Université de Montréal

Heinrich Zille et sa représentation du « Milljöh » : un exemple de diffusion du « Rinnsteinkunst » opposé à l'académisme artistique wilhelmien

par Anne-Marie Roy

Département de littératures et de langues du monde

Section d'études allemandes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts (M.A.) en études allemandes

Août 2016

Université de Montréal Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Heinrich Zille et sa représentation du « Milljöh » : un exemple de diffusion du « Rinnsteinkunst » opposé à l'académisme artistique wilhelmien

présenté par :

Anne-Marie Roy

a été évalué par un jury composé des membres suivants :

Nikola von Merveldt, co-directrice de recherche
Fabien Théofilakis, co-directeur de recherche
Till van Rahden, président rapporteur
Philippe Despoix, membre du jury

RÉSUMÉ

Berlin, capitale du nouveau Reich allemand, nouvellement déclaré en 1871, est alors une métropole européenne des plus denses et modernes en ce qui a trait aux différentes industries, technologies et transports. Toutefois, tentant d'entretenir l'image hautement glorifiée de son État, l'Empereur à la tête du pays, Guillaume II, impose à l'art son idéal – créant ainsi une politique artistique, une *Kunstpolitik* – et incite fortement les artistes berlinois à œuvrer dans un style des plus conservateurs. C'est lors d'un discours le 18 décembre 1901, inaugurant l'Allée de la Victoire, située dans le *Tiergarten*, que l'Empereur exprime ses idées précises quant à un genre artistique idéal, ce qu'est un bon et un mauvais artiste, ainsi qu'un bon ou mauvais art. Tout art divergeant de cet idéal est alors qualifié de « Rinnsteinkunst ».

Heinrich Zille, dessinateur-caricaturiste issu du milieu prolétaire, s'engage toute sa carrière à tirer le portrait des gens, du quotidien et de l'environnement de son milieu (le « Milljöh »), et ce, de façon satirique, naturaliste et très crue. Ce mémoire tente donc d'établir un lien direct entre l'idée du « Rinnsteinkunst » de l'Empereur et l'œuvre de Zille, pour ainsi enfin offrir un exemple concret de diffusion de cet art dit de « caniveau » et de montrer comment Zille s'approprie ce genre d'art. Artiste appartenant au mouvement moderniste berlinois, sa principale association étant la Sécession berlinoise, Zille connaît une immense popularité en mettant de l'avant des sujets tabous et proscrits de l'art officiel. On y découvre donc, en de différents formats, médiums et techniques, un côté de Berlin moins connu, bien que plus populeux. Avec les innovations dans l'imprimerie, ainsi que dans le développement de l'intermédialité et des relations artistiques internationales, ses dessins se propagent, donnant ainsi une poussée considérable à l'établissement de l'art moderne à Berlin.

Mots clés: Berlin, art allemand, art moderne, Rinnsteinkunst, médias, photographie, expositions, Kaiserreich, topographie, urbanisme.

ABSTRACT

After it was declared capital city of the new Reich in 1871, Berlin was a very dense and very modern European metropolis in regards to different industries, technologies and public transports. However, the Emperor at the head of the country, Wilhelm II (1859-1941), tried to maintain a highly glorified image of his State and imposed his ideal conception of the arts. In so doing, he created an artistic policy, a *Kunstpolitik*, and strongly urged the Berliner artists of his era to work in a very conservative artistic genre. It is during a famous speech for the inauguration of the Victory Avenue, situated in the *Tiergarten* in Berlin, on the 18th December 1901, that the Emperor expressed his exact thoughts on what makes a good or a bad artist, and what kind of art is right or wrong. Any art diverging from his ideal would be qualified as "Rinnsteinkunst".

Heinrich Zille (1858-1929), a working-class draftsman and caricaturist, spent his whole career sketching the proletarians and the poor in a satirical, naturalist and blunt way, exposing their everyday lives and their environment, called the "Milljöh". This thesis attempts to draw the direct relation between the concepts of the "Rinnsteinkunst" and the work of Heinrich Zille, to finally establish a concrete example of what this "gutter art" is about and to demonstrate how Zille used this artistic style. Belonging to the Berlin modernist movement, mainly as part of the Berlin Secession, Zille drew a lot of attention from the public by bringing forward taboo subjects that were banned from official art. His oeuvre, crafted using different formats, mediums, techniques, shows the hidden face of the official imperial Berlin. Innovations in printing techniques, as well as the development of intermediality and international artistic relations allowed for a wide circulation of his drawings, strongly fostering the establishment of modern art in Berlin.

Keywords: Berlin, German art, modern art, Rinnsteinkunst, medias, photography, exhibition, Kaiserreich, topography, urbanism.

ZUSMMENFASSUNG

1871 wurde das deutsche Reich erklärt. Damals war Berlin eine der dichtesten und modernsten europäischen Metropolen, vor allem was Industrie, Technologie und Verkehrssystem betrifft. Vom Kaiser Wilhelm II. (1859-1941), der ein glorifizierendes Bild des Reiches pflegte, wurde allerdings eine die Berliner Künstler in einem konservativem Stil einschränkenden Kunstpolitik angepriesen. Am 18 Dezember 1901, während der Rede zur Enthüllung der am Tiergarten liegenden Siegesallee, hat sich der Kaiser zu seiner Vorstellung eines idealen künstlerischen Genres geäußert. Dabei erklärte er, was seiner Meinung nach gute oder schlechte Künstler bzw. richtige oder falsche Kunst ausmachte. Jede von dieser Richtlinie abweichende Kunst wurde da als "Rinnsteinkunst" bezeichnet.

Der Künstler Heinrich Zille (1858-1929), Zeichner und Karikaturist aus der Arbeiterklasse, hat sich seine ganze Karriere lang damit beschäftigt, das Gesicht des Proletariats, der armen Leute, ihrem Alltag und ihrer Umgebung – das *Milljöh* – darzustellen. Diese Arbeit setzt das Konzept der "Rinnsteinkunst" und Heinrich Zilles "Milljöh" in Beziehung zueinander, um das erste konkrete Beispiel dieser "Kunst der Gosse" zu liefern und um zu zeigen, wie er sich dieser Kunst zu eigen macht. Zille, ein Mietglieder der Berliner modernistischen Kunstbewegung, hauptsächlich als Teil der Berliner Secession, war schon zu seiner Zeit sehr berühmt, indem er von der offiziellen Kunstpolitik verpönten Tabuthemen in seiner Kunst darstellte. Durch verschiedene Formate, Medien und Techniken wird in Zilles Kunstwerk die Kehrseite des wilhelminischen Berlins gezeigt. Mithilfe der Innovationen in der Druckerei sowie der Entwicklung der Intermedialitäten und der internationalen künstlerischen Beziehungen wurden seine Zeichnungen weitgehend verbreitet, was zur Errichtung einer Berliner modernen Kunst beachtlich beitrug.

Schlüsselwörter: Berlin, deutsche Kunst, modernistische Kunst, Rinnsteinkunst, Medien, Photographie, Ausstellung, Kaiserreich, Topographie, Urbanismus.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Zusammenfassung	iii
Table des matières	V
Liste des illustrations	Vii
Remerciements	xi
Introduction	1
1. Un tournant dans le <i>Kaiserreich</i> : l'œuvre d'Heinrich Zille	1
2. Approche à la modernité artistique berlinoise	4
3. Corps du texte	7
Chapitre 1 Heinrich Zille, la <i>Kunstpoltik</i> et la Sécession berlinoise	10
1.1 Heinrich Zille et son « Milljöh »	10
1.1.1 Heinrich Zille, une brève bibliographie	10
1.1.2 Le « Milljöh »	13
1.2 Le wilhelminisme	18
1.2.1 Guillaume II et sa Kunstpolitik: l'art au service d'une nouvelle puissance	e 18
1.2.2 L'académisme artistique, un retour vers le passé ?	24
1.2.3 Le « Rinnsteinkunst »	25
1.3 L'opposition : la Sécession berlinoise (1898-1914)	29
Chapitre 2 Pratiques et représentations de l'espace : Contraste des lieux et des	
milieux	35
2.1 L'homme dans la topographie berlinoise du <i>Kaiserreich</i>	35
2.1.1 Michel de Certeau, les pratiques d'espace et Heinrich Zille	37
2.1.2 L'urbanisation de Berlin pendant le <i>Kaiserreich</i>	39
2.2 Berlin et la perspective wilhelmienne : « La ville panorama »	42

2.2.1 Perspectives et notions d'espace dans l'art wilhelmien	. 42
2.2.2 Les lieux du wilhelminisme	. 50
2.2.3 Les pratiques de l'espace : couches sociales supérieures de la société et	
glorification de l'État	. 53
2.3 Berlin et la perspective de Zille et son « Milljöh » : le « down » ou la vue d'en bas	55
2.3.1 Notions d'espace dans la représentation du « Milljöh »	. 60
2.3.2 Les lieux du « Milljöh »	. 62
2.3.3 Les pratiques de l'espace du « Milljöh »	. 64
Chapitre 3 Médias et diffusion du « Milljöh » : le développement de l'art moderno	e à
Berlin	67
3.1 Contraste des formes et des médiums	. 66
3.1.1 Marshall McLuhan et les modes de représentation : « Le message c'est le	
médium »	. 68
3.1.2 Formes et médiums de l'art wilhelmien	. 70
3.1.3 Formes et médiums de Zille	. 73
3.1.3.1 Zille et la photographie	. 77
3.2 La diffusion de l'œuvre de Zille	. 83
3.2.1 Walter Benjamin : L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisa	ée
(1935)	83
3.2.2 Les médias de masse et publications diverses	. 84
3.2.3 Les expositions de la Sécession berlinoise	. 88
Conclusion	. 92
Bibliographie	. 99
Annexe	102

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1.

ZILLE, Heinrich

Zur Mutter Erde

Gravure à l'eau forte

1905

Tiré de : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zille_Zur-Mutter-Erde_GDR-

73-100-14.jpg

Consulté le 23 août 2016

Illustration 2.

HEINE, Thomas Theodor

Ausstellung des deutschen Künstlerbundes

Lithographie

1905

Tiré de: http://www.kuenstlerbund.de/deutsch/publikationen/plakate-1904-bis-

1936/1905-berlin.html Consulté le 23 août 2016

Illustration 3.

Plan de la ville de Berlin, 1900

Tiré de : http://www.carto-mondo.fr/carte/plan-ville-berlin-1900

Consulté le 23 août 2016

Illustration 4.

AUTEUR INCONNU

Blick vom Rathausturm über das alte Marienviertel nach NW, mit Stadtschloß, Unter den Linden, Dom und « Museuminsel, circa 1910.

Photographie

Circa 1910

Tiré de : http://www.deutsches-architektur-

forum.de/forum/showthread.php?t=8329&page=138

Consulté le 23 août 2016

Illustration 5.

KONER, Max

Kaiser Wilhelm II

Huile sur toile, 56 x 36 cm

1890

Tiré de :

http://www.wikiwand.com/de/Wilhelminismus

Consulté le 23 août 2016

Illustration 6.

ZILLE, Heinrich

In der Parochialstrasse, 1902/1903

Photographie 1902/1903

Tiré de : https://artkiss.eu/tag/heinrich-zille/

Consulté le 23 août 2016

Illustration 7.

ZILLE, Heinrich

Wohnungs-Hygiene

Lithographie

1908

Tiré de : http://medienwerkstatt-

online.de/lws wissen/vorlagen/showcard.php?id=15560&edit=0

Consulté le 23 août 2016

Illustration 8.

VON WERNER, Anton

Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin

Huile sur toile, 227 x 312,3 cm

1908

Tiré de : https://de.wikipedia.org/wiki/Richard-Wagner-

Denkmal (Berlin)#/media/File:Anton Werner Enthuellung Wagner Denkmal.jp

g

Consulté le 17 juin 2016

Illustration 9.

AUTEUR INCONNU

Richard Wagner Denkmal in Berlin um 1904

Photographie

1904

Tiré de :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin Richard Wagner Denkmal 190

4 ing

Consulté le 17 juin 2016

Illustration 10.

ZILLE, Heinrich

In engen Gassen

Fusain et pastel sec

1904

Tiré de: http://www.focus.de/kultur/kunst/heinrich-zille did 18027.html

Consulté le 17 juin 2016

Illustration 11.

ZILLE, Heinrich

Hirtenstraße 9, davor Umzug auf Karren, Sommer 1901

Photographie

1901

Tiré de : http://www.zeit.de/kultur/kunst/2014-12/heinrich-zille-berlin-fs

Consulté le 30 juin 2016

Illustration 12.

HEINE, Thomas Theodor

Affiche de l'exposition annuelle de la Sécession berlinoise de 1901

Lithographie

1901

Tiré de : http://www.wikiwand.com/de/Berliner Secession

Consulté le 30 juin 2016

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Mme Nikola von Merveldt, ma directrice, qui a gentiment accepté de m'accompagner dans ce travail aux thèmes multidisciplinaires.

Je dois sans faute remercier M. Fabien Théofilakis, qui en cours de route a bien voulu prendre la tâche de co-directeur pour donner un cadre formel à ce projet. Parce qu'il est important de dire exactement les choses, de ne jamais s'arrêter, d'observer et surtout de critiquer justement, je vous remercie sincèrement pour la pression, l'attention, la modernité repensée, la pédagogie antistatique, ainsi que pour la correction de mes nombreuses contradictions et flagrants québécismes.

Un grand merci au Département de littératures et de langues du monde ainsi qu'au Centre canadien d'études allemandes et européennes pour les différentes bourses reçues m'ayant permis d'effectuer différents voyages d'études et de recherches à Berlin.

Michelle. Seules dans nos deux galères qui sont souvent devenues communes, avec nos deux domaines et passions respectifs que l'on s'est approprié pour avoir le courage d'avancer dans un cadre qui ne nous convenait pas tout à fait, je te remercie pour les conseils, la franchise et des litres de cafés partagés.

Merci à ma famille, Line, Sarah, Thom et Marie-Christine pour les corrections, la compréhension et les nombreux encouragements

Finalement, merci aux membres qui constituent le jury évaluant ce mémoire.

INTRODUCTION

1. Un tournant artistique dans le Kaiserreich: l'œuvre d'Heinrich Zille

2. April 1924

« Lieber und verehrter Herr Zille.

Erst jetzt, nachdem wohl die Flut der Beglückwünschungen zu Ende ist, komme ich. Wissen Sie warum so spät! Damit Sie mich nicht in der Menge verlieren. Und wer zuletzt gratuliert, gratuliert am besten! Vielleicht auch wer zuerst gratuliert – aber derjenige, der zuletzt gratuliert, wirkt am längsten, über alle vor ihm hinweg.

Aber ich will Ihnen ja gar nicht gratulieren – ich möchte der Akademie gratulieren, dass sie endlich die Augen geöffnet hat. Sie ist blind, die Akademie – und wenn sie mal wirklich sieht, dann erscheint es wie ein Wunder, und man beginnt zu hoffen, dass sie vielleicht einmal wirklich sehend wird, und dann wird die Akademie einen Wert haben – denn Menschen werden ihre Mitglieder sein und nicht Konventionen –.

Was geht mich die Akademie an letzten Endens – sie ist höchstens jetzt nur der Anlass, dass ich Ihnen, lieber Herr – nein – lieber Mensch Zille, schreiben kann, um Ihnen zu sagen, dass ich Sie liebe, und dass Sie mir als Mensch und Künstler nahe stehen und dass ich oft an Sie denke und oft von Ihnen spreche, aber immer in aller Herzlichkeit, weil es mir ein Trost und eine Hoffnung ist, dass noch Menschen wie Sie leben, in dieser Menschenlosen Zeit. Und ich drücke Ihnen herzlich die Hand und rufe Ihnen zu – Pst! Mensch halts Maul, ich spreche!

Heinrich Zille soll leben!

Herzlichst Ihr Arthur Segal.

Auch meine Frau grüßt Sie bestens und gratuliert herzlichst. 1 »

Le peintre Arthur Segal (1875-1944) a écrit cette lettre au peintre Heinrich Zille en 1924 suite à la nomination de ce dernier comme membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. Pleins d'admiration et d'enthousiasme, ce message envoyé au très populaire dessinateur Zille sont la preuve d'un engouement frénétique, d'un tournant marquant dans le domaine des arts plastiques allemands et d'une amitié professionnelle que le vieil artiste Zille sut produire et entretenir. Segal exprime dans ces lignes ses sentiments et l'envie de rester un proche ami de son ainé.

Ce genre de message, que ce soit vers la fin de sa carrière ou tout au long, n'est qu'un parmi tant d'autres. La réception dithyrambique que reçoit Heinrich Zille de la part

¹ OSTWALD, Hans (1930). *Zille's Vermächtnis*, Berlin: Paul Franke Verlag, p. 182.

de la population et des artistes modernes à son époque, autant au début qu'à la fin de sa carrière, est le témoignage d'une vie faite d'épreuves surmontées, de joies largement partagées, d'une compassion sincère, d'un tempérament aimant, mais surtout d'un apport considérable dans le domaine des arts plastiques modernes du *Kaiserreich*.

L'opinion de Segal concernant la nomination de Zille à l'*Akademie* est très claire. Elle souligne un revirement de situation majeur dans le paysage artistique berlinois, comme quoi la modernité a enfin pris sa place au détriment des *Konventionen* trop académiques et conservatrices dictées par l'État. Suite à la Première Guerre mondiale, dans la République de Weimar, la nomination de Zille comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts ne signifie pas seulement la reconnaissance tardive d'un artiste, mais également l'expression globale d'un changement d'ère, autant politique, social, qu'artistique. Cette nouvelle République signifie une rupture avec la tradition héritée du Reich wilhelmien et rend admissible le renversement des normes esthétiques.

Lors de son règne à la tête du Second Empire (1871-1918), l'Empereur Guillaume II (1859-1941), a exigé des artistes allemands qu'ils suivent un style en particulier, qui glorifie en tout point le nouveau Reich. 1871 marque la création de celui-ci. Tout y est à bâtir, particulièrement l'identité culturelle, à laquelle l'art doit se mettre au service. La question identitaire devient alors un enjeu majeur dans l'Empire, et dans sa capitale, Berlin, où s'exprime de façon la plus majestueuse la politique culturelle officielle. Ce que cet Empire propage comme image parfaite n'est que le côté positif d'une société contemporaine. On y montre des lieux pratiqués par les plus riches et on ne saurait y montrer les bas quartiers et ses habitants, qui paradoxalement forment la grande majorité des habitants du Reich. Ces gens constituent pourtant un maillon essentiel au bon fonctionnement industriel, donc économique du pays. Ceux-ci étant tout à fait absents des œuvres officielles, c'est donc la représentation conservatrice et polie de l'État qui vient jouer un rôle primordial comme enjeu de pouvoir de représentation officielle.

Néanmoins, cette propagande en plein déploiement vient créer chez des artistes ne partageant pas la même opinion en ce qui a trait à la glorification totale de l'État, un certain mécontentement. Le mouvement anticonformiste qu'est la Sécession berlinoise, dont fait partie Heinrich Zille, vient contredire de façon fracassante la tradition instaurée. Cette Sécession, synonyme de césure, est l'association artistique formée en 1898 par

plusieurs artistes aux penchants modernes, pour aller à l'encontre des cadres artistiques wilhelmiens, qui sont très contraignants et empêchent toute émancipation créatrice. L'Empereur qualifiera leur art de « Rinnsteinkunst », soit d'art de caniveau. En effet, Heinrich Zille, contrairement aux idéaux wilhelmiens, décide de prendre part au mouvement moderne, de par sa technique et ses thèmes, que plusieurs pays européens ont déjà adoptés, et donne une visibilité aux oubliés, ces gens qui constituent le revers de la médaille d'une société dont les différentes couches sociales sont clairement divisées. Zille représente son milieu, qui deviendra le « Milljöh ».

L'objectif du présent travail est donc de démontrer en quoi la représentation du « Milljöh » d'Heinrich Zille peut être analysé comme un exemple de diffusion du « Rinnsteinkunst » en opposition à l'académisme artistique wilhelmien. Nous considérerons comment cette diffusion a joué un rôle important au sein de la Sécession berlinoise et ainsi contribué au développement de l'art moderne à Berlin. En partant du discours² qu'a tenu l'Empereur en 1901, lors de l'inauguration de l'Allée de la Victoire à Berlin, et plus particulièrement du terme « Rinnsteinkunst » qui en a découlé et qui a fini par caractériser ce mouvement artistique, nous proposons les illustrations de l'artiste berlinois Heinrich Zille comme exemple précis à cet « art de caniveau » et à ses différentes caractéristiques. En quoi l'œuvre de Zille est-elle paradigmatique de ce concept ?

