérisimilitude et du seul domaine de l'illustration, mais se tenir à l'écart des charmes séducteur de la décoration.

Ces critiques n'empêchèrent pourtant pas l'œil de Meier-Graefe de reconnaître rapidement, chez Matisse comme Picasso, une forme indéniable de talent. Il s'agissait néanmoins d'un excès de celui-ci, un trop-plein d'aisance dans le maniement éclectique de la couleur, du style et de la tradition – autant de concepts majeurs dont ils falsifiaient la nature. Ainsi, la seule pose d'un problème plastique, si référencé qu'il fût, ne suffisait pas à poser les fondements d'une nouvelle esthétique. Dans sa recension du Salon d'automne de 1912, essentiellement consacrée à la défense de la sculpture de Wilhelm Lehmbruck, il confessait ainsi :

« On ne peut pas contester à l'art parisien d'aujourd'hui un certain niveau de goût, une certaine adresse et un sens aigu des valeurs décoratives. Il manque pourtant à la plupart

ce jeu confus : l'impression qu'ils doivent être nécessaires, qu'il s'agit ici d'une altercation inévitable entre l'individu et le monde, d'une vision. »²⁷

Paris, qui fut autrefois le centre névralgique de l'impulsion moderne, le théâtre d'un nouveau jour des arts, en était donc à son crépuscule. À défaut d'y apprendre à voir, ses peintres passaient leur temps à comparer leurs doctrines, attablés aux terrasses des cafés, tout en bafouant l'héritage précieux de leurs ancêtres. Perdant patience, Meier-Graefe ne pouvait réfréner son exaspération et céda à l'injure : « Ils sont des artistes de surface à tous les points de vue ; plats comme êtres humains également. »²⁸

Ces attaques spécifiquement dirigées contre la jeune scène parisienne furent logiquement perçues par ses propres acteurs avec agacement. Une notice défensive publiée dans le *Gil Blas* par le critique d'art André Salmon, actif sous le pseudonyme « La Palette », en est la démonstration flagrante. Mentionnant la conférence de Meier-Graefe à la galerie Cassirer du 6 janvier 1913, le chroniqueur se rassura de voir l'un des plus illustres représentants de la cause avant-gardiste prendre la route vers Berlin afin d'y prendre la défense des jeunes créateurs parisiens :

« Notre excellent confrère Guillaume Apollinaire s'est rendu en Allemagne répondre par des conférences aux conférences récentes de M. Meiergraeffe [sic]. Ce dernier, qui fut longtemps défenseur de l'Art français en Allemagne, attaque vivement, à la grande surprise de ses auditeurs, nos peintres modernes, les accusant de ne rien produire de neuf, de ne pas travailler et de passer le meilleur de leur temps au café. À cela, qui est manifestement faux, Guillaume Apollinaire saura opposer des faits précis. [...] Ceux qui, de nos jours, s'attardent au café, sont précisément des étrangers et, surtout, des Allemands, assoiffés de café-crème. »²⁹

À en croire André Salmon – dont la vision réductrice des idées de Meier-Graefe semble le signe de connaissances de seconde main –, l'allocution berlinoise à venir de Guillaume Apollinaire était donc pensée en « réponse » à celle de Meier-Graefe, qui l'avait précédée de deux semaines seulement. C'est effectivement à la galerie *Der Sturm*, concurrente de celle de Cassirer, que le poète tint un discours en français au soir du 18 janvier 1913, donnant le coup d'envoi de l'exposition monographique de Delaunay préparée par Walden. Si l'idée d'une telle conférence promotionnelle avait été soufflée à Apollinaire par le peintre lui-même (peut-être avait-il eut vent des attaques de Meier-Graefe), le galeriste avait activement soutenu cette démarche, en ce qu'elle œuvrait à la légitimation des écoles dont il assurait la promotion. Les propos tenus à cette occasion par l'auteur des *Peintres cubistes*, qui nous sont connus par une version réduite publiée en allemand dans *Der Sturm*,³⁰ dévoilent tout l'écart séparant les tenants des avant-gardes européennes en plein processus d'auto-historicisation du traditionalisme frileux d'un Meier-Graefe. Après avoir décrit à son auditoire germanique un XIX^e siècle de domination artistique française (tout en prenant soin de concéder diplomatiquement à l'Allemagne la contribution honorable d'un Hans von Marées³¹), Apollinaire s'affaira à spécifier les caractéristiques de l'orphisme de Delaunay au regard du cubisme de Picasso – deux tendances s'élevant « au sublime sans s'appuyer sur aucune convention artistique, littéraire ou scientifique. »³² Adaptant ses aspirations

