



**Nicole Fritz, Petra Lewey & Annika Weise (Hg.), Tanz!
Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege, Ausst.-Kat.,
Tübingen, Kunsthalle Tübingen, München: Klinkhardt
& Biermann, 2019, 178 pages**

Marie-Thérèse Mourey

► **To cite this version:**

Marie-Thérèse Mourey. Nicole Fritz, Petra Lewey & Annika Weise (Hg.), Tanz! Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege, Ausst.-Kat., Tübingen, Kunsthalle Tübingen, München: Klinkhardt & Biermann, 2019, 178 pages. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2020, 10, pp.144-147. hal-04061385

HAL Id: hal-04061385

<https://paris1.hal.science/hal-04061385>

Submitted on 6 Apr 2023

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

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

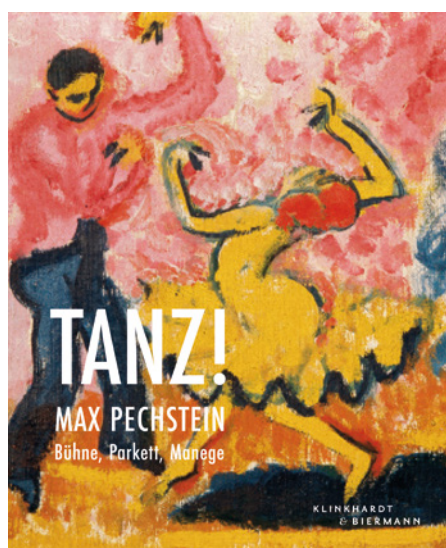


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Nicole Fritz, Petra Lewey
& Annika Weise (dir.)

Tanz ! Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege

Marie Mourey



München : Klinkhardt & Biermann, 2019,
178 pages

Face à ses contemporains Max Beckmann, Otto Dix ou Georg Grosz, Max Pechstein (1881-1955) ne compte sans doute pas parmi les peintres allemands les plus connus du début du XX^e siècle. Pourtant, né à Zwickau, formé à l'école des arts appliqués de Dresde, il y rejoint très vite le groupe nouvellement créé des expressionnistes de *Die Brücke*, aux côtés d'Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff. Les huit contributions de ce catalogue d'exposition, dues à des historiens de l'art, de la culture et de la danse, ont le double mérite de faire mieux connaître cet artiste fort productif (les œuvres présentées vont de 1906 à 1951), et de centrer pour la première fois les études sur la question de la représentation des corps dans la danse, illustrés par des supports aussi divers que l'huile, l'aquarelle, l'esquisse au fusain, la lithographie, accompagnés de documents d'époque, lettres, photographies, films, affiches et costumes.

Pour la danse comme pour la peinture ou les arts plastiques, la période de l'entrée dans le XX^e siècle est synonyme, partout en Europe, de l'irruption de modernités plurielles.¹ La crise des langages esthétiques aboutit à la remise en cause, souvent radicale, des institutions, normes et conventions prévalant jusqu'alors et à la relégitimation de pratiques déconsidérées comme divertissements superficiels, voire vulgaires. Comme pour les autres arts, la catégorie qui prédomine dans la danse est celle de l'individualisation (de l'expression, du style, de la forme), opposée au conformisme délétère du ballet classique et à une crise de la civilisation et des valeurs bourgeoises. De ce besoin de « réforme de la vie » (*Lebensreform*) (Daniel J. Schreiber, « Arm und Lebensfreiheit », p. 123-129) naîtra la danse dite « libre », bientôt baptisée « danse allemande » en raison de ses représentantes et représentants les plus célèbres.