À travers son œuvre créatrice, Zille fait le portrait d'une société qui semble aux extrêmes de ce que les artistes au service de l'Empereur mettent sur toile. Le « Milljöh » est son sujet principal, son fil rouge, et il se caractérise par les gens qui habitent les quartiers ouvriers ainsi que les lieux bien spécifiques à ce milieu. Celui-ci se définit également comme un mode de vie : les gens vivent dans ces quartiers, là où la pauvreté, la misère, la noirceur, la mortalité et les abus en tous genres forment le quotidien. C'est un espace et une société aux antipodes de ce que le régime veut montrer de lui-même. Pour Guillaume II, l'objectif de ses motifs fétiches est davantage de glorifier l'État en camouflant les à-côtés de celui-ci. Cette glorification passe par tous les secteurs de la société, surtout par les arts.

_

² Voir annexe 1, p. 102

2. Approche à la modernité artistique berlinoise

Avant toute chose, il est essentiel de mentionner que ce travail emprunte plusieurs allées issues de différents domaines. Entre histoire culturelle et sociale de Berlin au tournant du XX^e siècle, puis entre analyse de l'espace et de la théorie des médias, ce mémoire interdisciplinaire se positionne entre plusieurs champs de recherches plutôt que de s'intéresser uniquement à l'histoire des arts du *Kaiserreich*, ce qui devrait donner différentes perspectives à notre compréhension de la situation artistique de l'époque. Néanmoins, ce mémoire emprunte principalement une démarche comparative visant à mettre en lumières les principales caractéristiques qui définissent la différence entre le « Rinnsteinkunst » et l'art wilhelmien.

Le point de départ considère donc les points principaux qui ressortent du discours de Guillaume II, dans lequel il formule le « Rinnsteinkunst », afin, dans un deuxième temps, d'analyser l'œuvre de Zille en termes d'art moderne par différenciation de l'art officiel. La spécificité de notre approche réside dans la lecture, à travers les productions antagonistes de l'époque, des principales différences entre l'art wilhelmien et l'art moderne, présent à Berlin dans le *Kaiserreich*. Pour y parvenir, nous étudierons chaque ligne de ce discours de 1901, avant de le confronter à un corpus d'œuvres établi pour constituer un exemple concret des valeurs et des idées adoptées par les deux partis. L'évaluation de la perception artistique se fait connaître d'une part dans la subjectivité du discours de Guillaume II, mais également par l'étude de certaines œuvres propres aux deux courants artistiques étudiés ici. Dans son discours, il mentionne ce qu'est un « bon » et un « mauvais » art, sa mission ainsi que celle de l'artiste. Il sous-entend en outre quels moyens devraient être pris pour y parvenir et sur quoi il devrait se baser et de quoi il s'inspire.

Le choix du corpus s'est fait d'une part par un tri d'artistes et d'œuvres des artistes wilhelmiens qui démontraient un maximum de caractéristiques se rapprochant au plus près des propos exposés dans ce travail (soit l'art officiel au service de la glorification), et ce, que ce soit en peinture autant qu'en photographie. Entre autres, le peintre officiel de la cour, Anton von Werner (1843-1915) était le fier représentant de

l'art wilhelmien. Sa toile *Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin*³, peinte en 1908, analysée lors d'un séjour de recherche à Berlin et maintenant exposée à la *Berlinische Galerie*, constitue une toile exemplaire du courant académique du *Kaiserreich*, de par son sujet, son contexte de création, son format et ses mediums. Pour le corpus d'œuvres de Zille, une panoplie de dessins aurait pu substituer ceux placés dans ce mémoire; les croquis, les photographies et les lithographies choisies dans ce texte sont un recueil tout à fait subjectif et significatif à ma démarche. Trouvés en archives, au *Zille Museum* de Berlin ou encore dans une nouvelle édition d'un recueil de dessin de Zille, comme *Kinder der Straße*⁴, ces dessins représentent en tout point l'idée du « Milljöh ». Puisque que la modernité technique a développé le médium photographique à la même époque, des photographies propres aux courants respectifs seront également analysées, non seulement d'un point de vue technique, mais surtout perspectiviste.

Bien que toutes ces œuvres, autant wilhelmiennes ou modernes, ne soient pas nécessairement issues de la même décennie et qu'il soit mention dans le texte de plusieurs genres artistiques, il n'en reste pas moins qu'ils appartiennent à une même ère, certes témoin d'une forte querelle d'un genre face à l'autre, mais l'évolution de ces styles ne s'est faite que très lentement. C'est pourquoi une année en particulier ou une date arrêtée pour un corpus d'œuvres n'était pas pertinente et que les productions choisies s'étendent sur toute la longévité du Second Reich.

Cette analyse ne peut prétendre à être exhaustive, mais vise davantage à souligner des facteurs sociaux, historiques, politiques, urbanistiques et bien sûr artistiques, qui permettent d'interroger différents auteurs et théoriciens de différentes époques proposant des interprétations sur ces sujets. Ces champs de recherches, donc la sociologie, l'histoire, la recherche spatiale, l'histoire de l'art et la politique, nous aident à comprendre l'émancipation de l'art au tournant du XIX^e siècle dans la capitale de l'Empire. Ce travail sur l'approche spatiale et cartographiée de Berlin se nourrit du cadre théorique que développe Michel de Certeau pour faire une comparaison entre la perspective et les pratiques d'espace représentées dans les deux genres artistiques. Elle emprunte également aux apports de Marshall McLuhan sur la question des formes et des

_

³ VON WERNER, Anton, Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin, huile sur toile, 1908.

⁴ ZILLE, Heinrich (2006). Kinder der Straße, Cologne: Komet Verlag.

médiums de l'art à cette époque, pour bien comprendre que le message voulant être divulgué par une œuvre ne réside pas seulement dans son thème, mais également dans son médium. Enfin, elle convoque Walter Benjamin pour sa théorisation de la reproduction d'art et sa diffusion afin de montrer en quoi les nouveaux moyens techniques et la diffusion d'une œuvre constitue un art en lui-même et engendre de nouvelles œuvres. Enfin, la perspective biographique se trouve au cœur de ce mémoire, qui retrace – en filigrane – la carrière d'Heinrich Zille, son parcours en tant qu'artiste et ses différentes allées et venues à Berlin.

Beaucoup d'études ont été produites sur la *Kunstpolitik* de l'Empereur, sur l'arrivée de l'art moderne à Berlin pendant le Kaiserreich et sur la Sécession berlinoise. Historiciser le « Milljöh » a également été fait, mais très peu d'encre a été consacrée à la théorisation de ce qu'est le « Rinnsteinkunst ». D'abord, il faut savoir que, dans le discours même de Guillaume II, la formulation de cette expression ne s'est pas exactement faite de cette façon, mais plutôt comme dans la phrase suivante : « Das kann sie [die Kunst] nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt dass sie in den Rinnstein niedersteigt.⁵ » La jonction des mots « Rinnstein » et « Kunst » a été faite par les artistes se sentant visés par le point de vue du souverain, et qui ont, par la suite, repris cette critique pour se l'approprier et la retourner contre la société bourgeoise, aristocratique et impériale. Ces artistes ont créé et publié beaucoup d'affiches, de caricatures et de dessins satiriques dans différents endroits et périodiques de l'époque, donnant ainsi une visibilité à l'art moderne.

Lors de son discours, bien que ses propos furent explicitement dirigés contre les artistes modernes, Guillaume II ne mentionne ni courants ni noms. Il est toutefois clair, connaissant ses préférences pour l'art académique, que des mouvements comme le naturalisme et l'impressionnisme étaient visés. Mettre une image précise sur ce qui est sous-entendu consiste en fin de compte à l'achèvement de ce travail. Beaucoup d'autres artistes – tels Käthe Kollwitz ou Franz Skarbina – auraient également pu être pris en exemple dans ce mémoire. Toutefois, Heinrich Zille, peu connu internationalement de nos jours, constitue un cas unique pour conduire l'analyse et de la comparaison avec les dits de l'Empereur. Avec Berlin comme cadre géographique et le II^e Reich comme

⁵ STATHER, Martin (1994). *Die Kunstpolitik Wilhelms II*, Konstanz : Hartung-Gorre Verlag, p. 63.

temporalité associée aux prémisses de cette modernité, Zille est associé à cette problématique concernant le conflit idéologique sur les arts à ce tournant crucial de l'histoire allemande.

Lorsque cette période de l'historicisme allemand est abordée, il est plus courant que ce soit fait d'une perspective politique, puisque l'ère wilhelmienne est reconnue d'abord et avant tout pour son personnel politique charismatique, pour sa *Weltpolitik* et la suprématie prussienne en ce qui a trait au militarisme. D'autre part, parler de l'art en 1900 se rapporte presque automatiquement à Paris, ville d'art moderne par excellence. Ayant joué un rôle majeur dans le développement de l'art moderne à Berlin, l'art de la capitale allemande au tournant du XXe siècle est un enjeu central pour l'avant-garde et l'évolution des courants artistiques qui rendront l'Allemagne de la République de Weimar un centre artistique mondial. Peu nombreux sont les ouvrages qui mettent l'accent sur ce fait. Plutôt que d'être concentré sur un domaine en particulier, ce mémoire est une synthèse entre art, histoire, urbanisme et techniques de cette époque. Nous tenterons de rendre honneur au travail d'un artiste peu étudié ici et qui tire le portrait unique et presque oublié d'une époque et d'une ville si marquante dans les études allemandes.

3. Corps du texte

Pour développer sur la problématique de ce travail divisé en trois chapitres, nous mettrons en contexte, dans la première partie, les trois grands sujets du travail, soit l'artiste Heinrich Zille, la *Kunstpolitik* de Guillaume II et la Sécession berlinoise. À l'aide d'une brève biographie de l'artiste, considérant que ces antécédents et son parcours ont réellement été pertinents et révélateurs pour les thèmes et les techniques qu'il a postérieurement exploitées, nous étudierons de quelle façon et dans quelle mesure son parcours a marqué son travail. Une description de son œuvre conclura cette partie pour ensuite pouvoir analyser plus précisément le « Milljöh ». Nous poursuivrons avec le wilhelminisme, plus précisément le domaine artistique. Guillaume II et sa *Kunstpolitik* sont le point de départ du travail. Nous nous demanderons ce qu'est cette *Kunstpolitik* et ses rapports, influences et conséquences dans le domaine artistique du *Kaiserreich*. Puis,

nous en viendrons au discours et au « Rinnsteinkunst », en expliquant le texte et ses idées principales.

Inspirées par la théorie de l'espace du philosophe et historien français Michel de Certeau, les grandes lignes du deuxième chapitre établissent une cartographie comparée entre les notions d'espaces et la pratique des lieux des environnements respectifs de l'art wilhelmien et moderne dans le Berlin de 1900, c'est-à-dire le contraste des lieux et des milieux. Se basant sur le livre de cet auteur, *Les pratiques du quotidien* (1980) et plus particulièrement de la partie *Marche dans la ville*, ce deuxième chapitre compare, encore une fois, les deux perspectives, d'une part – les pratiques d'espaces représentées dans l'art wilhelmien (« La vue panorama, up »), d'autre part: les pratiques d'espaces représentées dans l'art du « Milljöh » (« Vue d'en bas, down »). Il s'agit de savoir, pour chacun des deux pôles, quelle est la notion de l'espace et la perspective qui prédomine : qu'est-ce qui les constitue et comment les lieux y sont exploités ?

Le chapitre aborde également la question du développement rapide de l'urbanisation moderne, des plans de restructuration d'habitation, en proposant une lecture en contrepoint d'une vue panoramique et resserrée et des grands boulevards versus les rues des quartiers ouvriers. Cette étude topographique de Berlin sert de schéma pour structurer notre pensée sur une délimitation physique, c'est-à-dire géographique, quant aux différentes couches de la société berlinoise. En établissant cette topographie, il est donc possible de démarquer clairement les quartiers, les rues et les concentrations de ces lieux typiques de leur strate de société respective. Directement en lien avec les différentes perspectives représentées dans l'art, que ce soit sur peinture ou sur photographie, nous établissons une relation entre les différentes hauteurs de ses perspectives avec les différentes couches sociales. Examiner la cartographie d'une ville signifie également prendre en considération les pratiques des espaces, ce qui nous amène à envisager, dans notre réflexion, la délimitation structurée des quartiers ouvriers et bourgeois. Ce chapitre est central dans la compréhension des différents motifs utilisés dans les deux genres étudiés, jouant un rôle de leitmotiv considérable dans ce travail et menant au troisième chapitre de celui-ci.

Enfin, la troisième partie de ce travail consiste d'une première part à comparer les formes et les médiums utilisés d'un style à l'autre, basés sur leurs thèmes récurrents.

« The medium is the message » du théoricien de la communication, Marshall McLuhan, devient la phrase-clé de cette partie, prouvant en effet que le medium utilisé par une œuvre fait clairement transparaître le message divulgué dans celle-ci. L'idée reste simple : hors de tout motif, le médium utilisé par l'artiste, peu importe son style, en dit long sur le mouvement auquel il appartient et sur le message qu'il veut transmettre. Quelles sont les principales différences et les raisons à ces dissemblances entre médiums ? Le classicisme préfère les grands formats et l'huile, tandis que le modernisme tend vers une grande diversification de la palette et du format. L'innovation dans les techniques est également omniprésente chez ces modernistes et dans la production artistique de Zille.

En lien avec cette observation des médiums, la diffusion de l'œuvre de ce dernier vient conclure ce mémoire. C'est donc à l'aide du texte de Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, que je continuerai avec les médias de masse – dont les périodiques – et la façon dont ils ont contribué, en plus des expositions de la Sécession berlinoise, à la diffusion des images de Zille et de l'art moderne. L'art des Sécessionnistes ne se retrouve justement pas seulement dans les grandes galeries, mais également dans la rue, par le biais des affiches ou des tractes, ce qui offre à Berlin un musée à ciel ouvert, près du caniveau, du «Rinnstein», où les artistes trouvent leur inspiration. L'arrivée des médias de masses, du développement de la publicité et l'imprimerie, théorisée par Benjamin ainsi que l'histoire de la muséologie européenne viennent appuyer dans ce travail, l'effort des artistes modernistes à propager leur travail pour ainsi faire connaître et avancer l'art à une échelle autant locale, nationale qu'internationale.

Chapitre 1

Heinrich Zille, la Kunstpoltik et la Sécession berlinoise

1.1 Heinrich Zille et son « Milljöh »

1.1.1 Heinrich Zille, une brève bibliographie⁶

Né en 1858 dans la petite ville de Radeburg, non loin de Dresde, Heinrich Zille grandit dans un milieu prolétaire. Son père, Johann Traugott Zille (1824-1909) possédait une formation technique d'orfèvre et de forgeron. Sa minutie et ses habiletés manuelles l'ont mené vers divers métiers d'artisan et dans plusieurs domaines, dont l'horlogerie et la serrurerie. Figure peu présente dans la vie d'Heinrich, Zille père se retrouve souvent emprisonné pour dettes non payées. Sa mère, Ernestine Louise Heinitz (? - 1908), travaillant également dans divers domaines dont la teinturerie, tente quant à elle de subvenir aux besoins de sa famille avec le peu de moyens qu'une famille prolétaire moyenne de l'époque pouvait avoir. Pour fuir les créanciers, les Zille déménagent à plusieurs reprises, laissant parfois derrière les barreaux, le père. Pour cette raison, le jeune artiste se voit confié à plusieurs reprises à sa grand-mère. De Radeburg, à Dresde, de Dresde à Potschappel et de cet endroit à Berlin, ils vécurent toujours dans de petits appartements de quartiers pauvres. Pour Zille, cet environnement sera sa principale inspiration. En effet, c'est dans ces appartements de quartiers pauvres que le dessinateur a créé son œuvre entière s'inspirant fortement de ces milieux ouvriers où la question sociale domine.

Toutefois, l'enfant reçoit une éducation normale et participe même à des cours de dessins de façon extrascolaire et pour lesquels il développe un intérêt particulier. C'est dans ces cours que son professeur, Anton Spanner, lui conseille de devenir lithographe, ce qu'il deviendra. Considérant les dures conditions de travail qu'engendre un métier d'ouvrier, la lithographie quant à elle lui permettrait d'avoir un salaire décent, un horaire fixe et de se tenir au chaud près des presses. Le métier de lithographe devient le sien et

⁶ À Noter que ces dernières années, suite à un regain d'intérêt pour l'artiste, quelques nouvelles biographies d'Heinrich Zille ont été publiées, par exemple *Der Unbekannte Zille* (2015) d'Erich Knauf et Heinrich Zille, eine Biographie (2014) de Nicole Bröhan.

cette technique des plus modernes contribuera grandement à l'achèvement de ses œuvres postérieures. C'est lors de cette formation qu'il se familiarise avec l'appliqué de couleurs, différentes techniques d'impression, la gravure, la typographie, l'héliogravure, que pour en nommer quelques-uns. En plus de son apprentissage de lithographe, Zille prend des cours de dessins à l'école royale d'art de Berlin (*die Königlische Kunstschule*) auprès de celui qui devient son mentor : Theodor Hosemann (1807-1875), caricaturiste et peintre aux fortes tendances réalistes. Il voit immédiatement que Zille possède un coup de crayon hors du commun et beaucoup d'habileté à esquisser sur le vif. Il lui suggère donc d'aller dehors et de rendre sur papier les différentes pratiques d'espace de la rue et les gens qu'on y retrouve:

« Gehen Sie lieber auf die Straße hinaus, ins Freie, beobachten Sie selber, das ist besser, als wenn Sie mich kopieren. Ohne Künstler werden zu wollen, können Sie Zeichnen im Leben immer gebrauchen; ohne Zeichnen zu können, sollte kein denkender Mensch sein »⁷.

Ce conseil que donne Hosemann à Zille lui sert du début jusqu'à la fin de sa carrière. Bien que le travail en atelier reste son processus artistique final, Zille accumule des esquisses de scènes extérieures et des portraits de l'immédiat pour en faire une sorte de montage. À l'inverse des façons de faire de l'académisme artistique, où de longues heures sont consacrées presque uniquement en atelier à l'étude des couleurs et des motifs, Zille, quant à lui, travaille de manière plus instantanée et à l'extérieur, dans les rues du Berlin ouvrier de l'époque.

Suite à ses études, Zille cumule plusieurs expériences de travail dans son domaine, tels l'affichage publicitaire, les dessins de mode et travaille en impression et en lithographie. En 1877 il est également engagé à la société photographique berlinoise (*die Berliner Photographische Gesellschaft*) en tant qu'imprimeur et où il travaillera pendant deux ans, avant de partir faire son service militaire en tant que grenadier, à Francfort-sur-l'Oder. Son travail à la société photographique, où il s'est engagé pendant une trentaine d'années en tout, va une fois de plus grandement contribuer à son perfectionnement dans le domaine graphique. Les innovations techniques dans le domaine des arts prendront de

11

_

⁷ ROOS, Martin: *Lach dir nen Ast und setz Dir druff*, 09.01. 2008, consulté le 9 janvier 2016. [http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/der-maler-heinrich-zille-lach-dir-nen-ast-und-setz-dir-druff/2913018.html]

plus en plus de place dans le processus artistique de Zille. Via ces nouvelles technologies, il adopte entre autres dans ses créations la perspective photographique, qui permet de positionner la focale de l'image à hauteur de yeux, créant ainsi l'effet que le spectateur de cette même image fait partie de la scène et de l'environnement immédiat du dessin ou du cliché. C'est également dans cette société que Zille rencontre sa future femme et mère de ses trois enfants : Hulda Frieske. Le modeste mariage fut célébré le 15 décembre 1883. À l'instar de ses parents, Zille impose à sa famille plusieurs déménagements, d'un quartier prolétaire de l'est de Berlin à un autre, pour des raisons monétaires.