esthétiques à son rôle de médiateur, le poète français, qui mentionna également Otto Freundlich et Ludwig Meidner, versa finalement dans une mystique du mouvement orphiste, dont la vocation était de « réunir l'Europe autour de réalités picturales universelles », telles que la lumière et la couleur. Les galimatias métaphysiques du « littérateur de bistrots parisiens »³³ ne pouvaient que laisser Meier-Graefe indifférent.

« GRAND-PAPA MEIER GRAEFE »

Malgré la volonté de Meier-Graefe d'y faire inviter les « bonnes personnes »,³⁴ ses conférences sur la décrépitude de l'art actuel connurent une réception désastreuse. Une plume anonyme du *Berliner Börsen-Courier* décrivit ainsi un prédicateur zarathoustrien laissant « repartir [son] auditoire, peuplé d'amateurs d'art, de peintres et autres littérateurs, dans un état d'ahurissement absolu. »³⁵ En accord avec son nom, le journal socialiste *Vorwärts* ne pouvait que s'inquiéter de voir Meier-Graefe faire marche arrière toute, et titra « *Grosspapa Meier-Graefe* »³⁶ ; quand le publiciste et homme politique libéral Theodor Heuss s'étonna de ce funeste avis de décès :

« Meier-Gräfe [sic], le "sage", lance des attaques contre Paris, contre la dernière "évolution" de l'art français, et celui qui portait il y a dix ans à peine la parole du futur (un futur qui reposait sur les "quatre piliers" de la France moderne), accorde désormais sa lyre aux tonalités les plus sombres. Et à la place de la guillerette homélie baptismale d'antan, qui faisait l'éloge des pères et des ancêtres, voilà qu'il écrit une nécrologie. »³⁷

Offusqué, le peintre Vassily Kandinsky s'emporta également, dans une lettre à Franz Marc envoyée peu après avoir écouté la conférence du critique à Munich, le 7 mars 1913 :

« Hier, nous sommes tous allés à la conférence du Dr Julius Meyer-Graefe [sic], que l'on appelle désormais *Julianus Apostata*, parce qu'il a conclu en conseillant au public de prendre modèle sur cet empereur. Le nouvel art ne serait qu'affairisme [*Geschäftsmacherei*], n'aurait ni âme ni esprit, et l'on devrait se liguier contre lui. C'était profondément insultant, sans fond, criant d'absence de pensée et de compréhension. [...] La salle était si remplie qu'on ne pouvait plus respirer. Et l'air !! Aussi vicié que la conférence. Personne ne s'est manifesté au moment de la discussion. »³⁸

Cette lettre signait la nette rupture entre un « Julius l'Apostat », cherchant vainement à rétablir le polythéisme des dieux du XIX^e siècle trop vite enterrés, et la mystique nouvelle du *Blaue Reiter*. Visiblement déçu de celui dont il avait chanté les louanges dans l'*Almanach*, Franz Marc communiqua d'ailleurs immédiatement ces propos à son frère d'arme, le jeune peintre expressionniste August Macke (1887-1914), qui avait également défendu le critique lors de la controverse Vinnen : « Meier-Graefe a donné récemment une conférence à Munich dans laquelle il nous décrit tous comme des affairistes et incite le public à se liguier contre nous, etc. !! Et Cassirer, au fond, pense la même chose. Je ne veux plus avoir à faire avec ce cercle. »³⁹