Les artistes plasticiens, désireux de saisir l'essence du mouvement éphémère des corps, ne tardèrent pas à s'emparer du sujet, d'Émile-Antoine Bourdelle, inspiré par la silhouette d'Isadora Duncan, à Auguste Rodin, fasciné par l'originalité de la « danse serpentine » de Loïe Fuller et la beauté exotique des danseuses cambodgiennes,² ou

encore Henri Matisse, concevant sa célèbre fresque *La Danse* (1910) comme une ode à la joie des corps. Dans l'espace germanique, Mary Wigman, l'égérie du mouvement d'avant-garde, sera croquée par Kirchner dans des postures hiératiques ou solennelles, tandis que Vassily Kandinsky stylisera les mouvements géométriques abstraits de Gret Palucca, en résonance avec l'esthétique du *Bauhaus*. Les interactions constantes entre arts plastiques et graphiques d'une part et arts performatifs de l'autre produisent ainsi une dynamique culturelle inédite et révolutionnaire, qui fait littéralement exploser ce monde ancien et largement sclérosé.

Au-delà de sa passion personnelle pour la danse, le désir de Pechstein d'en faire un motif privilégié de sa création s'élargit, comme déjà chez Toulouse-Lautrec, un de ses modèles avoués (Janina Dahlmans, « Der Rhythmus der Natürlichkeit », p. 106-112), à des domaines alors encore considérés comme périphériques ou marginaux (cirque, variété, cabaret) ; il cherche à saisir la radicalité de ces expressions sans se soucier de leur « beauté », réelle ou supposée. En effet, la danse-spectacle dans toutes ses formes puise ses énergies de renouvellement dans des sources diverses (l'Antiquité, un Orient aux contours très imprécis) avec une forte composante d'extase culturelle, voire mystique ; mais elle est également en quête d'un retour à la nature, retrouvée ou fantasmée selon un idéal des origines non corrompues de l'humanité, ce qui implique fréquemment la nudité, partielle ou totale. Le « primitivisme » observé dans les arts plastiques fait ainsi écho à celui de certaines pratiques dansées, rapidement qualifiées de « barbares » ou « sauvages ».

La formation artistique de Max Pechstein est en soi assez traditionnelle. L'Italie, Paris, puis Berlin constituent les étapes d'un itinéraire alors indispensable, complétées par des séjours à la campagne ou à la mer. Au fil de ses déplacements, Pechstein explore tantôt les corps dénudés qui dansent librement au bord de lacs ou sur les plages de la Baltique (hélas trop peu pris en compte dans le catalogue), tantôt les corps pris dans la vie trépidante des métropoles et le tourbillon des divertissements, particulièrement nombreux à Berlin après la première Guerre Mondiale (Wolfgang Jansen, « Bewegte Körper », p. 69-82). Pechstein participait régulièrement aux grands bals de la *high society*, et raffolait des bals costumés et masqués (cf. l'autoportrait de 1927, « Max und Marta Pechstein beim Kostümball », p. 131). Les corps représentés sont toujours dés-individualisés, dénommés lapidairement « danseuse », « couple de danseurs », « artiste », « acrobate », « voltigeur ». Ce sont fréquemment des corps « populaires », placés dans une atmosphère familière de cafés, cabarets, music-hall ou baraques de foire, des personnages « types », avec leur répertoire de mouvements convenus, comme les danseuses semi-dénudées qui lèvent la jambe en soulevant généreusement leurs jupons. Le personnage central est presque toujours la femme, aguicheuse et érotique (sa première épouse, Lotte, lui a servi de modèle), et le regard du peintre n'est pas dénué d'ambivalences. Le thème de la danse lui permet de célébrer une corporalité spontanée, libérée des entraves sociales et morales, qui fait délibérément scandale.

Pechstein retient également des impressions fortes des « Ballets Russes » de Serge de Diaghilev qui s'étaient produits à Berlin, en particulier de *Carnaval* (1910), un hommage à la commedia dell'arte avec ses personnages aisément identifiables, Pierrot,

Arlequin, Colombine (Lucia Ruprecht, « Carnaval », p. 53-58). En revanche, il ne put voir (comme le suggère malencontreusement l'article de Claudia Jeschke, « Bewegungswelten : Schaukünste », p. 28-33) le ballet *Parade* créé à Paris en 1917, dû à la collaboration unique de très grands artistes tels que Pablo Picasso, Eric Satie, Jean Cocteau et Léonide Massine, quintessence d'un chef d'œuvre d'avant-garde proche du *nonsense*. Pechstein aurait pu trouver dans cette « sécession chorégraphique » une correspondance exacte avec les diverses « sécessions » des arts plastiques qu'il connut durant sa carrière. Le mélange des mondes, les brassages stylistiques firent naître une esthétique de l'hétéroclite qui, en bousculant les hiérarchies académiques et certitudes bien-pensantes, créa une nouveauté radicale – et scandaleuse.