Cependant, dû en grande partie au fort développement l'imprimerie qui a engendré les médias de masse. Zille gagne passablement bien sa vie et peut se permettre de prendre du temps pour se consacrer à son hobby, le dessin. Sa dernière station, l'appartement au quatrième étage situé dans le quartier de Westend, sur la Sophie-Charlotten Straße, sera celle d'une vie heureuse, aisée et particulièrement créative en ce qui a trait à sa production artistique. Heinrich Zille eut trois enfants, Margarete née en 1884, Hans et Walter en 1888. Au contraire de son père, Heinrich est une bonne figure paternelle non seulement pour ses propres enfants, mais pour ceux du Berlin prolétaire. Zille est l'image de l'homme qui se préoccupe des siens et qui leur confère d'une certaine façon une parole et une visibilité. Il semble également être partout dû à ses longues heures de promenade dans les quartiers ouvriers. « Zille besitzt ein besonderes Charisma, das ihm immer wieder die Türen und Herzen der Menschen öffnet⁸ » rapporte même la biographe Nicole Bröhan. Sa présence dans les milieux défavorisés, sa compassion et sa dévotion envers ces classes sociales ainsi que l'image médiatique qu'il leur donne, lui ont valu une forte admiration de cette couche de la société. Dans le catalogue de l'exposition retraçant la carrière de Zille, Typen mit Tiefgang, Heinrich Zille und sein Berlin, l'auteur et éditeur de l'ouvrage Matthias Flügge affirme :

« Paul Westheim und vor allem Eduard Fuchs haben in den zwanziger Jahren bereits darauf hingewiesen, dass es Heinrich Zille gewesen ist, der Berlin als Großstadt nicht nu rein soziales, sondern auch ein psychologisches Abbild gab und damit deren Identität gleichsam von den Rändern her definierte. ⁹ »

_

⁸ BRÖHAN, Nicole (2014). Heinrich Zille, eine Biographie, Berlin: Jaron Verlag, p.93.

⁹ FLÜGGE, Matthias (2013). *Typen mit Tiefgang, Heinrich Zille und sein Berlin*, Oberhausen: ATHENA-Verlag, p. 31.

C'est ainsi que devint Heinrich Zille une figure emblématique du Berlin ouvrier et par le fait même, une sorte de sociologue de son époque.

1.1.2 Le « Milljöh »

Comprendre le travail d'Heinrich Zille consiste à saisir des strates de sociétés strictement séparées, vivant dans une situation géographique particulière et à une époque témoin de changements radicaux dans tous les pôles et les relations qui la régissent. Ce que décrit Zille en dialecte berlinois comme son « Milljöh », est en français le milieu dont il fait le portrait. Il doit se comprendre, non seulement comme un endroit, mais aussi comme un tout. Au-delà de ce lieu, le tout dont il est question, comprend une multitude d'aspects dont l'artiste prend en compte pour créer, ce qui deviendra par expérience et production, son œuvre :

« Mit Kohle, Kreide, mit dem Bleistift und mit Wasserfarben, mit Tempera und in Gouache, in Pastell und nur ganz selten in Öl – und mit dem Photographischen Apparat fing Heinrich Zille sein "Milljöh" ein, das er selbst so charakterisierte: "Das ist der fünfte Stand. Das sind Menschen, die ihrem Geschick nicht entgehen können, die das Resultat der heutigen und früheren Gesellschaftsordnung sind, Bedauernswertem in der Charité oder im Fröbel geboren, finden sie ihren Lebensweg schon in harten Lettern vorgeschrieben. Zusammengepfercht leben sie in hohen Mietskasernen mit schmalen, ungelüfteten Treppen, ohne Luft und Sonne. ¹⁰ »

Le « Milljöh » de Zille, donc sa vision des choses, est avant tout le portrait de la société prolétaire berlinoise du Deuxième Reich, parfois de sa petite bourgeoisie, mais jamais de la haute société ou de l'État. Sans en faire une critique sociale immédiate et ne prenant justement pas volontairement parti par le biais de ses créations, Zille esquisse en quelque sorte, de façon non politisée, une sociologie de la ville prolétaire. Soutenant son désir d'uniquement dessiner le quotidien réel de cette vie ouvrière, malgré la demande des éditeurs, l'auteur Reinhard Wahren raconte cette anecdote sur l'artiste :

« Eine oft kolportierte Anekdote belegt den Zwiespalt, in dem sich Zille befand : Ein Verleger, der bei ihm neue Zeichnungen bestellte, verlangte, es sollten keine

13

-

¹⁰ FLÜGGE, Gerhard (1974). *Heinrich Zille*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut Leipzig, p.15.

Bilder von Kranken, Obdachlosen oder dreckigen Kinder sein. Darauf antwortete Zille: "Dann kann ich Ihnen Berlin nicht zeichnen!"¹¹ »

Il montre en récurrence une ribambelle d'enfants décoiffés et malpropres, de grosses femmes enceintes peu pudiques et de nombreux ivrognes. L'enfant, la femme et le vieillard sont donc ses principaux sujets, laissant explicitement de côté la figure du père de famille. De plus, il faut comprendre que la capitale du *Kaiserreich* voit pendant ses quarante-sept années d'existence sa démographie augmentée de façon fulgurante. Dû à la deuxième phase d'industrialisation, des centaines de milliers d'hommes et de femmes effectuent le passage de la vie rurale à l'environnement urbain. Selon le document de 2012 de *l'Amt für Statistik Berlin-Brandenburg*¹² (l'Office des statistiques de Berlin-Brandebourg) intitulé *Gebiet und Bevölkerung in Berlin, 1816 bis 2012* (Région et population à Berlin, de 1816 à 2012), les chiffres montrent que la population de Berlin passe de lors de la création de l'Empire en 1871 de 931 984 habitants à 3 804 048 en 1919, à la fondation de la République de Weimar. En moins de cinquante ans, la population quadruple et augmente en moyenne de 1 million de personnes par décennies, ce qui engendre un encombrement majeur dans les quartiers ouvrier et un problème immobilier flagrant.

Le second élément principal à prendre en considération lors de l'étude du travail de cet artiste est l'aspect géographique bien défini de ses motifs. Aux alentours de la ville, hors du centre, plus souvent au nord et vers l'Est, dans la majorité des cas, c'est dans des espaces clos renfermés que se passent les scènes décrites par Zille. Ces endroits, relégués loin du centre de la ville, donc loin du centre urbain et du pouvoir, sont sombres, lugubres et insalubres. Ce sont pour la plupart des micros appartements, des cours intérieures, des tavernes, etc, et confèrent aux dessins de Zille une atmosphère lourde et procurent ainsi à l'observateur un sentiment de malaise instantané.

La temporalité est également très importante dans son œuvre. Celle-ci se décrit par des anecdotes quotidiennes, de courts moments captés sur le vif et mis sur papier.

¹¹ WAHREN, Reinhard (2013). *Heinrich Zille, Unterwegs in seinem Milljöh zu den wichtigsten Aufenthaltsorten*, Berlin: Hendrik Bäßler Verlag, p. 42.

¹² GEBIET UND BEVÖLKERUNG IN BERLIN, 1816 BIS 2012, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg, consulté le 09.01.2016.

[[]https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/produkte/Jahrbuch/jb2013/JB 201301 BE.pdf]

Considérant la flânerie comme partie intégrante de sa pratique artistique, les images de rue que Zille accumule sont davantage des témoignages du quotidien dans les quartiers prolétaires et résultent de diverses scènes de la vie berlinoise dans ses environnements où la misère domine. L'intrusion dans la vie de l'ouvrier berlinois et sa diffusion est alors une nouveauté dans le paysage médiatique de l'époque.

Une œuvre qui pourrait servir d'exemple pour illustrer ce que représente concrètement le « Milljöh » serait Zur Mutter Erde¹³, gravure à l'eau forte réalisée en 1905. Basée sur une perspective photographique, cette rue qui semble se refermer sur elle-même (effet causé par la frontalité du mur en arrière-plan, toutefois rapproché) est témoin d'une scène quotidienne de la vie ouvrière berlinoise. On y voit un bâtiment défraichi avec des portes et des fenêtres à plusieurs niveaux, d'où sortent divers personnages. L'attrait est mis sur la proximité de cette foule qui se voisine et se côtoie de manière régulière et perpétuelle, dans des environnements d'habitations clos, nommés Mietskasernen et Hinterhöfe. Ces derniers sont de nouvelles constructions d'appartement pensées et conçues pour loger la population largement en hausse à Berlin. Cette foule est constituée de nombreuses femmes, pour la plupart enceintes, d'enfants éparpillés jouant sur le sol pavé, mais raboteux, démuni de toute verdure. On remarque ici deux hommes. Le père, soit au travail, à la Kneipe (au pub) ou simplement décédé vient rarement habiter les images de Zille, démontrant ainsi l'absence du père. Un des deux hommes présents sur cette ébauche pousse une brouette dans laquelle se trouve un petit cercueil, celui d'un enfant, d'où le titre de l'œuvre : Zur Mutter Erde, Retour à la terre mère.

_

¹³ ZILLE, Heinrich: Zur Mutter Erde, gravure à l'eau forte, 1905.

Zur Mutter Erde, 1905



Illustration 1. ZILLE, Heinrich: Zur Mutter Erde, gravure à l'eau forte, 1905.

Les dures conditions de vie, c'est-à-dire la famine, la pauvreté et l'insalubrité favorisent la mortalité, surtout infantile, sujet récurent dans l'œuvre de l'artiste. Le deuxième homme semble être un vieillard, personnage aussi fréquent des compositions de Zille. La pauvreté et les mœurs du bas peuple se font remarquer dans l'habillement de ces gens et dans leur posture. Malgré les nombreuses parois qui servent de délimitation entre eux, c'est une vie communautaire et dépourvue d'intimité qui est représentée dans Zur Mutter Erde. Des gens qui vivent rassemblés un à côté de l'autre et un sur l'autre fait écho aux conditions de vie dans ses quartiers bondés. En plein centre du dessin, on peut remarquer la bouche d'égout. Directement en lien avec le « Rinnsteinkunst », l'art de caniveau, le spectateur voit ces gens vivre autour de celui-ci, il est le point central de ce paysage fermé. Pour ce qui est du rendu et de la touche de l'œuvre, le seul contraste de celle-ci est obtenu par les matériaux que sont le papier et l'encre. Le trait de Zille est grossier, mais très naturaliste. La technique est parfaitement choisie pour représenter un peuple peu éduqué, aux mœurs douteuses, mais tout de même sensible et attachant. C'est justement cette technique de création qui va rendre l'œuvre facilement reproductible et

qui facilitera sa diffusion, soit par le biais des périodiques, des affiches ou des cartes postales.

La représentation du « Milljöh » est alors aux antipodes des caractéristiques de l'art académique de l'époque, soit le wilhelminisme. Cet art académique, qui favorise des thèmes historiques, peints à l'huile sur de grands formats travaillés longuement en atelier, ne montre qu'une glorification subjective de l'Empire, peinte et sculptée pour son rayonnement et sa réputation. C'est plutôt sur papier et non sur toile que l'art de Zille se concrétise, simplement au grossier trait de crayon ou à l'encre, parfois sur le vif, parfois à l'aide de la photographie. Il utilise également souvent au bas de ses images un sous-texte, non pas pour expliciter son dessin, mais plutôt pour l'accompagner d'une histoire. Malgré les thèmes très obscurs des compositions du dessinateur, l'exercice reste satyrique et humoristique. Aussi insensé que ceci puisse sembler, Zille donne à ses dessins un résultat à la fois drolatique et touchant de vérité. Justement parce qu'aucune critique directe n'est faite au prolétariat face à sa condition et ses mœurs légères, la réception de l'œuvre d'Heinrich Zille s'est faite de façon naturelle autant que sa popularité prit de l'ampleur d'années en années. Considéré comme ami du peuple et surnommé « Papa Zille », l'artiste sut rester humble et simple malgré sa notoriété. Pour lui, rester près des siens était très important :

« Ich bin bei meinem "Milljöh" geblieben – wenn auch nicht in dem Sinne, den mir ein reicher Malerjüngling erzählte. Als der zufällig ein paar Kinder, die ich oft gezeichnet habe, als Modell bekam und sich bei der Mutter der Kleinen beklagten dass die Göhren so wenig sauber wären, bekam er von der entrüsteten Frau zur Antwort: ", For Zillen könn"n se ja nich dreckich jenug sin"¹⁴. »

Autant Zille se rattache à son milieu, n'en reste jamais loin et en fait son métier, voire sa marque de fabrique, autant le peuple lui-même s'associe à cet homme qui leur donne en quelque sorte une importance et une visibilité refusée par le pouvoir central. Il se veut en quelque sorte l'étendard de ceux qui n'ont pas ce pouvoir de parole. Il est alors question de geste communautaire et d'association identitaire. Les innovations dans l'imprimerie et les techniques de reproductions ont fait en sorte que l'œuvre de Zille, c'est-à-dire la représentation du visage du prolétariat, s'est partagée et affichée à grande échelle. On

17

¹⁴ ZILLE, Heinrich (2003). Berliner Geschichten und Bilder, Wiesbaden: Fourier Verlag, p.29.

tapissait les petits appartements des coupures de journaux des dessins de Zille, créant ainsi une sorte de mise en abîme. La misère et l'infortune faisant partie de leur quotidien, c'est plutôt le côté comique de l'image et la vénération de l'iconographie de celle-ci qui leur plaît. Du point de vue de l'État, ce genre d'image et surtout sa diffusion ne fait pas l'unanimité. C'est qu'en tous points, Zille va à l'encontre de l'idée et des valeurs que veut promouvoir l'Empereur et ce qu'on nommera sa *Kunstpolitik*.

1.2 Le wilhelminisme

1.2.1 Guillaume II et sa *Kunstpolitik* : l'art au service d'une nouvelle puissance

Au courant du XIXe siècle, la Prusse, connaît une ascension fulgurante au rang de puissance économique, militaire et territoriale européenne. Ce territoire, situé en Prusse orientale, possède une situation géographique particulière (imbriqué entre la France à l'ouest, l'Empire austro-hongrois au sud et de la Russie à l'Est) qui lui procure cette renommée et cette puissance politique jalousée des autres grandes nations le voisinant. Ses accès directs à la Mer du Nord, aux régions aux terres les plus fertiles et aux territoires miniers les plus convoités, sont alors exploités de façon finement stratégique par une élite, qui autrefois était la plus éduquée et militarisée du continent. Il n'est pas non plus négligeable de mentionner la victoire des trois guerres pour l'Unification, qui furent le tremplin de la Prusse pour prendre tête de cette Unification et atteindre une supériorité militaire. À la tête de celle-ci, de puissants empereurs se succèdent, certes possédant une vision politique différente sur certains aspects (dont le nationalisme et la territorialité), mais un point commun reste similaire, voire obsessif : la glorification de l'Empire et l'image projetée par celui-ci.

À Berlin, capitale de Prusse et celle du nouvel Empire, suite à une première révolution industrielle tardive, un nouveau plan d'urbanisme est mis sur pied pour canaliser cette ville en plein essor. Au XIXe siècle, à l'instar des plans haussmanniens à Paris, Berlin se modernise avec le plan Hobrecht, elle se voit structurée et surtout embellie. Elle compte à l'époque parmi les capitales les plus modernes d'Europe et devient rapidement un lieu convoité où de nombreux touristes et riches industriels

viennent investir et s'installer. Unter den Linden (Le boulevard « Sous les Tilleuls ») est l'artère principale de la ville et devient le symbole de la puissance prussienne, c'est-à-dire une vitrine promotionnelle de l'essence même de l'État, derrière laquelle le décor léché et poli représente le modèle idéal auquel toute autre ville devrait, selon les dirigeants, se comparer. Sur cette allée se retrouvent entre autres opéra, académies, relève de la garde, arsenal, cathédrale, château des Hohenzollern et musées, institutions érigées au cours du XIX^e siècle et possédant pour la plupart une architecture homogène. Cet ensemble de bâtiments plus imposants les uns que les autres fut construit sous cette forme monumentale et grandiose, dans le style néo-classique, entre autres dans le but d'assurer le respect et l'admiration de ses visiteurs et habitants de l'Empire.

Le dernier empereur prussien, Guillaume II (1859-1941), qui régna de 1888 à 1918, prit la relève de ses prédécesseurs dans une lignée plutôt conservatrice et dans un paysage architectural et culturel établi depuis déjà longtemps. Amoureux du classicisme et de l'Antiquité, d'où ce style s'inspire, il va imposer à son régime une culture politique des plus traditionnelles, basée sur l'idéal des canons de beauté, intellectuels et architecturaux de cette époque lointaine. Dans le domaine culturel et artistique, c'est ce qu'on nommera sa *Kunstpolitik*. L'art au service d'un État n'est pas une nouveauté dans la sphère politique européenne de l'époque. Il est possible de rattacher cette association avec Napoléon par exemple et ses célèbres portraits effectués par son peintre officiel Jacques Louis David. Toutefois, Guillaume II fait de son goût en arts une politique et ce qui différencie cette pratique de celle que les autres nations en faisait, est d'une part le délai de ce genre de procéder (qui fut populaire ailleurs un siècle auparavant) et le contremouvement radical qu'il provoqua.

Plus précisément, cette politique culturelle exige que l'art se mette au service de l'État. Dans son ouvrage intitulé Die Kunstpolitik Wilhelms II¹⁵, l'historien de l'art et commissaire d'exposition allemand, Martin Stather, explique la représentation de cette autorité comme un choix :

« Das Selbstverständnis des Monarchen findet mit am deutlichsten seinen Ausdruck in der Art und Weise, wie er seine Person repräsentativ darstellen läßt. Dafür Maßgeblich sind in erster Linie Porträts, die für die Öffentlichkeit

¹⁵ STATHER, Martin (1994). *Die Kunstpolitik Wilhelms II*, Konstanz: Hartung-Gorre Verlag.

bestimmt sind. Gleichzeitig bedeutet die Auswahl der zur Verfügung stehenden Künstler einen Hinweis auf den Kunstgeschmack des Darzustellenden, der sich natürlich in ihm angemessen erscheinender Form wiedergegen wünscht. Drittens kann die Auswahl bestimmte Künstler (respektive die Ablehnung anderer) einen weiteren Akt aktiver Kunstpolitik darstellen, indem gezielt bestimmte Künstler durch Aufträge gefördert werden. Schließlich darf die Wirksamkeit und damit verbundene Geschmacksbildung, die ein solcher Auftrag mit sich bringt, für die Öffentlichkeit nicht unterschätzt werden. ¹⁶ »

La Prusse, en tant qu'État impérial, est à la recherche d'un style national, d'une architecture nationale. Suite à la création du Reich en 1871, le nouvel Empire est alors dépourvu d'historicisme et doit se créer une nouvelle identité propre à lui-même. Sans drapeau ni hymne, l'art devient donc une clé à cette problématique. À Berlin et dans plusieurs autres villes allemandes, un idéal architectural est institué pour divers bâtiments aux fonctions publiques importantes, telles les gares, de grands espaces, autant intérieurs qu'extérieurs, sont également consacrés à l'exposition d'augustes statues des différents princes-électeurs et rois qui ont régnés de 1157 à 1888 sur le Brandebourg et la Prusse. Le but est de composer une unité, un lien très fort avec les légendaires mythes germaniques du passé avec un présent tout aussi glorieux et ainsi se créer une identité marquante et redoutable. Tout est question d'histoire et de perspective. Cette forte préoccupation avec l'historicisme se voit non seulement dans la peinture, mais aussi au théâtre, en musique, en littérature, etc. où le culte du héros comme protagoniste se transfigure dans son auteur, qui lui par le fait même, en devient un. L'art passe par les commandes qui célèbrent le pouvoir. Le peintre, le compositeur et l'archéologue deviennent alors des personnalités héroïques, des génies, pour avoir justement créé cet emblème ou aura de grandeur allemande autour de leur œuvre ou de leurs découvertes.

Outre ces endroits publics très convoités par le gratin berlinois et ces lieux de transition publics où passent des milliers de gens venant de différents horizons, une des clés de cette *Kunstpolitik* reste l'institution muséale. La diffusion principale de l'art berlinois se trouve dans les divers musées de la capitale, sorte de temple de vénération et coffres-forts d'œuvres et d'artefacts. Celle-ci permet non seulement de montrer au monde entier l'ampleur du talent allemand et de ses œuvres patriotiques, mais également d'exposer la richesse d'un État conquérant, c'est-à-dire avec les biens archéologiques

¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

ramenés des possessions territoriales allemandes hors de l'Europe. Principalement situées sur l'Île aux Musées, péninsule sur laquelle se trouvent cinq imposants musées, les œuvres allemandes et les antiquités que possède l'Empereur sont exposées au monde entier pour attester entre autre la prospérité du pays. Quelque temps avant l'unification allemande, en pleine ère des Lumières, l'érection du premier musée, « l'Altes Museum » (le Vieux Musée) est le fruit de l'héritage culturel de cette époque, témoin d'un considérable développement dans les sciences, de la formation académique, et des premiers musées européens.