Enfin, le périodique *Die Aktion* déclara immédiatement la guerre au « nouveau réactionnaire » Meier-Graefe, qui éruçait désormais « un ramassis de suspicions sans esprit critique [...] et autres prophéties geignardes sur l'irréparable surgissement de la barbarie dans l'empire déclinant de la Beauté. »⁴⁰ Son rédacteur en chef Franz

Pfemfert (1879-1954), connu à l'échelle nationale pour ses formules assassines, n'hésita pas à faire du moderniste d'antan un vieillard « édenté »⁴¹ à la bouche écumeuse. De voyage à Paris, Meier-Graefe prit acte de ces attaques diffamatoires avec résignation. Il était de toute évidence le mieux placé pour être au fait de ses complications dentaires :

« D'après les articles de presses sur mes conférences, le *doux pays* [l'Allemagne] y va encore de ses insultes. J'ai dernièrement été mis au courant qu'on me traitait d' "édenté baveux". Je me rends justement aujourd'hui chez mon dentiste Dubois pour me faire combler les quelques trous effectivement existants. »⁴²

Essoufflé dans la course, le critique devait désormais se résoudre à passer le témoin d'une modernité dont il n'était plus le garant. Autrement dit, il ne supporta pas le passage de « l'Im à l'Ex »⁴³ prôné par Walden – et récemment thématiqué dans une exposition de la Nationalgalerie de Berlin. Un tournant artistique radical dont Meier-Graefe fut à la fois le levier et le spectateur accablé. Mais de quelle « modernité » la deuxième version de *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, à ce moment en pleine phase d'élaboration, allait-elle donc être le nom ? Un élément de réponse est à trouver dans un souvenir de juillet 1916 issu du *Journal* du comte Harry Kessler, rapporté à la suite d'un dîner à la villa du critique : « La maison des Meier-Graefe est un curieux mélange de tableaux les plus modernes d'avant-hier et d'un bric-à-brac relativement sans valeur qu'il achète à prix fort. L'ensemble est agréable, mais ne témoigne pas d'une sûreté de goût bien convaincante.⁴⁴ » La formule est séduisante : alors que les avant-gardes entraient avec fracas dans l'histoire, Meier-Graefe demeurait ce « moderne d'avant-hier », gravitant dans un environnement esthétique dont la maison qu'il venait de se faire construire sur mesure à Nikolassee, en banlieue de Berlin, incarnait l'étroitesse. La bâtisse élégante, marquée du modernisme sage de l'architecte Walther Epstein (1874-1918), posait ses fondations sur un terrain généreusement offert au couple Meier-Graefe par le banquier et collectionneur Julius Stern. Elle fut décorée par ses proches amis, Rudolf Alexander Schröder et Erich Klossowski. En supervisant la construction d'une telle demeure, où se mêlait son goût pour le Biedermeier et un impressionnisme convenu, Meier-Graefe figeait pour ainsi dire une conception désuète de la modernité dont la survivance, à l'ère du dodécaphonisme schönbergien et de l'abstraction, allait progressivement tomber dans l'anachronisme.

Comme le rappelle le feuilletoniste allemand Florian Illies dans son best-seller consacré à la fascinante année 1913,⁴⁵ c'est dans cet intérieur cosu que Meier-Graefe travailla jour et nuit à la révision difficile de son *Entwicklungsgeschichte*.⁴⁶ L'ouvrage était censé combler les insuffisances manifestes de sa première mouture de 1904 (« mon Dieu, quelle saleté ! »⁴⁷) dont elle n'héritait que du nom. Ces séances de travail se déroulaient sous les yeux d'un Piper craintif, cherchant en vain à décourager son auteur de se détourner des jeunes peintres. L'éditeur munichois parvint à publier les deux premiers tomes avant 1916, mais le triptyque interrompu par la Grande Guerre ne fut achevé qu'en 1924. Son ultime volume prenait à nouveau pour cible, cette fois-ci à tête reposée, les dérives décoratives du binôme Matisse-Picasso et les impuissances criardes de l'expressionnisme allemand. Tout en dénonçant le présent, le récit de la