À l'opposé des lumières de la ville, Pechstein fut fasciné, comme nombre de ses contemporains, et à l'instar de Gauguin qu'il admirait, par l'Océanie, utopie d'un paradis perdu, et par les étranges danses « exotiques ». Le voyage entrepris avec son épouse en 1914 vers les îles Palau (en Papouasie-Nouvelle Guinée) sera interrompu en raison de la guerre, mais jusqu'à la fin de sa vie, Pechstein se nourrira de cette nostalgie, de ce rêve d'ailleurs, de l'attraction pour les danses magiques des indigènes, comme l'atteste la « Danse au clair de lune » (*Mondscheintanz*), dont il existe plusieurs versions, jusqu'à l'ultime de 1951. Les motifs de danse, fréquents durant la période de la République de Weimar, disparurent totalement sous le nazisme, qui compta Pechstein au nombre des artistes « dégénérés ».

Le style de Pechstein se caractérise par une grande économie de moyens, réduits à l'essentiel. Les silhouettes ne sont pas soigneusement dessinées, mais esquissées à grands traits rapides, soulignées par de larges aplats (noirs ou de couleur). Les volumes et les ombres en sont absents. Nulle recherche de belles proportions, d'une harmonie bien ordonnée : c'est l'énergie brute qu'il importe de capter, l'élan vital, le rythme, la vibration (*Schwung*), l'intensité des couleurs éclatantes (particulièrement dans les vues du cirque), et sans doute aussi une part de vérité du moment fugace saisi sur le vif, comme le souligne Annika Weise (« Bühne, Parkett, Manege », p. 155-161). Pour autant, même si certaines figures semblent verser dans le grotesque, il ne s'agit pas de caricatures. Aux antipodes d'un quelconque réalisme, Pechstein se penche sur le réel en proposant sa propre vision, résolument subjective, des corps dansants, et de la perception qui en résulte.

Malgré ses mérites, l'ouvrage suscite quelques réserves ; on aurait apprécié un rappel biographique, même succinct, permettant de reconstituer le milieu culturel et artistique fécond dans lequel Pechstein évolua, en interaction constante avec ses pairs. Certaines contributions portent davantage sur le contexte général de ce début de siècle (Frank-Lothar Kroll, « Geburt der Moderne », p. 19-23), sans expliciter le rapport de Pechstein au fait politique ou social. On ne trouve qu'une mention de la montée du nazisme, que l'artiste compare à une « danse macabre » (p. 136). Les reproductions (incluant celles d'autres artistes moins connus, comme Christian Rohlf, Erma Bossi, Rudolf Belling), de très bonne qualité, ne font que rarement l'objet de commentaires détaillés. On retiendra l'apport de Aya Soika (« Vom Presseball zum Mondscheintanz », p. 136-145), par ailleurs auteure du catalogue raisonné de l'œuvre

peint de Pechstein,³ qui montre les fils reliant l'artiste aux écrivains, galeristes, architectes, pour lesquelles il créa des œuvres durables. L'ensemble propose une promenade visuelle certes agréable, mais qui ne permet pas de saisir une quelconque singularité de Pechstein dans un contexte si immensément riche. Dommage.

- 1 Voir à ce sujet l'ouvrage fondamental d'Annie Suquet, *L'Éveil des Modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Paris : CND, 2012.
- 2 *Rodin et la danse*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, Paris : Hazan, 2018.
- 3 Aya Soika, *Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*. 2 vol. Munich : Hirmer Verlag, 2011. Voir également de la même auteure : *Der Traum vom Paradies. Max und Lotte Pechsteins Reise in die Südsee*, cat. exp., Zwickau, Kunstsammlungen Zwickau, Berlin : Kerber Verlag, 2016.