Conjointement avec la demande de l'Empereur de l'époque (Frédérique Guillaume III) de se faire construire un nouveau bâtiment pour son impressionnante collection d'artefacts archéologiques – et éventuellement la rendre publique – ainsi qu'avec le renouveau intellectuel, culturel, esthétique et éthique que promouvaient les Lumières, ce musée fut le résultat du travail accompli d'un cercle d'érudits issus de divers domaines. L'idée de grandiose fut au rendez-vous avec le style néoclassique, dans lequel le bâtiment fut érigé. Cette grandeur monumentale fut également mise de l'avant avec la construction des quatre autres musées, situés sur le reste de cette île. En lien avec la divulgation d'une image étincelante de la ville et de ses possessions, l'élaboration d'un tel complexe colossal, unique en son genre, prend tout son sens sachant que l'ambition de construction, la promesse de grandeur et la hâte du résultat final se sont étirées sur un siècle complet. Il n'est pas non plus anodin de constater que ce chantier de construction pour espaces expositoires correspond avec l'époque que l'on nomme la « Gründerzeit » soit l'époque des fondateurs. L'Île aux Musées de Berlin, comme la plupart des bâtisses publiques du centre de la capitale, furent construites de manière colossale afin d'imposer le respect de son visiteur envers l'institution, donc envers l'État. De plus, comme le décrit bien le professeur et historien de l'art Donald Preziosi dans son texte Art History and Museology: Rendering the Visible Legible, la fonction du musée se veut paradigmatique du projet de l'unité d'une nation (dans ce cas ici, la Prusse) ainsi que de la fonction et la signification des artéfacts qui s'y trouvent :

« The museum and the nation-state and the modern notion of culture arose together, the museum's function was to provide a space within that of the nation or community whose unity and autonomy both prefigured and was paradigmatic

of the projected unity of the nation. At the same time, in juxtaposing subjects visà-vis artifacts, the museum provided its citizen-subjects with exemplary object, 'object-lessons' of aesthetic, ethical, political and historical worth: no museum object is mute, but is already entailed with a legend and an address in cultural and historical space-time. Museums render what is visible legible. 17 »

La fondation de l'Île aux Musées remonte d'une part à l'accumulation des artéfacts et peintures des différents rois prussiens qui se succédèrent et qui furent entreposés ou exposés dans les musées. Ces collections provenaient entre autres de différents dons et d'achats d'œuvres par des historiens de l'art, lors de différents voyages financés par l'État (voyages qui avaient pour but précis d'enrichir les collections). Puis, suite aux guerres napoléoniennes, une grande partie des collections prussiennes se retrouva pillée et déplacée partout en France par les troupes de Napoléon. Comme l'histoire fut favorable pour la Prusse cinquante années plus tard, après les victoires écrasantes des guerres d'unification, les biens de l'État y revinrent (après 1871) et les collections s'enrichirent à nouveau. Rapidement, le *Stadtschloss* (le château de Berlin), où la majeure partie des collections royales se situait, se trouva saturé d'œuvres et la nécessité d'un autre espace d'entreposage devint à considérer. Également, comme le mentionne Colin Eisler dans son livre *La peinture dans les musées de Berlin*, l'aspect propagateur de montrer publiquement ces collections fut tentant :

« Frédéric-Guillaume III s'était montré impressionné, comme la plupart des monarques, par la propagande et le bénéfice que Napoléon avait tiré de ses rapines lorsqu'il s'était rendu à Paris en 1814 [...]. Aussi décida-t-il que l'Académie créerait un musée royal sur *Unter den Linden*, avec pour premier devoir d'exposer les peintures royales de Prusse reprises au Louvre [...]. ¹⁸ »

L'autre apport très important aux richesses muséales de Berlin est dû aux ambitions et aux résultats de la *Weltpolitik* sous Guillaume II. En effet, cette politique qui prônait la colonisation favorisa les voyages internationaux, l'ouverture aux différentes cultures exotiques et permit l'appropriation des lieux et des biens de ces nouveaux territoires. Le XIXe siècle fut d'ailleurs un siècle marquant en ce qui a trait aux découvertes archéologiques (et une majeure partie de ces archéologues venaient de

¹⁷ PREZIOSI, Donald (2011). « Art History and Museology », dans: Macdonald, Sharon (dir.). *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell: Chichester (R.-U.), p.50.

¹⁸ EISLER, Colin (1996). La peinture dans les musées de Berlin, Paris : Mengès, p. 7.

l'Allemagne). Ces chercheurs fournirent à Berlin une des possessions muséales archéologiques la plus nantie que l'histoire ait jusque-là connue. Finalement, le fait d'exposer ces artéfacts joue un rôle majeur en rapport avec l'idéologie de glorification du Deuxième Reich et de la *Kunstpolitik*. Comme cette pression coloniale se faisait ressentir parmi les plus grandes puissances européennes de l'époque, donc en France et en Angleterre, la Prusse se positionna stratégiquement dans la compétition en ayant rapidement compris qu'une acquisition territoriale signifiait également un statut de puissance militaire et économique – ce qui constitue en fait la base du concept de cette dite « politique mondiale ». Cette image alors dorée projetée par la Prusse a un lien direct entre l'État et son pouvoir sur la culture. Comme l'explique Jean-Louis Déotte dans le texte *Le Musée*, *l'origine de l'esthétique*, l'État institue la culture du goût :

« En outre, ce paradoxe a un rôle charnière dans les rapports de l'État à la culture, l'histoire de ces rapports n'est nullement indépendante de la position historique du paradoxe [...]. L'État instituant la culture du goût, et cela massivement dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, a nécessairement rencontré le paradoxe, puisque les musées sont indissociables de la politique des Lumières. 19 »

Avec les différents discours émis par les dirigeants de l'Empire et le contrôle que celui-ci avait sur beaucoup de pôles de la société, il n'est pas étonnant que la culture passe également par cette régulation stricte. Si le goût du grandiose, de fierté et de gloire était ce qui avait d'important à l'époque, c'est l'exemple que devaient montrer les nouvelles constructions. Le complexe muséal de l'Île aux Musées et bien d'autres institutions, dans une de leurs fonctions principales, constituaient un instrument pragmatique à la diffusion de l'enseignement de ce qui représentait « le bon goût » ; en d'autres mots, se faire voir et se faire valoir. Que ce soit pour l'architecture, la peinture ou la sculpture, l'élaboration de ce genre de monument ou toile représente l'élévation de l'art allemand au rang du modèle ultime néo-classique, soit l'antiquité et la perfection de l'art de cette époque. En résumé, le message politique du style néo-classique de l'époque est rendu lisible avec la simple impression que ce celui-ci impose. Exactement comme l'image dégagée par la Prusse, c'est-à-dire sévère, régulière, imposante et sobre, cette architecture ne laissait aucune

¹⁹ DÉOTTE, Jean-Louis (1993). *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris: l'Harmattan, p. 23.

place à la fioriture et la fantaisie et avait en quelque sorte le mandat de rappeler à tous que cette grandeur architecturale représentait la puissance économique, militaire et culturelle de l'instance qui l'avait fait construire.

1.2.2 L'académisme artistique, retour vers le passé?

Si la diffusion d'une telle politique culturelle passe d'abord par récurrence d'une facture architecturale et artistique imposante, c'est qu'à la base, l'enseignement d'une tradition académique des plus rectiligne et conservatrice s'est fait dès les débuts du processus d'apprentissage des artistes de ce courant. Ce qu'on appelle aujourd'hui l'art wilhelmien est l'art figuratif effectué de manière académique lors du règne de Guillaume II. Il se caractérise d'un mimétisme extrême, de l'esthétique et sa science du beau et d'une touche très précise donnant à la toile, souvent de dimensions gigantesques, un fini léché, brillant et dépourvu de quelconque imperfection technique. Cette description représente précisément l'antithèse du mouvement moderne dont fait partie Zille. Ces caractéristiques de l'académisme représentent les goûts personnels de Guillaume II. Ces méthodes et cette idéologie sont enseignées dans la principale école d'art de Berlin, soit l'instrument fondamental de la Kunstpolitk : la Königliche Akademie der Künste (l'Académie des Beaux-Arts de Berlin), fondée en 1696 par le prince électeur Frédéric III, sous le modèle des écoles parisiennes et romaines des beaux arts. Depuis sa création, cette école fut régie par le ministère de culture de Prusse, donc directement sous l'autorité de l'Empereur. Celui-ci décide personnellement d'un directeur, s'assurant ainsi de la direction que prendra l'enseignement des arts dans son institution.

Le plus connu et celui qui fut le plus longtemps à la tête de l'Académie, de 1875 à 1915, fut Anton von Werner (1843-1915). Fier représentant de l'art wilhelmien et premier défenseur des valeurs et techniques artistiques académiques, von Werner fut également le peintre officiel de la couronne pendant de longues années. Ses tableaux d'histoire, montrant entre autres l'Empereur posant noblement devant des ruines antiques, des scènes de parades ainsi que les diverses victoires de guerres qui ont conféré à la Prusse un statut d'hégémonie militaire sur l'Europe, sont fièrement accrochées dans la *Alte National Galerie*, musée de l'Île aux Musées exposant les grands peintres allemands.

C'est également à travers la *Verein Berliner Künstler*, association des peintres berlinois fondée en 1841, dont Anton von Werner est aussi le président, que les traditions de l'art wilhelmien se perpétuèrent.

Lors du Deuxième Reich, être peintre dans cette association, et étant par le fait même passé par l'Académie Royale des Arts, assurait en quelque sorte un contexte de création absolument non-précaire à la censure, leur procurant donc aussi la faveur de l'Empereur. Le domaine des arts et ses standards bien précis sont assidument contrôlés et ses genres sont bien définis par une tutelle conservatrice convaincue de la supériorité autant de sa technique que de ses thèmes. Il va sans dire qu'étant donné que ce réseau d'artistes a tous étudié dans la même école et ayant fait partie de la même association, une ouverture d'esprit et un penchant pour le modernisme furent considérés comme impensables. Bien que Guillaume II soit l'empereur allemand de la modernité technique, le domaine des arts devait rester hermétique à toute innovation, autant dans la technique que dans les motifs. La production d'art wilhelmien, glorifiant l'État, était alors assurée. C'est d'ailleurs en réaction à la rigidité de ce cercle hermétique d'artistes que s'est créé un contre-courant, une vague moderniste, allant à l'encontre de ces conformités oppressantes.

1.2.3 Le « Rinnsteinkunst »

Lorsqu'il est question de divulguer ses opinions sur l'art et de mettre ses idéaux esthétiques en application, Guillaume II profite de la foule constituée de la grande bourgeoisie, de la noblesse et de militaires du pays pour se faire entendre et surtout comprendre. En tant que premier homme d'État, il lui est souvent opportun de s'exprimer en public, d'autant plus que son règne fut témoin de l'inauguration d'une suite d'établissements et de monuments où il fut fièrement présent et que la pratique de discours était un exercice qu'il appréciait particulièrement. Ces discours sont non seulement l'expression de sa propre conception sur l'art, mais il en profite également pour conseiller et exiger quelles formes et fonctions l'art devrait prendre. C'est justement lors du discours de l'inauguration de l'Allée de la Victoire dans le *Tiergarten* de Berlin le 18 décembre 1901, six ans après le commencement du chantier, que l'opinion de

l'Empereur sur le mouvement moderniste qui flotte au dessus de l'Europe depuis une cinquantaine d'années devint publiquement exprimée, et ce, de façon claire et précise. Martin Stather commente:

« Seine wohl berühmteste Rede zur Kunst anlässlich der Einweihung der Siegesallee wird meist nur in Bezug auf das Wort von der »Kunst [...] die in den Rinnstein niedersteigt« zitiert. Die Abgrenzung gegenüber modernen Kunstströmungen, so vage sie inhaltlich auch formuliert war, wurde sofort als Angriff gegen die secessionistische Kunst verstanden.²⁰ »

Tiré du troisième livre de Johannes Penzler, Die Reden Kaiser Wilhelms II²¹, ce discours représente le fondement de la représentation de l'art wilhelmien et de son mépris envers le modernisme artistique. Structuré de manière conceptuelle, ce discours ne prend pas de détour pour inculquer au peuple, les valeurs et les pensées hautement subjectives du souverain en ce qui a trait à l'art.

D'abord, pour introduire ses propos, Guillaume II demande : « Wie ist es mit der Kunst überhaupt in der Welt ? 22 ». Qu'en est-il de l'art dans le monde ? Il affirme tout de suite après que celui-ci prend pour modèle et puise ses sources de mère nature. Malgré que celui-ci soit imprévisible et sans limite, elle bouge selon les lois du créateur. En quelque sorte, Guillaume II utilise cette métaphore du Dieu créateur et du contrôle de son œuvre, soit la nature, pour faire comprendre son pouvoir sur l'art, qui aussi surprenant soit-il, est sous sa gouvernance. Il poursuit avec une seconde caractéristique essentielle sur laquelle doit se baser l'art, c'est-à-dire l'Antiquité, d'où provient ce qu'il nomma « das Gesetz der Schönheit und Harmonie, der Ästhetik²³ ». En effet, que ce soit en art pictural, en sculpture ou en architecture, le wilhelminisme puise ses inspirations dans la beauté et la grandeur du classicisme, procurant ainsi à son paysage urbain une forte impression de grandeur, de puissance, de stabilité et de richesse. Les canons de beauté de l'Antiquité se fondent non seulement sur le corps de l'homme en santé et en bonne condition physique, mais aussi à sa pensée réfléchie et à sa logique. S'appropriant ces qualités, l'Empereur projette même l'image qu'il divulgue hors de son territoire :

²⁰ STATHER: *Die Kunstpolitik Wilhelms II*. p. 63.

²¹ PENZLER, Johannes (1913). Die Reden Kaiser Wilhelms II. In den Jahren 1888-1905, Leipzig: Bogdan Krieger.

²² *Ibid.*, p. 60. ²³ *Ibid.*, p. 60.

« Dieses Gesetz ist durch die Alten in einer so überraschenden und überwältigenden Weise, in einer so vollendeten Form zum Ausdruck gebracht worden, dass wir in allen modernen Empfindungen und allem unseren Können Stolz darauf sind, wenn gesagt wird, bei einer besonders guten Leistung: 'Das ist beinahe so gut, wie es vor 1900 Jahren gemacht worden ist'. 24 »

La grandeur et la perfection de cet idéal artistique procurent l'image tant recherchée par l'État, c'est-à-dire sa glorification. La glorification étant le leitmotiv de ce boniment, il continue en avertissant le peuple que l'art allemand est resté en grande partie « rein geblieben²⁵ », c'est-à-dire pur de des courants modernes. Guillaume II, patron de l'art allemand, continue dans sa lancée et affirme même, sans aucune modestie, que tout art qui ne s'appuie pas sur ses préjudices n'est plus de l'art, mais : « sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden²⁶ ». Celui-ci rapporte indirectement ses propos au fameux débat qui existe dans le domaine artistique depuis des siècles et prend clairement position face à celui-ci. Est-ce que l'artisanat représente un art? Pour lui, la réponse est définitivement non. Naturellement, ce sentiment de la loi de la beauté et de l'esthétique devrait se trouver en tous et chacun.

Rapidement, toujours sur un ton de supériorité et d'autorité, rappelant en quelque sorte le langage messianique, Guillaume II donne une fonction et un devoir à l'art. Les œuvres d'artistes allemands, peuple modèle, se doivent de soulever le peuple, peu importe sa classe sociale, à un niveau de gloire et de fierté, ce qui consiste à un soin rigoureux de cet idéal. Ces œuvres devraient inspirer et donner l'opportunité aux travailleurs et aux plus basses couches de la société, autant qu'aux autres pays, qui selon lui sont plus ou moins perdus, à s'élever à un idéal de beauté inspirant. Pour ne pas aggraver leur situation miséreuse, le soin de cet idéal devient donc un devoir primordial et un enjeu important dans le domaine culturel. Il renchérit avec la phrase qui rendra ce discours notoire:

«[...] so muss das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muss sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Dass kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt dass sie in den Rinnstein niedersteigt.²⁷ »

²⁴ *Ibid.*, p. 60. ²⁵ *Idem.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁷ *Idem.*, p. 62.

Du discours du messie, Guillaume II passe à un discours aux intonations militaires en conseillant fortement aux maitres artistiques de mettre plus d'énergie dans l'opposition aux courants qui prennent une autre direction que celle qui est dictée. Il prend tout de même en considération l'ouverture que certains artistes puissent ressentir vis-à-vis la modernité, mais ils se trouvent apparemment dans le mauvais chemin : « Der rechte Künstler bedarf keiner Marktschreierei, keiner Presse, keiner Konnexionen.²8 » Cette affirmation met toutefois de l'avant le fait que Guillaume II est bel et bien au fait des médiums et techniques desquels l'art moderne fait usage.

L'intonation avec laquelle il semble s'exprimer dans cette phrase met l'accent sur le sentiment d'impuissance et de peur que l'Empereur doit ressentir face à ces innovations techniques qui engendrent une production de masse, une diffusion éclair, donc une visibilité sans pareil d'un style qui va totalement à l'encontre de son goût personnel. Il argumente donc en sa faveur en mentionnant que pendant les grandes époques artistiques du passé, telles la Grèce antique et la Renaissance italienne, l'art n'avait certainement pas recourt à la publicité. Le « bon » art n'a pas besoin de publicité et l'art n'est surtout pas de la publicité. En terminant, il adresse une requête aux artistes allemands, soit de se concentrer sur l'idéal artistique en indiquant que tout sentiment de laideur ou de beauté devrait se trouver naturellement en chacun. L'Allée de la Victoire devrait entre autres leur servir de modèle et d'exemple. Bref, ce discours, fondement de l'académisme artistique du Deuxième Reich et preuve tangible de l'opinion impériale vis à vis le sujet, sera la justification de la création d'un contre-mouvement, qui s'appropriera, malgré la sévère critique de l'instance supérieure, le terme « Rinnsteinkunst ».

Le concept d'art de caniveau sera explicitement repris par exemple par la *Deutsche Künstlerbund*, (association d'artistes créée en 1903 défendant le renouveau artistique et la modernité) pour l'affiche de leur exposition qui s'est tenue de mai à octobre 1905²⁹. Sur celle-ci se trouve une femme, jeune, jolie, mais pauvre, recueillant directement du caniveau un bouquet de roses fraiches alors qu'en arrière plan passe une femme issue de la bourgeoisie, la dévisageant et transportant avec elle un pot de fleurs fanées. Non

²⁸ *Ibid.*

²⁹ HEINE, Thomas Theodor: *Ausstellung des deutschen Künstlerbundes*, lithographie, 1905.

seulement l'auteur de cette affiche. Thomas Theodor Heine (1867-1948), artiste affichiste berlinois très prolifique de l'époque reprend directement le concept de « Rinnstein », mais aussi de la nature, celle dont l'art devrait émaner. Le discours de Guillaume II lors de l'inauguration de l'Allée de la Victoire est donc détourné de façon satyrique dans cette affiche publicitaire, qui en sois contredis délibérément les propos énoncés par l'Empereur lors de son discours. N'échappant pas à cette tangente moderne, Zille sera selon Matthias Flügge également de la partie :

« Die Deutsche Kunstgeschichtsbeschreibung hat es – von Ausnahmen abgesehen - ohnehin schwer, sich massenkulturelle Phänomene zu erschließen. Heinrich Zille, obwohl anfangs nach "höheren Kunstweihen" streben, muss wohl am ehesten als ein solches bezeichnet werden. Um die Wende zum 20. Jahrhundert vom Handwerker zum Zeichner für die Avantgarde der illustrierten Magazine und Mietglied der renommierten Berliner Secession aufgestiegen, war er in den Augen der Kulturverwalter des Kaiserreiches ein "Rinnsteinkünstler". 30 »

L'influence et les tendances modernes venues de l'extérieur de la Prusse conjointement avec l'oppression et le mépris du wilhelminisme ont poussé plusieurs artistes moins conservateurs à se mobiliser pour former un mouvement qui sera la prémisse des genres d'avant-garde qui marqueront le XX^e siècle.