seconde *Entwicklungsgeschichte* réajustait vers l'arrière le curseur de ses goûts, et condamnait avec davantage d'insistance les manquements et erreurs de la « secte » impressionniste dont Monet avait été le meneur. Célébrés dans la version de 1904, les « quatre piliers de la peinture moderne »⁴⁸ (Manet, Cézanne, Degas, Renoir) avaient entre-temps changé de fonction architectonique, et furent élevés au pinacle d'une modernité acceptable. Au fronton de ce temple reconfiguré trônaient désormais en majesté deux divinités indépassables : Cézanne le bâtisseur, et Renoir l'artisan.

En dépit de ses goûts conservateurs et de ses frondes contre l'avant-garde, Meier-Graefe allait bel et bien finir malmené – comme le fut Carl Einstein – par le régime nazi en raison de ses écrits et positionnements esthétiques. Son nom fut même souillé dans l'exposition *Entartete Kunst* de 1937, alors qu'il n'apporta, à quelques rares exceptions, aucun soutien aux tendances ou individus diffamés dans le cadre de cet événement. Ce paradoxe constitue finalement la preuve flagrante que le progressiste des uns devint en l'espace de quelques années le réactionnaire des autres, incitant les historiennes et historiens d'aujourd'hui à refondre en permanence leur conception de ces deux postures.

- 1 Carl Einstein, « Meier-Gräfe und die Kunst nach dem Krieg », *Das Kunstblatt*, vol. 7, 1923, p. 187.
- 2 Voir Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin : Akademie Verlag, 2006, p. 167-188.
- 3 Julius Meier-Graefe, « Die Brücke zur lebendigen Kunst », *Deutsche Rundschau*, vol. 60, février 1934, p. 115 : « Ich bin keineswegs der erste Verkünder des Impressionismus, aber der erste Autor, der sine ira gegen ihn aufgetreten ist. »
- 4 Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, Berlin : S. Fischer, 1913.
- 5 Le texte de cette conférence fut également publié sous le titre « Kultur! » dans la *Neue Rundschau*, vol. 23, n° 6, 1911, p. 845-860.
- 6 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 9 : « Kultur ist so ein Wort. Es gleicht dem Zylinderhute Goethes im Goethehaus zu Weimar, bekanntlich ein Ungeheuer von Umfang, den sich ein flinkes Kerlchen scherzweise aufsetzt und der ihm bis an den Hals geht, so daß vom Kopf überhaupt nichts mehr übrig bleibt. »
- 7 *Ibid.*, p. 10 : « Man rechnet zur Kultur gut gedruckte Bücher, die Regulierung des Straßenverkehrs, D-Züge. [...] Auch die Zentralheizung und der Exhaustor werden dazu gerechnet. »
- 8 Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris : Gallimard, 2012.
- 9 Sur l'« affaire Vinnen », voir la préface de Maria Stavrinaki dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, Paris : Éditions ENSBA, 2007, p. 9-57.
- 10 Voir Julius Meier-Graefe, « Hugo von Tschudi », dans *In Memoriam Hugo von Tschudi: die Reden bei der Bestattung in Stuttgart am 27. November 1911*, Leipzig : Insel-Verlag, 1911, p. 10-16.
- 11 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 43 : « Wir verstehen uns allen Erscheinungen anzupassen, mit biegsamer Empfindung in alles, auch das Fremdeste, einzufühlen, weil wir nur oberflächlich, nur mit der Haut empfinden. »
- 12 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 37 : « Ich meine unter Kunst die rein geistige Energie, die hohe Selbstenteignung, die andere zu gleichem treibt, das unerbittliche Wollen des Unerreichbaren, das sich mit dem Kunstwerk die Leiter in den Himmel baut. »
- 13 *Id.*, p. 37 : « Und da es dafür [Kunst] keinen Ersatz gibt, wird tatsächlich das immer deutlichere Nachlassen der Kunst in unserer Zeit zu einem bösen Symptom des Niedergangs unserer Gesittung. »