1.3 L'opposition : la Sécession berlinoise (1898 - 1914)

Une telle instance oppressante allant à l'encontre de la liberté d'expression dans un contexte historique et à une époque, qui, hors du Reich, vit un progressisme, une démocratisation et une ouverture envers des discours inédits sur le nouveau tournant que prenait l'art, ne pouvait qu'engager un débat, voire une révolution de la part des artistes berlinois moins conservateurs. Guillaume II, via son principal conseiller en matière d'art, Anton von Werner, possédait un œil critique sur tout ce qui se passait dans le domaine. De l'expographie d'un musée ou d'un salon, au choix du corps professoral d'un établissement où les beaux-arts étaient enseignés, en passant par la remise de prix d'une

³⁰ FLÜGGE, Matthias (2013). Typen mit Tiefgang, Heinrich Zille und sein Berlin, Oberhausen: ATHENA-Verlag, p. 32.

distinction quelconque en art, rien n'était laissé au hasard et encore moins à la partialité. La redondance du leitmotiv qu'est la glorification de l'image projetée par l'Empire vint censurer complètement l'autonomie d'expression. Une suite d'événements marquants produisit le déclenchement de la césure entre le lot d'artistes académistes et les modernistes.



Illustration 2. HEINE, Thomas Theodor: Ausstellung des deutschen Künstlerbundes, lithographie, 1905.

Le refus d'exposer l'artiste norvégien proto-expressionniste Edvard Munch au salon de 1891, celui d'exposer des toiles du peintre naturaliste Walter Leistikow à la *Große Berliner Kunstausstellung* de 1898, ainsi que le refus d'accorder une médaille à Käthe Kollwitz en 1897 (« alors que le conservateur du musée de Dresde, Max Lehrs,

achète ses œuvres pour les collections publique. 31 »), pour la simple raison qu'elle était une femme ont poussé un groupe de soixante-cinq peintres et sculpteurs berlinois à se dissocier de la conservative Verein Berliner Künstler et de fonder leur propre association. Les prémisses de cette association fut la création du groupe Vereinigung der XI (le groupe de Onze) le 5 février 1892, qui malgré leur continuelle affiliation avec la Verein Berliner Künstler, adoptait des penchants moins traditionnels dans leurs productions. Pour finalement se dissocier complètement de l'académisme et de l'art wilhelmien en général, la Sécession berlinoise fut fondée le 2 mai 1898. Ceci avait pour but de s'interposer dans leurs productions. Le but était de s'interposer aux valeurs conservatrices, contraignantes et normatives de l'art officiel et ainsi pouvoir produire de façon indépendante. Un réseau d'artistes internationaux est alors créé et la diffusion, facilitée par les nouvelles avancées techniques en impressions, put se faire bien au-delà des frontières allemandes. Il est d'ailleurs possible de relier cette affirmation au propos du journaliste, sociologue et critique artistique de la modernité, Siegfried Kracauer, sur le Zeitgeist de l'époque : « Le Zeitgeist conditionne la perception, rapprochant ainsi les uns des autres les divers médias de communications.³² » Cet « esprit du temps » favorise l'intermédialité, l'échange d'opinion et la diversité qui marque l'époque dans laquelle Heinrich Zille vit et participe activement.

Le mouvement artistique réactionnaire que fut la Sécession berlinoise permit de donner une parole et une visibilité à des artistes d'une certaine couche de la société qui, eux-mêmes relataient des leurs. Bien que plusieurs des artistes associés à la Sécession berlinoise fussent issus de familles bourgeoises, comme le peintre impressionniste Max Liebermann (1847-1935), leurs thèmes principaux affichaient des scènes de genres, soit du quotidien ouvrier ou encore de paysages communs, et non des scènes historiques ou des paysages grandioses ou sublimes, bref du présent réaliste et non d'un passé mythifié. Une particularité des membres de la Sécession était que leurs styles furent très hétérogènes. En effet, des naturalistes, des réalistes, des impressionnistes, etc,

_

³¹ MELOT, « Michel, Kollwitz Käthe Schmidt (1867-1945) », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 22 novembre 2015, [http://www.universalis.fr/encyclopedie/kathe-kollwitz/]

³² KRACAUER, Siegfried (2013). *Sur le seuil du temps, Essais sur la photographie* (textes choisis et présentés par Philippe Despoix), Montréal: Les Presses de l'université de Montréal, p.70.

participèrent dans le groupe. Peu importe la facture de leurs œuvres, le mot d'ordre était « modernité ».

Une telle démarche artistique fut poussée par l'arrivée d'une première, puis d'une seconde phase d'une révolution industrielle qui changea radicalement le visage de Berlin et les mœurs de ses habitants. La démographie de la ville augmenta radicalement au courant du 19^e siècle, engendrée par la migration de la population rurale vers le centre urbain et fortement industrialisé. Des dizaines de milliers de gens s'entassèrent dans les quartiers pauvres et insalubres y vivant une routine misérable. Rapidement, le fossé se creusa entre le prolétariat et les plus hautes couches de la société. Un environnement bien particulier, un milieu précaire en périphérie du centre se créa et tranquillement, on commença à s'intéresser à leur importance dans une société en grande partie sous-traitée par ceux-ci. Cette industrialisation engendra de nouveaux métiers et développa les avancées technologiques.

Une de celles-ci, qui métamorphosa de façon radicale la diffusion d'informations fut, l'imprimerie. Que ce soit pour les journaux, les affiches, les livres, les catalogues d'exposition, les dépliants publicitaires, les tracts ou les cartes postales, la propagation d'images, d'informations et d'opinions sur tous sujets put se faire à une vitesse encore jamais vécue. C'est par le biais de ce nouveau médium de communication que l'émission de nouvelles et d'actualités put dorénavant être transmise de manière presque instantanée. L'abondance créée par la productivité médiatique de masse engendra par le fait même une sorte d'intermédialité entre les artistes qui ont pris les divers outils de la modernité comme nouveaux traitements de réalisation et c'est justement par le biais d'un amalgame de dessins et de nouvelles technologies que Zille utilise pour créer ses œuvres.

Le travail en usine avec diverses techniques et technologies pouvaient être mis en commun avec le travail manuel et l'artisanat et ainsi achever une œuvre qui fut mise, soit au service d'un consommateur, soit pour la simple appréciation de consommation de l'art. Il est possible de rattacher ce concept avec celui du *Gesamtkunstwerk*, soit le projet d'œuvre-d 'art totale. Une synthèse de plusieurs arts, de techniques et de procédés sont alors venus à bout de l'élaboration d'affiches, de livres, etc., qui eux-mêmes firent la promotion de d'autres attraits ou dénominateurs artistiques. C'est exactement vers quoi

tendaient le « Rinnsteinkunst » et la notion d'artisanat et de publicité fait directement obstacle à l'idéal de Guillaume II dans son discours sur l'art.

Outre l'industrialisation, une des influences principales qui a encouragé le développement de l'art moderne à Berlin fut les échanges et les voyages que les artistes de la Sécession firent dans les grandes capitales européennes, dont Paris, Bruxelles et Vienne. Témoins d'un fleurissement extraordinaire et d'un changement radical en ce qui a trait aux conventions artistiques de l'époque, ces trois villes furent pour Berlin des modèles d'accomplissements. Une certaine liberté d'expression leur avait concédé une production d'images aux genres éclectiques, complètement surprenant, découlant d'un mode de vie souvent décadent et propice au dépassement de soi et des limites du conservatisme. L'intérêt n'est plus à l'enseignement de l'histoire, mais à la peinture sur le vif, au plaisir, et à la légèreté. Par exemple, cette époque fut l'âge d'or de l'art décoratif et celui de l'ornementation, signifiant justement que l'importance du sujet n'était plus une priorité en art, mais que le goût du jour était à la décoration, aussi banal que cela puisse sembler. Le luxe passait désormais non pas par la glorification d'un passé mis sur toile, mais par la richesse de l'ornementation d'un tel ou tel objet, ou encore de la provenance d'un certain tissu. Le japonisme fut à la base de cette conception. Les influences fusaient non seulement de l'Europe, mais des pays exotiques lointains, où de nouvelles couleurs et de nouveaux motifs étaient à découvrir. Un Empereur allemand des plus conservateurs, bien que possédant une main de fer sur la liberté de production, ne put empêcher l'arrivée de toutes ces nouvelles idées et inspirations dans son Reich.

Quant à Zille, il prit part à ce mouvement en exposant quelques uns de ses dessins dans les expositions annuelles de la Sécession à partir de la troisième édition, en 1900. Son style, ses sujets ainsi que ses pratiques mariant les nouvelles technologies, dont la photographie et la lithographie, et la simplicité du fusain, font de lui un artiste typique de la modernité. La formation que reçut Zille, bien loin des conventions académiques des écoles des beaux-arts de l'État, les différents événements de son enfance, les différents environnements où il fut forcé de déménager ainsi que sa longue expérience de travail en tant que lithographe et photographe, lui ont conféré un œil différent du monde qui l'entoure. Heinrich Zille se retrouve au carrefour d'une époque témoin de changements radicaux tant dans sa sociologie que son paysage architectural urbain. Il vécu également

dans une ère régie par un souverain aux idéaux et aux méthodes drastiquement sévères et traditionnels. La contradiction à laquelle le tournant du XX^e siècle fait face, celle qui oppose modernité et traditionalisme, procure aux artistes de Berlin une inspiration sans bornes, une sensationnelle envie d'anticonformisme et une considérable motivation de se démarquer. Que ce soit en politique avec les partis de gauche ou en art avec la création de la Sécession berlinoise, tout est à bâtir, tout est à créer; un nouveau Reich, un nouveau siècle, un canevas blanc pour se créer une identité propre à son image. Au contraire de ce que veut prétendre et divulguer Guillaume II, Berlin ne possède pas qu'une strate de société uniforme, ni qu'un seul milieu, comme deux faces d'une seule et même pièce.

Chapitre 2

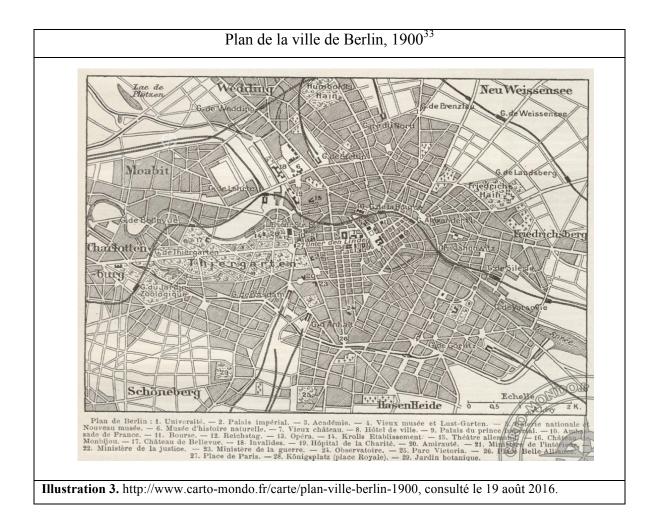
Pratiques et représentations de l'espace : Contrastes des lieux et des milieux.

2.1 L'homme dans la topographie berlinoise du Kaiserreich

Au fil de son histoire, la topographie de Berlin fut témoin de multiples césures, changements et séparations qui modifièrent autant son visage social que politique, mais surtout son urbanisme. La plus importante fut bien sûr la construction du Mur en 1961 qui sépara pendant trente ans les Berlinois en deux secteurs, est et ouest, et correspondant à deux régimes politiques aux antipodes l'un de l'autre, la République démocratique allemande (RDA) et la République fédérale d'Allemagne (RFA). Toutefois, bien avant la guerre froide et la division de la capitale – et du pays –, une autre forme de délimitation physique pouvait également schématiser les différents constituants topographiques de Berlin, un nom de rue, un quartier, une ligne de train, par exemple. Pendant la période du *Kaiserreich*, la délimitation sociale dans la ville, justement exprimée par ces divers éléments urbains, s'est accentuée avec la deuxième révolution industrielle à partir des années 1880, qui elle- même renforça la séparation précise des différentes couches de la société. Quartiers bourgeois, centres culturels, quartiers industriels, quartiers pauvres, citadins de la haute et prolétaires, Berlin devint rapidement métropole et prit une importance considérable au parmi les grandes villes européennes.

Au grand bonheur des différents dirigeants de l'Empire en quête de puissance et de reconnaissance, la capitale devint une ville incontournable, en ce qui a trait à la culture. À la face du monde, ce qu'on veut montrer à cette époque est le beau et la grandeur, cachant le côté moins scintillant de la ville. L'urbanisation joue alors un rôle important dans l'aspect touristique de Berlin. Une sorte de perspective imagée et bien particulière est alors utilisée par l'État wilhelmien pour présenter ses atours et ses habitants civilisés, mettant la focale sur une présentation en hauteur, centralisé et rectiligne. Mais Berlin n'est pas que ce centre. En périphérie et à hauteur d'homme, à hauteur de caniveau, une autre perception de l'espace et surtout une autre pratique de celle-ci sont notables, soient celles des quartiers pauvres, ouvriers et des couches plus

modestes de la société. Cette dernière n'est pas ce qui est choisi en priorité quand un artiste issu du domaine académique doit représenter Berlin. Bien au contraire, quand il est question de tableau d'histoire ou encore de cartes postales montrant Berlin, on y montre uniquement son architecture grandiose, ses importantes artères et ses habitants issus de la bourgeoise, des militaires en parades ou encore la royauté. C'est ici qu'entrent en jeu certains modernistes, et plus particulièrement Heinrich Zille ainsi que la représentation qu'il fait de son « Milljöh ». Les lieux rapportés dans l'œuvre de cet artiste n'ont rien à voir avec la description qu'en font les « wilhelmiens ». Au contraire, les sujets principaux de Zille tournent autour des quartiers pauvres, se situant loin du centre, ainsi du quotidien de l'ouvrier. Alors comment percevoir ces différentes perspectives des deux genres picturaux ?



33 http://www.carto-mondo.fr/carte/plan-ville-berlin-1900, consulté le 19 août 2016.

2.1.1 Michel de Certeau, les pratiques de l'espace et Heinrich Zille

L'artiste moderne qu'est Heinrich Zille rapporte dans son œuvre le quotidien des modestes gens et en produit à sa manière, une représentation fidèle de la réalité. Pour se faire, il doit adopter une démarche différente des artistes conservateurs et sortir des sentiers battus. Zille adopte une approche que l'on peut qualifier de flâneur et trace un chemin distinctif dans les rues des quartiers ouvriers. Les endroits qu'il visite possèdent alors d'autres fonctions et on y pratique l'espace différemment que dans les lieux attribués aux plus hautes sphères de la société. Ce concept de « pratiques d'espace » est une notion convoquée par Michel de Certeau (1925-1986), philosophe et historien français, dans son essai *L'invention du quotidien, l. Arts de faire*. Paru pour la première fois en 1980, cette étude sur certaines habitudes qui ponctuent le quotidien est reliée aux différentes pratiques culturelles contemporaines, passant entre autres par le tracé que l'homme en mouvement effectue lors de ses déplacements dans des espaces donnés. Historienne de la philosophie et auteur, Luce Giard, présente ainsi de l'ouvrage :

« La raison technicienne croit savoir comment organiser au mieux les choses et les gens, assignant à chacun une place, un rôle, des produits à consommer. Mais l'homme ordinaire se soustrait en silence à cette conformation. Il *invente le quotidien* grâce aux *arts de faire*, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon. Tours et traverses, manières de faire des coups, astuces de chasseurs, mobilités, mises en récit et trouvailles de mots, mille pratiques inventives prouvent, à qui sait les voir, que la foule sans qualité n'est pas obéissante et passive, mais pratique l'écart dans l'usage des produits imposés, dans une liberté buissonnière par laquelle chacun tâche de vivre aux mieux de l'ordre social et la violence des choses.³⁴ »

L'apport de cet essai de de Certeau à la problématique de ce travail réside dans la résistance au sens et aux codes préétablis sous la société wilhelmienne desquels découlent la passivité et l'obéissance face à ces codes, ou aux lois. En effet, l'artiste moderniste ne s'en tient pas aux conventions dictées par les écoles et associations dans lesquelles on enseigne et transmet les idéaux conservateurs des beaux-arts, mais décide délibérément du choix de ses thèmes et de ses médiums, par le biais de pratiques inventives. Du point

37

³⁴ CERTEAU, Michel de (1990). *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris : Gallimard, Quatrième de couverture.

de vue géographique, les différents quartiers de Berlin sont également volontairement assignés à certaines pratiques qui ordonnent une conformation aux habitudes de cet emplacement est naturellement faite. « La Raison technicienne », ici l'Empereur ou l'État, s'occupe alors d' « organiser au mieux les choses et les gens, assignant à chacun une place (un quartier), un rôle (un métier) et un produit à consommer ». Dans ce chapitre intitulé *Récits d'espace*, de Certeau définit le lieu ainsi : « Un lieu est une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a un espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de directions, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles.

35 »

C'est en se promenant dans Berlin, que l'on remarque les contrastes, très loin de l'uniformisation des lieux, comme le montre la représentation de la capitale par l'art wilhelmien. C'est dans le septième chapitre de *L'invention du quotidien*, *Marches dans la ville* que la comparaison du marcheur de de Certeau et la démarche de Zille peut être faite. L'historien relève le contraste entre le concept de « ville-panorama », c'est-à-dire d'une perspective en hauteur, mise en relation ici avec l'art wilhelmien, versus la vue d'en bas, le « down », donc la perspective à hauteur d'homme et qui peut être associée à l'art de Heinrich Zille.

De plus, de Certeau utilise le thème des pratiques urbaines des villes, comme un concept opératoire reposant sur un système urbanistique, des espaces et un ordre spatial dans lequel une procédure de planification urbanistique de l'État (une certaine cartographie et des réseaux de transports) est modifiée par le marcheur indépendant de tout ordre et contrôle. Il vient donc actualiser cette procédure, un peu comme le fait Zille. En dessinant des scènes, souvent extérieures ou encore hors du centre de Berlin, Zille emprunte une autre voie que celle dictée par les instances académiques. C'est en fréquentant les chemins des quartiers pauvres, les ruelles et les cours intérieures des *Mietskasernen* qu'il récolte ses idées, ses croquis et ses photographies. Il détourne en quelque sorte son chemin de celui qui est déjà établi pour retracer le mouvement de l'ouvrier, qui d'un autre côté possède un mode de vie statique. C'est donc le rôle de marcheur dans la ville issu du concept de de Certeau que Zille prend pour accomplir son travail et diffuser l'autre visage de la société, celui dont l'État semble vouloir dissimuler.

³⁵ *Idem.*, p. 173.

2.1.2 L'urbanisation de Berlin pendant le Kaiserreich

L'histoire de l'urbanisme en Allemagne est marquée au XIXe siècle par le passage d'une société rurale et agraire (*Agrarstaat*) vers une société beaucoup plus urbaine et industrielle (*Industriegesellschaft*). Cette société, dominée par les classes ouvrières et bourgeoises, dépend plus que jamais des techniques, des technologies et des communications. L'arrivée de dizaines, puis de centaines de milliers de travailleurs dans la capitale prussienne, puis allemande, tout au long du XIXe siècle a imposé à Berlin un remaniement de sa structure interne. L'auteur de la biographie *Der unbekannte Zille, Die Biografie*, Erich Knauf, décrit ce phénomène :

« Die schnell emporschießende Industrie proletarisierte den Kleinbürger, entvölkerte das platte Land und machte aus den Landbewohnern entwurzelte Insassen von Mietskasernen größer und größer werdender Städte. Das moderne Proletariat wurde geschaffen und mit ihm sein Abfall der "fünfte Stand", der "Abschaum der Gesellschaft" das Lumpenproletariat der Gosse, der Kellerwohnungen und Dachböden und Spelunken. 36 »

Tous ces gens devaient être logés, si possible le plus près des industries, donc hors du centre. La première révolution industrielle berlinoise autour des années 1830, basée sur l'industrie minière et sidérurgique, fut suivie d'une deuxième révolution industrielle, qui elle, développa les technologies dont les moteurs à essence et l'électricité à partir des années 1880. Cette seconde phase d'industrialisation coïncide avec ce qu'on appelle aujourd'hui le *Gründerzeit*, soit l'époque des bâtisseurs ou des fondateurs. Bien que la délimitation temporelle exacte de cette période ne soit pas clairement définie, elle reste néanmoins fixée au début du *Kaiserreich*.

C'est d'ailleurs en bonne partie avec l'indemnité que la Prusse a reçues de la France, suite à la guerre franco-allemande de 1870-1871, qu'à l'issue de celle-ci, les chantiers de constructions se sont multipliés dans la capitale du nouveau Reich en vue de se bâtir et ainsi s'adapter à sa nouvelle démographie. La cartographie de la ville, les différents quartiers et ses artères se sont développés et définis au rythme de l'industrialisation, et ce, bien au-delà des fortifications qui délimitaient autrefois le

³⁶ KNAUF, Erich (2015). *Der Unbekannte Zille, Die Biografie*, Berlin : Vergangenheits Verlag, p. 34.

quartier historique de la vieille ville. Pour schématiser la ville en plein essor, un nouveau plan d'urbanisme doit être mis sur pied ; hors des quartiers bourgeois et de *Mitte*, les conditions de vie misérables dans les environnements ouvriers deviennent un souci de taille. Établir les étapes de l'urbanisation d'une ville au courant du XIXe siècle, que ce soit dans les villes européennes ou dans les jeunes villes américaines, passe nécessairement par la question sanitaire, la « question sociale » comme on l'appelait à l'époque. C'est à ce moment qu'on prend conscience du bon fonctionnement d'une ville moderne à travers les bénéfices de la santé publique, donc de l'assainissement des eaux et de la salubrité des logements. Dans le livre intitulé *Ville, urbanisme et santé* (2012), l'architecte et urbaniste Albert Lévy appuie cet aspect sanitaire:

« En effet, dès sa naissance, puis avec son développement, l'urbanisme a entretenu un rapport étroit avec les problèmes de santé, [...] Dès son origine, la santé publique a été pour l'urbanisme une des principales préoccupations, une des questions cruciales à résoudre, causée par l'accélération brutale et anarchique de l'urbanisation et ses conséquences sociales et sanitaires dramatiques : la multiplication des épidémies ravageuses va orienter la recherche vers des solutions spatiales pour sauvegarder et améliorer la santé de la population. 37 »

En 1862, à l'instar des plans haussmanniens de Paris, avec le plan conceptualisé par James Hobrecht (1825-1902), Berlin se modernise, s'embellie et surtout se structure. Le plan Hobrecht redessine la ville avec de larges artères, de nouvelles façades très esthétisées, de grands parcs et y ajoute un mobilier urbanistique moderne dans les espaces publics. Ce dit mobilier consiste par exemple des *Litfaßsäule*, les colonnes Morris en français, disposées sur les trottoirs et destinées à l'affichage de publicités de toutes sortes. Ce genre de dispositifs, les façades calculées pour accueillir les affiches lumineuses ainsi que les murs réclames étaient partie intégrante du nouveau plan d'urbanisation et sont la preuve de la place que la publicité moderne émergeante prit dans les grandes villes à l'époque.

Cependant, de façon plus urgente, ce plan global avait pour but de régler les différents problèmes d'hygiène rencontrés par l'afflux de population dans la ville, de s'occuper des logements pour les travailleurs et de repenser le transport et les rues pour améliorer la circulation et optimiser le déplacement, non seulement des Berlinois, mais

_

³⁷ LÉVY, Albert: *Ville, urbanisme et santé, Les trois révolutions*. Paris: Éditions Pascal 2012, p. 13.

aussi des marchandises. Entre autres, le *Ringbahn*, réseau de chemin de fer entourant Berlin et construit entre 1867 et 1877, facilitait le transport des biens ainsi que des travailleurs. En périphérie de la ville, déterminant en quelque sorte ses frontières, cette ligne de train établit la connexion entre les principales industries et les gares dont les trains sont en partance pour des destinations extérieures, soit à l'échelle nationale soit à l'international. Ceci facilite alors les échanges commerciaux.

Indispensables à la ville moderne, la construction de voies ferrées, de larges rues pavées, l'électrification de la ville, les premières lignes téléphoniques et surtout la construction de réseaux d'égouts, ont permis à Berlin de former un système et de s'adapter à son mouvement effréné. Toutefois, la nouvelle planification des éléments urbains a également engendré d'autres contraintes à Berlin. Bien que la ville fût pensée de façon rationnelle pour y accommoder un certain nombre d'habitants, de déplacements et une productivité industrielle optimale, rapidement les nouvelles infrastructures s'engorgent : la démographie croît trop rapidement et les infrastructures sociales ne suivent pas.

Le meilleur exemple de cette tension serait les Mietskasernen, les casernes d'habitations, élaborées par Hobrecht lui-même. Inspirées des « Back-to-back houses » des grandes villes industrielles anglaises, ces grands blocs d'habitations avaient été pensés pour loger le plus de gens possible sur le moins d'espace possible. Pour la plupart haut de cinq étages et possédant en longueur trois cours intérieures, les Mietskasernen et ses micro-appartements se sont rapidement retrouvés surpeuplés. Ne possédant pas la canalisation des eaux usées ainsi que l'aération adéquate pour suffire à cet encombrement, ces environnements familiers sont devenus en très peu de temps insalubres et délabrés. Les conditions de vie y devinrent alors exécrables. C'est dans ceux-ci que les plus basses couches de la population vivaient ou tentaient plutôt de survivre et où Heinrich Zille passait beaucoup de temps, à chercher ses sujets, documenter le quotidien et tirer le portrait de ce milieu. Le contraire de celui-ci, c'est-àdire le centre et les quartiers bourgeois, possèdent quant à eux de toutes autres conditions de vie et un paysage urbain passablement différent. Éloignés de la pollution industrielle, la propreté, l'espace et l'ordre règnent sur les grandes avenues étincelantes de la capitale du Reich, telles *Unter den Linden* et *Friedrichstraße*. Bien que ces chemins voient passer

un important fluide d'habitants chaque jour, il n'en reste pas moins que la régularité de l'espace caractérise les alentours. En résumé, l'urbanisation de la capitale allemande, suite à de nombreuses étapes et forcée par les conséquences de deux révolution, conféra à Berlin son statut de ville moderne, en découpant très précisément les quartiers bourgeois des quartiers industriels, par des délimitations ferroviaires, routières ou encore immobilières.

2.2 Berlin et la perspective wilhelmienne : « La ville-panorama »

2.2.1 Perspectives et notions d'espace dans l'art wilhelmien

Blick vom Rathausturm über das alte Marienviertel nach NW, mit Stadtschloß, Unter den Linden, Dom und « Museuminsel, circa 1910, 1905



Figure 4. AUTEUR INCONNU: Blick vom Rathausturm über das alte Marienviertel nach NW, mit Stadtschloß, Unter den Linden, Dom und « Museuminsel, circa 1910, photographie, circa 1910.

Blick vom Rathausturm über das alte Marienviertel nach NW, mit Stadtschloß, Unter den Linden, Dom und « Museuminsel, circa 1910³⁸ est l'image photographiée d'une partie du centre de *Mitte* et utilisée comme impression de carte postale.L'auteur de la photographie est anonyme, ce qui est le cas pour beaucoup de photographies de l'époque. On peut remarquer qu'elle a été prise en après-midi, en raison l'ombrage orienté vers l'est. Le ciel est dégagé, la lumière frappe les parois sud-ouest des nombreux bâtiments entassés dans le cadrage. Le panorama offert par ce vol d'oiseau à 74 mètres du sol, donc de cette perspective aérienne prise de la tour de la mairie de Berlin, la Rotes Rathaus, confère une impression d'immensité, du bas de la photographie à l'horizon lointain du haut de celle-ci. Le premier plan au bas de la carte, c'est-à-dire le plan rapproché, montre des habitations quadrilatères à cinq étages pour la plupart, possédant des cours intérieures spacieuses, des tourelles et de grandes fenêtres. Entre ce premier plan et le second, se trouve le fleuve qui passe à Berlin, la Spree, et qui vient couper Unter den Linden. La construction centrale et massive qui dépasse les autres en hauteur est la cathédrale protestante de la ville, le *Berliner Dom*, pourtant fortement ornementée. Elle ouvre le chemin et introduit l'œil du spectateur aux constructions suivantes du panorama de la carte. Le *Dom* se trouve en effet entouré à gauche du château de Berlin, de l'arsenal en face et de l'Île aux Musées à sa droite. Ce qui est frappant dans cette ligne médiane, sont justement les lignes droites conséquentes d'une facture architecturale particulière, soit celle du néoclassicisme, avec laquelle la symétrie et les colonnades sont à l'honneur.

Vers la gauche, en s'éloignant, la clarté de l'image diminue peu à peu mais laisse toujours reconnaissable la large avenue *Unter den Linden* sur laquelle se succèdent l'université Humboldt et l'opéra. Toujours sur la gauche du dôme de la cathédrale, en dirigeant son regard vers le troisième plan, la silhouette du *Reichstag* se découpe clairement dans le paysage qui s'estompe rapidement vers l'horizon. Toutefois, avant que toute silhouette d'architecture ne se perde, une petite ligne gris foncé perce le début du ciel blanc : on reconnait la *Siegesäule* installée au bout de la *Charlottenburger Chaussee*. En revanche, à droite du dôme, à une telle distance, rien ne se démarque, puisque ces

_

³⁸ AUTEUR INCONNU: Blick vom Rathausturm über das alte Marienviertel nach NW, mit Stadtschloß, Unter den Linden, Dom und « Museuminsel, circa 1910, photographie, circa 1910.

quartiers, soit *Mitte*, *Moabit* et *Wedding* sont majoritairement résidentiels ou industriels. Peu d'édifices dépassent les cinq étages. Cependant, au troisième plan, à égale distance que la *Siegesäule*, mais à droite de la photographie, on devine les cheminées des nombreuses industries de la ville. Si l'on porte bien attention, on peut en découvrir quelques-unes, mais dissimulées derrière ce dôme qui trône au centre de la carte. Le photographe aurait-il caché ces cheminées intentionnellement ?

Plus on se dirige vers la droite, moins le bâti est clair, ce qui dissimule les nombreuses cheminées. De plus, le cadrage de droite de cette image s'arrête juste avant de pouvoir laisser paraitre une importante série d'usines au loin, celles de *Gesundbrunnen*, quartier hautement industrialisé de Berlin. Non seulement la lourde pression atmosphérique à l'horizon nord, due à la fumée des nombreuses fabriques qui aide à brouiller les usines et cacher ce qui gâcherait un paysage parfait, mais aussi la technique de développement photographique et la manipulation du cadrage viennent aider à la production d'une photographie typique wilhelmienne, dépourvue d'imperfection. Il est donc pertinent de se questionner sur l'objectivité d'un tel cliché.

Cette notion de hauteur, de perfection et de perte de détails est ce que Michel de Certeau décrit dans le chapitre 7, « Marches dans la ville ». Dans le premier paragraphe de cette partie du livre, il se positionne au 110° étage du World Trade Center de New-York et observe Manhattan de cette perspective. Du haut de son positionnement, il observe une ville cartographiée où le détail se perd pour devenir une sorte de normalisation. Les détails, dont le nom des rues, le tracé du déplacement des habitants de la ville, leur visage, les écriteaux publicitaires, *etc*, étant hors de la vue, une distanciation du quotidien se produit. On ne voit donc qu'une masse statique d'un paysage rempli de blocs de différentes formes géométriques : des tours, des cubes, des rectangles ainsi que beaucoup de lignes droites et courbes traçant la cartographie des rues. Mis en parallèle, avec la vue de Manhattan, la carte postale wilhelmienne décrites précédemment possèdent les mêmes effets de standardisation et de perte d'éléments distinctifs dans le paysage urbain. De Certeau continue :

« Être élevé au sommet du World Trade Center c'est d'être enlevé à l'emprise de la ville. Le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme ; ni possédé, joueur ou jouer, par la rumeur et de tant de différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. Celui qui monte là-haut sort

de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu.³⁹ »

L'emprise de la ville, soit son dynamisme, le déplacement de ses habitants, la densité de la masse des bâtiments et de leurs murs qui enveloppent le passant, le bruit du trafic, les diverses odeurs *etc.* ne sont plus ressentis lorsque la vision du spectateur se situe au-delà de la ligne des toits de la ville. Être au cœur de son impulsion signifie être dans ses rues, à travers son activité. Autrement, l'œil humain ne peut percevoir les différents éléments qui forment une vie urbaine et cosmopolite, ne comprenant pas seulement les qualités esthétiques promues par un État glorifié.

Ensuite, cette description de la vue en hauteur se rapporte directement à son concept de « ville panorama » que décrit de Certeau comme « simulacre « théorique » (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques. 40 » C'est justement avec cette perspective trop élevée du sol et éloignée du mouvement que la perte de connaissance des pratiques de l'espace se fait réellement. Cette sensation est ce que promeut l'académisme wilhelmien ; valoriser l'illusion de grandeur à la perte du détail qui compromettrait l'image léchée de l'État. D'un autre côté, elle procure au spectateur un sentiment de puissance dû à la possibilité de posséder une vision immense d'un territoire ou d'une zone déterminée. Le panorama correspond par définition à la largeur de l'espace physique, pouvant être dans ce cas-ci relié à la prétention de démontrer la largeur ou l'étendue de ses biens. On peut également penser de manière synonymique à un objectif grand angle d'un vaste paysage dans lequel le regardeur se situe au centre de celui-ci et pour lequel la domination du lieu serait atteinte par une perspective aérienne.

Éblouie par l'aspect panoramique et par ce que le champ de vision peut offrir, la personne possédant en main la carte postale ou une autre photographie similaire de l'époque, va regarder au-delà d'un plan premier et normalement aller vers la masse (un bâtiment) ou encore son regard va automatiquement chercher plus loin, contempler

45

³⁹ DE CERTEAU, p.141.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

l'horizon. De prime abord, elle ne va pas s'arrêter à se demander ce qui manque sur la carte, ce qui n'est pas figuré, mais elle va plutôt s'arrêter à l'émerveillement de la sublimité du cliché. Il faut réfléchir au pourquoi et à l'utilité de ces cartes et photographies. Lorsque qu'une personne, touriste ou habitant de la ville, fait l'achat d'une telle image, c'est pour montrer au destinataire l'endroit où il s'est trouvé ou l'endroit où il vit et ainsi partager, dans la plupart des cas, un souvenir positif. Le but est donc d'attester la beauté de cet endroit et de partager un moment de vécu à ce même emplacement. On visitait Berlin à l'époque pour ses grandes artères, ses magasins, ses attraits touristiques, *etc.*, non pour ses usines et ses quartiers pauvres. La ville fait donc imprimer des cartes postales du panorama de ce qu'elle a de plus attrayant. Pour ce qui est de la photographie wilhelmienne destinée à l'exposition en musée, il en est de même. C'est à grande échelle que ces images sont diffusées, ce qui confère en quelque sorte à l'État un bon contrôle de l'illusion subjective véhiculée de Berlin.

En outre, une « ville panorama » et cette représentation du paysage en hauteur peuvent également rappeler au pouvoir panoptique ce qu'une telle perspective peut posséder. Pensé à l'origine pour des institutions hospitalières ou carcérales, le panoptique est un type d'architecture permettant à un gardien – ou à une instance en charge d'une quelconque sécurité et/surveillance — d'avoir une vue complète sur la totalité d'une zone déterminée, laissant aucun angle mort aérien. Le panoptique étant de forme ronde, la personne au centre dans sa tour, doit donc tourner sur elle-même pour avoir une vue d'ensemble, créant ainsi automatiquement une vision panoramique, soit le panorama. Directement mis en parallèle avec la photographie et l'art wilhelmien en ce qui a trait à l'État, il est à nouveau question de statut de domination et de contrôle du territoire. Comme de Certeau le décrit « son élévation le [celui qui monte là-haut] transfigure en voyeur. Elle le met à distance. 41 » Du haut de son château, du dôme de la cathédrale ou comme sur la photographie de la carte postale: du haut de la tour de la mairie, l'Empereur possède une vision maitrisée de l'étendue de la capitale de son Empire. À pareille hauteur, Berlin se découpe en multiples lignes, droites, courbes, longues, courtes, traçant ainsi la topographie du centre et des quartiers environnants. À l'instar de l'étatmajor qui planifie ses stratégies militaires selon des percées sur une carte déroulée sur

_

⁴¹ Ibid, p.140.

une grande surface plane, l'État possède alors l'angle idéal pour organiser les différents développements et changements qu'il veut apporter à sa ville pour l'embellissement de celle-ci. À nouveau, le détail de l'intérieur de la ville, extérieur à ce centre, le quotidien et la prise en compte des conditions sociales des plus pauvres et ce que Zille veut divulguer, ne sont pas, ou presque pas considérés. La hauteur donne en ce sens un pouvoir de contrôle de surface, mais est dépourvu de la totale domination de cette fameuse « emprise de la ville ».

Une autre perspective de l'espace à considérer dans la représentation de l'art wilhelmien est la notion de médiane cartographique et de ligne horizontale nette et centrée que l'on retrouve sur une carte. On peut d'ailleurs considérer ces axes comme des axes de pouvoir, des droites contrôlées en tout point par l'État. Peu importe que l'on parle d'hier ou d'aujourd'hui, de 1900, de 1980 ou 2016, les concepts d'est et ouest de Berlin sont des caractéristiques toujours aussi importants à considérer dans l'urbanisation de la ville. Il faut également ajouter que, malgré les nombreux conflits et remaniements de compositions urbanistiques à travers lesquels Berlin est passée, la structure ou la forme générale est restée pratiquement la même. Bien sûr plusieurs rues et limites de quartiers ont dû être repensées et remodelées mais les lignes principales ont gardé les mêmes tracés et contours, même après la coupure de la ville en 1949. Si on observe une carte datant des alentours de 1900, à l'intérieur du cercle formé par le Ringbahn, en son centre se trouve une large étendue verdâtre (le parc *Tiergarten*) traversée à l'horizontal d'une ligne plus large et plus longue que les autres. Ce trait est à sa gauche la *Charlottenburger Chaussee*, également connue sous le nom de l'Allée de la Victoire. Puis, à l'Est de ce parc, passé la porte de Brandebourg, continue cette même artère, ici nommée *Unter den Linden*, rue la plus connue de Berlin. Du château de Berlin, situé en plein cœur de la ville et à l'extrême est de cette Allée, jusqu'au bout de la Charlottenburger Chaussee, qui elle est positionnée dans un quartier fortement bourgeois totalement à l'ouest de Berlin, cette médiane fait la transition et établit le lien entre le centre étatique, touristique et culturel et les arrondissements résidentiels des hautes couches de la société. En d'autres mots, cette droite représente les endroits paradigmatiques de la capitale, lieux les plus peints ou photographiés de l'art académique berlinois.

Tout comme la photographie et la description faite précédemment, pour ce qui est de l'art pictural wilhelmien, l'idée de notion de l'espace reste en quelque sorte la même. La glorification de l'Empire, son État et de son Empereur reste la première caractéristique de ce genre. La peinture de Max Koner : *Kaiser Wilhelm II*⁴², réalisée en 1890, est un bon exemple.



Au centre de celle-ci se trouve l'Empereur Guillaume II posant fièrement, le regard tourné au loin, vers la lumière. Cette posture présente bien le positionnement que le chef de l'État entend occuper, c'est-à-dire la place considérable qu'il prend et s'en

48

_

⁴² KONER, Max: Kaiser Wilhelm II, huile sur toile, 1890.

dégage une image intimidante. Revêtu d'un étincelant costume militaire et souverain, orné des nombreuses décorations honorifiques et croix prussiennes, l'attirail l'entourant représente les divers symboles de puissance et d'hégémonie, dont la couronne posée sur la table aux pattes de lion, l'épée tenue fermement de la main gauche, le compas sur lequel il se tient, etc. Par la symbolique et la monumentalité du tableau, cette œuvre rappelle les portraits des grands souverains de l'histoire européenne, tels Louis XIV, Henri VIII et Élizabeth 1^{re}. Guillaume II et ces divers éléments se trouvent en premier plan du tableau alors que le second plan, vient donner non seulement une autre dimension visuelle à la facture de la peinture, mais aussi une signification encore plus poussée, audelà du simple portrait. Le spectateur étant positionné à un niveau plus bas que le personnage central, procurant ainsi un statut de supériorité au sujet du tableau, le seul élément dépassant en hauteur l'Empereur, outre le ciel bleu, sont les colonnades.