- 14 Propos d'Auguste Renoir rapportés par Meier-Graefe dans son *Journal*. Voir Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, édité par Catherine Kraemer, Göttingen : Wallstein Verlag, 2009, p. 146.
- 15 *Id.*, p. 140 : « Im Herbstsalon nur die fabelhaft feinen Dekorationen Bonnards. »
- 16 Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, Munich : R. Piper & Co., 1918, p. 48 : « Das beweist nichts. Wäre es allein entscheidend, so könnte man einen Futuristen über Michelangelo stellen. »
- 17 *Id.* : « Cézanne erweist die Gültigkeit seiner Neuheit. »
- 18 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 106 : « Ich sehe nur Rezepte, wenn ich durch die Pariser Ausstellungen gehe, Schulen ohne Lehrer, Herden ohne Kopf. »
- 19 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 106-107 : « Routine ist das Vergessen des Zweck über dem Mittel. Sie ist nicht weniger blöde, ob sie einem erhabenen oder einem niedrigen Vorbild entlehnt wird, bleibt dasselbe, ob sie eine flauere Apotheose Kaiser Wilhelms, ein gelecktes nacktes Frauenzimmer oder einen taumelnden Eiffelturm, ein aus Dreiecken konstruiertes Gesicht darstellt. »
- 20 Voir Sophie Goetzmann, « *Et les grands cris de l'Est* » *Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914*, 2 vol., thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2016 sous la direction d'Arnaud Pierre à l'université Paris-Sorbonne.
- 21 Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, huile sur toile, 1910, œuvre détruite en 1945, anciennement dans la collection Koehler.
- 22 Herwarth Walden invita Meier-Graefe à plusieurs reprises pour tenir des conférences sur l'art français dans le cadre de la polémique autour de Böcklin, propositions qu'il déclina. Voir Staatsbibliothek Berlin, fonds Walden/Der Sturm, *lettre de Meier-Graefe à Herwarth Walden du [jour inconnu] 9.1905 & 19.1.1906*.
- 23 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 108-109 : « Sie haben herausbekommen, daß sich alle Formen mehr oder weniger in mathematische Verhältnisse bringen lassen, und wissen, was berühmte Leute über die Beine als Säulen, die Köpfe als Kugeln gesagt haben. Was liegt näher, als das, was einen Körper von Säulen und Kugeln unterscheidet, zu unterdrücken? Der Körper sieht wie ein Prisma aus, sagen andere. Man denkt an die göttliche Blague Hamlets. Doch scheinen mir die gemalten Prismen immer noch nicht prismatisch genug. Ich sehe immer noch durch den Kubus hindurch auf den Kubisten, erkenne eine öde Philistervisage, die trotzallem akademische Nase, das treue Auge, die geschwungene Locke. »
- 24 *Id.*, p. 66 : « Sie begannen nicht mit Proklamationen, verbrannten nicht voreilig die Brücken hinter sich, banden sich nicht, solange sie nicht die Route vor sich sahen. »
- 25 *Id.*, p. 81.
- 26 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, Munich : Prestel, 1973, p. 110.
- 27 Julius Meier-Graefe, « Pariser Reaktionen », *Kunst und Künstler*, vol. 10, n° 9, 1912, p. 445 : « Man kann der gegenwärtigen Pariser Kunst nicht ein gewisses Niveau des Geschmacks, große Geschicklichkeit und einen nicht geringen Sinn für dekorative Werte absprechen [...] Aber eines fehlt durchaus den allermeisten dieser wirren Spiele: der Eindruck, daß sie notwendig so sein müssen, daß es sich hier um unumgängliche Auseinandersetzungen des Individuums mit der Welt, um Visionen handelt. »
- 28 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, *op. cit.*, p. 107 : « Sie sind Flächenkünstler in jeder Beziehung, flach als Menschen. »
- 29 André Salmon (signé « La Palette »), « L'art français en Allemagne », *Gil Blas*, 28 janvier 1913. L'auteur remercie Sophie Goetzmann pour avoir porté cet article à sa connaissance et lui en avoir éclairé le contexte.
- 30 Le texte de la conférence d'Apollinaire fut publié dans *Der Sturm* : Guillaume Apollinaire, « Die moderne Malerei, [La Peinture moderne. Traduction du français par Jean-Jacques] », *Der Sturm*, n° 148-149, février 1913, p. 272. Voir la traduction française par Anatoloe Delagrange dans Guillaume Apollinaire, « La peinture moderne » [1913], *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Paris : Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 501-505.
- 31 Paradoxalement, Apollinaire avait découvert Hans von Marées au Grand Palais en 1909, grâce à l'exposition rétrospective organisée au Salon d'automne par Meier-Graefe lui-même.
- 32 Apollinaire, « La peinture moderne », *op. cit.*, p. 505.

- 33 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, t. 3, Munich : R. Piper & Co., 1924, p. 627.
- 34 Deutsches Literaturarchiv, Marbach-sur-le-Neckar, fonds Levin, *lettre de Julius Meier-Graefe à Julius Levin du 15. 11. 1912* : « Ich halte am 2. Dezember bei Paul Cassirer einen Vortrag: "Wohin treiben wir?" Ein Blick auf die heutige Kunst. Ich lasse dir zwei *Billets* schicken. Es käme nur sehr darauf an, dass die rechten Leute einkämen. Vielleicht kannst du etwas tun. » Malade, Meier-Graefe dut décaler sa conférence du 2 décembre 1912 au 6 janvier 1913.
- 35 Anonyme, « Meier-Graefe über die Zukunft der Kunst », *Berliner Börsen-Courier*, 7 janvier 1913 : « Also sprach der neue Bußprediger, oder vielmehr er las seine wohlwogeneren Worte vom Blatt ab und er ließ sein zahlreiches Auditorium, das aus Kunstenthusiasten, Malern und Literaten bestand, in grenzenloser Verblüffung zurück. »
- 36 Robert Breuer, « Grosspapa Meier-Graefe », *Vorwärts*, 8 janvier 1913.
- 37 Theodor Heuss, « Auch ein Bußprediger », *Süddeutsche Monatshefte*, vol. 10, n° 2, 1913, p. 755 : « Meier-Gräfe, der "Besonnene", erhebt Anklagen gegen Paris, gegen die letzte "Entwicklung" der französischen Kunst, und er, der noch vor zehn Jahren die Parole der Zukunft ausgab, einer Zukunft, die auf den "vier Säulen" des modernen Frankreichs ruhte, stimmt seine Leier auf dunkle Töne, und statt der scherzend-flieghaften Taufreden, die dem Lob der Väter und Ahnen galten, schreibt er sozusagen einen Nekrolog. »
- 38 *Lettre de Wassily Kandinsky à Franz Marc du 8.3.1913* dans Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Briefwechsel*, édité par Klaus Lankheit, Munich : R. Piper & Co., 1983, p. 211-212 : « Gestern waren wir alle im Vortrag bei Herrn Dr. Julius Meyer-Graefe [sic], der jetzt Julianus Apostata heißt, weil er zum Schluß dem Publikum empfahl, sich an diesem Kaiser Beispiel zu nehmen. Die neue Kunst wäre Geschäftsmacherei, ohne Seele und Geist und man solle sich gegen sie vereinigen. Es war ein bodenloses Geschimpf und überraschte im Mangel der Gedanken, des Verstandes. Der Saal war so vollgestopft, daß man kaum atmen konnte. Und die Luft!! Binahe so schlecht wie der Vortrag. Zur Diskussion hat sich keiner gemeldet. »
- 39 August Macke und Franz Marc, *Briefwechsel*, Cologne : DuMont, 1964, p. 152-153, *lettre de Franz Marc à August Macke du 12.3.1913* : « Meier-Graefe hielt letzthin in München einen Vortrag, in dem er uns alle als Geschäftsmacher bezeichnete und das Publikum aufforderte, es solle sich gegen uns verbinden etc.!! Und Cassirer denkt im Grunde genau so. Mit diesem Kreis will ich nichts zu tun haben. »
- 40 Anselm Ruest, « Wohin treiben wir? Also sprach Meier-Graefe », *Die Aktion*, vol. 3, n° 4, 22 janvier 1913, p. 105-106 : « Auf den eineinhalbstündigen Vortrag näher einzugehen, wäre ein vergebliches Bemühen, denn er bestand aus einem Sammelsurium kritikloser Verdächtigungen wahrsagerinnenmässiger Prophezeiungen, stöhnender Jammeriaden über den unaufhaltsamen Einbruch der Barbarei in das untergehende Reich der Schönheit. »