Ces structures reprises de l'architecture de l'Antiquité et prenant une telle place dans l'œuvre appuient l'importance que l'Allemagne du XIXe siècle accordait aux valeurs de cette époque passée. Le corps athlétique, la portée de la pensée logique et le génie d'une architecture grandiose qui défie le temps (à noter ici que ce ne sont pas des ruines mais bien leur état intact qui est présenté) fut ce que les artistes du *Kaiserreich* et ceux du siècle précédent ont voulu transmettre dans leur art. Dans ce cas-ci la notion de l'espace est transfigurée en espace temporel, rapprochant ainsi un idéal du passé à un idéal du présent, comme une continuité transportant avec elle le caractère intemporel ou éternel de l'Antiquité.

L'élément principal récupéré de cette époque et repris en masse au centre de Berlin fut l'architecture néo-classique, fortement inspirée des constructions de la Grèce antique. Le choix de cette opération architecturale explique exactement l'intention de la royauté prussienne à faire passer par la planification de bâtiments aussi grandioses, son idéologie politique. Comme mentionné précédemment, *Unter den Linden* est une avenue sur laquelle se succède une suite de bâtiments très imposants, parfois décrits comme sublimes et grandioses, bien que sobres et réguliers; exactement comme le veut la représentation projetée par la Prusse. Grandeur, monumentalité et droiture émanent de ces bâtisses situées en plein milieu de la capitale, complétant le concept de ligne droite ou droiture. L'efficacité de ce style architectural réside normalement dans la simplicité de

ses conceptions et ses éléments symétriques, dont les colonnes, lui procurant non seulement une certaine sobriété, mais aussi l'imposante impression de massivité. L'élaboration de ce genre de structure représente l'élévation de l'art allemand au rang de ce modèle ultime néo-classique, soit l'Antiquité et la perfection de l'art de cette ère. Autrement dit, le message politique du style néo-classique de l'époque est rendu lisible avec la simple impression que ce celui-ci impose. L'État, ne laissant que peu de place à la fantaisie, prend pour mandat de rappeler à tous que cette grandeur architecturale représente la puissance économique, militaire et culturelle de l'instance qui l'a fait construire. Alors, que ce soit en architecture, en peinture ou en photographie, la perspective de l'espace passe par l'effet que créent l'impression de grandeur et le contrôle dégagé par celui-ci.

2.2.2 Les lieux du wilhelminisme

En ayant expliqué précédemment la forme qu'un espace wilhelmien peut avoir, ainsi que ses notions et ses perspectives, plus d'un endroit de Berlin peuvent y être automatiquement rattachés. Toutefois, certains sont plus évidents que d'autres et viennent automatiquement en tête lorsqu'on pense aux lieux du wilhelminisme. En effet, *Unter den Linden* dans le quartier de *Mitte* et les alentours de l'avenue *Kurfürstendamm* dans le quartier de Charlottenburg sont les principaux endroits où le caractère wilhelmien se fait sentir. Une telle architecture, de tels monuments aussi importants à l'image que veut divulguer l'État, le lieu de résidence d'une couche sociale occupant ces espaces, *etc.*, se doivent également d'être centraux. Le concept de médiane mentionné auparavant vient rentre en ligne de compte, en le considérant exactement comme la représentation paradigmatique et situation géographique idéale des lieux du wilhelminisme. Richesse, luxe, propreté et ordre distinguent ces emplacements de celui des quartiers en périphérie où des gens moins fortunés vivent et travaillent.

D'abord, le quartier *Mitte* et son boulevard *Unter den Linden* représentent à eux seuls l'essence même de ce que la royauté et les hautes couches de la société prussienne aspiraient pour la ville, une sorte de vitrine de ce qu'a à vanter l'Empire. Cette artère qui s'étend sur 1300 mètres, de la *Pariser Platz* au *Schlossbrücke*, séparée de l'Allée de la

Victoire par l'imposante porte de Brandebourg et surplombée de nombreux monuments dédiés à la grandeur de l'Empire, *Unter den Linden* et le centre de Berlin constituent en fait le vrai premier contact avec le visiteur. Parce que cette grande avenue possède une architecture remarquable, l'impression de sublimité se fait rapidement lorsqu'on y met les pieds.

Pour les principaux occupants de ces lieux géographiques, c'est-à-dire la bourgeoisie, l'aristocratie et les militaires, donc ces gens qui arrivaient majoritairement des quartiers du sud (Schöneberg) et de l'ouest (Charlottenburg), le passage d'une extrémité à l'autre ne pouvait se faire sans passer par cet alignement de bâtiments lourds de sens. À la suite des institutions royales, tels l'Opéra d'État et le château, académiques avec l'université *Humboldt*, la Bibliothèque nationale et l'Académie d'architecture, militaires avec la relève de la garde, ainsi que religieuse avec la cathédrale de Berlin, la péninsule divisée par les canaux de la Spree et du Kupfergraben se voulait tout attitrée pour accueillir la pièce manquante au puzzle : l'Île aux Musées. Ce terrain vague devant le Stadtschloss et de la cathédrale fut idéal pour ce projet qui allait compléter cette parade monumentale. Après avoir dessiné plusieurs bâtiments se trouvant sur cette rue et ayant fortement contribué à l'amélioration de son aspect visuel, l'architecte Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), décida par exemple que la façade de son musée ne donnerait pas directement sur la rue mais qu'un jardin, le Lustgarten serait un espace agréable à franchir avant de pénétrer le musée. Faisant face au château, il prit également en compte que la première vision que l'Empereur aurait en regardant à l'extérieur de ses fenêtres au nord, ce ne serait pas la frontalité immédiate d'un bâtiment d'État à l'architecture imposante, mais son œil serait plutôt porté sur un espace vert, qui lui, guiderait ensuite vers le musée. Ce jardin allait également donner la possibilité au visiteur de prendre une pause dans un environnement naturel, étant donné la masse de pierre environnante.

En résumé, *Unter den Linden* est un boulevard réfléchi dans ses moindres détails pour appuyer l'idéologie de glorification de l'Empire. Ce décor tout à fait orchestré joue un rôle particulier dans le contexte de signification de ce lieu dû à la subjectivité des plans architecturaux, pour la plupart commandés déjà un siècle auparavant. Bien que certains bâtiments soient de styles néo-renaissance et baroque, dont l'arsenal, une certaine homogénéité enveloppe les lieux de cette grande rue majoritairement néo-classique avec

ses nombreuses symétries axiales, propice à une force mystique, une fierté rappelant le fort sentiment national. L'effet que confère ce genre d'architecture, également présente en Angleterre et en Nouvelle-Angleterre dans plusieurs institutions dont les églises, les universités, les banques et les musées, est la sécurité. La colonne ramène au support et à la force de stabilité ainsi qu'au recueillement dans les temples. Construites dans ces mêmes perspectives, *Unter den Linden* prend tout à fait ces qualités qui confèrent au visiteur le sentiment d'être submergé, donnant ainsi à la royauté un certain contrôle du résultat de cette impression.

Puis, à l'ouest de Berlin, dans les quartiers de *Charlottenburg* et *Wilmersdorf* se trouve le côté plus résidentiel et privé du Berlin wilhelmien. Bien que ces quartiers cossus comprennent entre autres deux rues commerciales aussi passantes qu'*Unter den Linden*, soit *Kurfürstendamm* et *Kantstraße*, il n'en reste pas moins que ceux-ci sont deux espaces qui concentrent une forte proportion des couches supérieures de la société. Sphère publique ou privée, *Charlottenburg* et *Wilmersdorf* possèdent pratiquement le même paysage architectural empreint des styles à la mode de l'époque, à savoir le style néo-renaissance pour les institutions publiques, dont les églises, et le *Biedermeier* pour le résidentiel. Ces tronçons bourgeois sont composés d'imposants bâtiments aux façades très ornementées, aux grandes fenêtres et portes menant elles-aussi à de grandes cours intérieures, mais dans lesquelles ont y organise un jardin ou un espace de détente et de plaisance. Aux antipodes des appartements ouvriers, on y retrouve, à l'intérieur, de grands appartements aux multiples pièces.

En architecture, le style *Biedermeier* se caractérise d'un luxe sobre et de bon goût. Défini par le mode de vie de la nouvelle bourgeoise du début du XIXe siècle, ce style mélangeant avec parcimonie fioritures et éléments épurés laisse une impression d'élégance et de raffinement discret. Toutefois, placés en bloc sur de longues artères éclaircies, l'effet reste néanmoins très imposant. Ces arrondissements possèdent plusieurs lieux publics, dont des parcs et des squares verts permettant à cette société un contact minimum avec la nature. Encore aujourd'hui, se promener dans ces coins de Berlin est surprenant de tranquillité. Bien que la vie urbaine se trouve de l'autre côté des logements et que de grandes avenues très passantes enserrent ces environnements, l'atmosphère reste paisible dans le cocon créé par les imposantes constructions, les nombreux arbres et

les rues moins achalandées. *Charlottenburg* est également un espace où l'on peut retrouver de grandes villas, d'immenses parcs et le château de *Charlottenburg*. Les alentours restent donc très surveillés et entretenus, en raison du statut étatique et impérial de la propriété, leur procurant ainsi un ordre pérenne.

Pour ce qui est de la fonction plus récréative, *Kurfürstendamm* est l'endroit où s'alignent grands magasins, théâtres de variétés, galeries d'arts et restaurants chics, et le quotidien y est plutôt mouvementé. Artère de divertissements et de culture, on y retrouve une clientèle plus diversifiée que sous *Unter den Linden*, en raison de sa situation géographique tampon, de sa proximité des quartiers ouvriers du nord et du sud de Berlin et de l'accessibilité plus large des divers commerces qu'on y retrouve. C'est également sur *Kurfürstendamm* que l'on peut admirer la grandiose *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, l'Église du Souvenir de Berlin, construite de 1891 à 1895 en l'honneur de l'Empereur Guillaume I^{er} ainsi que de la victoire de Sedan en 1870⁴³. *Kurfürstendamm* était alors un lieu incontournable de Berlin pour y sentir le mouvement plus accéléré d'une société riche en culture et en divertissement, mais aussi pour aller commémorer la grandeur d'un État édifié en lieu sacré et représenté par la mémoire d'un empereur qui a conféré à la Prusse son statut de puissance.

2.2.3 Les pratiques de l'espace dans l'art wilhelmien

Lorsque qu'il est question des pratiques de l'espace des plus hautes couches de la société, il est important de prendre en considération le fait que les gens qui s'y trouvent ne représentent qu'un faible pourcentage de la population. Un certain publique était visé, la subjectivité de la conception visait en effet un effet d'épatement, d'imposition et à instruire le visiteur quant aux raisons de ces installations. La fréquentation y est fortement sélective malgré le statut public des lieux. « Erst erfreuen, dann belehren⁴⁴ » (d'abord faire plaisir, ensuite instruire), sont les mots de l'architecte Karl Friedrich Schinkel quant

_

⁴³ Après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, ce qu'il reste aujourd'hui de cette église et les tentatives de redonner à celle-ci un second souffle est loin d'atteindre la popularité et la l'enthousiasme d'autrefois. L'attraction touristique la plus photographiée de Berlin à cette époque fut cette église ; les cartes postales les plus vendues étaient celles sur lesquelles se trouvait l'Église du Souvenir.

⁴⁴ PLAGEMANN, Volker (1967). Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, Munich: Prestel-Verlag, p. 80.

à l'effet qu'allait produire le résultat de la construction de sa coupole qui trônerait au centre de l'*Altes Museum* une fois terminée. Schinkel ne considérait pas cette rotonde seulement comme un espace d'exposition, mais aussi comme l'endroit qui allait donner le ton et l'atmosphère au reste des salles du musée. Cette expression « délecter, ensuite instruire » représente en quelque sorte l'idée derrière la notion et la pratique de l'espace d'un environnement typiquement wilhelmien. Les augustes constructions de cette époque, du début du XIXe jusqu'à l'aube de la Grande Guerre n'ont pas été modestement pensées ni conçues.

Pour pouvoir apprécier ce genre d'endroits ou de structures, il faut d'abord l'observer, ce qui se fait de façon naturelle étant donné la grandeur de ceux-ci, puis imprégner la signification de leur construction. La pratique de ces espaces se fait entre autres par les couches supérieures de la société, qui savent apprécier ce genre d'urbanisme et d'architecture et qui en quelque sorte doivent savoir l'apprécier. Il est question ici des gens fonctionnaires d'État, des aristocrates et des nombreux bourgeois. D'aussi grandes avenues sont également propices aux nombreuses parades militaires, fortement appréciées des la haute société, des divers Empereurs allemands et de ses loyaux sujets. Tout aussi droit et rectiligne que l'architecture qu'on retrouve sur ses longues rues, d'un point de vue étatique, le mouvement qu'on y effectue reste symétrique et calculé. Bien qu'on puisse y flâner et s'y détendre, on devait par exemple payer pour s'asseoir sur les bancs longeant *Unter den Linden*. Les institutions ayant pignon sur cette rue appelaient également à un certain niveau de culture ou d'une éducation particulière. Entre à d'architecture, opéra d'État, musées d'archéologie et d'arts allemands, le public intéressé par ces établissements reste majoritairement élitiste. On n'y retrouve donc que très peu d'ouvriers, qui détonnaient par rapport au reste des passants des grandes artères wilhelmiennes. Bien que ces lieux très convoités, visités et pratiqués de l'ère wilhelmienne possèdent une dimension publique et ouverte à l'ensemble des sujets impériaux, il n'en reste pas moins que d'une certaine manière, ils restent hermétiques aux plus basses couches de la société. Cette dimension panoramique et hautaine conférée à Berlin semble alors oublier ces gens qui fourmillent dans les quartiers prolétaires, justement au profit d'une carte de visite impeccable de la capitale de l'Empire.

2.3 Berlin et la perspective de Zille et son « Milljöh » : le « down » ou la vue d'en bas

Pour bien comprendre le symétrique inverse de cette perspective, à savoir la notion d'espace des milieux plus pauvres, donc du « Milljöh » de Zille, un tout autre positionnement est à prendre. Redescendre de la perspective wilhelmienne signifie également se rapprocher du peuple et de se mettre à son niveau. L'impression de normalisation ressentie en hauteur et dans une vision panoramique se perd lorsque l'œil ne peut s'élever au delà de la taille de l'observateur et que le mouvement de ce dernier se trouve bloqué par une composante artificielle, ici les différents éléments architecturaux. La vue d'ensemble est perdue. Apportant un autre élément de réponse à la première partie de la problématique de ce travail, - « En quoi la représentation du « Milljöh » d'Heinrich Zille constitue-t-il un exemple de diffusion du « Rinnsteinkunst » opposé à l'académisme wilhelmien ? » -, c'est ici que le concept de caniveau prend tout son sens. La notion d'élévation devient dans ce cas minimale, considérant que l'on parle de couches inférieures de la société ou d'élément urbanistique au ras du sol tels les caniveaux. Entre en jeu dans cet abaissement autant physique que symbolique, celui qui fréquente l'espace, soit la classe ouvrière.

Après avoir abordé la « ville-panorama », Michel de Certeau continue en expliquant son contraire et élabore sur le « en bas » :

« C'est « en bas » au contraire (down), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandermänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte urbain » qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. Ces praticiens jouent des espaces qu'ils ne se voient pas ; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux. Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d'autres, échappent à la lisibilité. Tout se passe comme si un aveuglement caractérisait les pratiques organisatrices de la ville habitée. Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altérations d'espaces : par rapport aux représentations, elle reste quotidiennement, indéfiniment, autre. 45 »

⁴⁵ DE CERTEAU, p.141-142.

Si l'État dicte un chemin particulier à une strate visée de la société, naturellement se forme un chemin alternatif pour les gens non concernés. Les artères du centre de Berlin ainsi que de l'ouest sont sous un contrôle rigide de la sécurité et de l'Ordre. D'un autre côté, l'ouvrier trace également le parcours de son quotidien, entre logement et usine, usine et *Kneipe*. C'est toutefois une ligne qui échappe à la visibilité de l'État dans le sens ou cette classe ouvrière reste malgré tout incontrôlable étant donné sa croissance exponentielle. Cette affirmation peut être traduite par l'aveuglement qui caractérise les pratiques organisatrices que de Certeau mentionne. Il faut aussi considérer dans cet effacement d'itinéraire le sans-abri, l'enfant et un flâneur, tel Zille. Pour eux, et comme l'interprète de Certeau « Marcher, c'est manquer de lieu⁴⁶ ». L'errance est une expérience sociale qui compte parmi les nombreuses pratiques de lieux d'une ville, rendant obsolète la volonté de contrôle de la cartographie proposée par le système urbanistique organisé. En résumé, le tissu urbain est créé entre autre par la marche, les relations et les croisements, non seulement de la partie contrôlée de la ville, mais surtout de celle qui ne peut l'être. Heinrich Zille et les autres artistes naturalistes de son époque, tels Käthe Kollwitz (1847-1945) et Franz Skarbina (1849-1910), mettent sur toile ou sur papier des thèmes et des lieux jamais représentés par l'art académique. C'est justement par le biais de la marche hors du sentier organisé que ces artistes trouvent l'inspiration de leurs œuvres très crues et réalistes. Contrairement à l'idéal de Guillaume II mentionné dans son discours, « das Gesetz der Schönheit und Harmonie, der Ästhetik⁴⁷ », n'est certainement pas respecté, ni son adage « Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit » ⁴⁸. Dans le cas des artistes modernes, une toute autre forme d'esthétisme et de beauté est divulguée, abandonnant l'harmonie d'un quelconque mimétisme.

Bien que l'œuvre photographique de Zille ne constitue qu'un faible pourcentage de la totalité de sa production artistique, il n'en reste pas moins que ses clichés représentent par leur qualité, un des rares matériaux documentaires visuel du milieu ouvrier berlinois du Second Reich. Autant intérieures qu'extérieures et prises sur le vif, les images immortalisées par Zille portraiturent un quotidien réel qui n'est que rarement mis en scène. Tout cliché réalisé par Zille pourrait exemplifier la spatialité et ses thèmes

⁴⁶ *Idem.*, p. 155. ⁴⁷ PENZLER, p. 61. ⁴⁸ *Ibid*.

fétiches. Toutefois, une photo prise dans une rue du vieux Berlin semble plus significative pour souligner le point apporté et parfaitement illustrer la perspective du « Milljöh » quant à son architecture et son urbanisme. En effet, *In der Parochialstrasse*, $1902/1903^{49}$, présente à hauteur d'homme une allée typique d'un quartier beaucoup plus pauvre.



In der Parochialstrasse, 1902/1903, 1902-1903

Illustration 6. ZILLE, Heinrich: In der Parochialstrasse, 1902/1903, photographie, 1902/1903.

D'abord, le regard du spectateur est dirigé vers l'importante masse grise centrale qui prend plus du trois quart de la photographie. Cette masse est la façade de plusieurs appartements joints aux autres. L'aspect vieillot, voire délabré du bâtiment est accentué

57

_

⁴⁹ ZILLE, Heinrich: *In der Parochialstrasse, 1902/1903*, photographie, 1902/1903.

par la brique défraichie, son irrégularité, la saleté sur celle-ci ainsi que par l'effritement des parois. Le peu de lumière éclairant la photographie provient de la mince bande de ciel que les bâtiments laissent entrevoir. Au bas de l'image se trouve tout l'intérêt de celle-ci. Centré et traçant l'horizontalité, comme le chemin ou le fil rouge de l'œuvre, le caniveau de la rue vient en quelque sorte structurer la photo. Tout comme sur celle-ci, le système de canalisation est partie intégrante du quotidien de ces pauvres gens et au centre de la plupart des mouvements qu'ils tracent dans la ville. On remarque également adossés au mur des soubassements de gauche, deux enfants se tenant à proximité du caniveau. Les parents sont à nouveau absents. Le sol est inégal, la rue est étroite et les sources de lumières artificielles se font rares, laissant à penser que ce chemin doit devenir particulièrement sombre le soir venu. Il n'est donc pas question dans ce cliché de perspective haute ni de panorama. Il montre plutôt l'atmosphère obscure, délabrée et resserrée de l'environnement où vivent les plus basses couches de la société.