- 41 Franz Pfemfert, « Julius Meier-Graefe gegen Julius Meier-Graefe », *Die Aktion*, vol. 3, n° 4, 22 janvier 1913, p. 106 : « Er sollte nicht mit Scheuklappen durch die Vortragssäle laufen, er nicht. Was J. M.-G. heute gegen die Kommenden der Malerei in die Zeitungswelt schreit: man schrie es vor einem Augenblick ihm zu. Dieser neue Reaktionär war gestern der Anstifter von Revolten! Hat uns fürs Umstürzen begeistert. Wir sind ihm dafür dankbar; indem wir unsere kompakte Pietätslosigkeit gegen seine Greisenhaftigkeit ins Feld schicken, beweisen wir es. Was ist uns der geifernde Zahnlose? Eine üble Naturerscheinung. Hinweg damit. Wir kämpfen mit dem Revolutionär Meier-Graefe. »
- 42 Meier-Graefe, *Tagebuch*, *op. cit.*, p. 224 : « Nach den Echantillons der Presse über meine Vorträge ist wieder mal ein artiges Geschimpfe in dem *doux pays* los. Der "Zahnlose Geiferer" ist mir am nächsten gegangen. Ich gehe heute gleich zu meinem Zahnarzt Dubois, um meine in der Tat merkbaren Lücken zu füllen. »
- 43 Voir Angelika Wesenberg (dir.), *Impressionnisme/Expressionnisme. Le tournant dans l'art*, cat. exp., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Munich : Hirmer Verlag, 2015.
- 44 Harry Graf Kessler, *Journal. Regards sur l'art et les artistes contemporains*, Paris : Éditions de la MSH, collection « Passages/Passagen » du Centre allemand d'histoire de l'art, 2017, p. 228, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/editionsms/10926#tocfrom1n13> [consulté le 19.02.2018].
« Meier Gs Haus eine merkwürdige Mischung von modernsten Bildern von vorgestern und ziemlich wertlosem Bric à Brac, den er für teures Geld kauft. Das Ganze angenehm, aber ohne überzeugende Sicherheit im Geschmack. »

- 45 Florian Illies, *1913. Chronique d'un monde disparu* [2012], traduit par l'allemand par Frédéric Joly, Paris : Piranha, 2014.
- 46 Deutsches Literaturarchiv, Marbach-sur-le-Neckar, fonds Heymel, *lettre de MG à Alfred W. Heymel du 26. 4. 1914* : « Ich arbeite ungefähr so wie du in der Nacht oder in dem Morgen [...]. Es kommt mir auch nichts, leider, leider. Diese Entwicklungsgeschichte Noll ist eine wahre Marter. »
- 47 Deutsches Literaturarchiv, Marbach-sur-le-Neckar, fonds Heymel, *lettre de MG à Alfred W. Heymel du 13. 5. [1914]* : « Der Vorwurf, den Du und andere mit tausendfältigem Recht der alten Fassung (o Gott, was für ein Dreck!) gemacht haben, wird überlegt. Es wird ganz ordentlich, aber ich gehe mit Volldampf in der Geschichte fort. »
- 48 « Zweites Buch. Die vier Säulen der modernen Malerei » dans Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, vol. 1., Stuttgart : J. Hoffmann, 1904, table de matières, sans page.