Puis, dans le dessin *Wohnungs-Hygiene*, paru en 1908 dans le recueil d'images *Kinder der Strasse*, 100 Berliner Bilder⁵⁰, Zille présente plutôt dans ce cas-ci une scène intérieure immisçant le spectateur dans l'univers à la fois trivial et tragique d'une situation courante du « Milljöh ». Sous le dessin, le sous-texte accompagnant l'image raconte :

« Arzt im Norden Berlins, der den Tod eines Arbeiterkindes bestätigen soll, findet in der Wohnung des Arbeiters nur die Kinder beim Spielen vor : « Kinder, wo ist denn euer heute morgen verstorbenes Brüderchen? » « Ach Herr Doktor » erwidern die Kinder, « Mutter is wechjegangen und hat den Hans in die Komode geschlossen, damit wir nich mit ihm spielen. ⁵¹ »

L'homme sur le dessin est, comme l'explique le sous-texte, le médecin qui vient investiguer sur la mort d'un enfant dans un logement ouvrier du nord de Berlin. L'espace illustré, restreint par l'inclinaison du mur, indique que l'appartement se situe sous les toits de l'immeuble, où normalement vivent les gens avec le moins de moyens. De plus, la superficie représentée correspond probablement à l'entièreté de l'appartement. À l'époque, les logements ouvriers possédaient rarement plus d'une pièce et une famille

⁵⁰ ZILLE, Kinder der Straße, p. 92.

⁵¹ *Ibid*.

complète pouvait s'y loger. On remarque sur l'image quatre enfants, dont trois en très bas âge, sans surveillance et entourés d'objets pointus tels un couteau et un pic pour le poêle. L'absence parentale est flagrante dans cette situation, sachant que le corps du bambin décédé a été enfermé par la mère dans un tiroir de la commode pour que les autres enfants ne puissent jouer avec le cadavre. Les thèmes de la mortalité, de l'absence du père et de la mère, de l'extrême pauvreté, placés directement dans l'environnement privé de la vie ouvrière et présenté de manière crue illustrent parfaitement la façon de faire de Zille. On retrouve donc en ces lieux une pratique et une notion de l'espace aux antipodes de celles des hautes couches de la société.

Wohnungs-Hygiene, 1908



Illustration 7. ZILLE, Heinrich, Wohnungs-Hygiene, lithographie, 1908.

2.3.1. Notions d'espace dans la représentation du « Milljöh »

« Man kann mit einer Wohnung einen Menschen genauso töten wie mit einer Axt. 52 » Cette affirmation de Zille ramène directement aux conditions de vie que subissent les gens habitant dans les quartiers ouvriers de Berlin à l'époque du Kaiserreich. Que ce soit dans leur contexte de travail ou au plus privé de leur quotidien, des conditions abominables qui les entourent créent une qualité de vie médiocre, qui souvent signifie un danger considérable pour leur santé physique ou mentale. Contrairement aux grands espaces pensés et conçus pour les espaces publics de la capitale de l'Empire et qui sont tout aussi monumentalement représentés sur toiles, les zones ouvrières, quant à elles, sont synonymes de renfermement. Vue d'en bas, la trame de bâtiments offerts par la vision panoramique de l'élévation ne sont plus distincts, mais les détails de ceux-ci frappent puisque qu'ils constituent les parois d'un labyrinthe immobilier et commercial dans lequel se déplace la population. Les masses d'habitations de cinq à six étages qui, vus de haut, semblaient aménager un tout bien rangé et structuré, perd leur visibilité originelle lorsqu'observées à hauteur d'homme. C'est dans ce contexte que le spectateur n'est plus « enlevé de l'emprise de la ville⁵³ », mais qu'il s'y trouve en plein cœur. James Hobrecht érige des plans pour optimiser la fonctionnalité de Berlin avec un système complexe et moderne de canalisation, de transports et d'habitation.

Toutefois, pour ce qui est de ce dernier, le nombre de logements et leur conception aboutissent à entasser dans de minuscules appartements beaucoup trop de gens pour un pouvoir entretenir un minimum de qualité de vie. Des fondations au toit, de l'entrée de la caserne d'habitation à sa dernière cour intérieure, un bon nombre de cloisons, donc de murs, de portes et de fenêtres, viennent enfermer et en quelque sorte étouffer leurs occupants. Cette couche de la société contrainte à résider dans de tels quartiers et maisons subit en permanence une proximité presque obligatoirement communautaire.

⁵² KOLBE, Corina : *Zilles Berlin, "Man kann mit einer Wohnung töten"*, 29 janvier 2015, consulté le 5 mars 2016. [http://www.spiegel.de/einestages/heinrich-zille-fotografien-aus-dem-alten-berlin-a-1013931.html]

⁵³ DE CERTEAU, p. 140.

À l'inverse de la représentation de l'art wilhelmien où la perspective offrait une vue panoramique sur de grands espaces formés de ciels et de vastes constructions, le cloisonnement de la vie journalière ouvrière ne peut qu'être explicite dans sa représentation. Un contexte de perpétuel face-à-face et d'un manque flagrant d'intimité résulte du surpeuplement des Mietskasernen. Zille portraiture ce milieu, donc le « Milljöh », de façon très précise, c'est-à-dire de manière très réaliste, voire naturaliste. Dans plusieurs œuvres de l'artiste, on y retrouve fréquemment un encombrement accablant, que ce soit de gens ou d'objets, créant ainsi une atmosphère asphyxiante, d'autant plus que les endroit décrits dans ses dessins sont pour la plupart clos et de petite taille. Un plafond bas, aucune source de lumière naturelle, une scène de nuit ou sous la pluie et le smog de la fumée des cheminées, l'absence de verdure ou de nature à proximité, constituent un ensemble qui referme les plans et les perspectives d'espace dans la représentation du « Milljöh ». La notion organisatrice de l'État employant les modèles de Hobrecht devient ici obsolète tout autant que sa volonté d'englober toute forme d'art et d'insister sur une propagande artistique modérant toute représentation hors des normes académiques. Guillaume II insiste sur ce point dans son discours :

« Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. Mit dem viel missbrauchten Wort *Freiheit* und unter seiner Flagge verfällt man gar oft in Grenzenlosigkeit, Schrankenlosigkeit und Selbstüberhebung. ⁵⁴ »

Selon l'Empereur, il n'est plus question d'art lorsque ses propres normes sont outrepassées, mais plutôt un travail usiné ou une quelconque œuvre artisanale. La notion d'espace dans l'œuvre de Zille peut également être considérée dans ce contexte-ci comme un genre brisant des barrières et fracassant toute convention. Malgré les thèmes très crus employés par Zille, l'espace et la popularité pris par son œuvre vont au delà du milieu défavorisé de Berlin. La place et la liberté d'expression que lui et la plupart des artistes modernes contemporains s'approprient au désaccord de l'État, donneront en bout de ligne, une certaine visibilité à cette couche de la société qui habite la périphérie de la ville, et qui en quelque sorte l'entoure et l'encadre. En d'autres mots, son existence autant

⁵⁴ PENZLER, p. 62.

que sa représentation est essentielle à l'avancement et au bon fonctionnement de la société.

2.3.2 Les lieux du « Milljöh »

La perception de renfermement que l'on peut avoir du « Milljöh » part de la notion d'espace de ses environnements, donc des lieux typiques fréquentés par les gens pauvres. À hauteur d'homme signifie dans ce cas les endroits pouvant être pratiqués par celui-ci, sans élévation quelconque, au quotidien et dans toutes les sphères de sa vie, dont le privé au domicile, au travail, dans les lieux publics et dans ses mouvements transitoires entre ces différents lieux. Ceux-ci sont justement ces emplacements jamais représentés par l'art académique sous Guillaume II, mais le principal-arrière plan des œuvres de Zille et de certains artistes modernes contemporain à celui-ci. La perspective vue d'en bas combinée à une situation géographique éloignée accentue l'effet de renfermement des quartiers hôte des plus basses couches de la société.

Bien que le centre de Berlin, *Unter den Linden* ou encore *Kurfürstendamm* soient ce qui est montré dans les médias de l'époque, la majeur partie de la superficie de la ville est dissimulée à toute représentation artistique ou médiatique de la part de l'État. La périphérie de la capitale est composée de quartiers ouvriers et sont pour la plupart hautement industrialisés; *Wedding* et *Gesundbrunnen* au nord, *Schöneberg-Est* au sud, *Westend* à l'ouest ainsi que *Treptow* à l'est, que pour en nommer quelques-uns. Toutefois, le « vieux Berlin », situé en plein cœur de *Mitte* est également un quartier régulièrement fréquenté par les gens plus pauvres. C'est entre autres à cet endroit que la population se mélange dû au bon nombre de bars, le *Kneipen* que l'on peut y retrouver des mendiants, quelques bourgeois, beaucoup de travailleurs, *etc*.

Pour loger tous les ouvriers ou encore les gens moins cossus que la bourgeoisie, James Hobrecht pense et planifie un concept architectural s'adaptant à l'infernale croissance démographique que vie Berlin à son époque. Des centaines de *Mietskasernen* sont construites et on y entasse dans les minuscules logements qu'on y retrouve, des milliers de familles. Dans le chapitre The Berlin Rental Barracks du livre *Berlin's*

housing Revolution (1985), l'auteur, Ronald Wiedenhoeft, explique les différentes caractéristiques de ces logements :

« Physically Berlin could have expanded in all directions; other German cities with higher degrees of industrialization had lower housing densities. But development per se seems to have been considered the highest good in Berlin, and the resulting building type came to be known as the rental barracks (*Mietskaserne*): characteristically a five-story walk-up with pretentiously ornamented facade and middle-class apartments facing the street but side wings and three or four additional buildings of miserably cramped small dwellings at the rear, bringing site coverage up as high as ninety percent. These back tenements, or « garden buildings » (an ironic designation based on the usage of which this land was originally intended) consisted of tiny units clustered three or four to a landing, with inadequate light and ventilation, no baths, and shared water closets (at best) on the landing between stories, or (at worst) outhouses in the courtyard below, where a single toilet was often shared by ten or even more families. ⁵⁵ »

Un maximum de logements construit dans un minium d'espace était la solution offerte par Hobrecht. Deux couches de la société se mélangent dans ce genre de structure, soit la classe moyenne et la classe ouvrière. Il n'en reste pas moins que la classe ouvrière possède l'avantage numérique et c'est elle qui crée le plus d'encombrement. De plus, entre chaque aile de ces « baraquements » se trouve une cour intérieure, les *Hinterhöfe*, menant une à l'autre. Ces *Hinterhöfe* sont des lieux clés du « Milljöh », car pour Zille, c'est l'endroit où se côtoient les enfants des habitants, des sans abris, des ivrognes, *etc*. Dans leurs décors très sombres et dépourvus d'air frais ces cours sont témoins de la vie communautaires des habitant des casernes, ces derniers étant obligés de cohabiter. Loin des châteaux, des appartement bourgeois et de la nature des grands parcs du centre de la ville, l'ouvrier est confiné dans de micro-appartements et prend l'air dans une cour intérieure étouffante.

Finalement, un autre lieu primordial au « Milljöh » reste la rue. Les différentes artères des quartiers ouvriers constituent la trame de fond et le canevas des situations typiques du quotidien du « Milljöh ». Zille y passe ses journées, y collecte ses anecdotes et les documentes par le biais de la photographie ou du dessin. Les rues sont à la fois un lieu de transition de la société ouvrière qui est forcée jour après jour de tracer le même

63

⁵⁵ WIEDENHOEFT, (1985). *Berlin's housing: German reform in the 1920s*, Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, p. 2.

chemin (de l'appartement à l'usine et vice versa) et justement, un ensemble de chemins fixes, formant une toile invariable attestant un mode de vie statique, routinier et sans espoir de changements ou de quelconques améliorations. La rue est également l'endroit où l'on retrouve le caniveau. De par sa fonction initiale, il est certes une infrastructure moderne tentant d'améliorer les conditions hygiéniques de la ville, mais il représente néanmoins l'insalubrité coulant en plein milieu des espaces clos de l'ouvrier. Le caniveau est partout autour de lui, constamment sur son chemin et attire la vermine. L'environnement est donc hautement propice aux miasmes à l'origine de maladies. Rien n'est favorable à une bonne qualité de vie pour les résidents de ces quartiers. Conséquemment, définir l'art des modernistes comme du « Rinnsteinkunst » revient alors à dire que c'est de l'art bon pour la poubelle, qu'il ne vaut pas plus qu'un déchet. Somme toute, le « Milljöh » vit autour de ce caniveau, que ce soit dans la rue, dans les *Hinterhöfe* ou dans les petits appartements des *Mietskasernen*, ce qui constitue le sujet principal des œuvres d'Heinrich Zille.

2.3.3 Les pratiques de l'espace du « Milljöh »

Il est maintenant clair que la notion de l'espace diffère complètement de la sphère wilhelmienne de celle du monde ouvrier. Pour ce qui est des pratiques de ces lieux, il en va de même ainsi que la représentation que les artistes en font. Loin des grandes artères où se trouvent les restaurants, les grands magasins, les beaux parcs et les avenues sur lesquelles passent les nombreuses parades militaires glorifiant la puissance du pays, les quartiers ouvriers sont beaucoup moins prompt aux activités de divertissement et à la relaxation. Dans les environnements clos et très resserrés que forment les espaces du « Milljöh », dont la rue, le *Hinterhof* ou la *Mietskaserne*, il se créer des pratiques distinctes et ces faits et gestes échappent en quelque sorte au contrôle que l'État tente d'établir dans un réseau bien précis de la capitale. Michel de Certeau écrit :

« Aujourd'hui, quels qu'aient été les avatars de ce concept, force est de constater que si, dans le discours, la ville sert de repère totalisant et quasi mythique aux stratégies socio-économiques et politiques, la vie urbaine laisse de plus en plus remonter ce que le projet urbanistique en excluait. Le langage du pouvoir « s'urbanise », mais la cité est livrée à des mouvements contradictoires qui se

compensent et se combinent hors du pouvoir panoptique. La Ville devient le thème dominant des légendaires politiques, mais n'est plus un champ d'opérations programmées et contrôlées. Sous les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoir sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle – impossible à gérer. ⁵⁶ »

C'est en effet hors du pouvoir panoptique, dans les angles morts de la domination de l'État, que de différentes pratiques s'opèrent. Bien que ledit projet urbanistique, celui de Hobrecht par exemple, en fût un pour organiser au mieux la ville et ainsi régler le problème urgent du manque de logements, ces constructions ont mené à beaucoup d'autres impasses, dont l'insalubrité et l'encombrement. Les déplacements qu'on effectue à l'intérieur de ceux-ci deviennent alors immaitrisables et un mouvement contradictoire au plan d'origine est créé. La dernière partie de cette citation peut se rapporter encore une fois, non seulement aux habitants du « Milljöh », mais également au déplacement interne qu'Heinrich Zille y fait. Ignorant les idéaux picturaux des thèmes à aborder en peinture officielle, soit les grands espaces mettant en scène la glorification de l'Empire, Zille emprunte les chemins de ce qui doit être dissimulé. Il prend donc le contrôle de son art, pour mettre de l'avant ceux qui n'ont pas d'identité lisible.

Contrairement aux lieux typiques du wilhelminisme, ce qu'on fait ou vit dans les différents lieux du « Milljöh » tourne autour du travail en usine et la misère dans le privé des appartements de casernes d'habitation. James Hobrecht raconte puis commente la vie dans les *Mietskasernen*:

«In der Mietskaserne gehen die Kinder aus den Kellerwohnungen in die Freischule über denselben Hausflur wie diejenigen des Rats oder Kaufmanns, auf dem Wege nach dem Gymnasium. Schusters Wilhelm aus der Mansarde und die alte bettlägerige Frau Schulz im Hinterhaus, deren Tochter durch Nähen oder Putzarbeiten den notdürftigen Lebensunterhalt besorgt, werden in dem ersten Stock bekannte Persönlichkeiten. Hier ist ein Teller Suppe zur Stärkung bei Krankheit, da ein Kleidungsstück, dort die wirksame Hilfe zur Erlangung freien Unterrichts oder dergleichen und alles das, was sich als das Resultat der gemütlichen Beziehungen zwischen den gleichgearteten und wenn auch noch so verschiedenen situierten Bewohner herausstellt, eine Hilfe, welche ihren veredelnden Einfluss auf den Geber ausübt. Und zwischen diesen extremen Gesellschaftsklassen bewegen sich die Ärmeren aus dem II. oder IV. Stock, Gesellschaftsklassen von höchster Bedeutung für unser Kulturleben, der Beamte, der Künstler, der Gelehrte, der Lehrer usw., und wirken fördernd, anregend und somit für die Gesellschaft nützlich. Und wäre es fast nur durch ihr Dasein und

⁵⁶ DE CERTEAU, p.144.

stummes Beispiel auf diejenigen, die neben ihnen und mit ihnen untermischt wohnen. 57 »

Travaillant en moyenne six jours par semaine, un ouvrier possède une vie très routinière diminuant énormément toute occasion de sortir de son milieu. En outre, la petitesse des habitations, le surpeuplement et l'insalubrité laissent place à un mode de vie des plus miséreux. La proximité des gens, une mauvaise éducation ainsi qu'un manque d'accès à la culture provoque des comportements ou pratiques sociales souvent propres aux environnements précaires. Conséquemment, ceux-ci sont propices au développement de maladies, à la mortalité, à la prostitution et aux viols. Ronald Wiedenhoeft ajoute dans son chapitre *Historical Background, The Berlin Rental Barracks*: « Conditions were not only oppressive but « hellish, » as many commentators reported, with a decreasing birth rate, high numbers of abortions high infant mortality, and widespread rickets and tuberculosis. ⁵⁸ »

Aucun doute que cette atmosphère lugubre régnant dans les logements et les quartiers ouvriers n'est pas du tout la même que celle des quartiers bourgeois. Un immense faussé est creusé dans la société berlinoise du *Kaiserreich* de par les postions géographiques distinctes et propres à ses différentes couches. Une perspective centrale versus une en périphérie, une vision panoramique versus un focus rapproché, un bourgeois versus un ouvrier, Berlin possède bel et bien plus d'un angle. Le contraste devient d'autant plus évident lorsque l'on observe les pratiques d'espaces qu'on y fait, de la notion que l'on peu en avoir et de la représentation que l'on en fait. C'est par le biais de la modernité technique que cette représentation du « Milljöh » sera diffusée et propagée. Ainsi, la réalité du quotidien prolétaire prendra vie aux yeux du reste de la société et sera en quelque sorte documentée par les nouveaux médias.

_

⁵⁷ WIEDENHOEFT, p. 32.

⁵⁸ Ibid., p.3.

Chapitre 3

Médias et diffusion du « Milljöh » : le développement de l'art moderne à Berlin

En 1900, à une époque où la modernité – entendue ici dans le sens d'opposition à toute tradition – fait autant de bien que de ravages dans les métropoles européennes avec sa diffusion, une adaptation à celle-ci par rapport aux opinions, aux mœurs et aux goûts, semble pourtant se faire de façon naturelle. Toutefois, nous le savons maintenant, Berlin connaît un fort débat idéologique en ce qui a trait à certains aspects de cette nouvelle modernité, et ce, particulièrement dans le domaine des arts. Quelles formes prend cette modernité ? Quels moyens sont employés pour propager cet art ?

3.1 Contraste des formes et des médiums

Avec l'arrivée de l'industrialisation et du remaniement de l'urbanisation qui vient métamorphoser les quartiers et les mœurs des habitants de Berlin, le développement des médias se fait remarquer et se propage dans cette nouvelle société qui se modernise. Les médias de masse, tels les différents périodiques, les cartes postales, les journaux satyriques, la poste et le cinéma informent et divertissent alors le citoyen au quotidien. De l'autre côté, la récurrence du leitmotiv qu'est la glorification de l'image projetée par cet Empire vient censurer la liberté; le fossé entre l'art « officiel » et le « Rinnsteinkunst » est alors davantage accentué par cette répression d'un style artistique sur l'autre. Il est également important de mentionner qu'à l'époque, Paris, centre artistique européen, représentait une grande influence sur les artistes berlinois, que ce soit du côté des arts plastiques, du mobilier urbanistique ou de la mode. De plus, pour s'exprimer, les artistes de la Sécession berlinoise ont eu recours aux nouvelles sensations publicitaires que les avancées technologiques du nouveau siècle apportèrent.

Dans son discours, Guillaume II s'exprime justement de façon très claire en ce qui concerne le lien entre l'art et la publicité :

«Der rechte Künstler bedarf keiner Marktschreierei, keiner Presse, keiner Konnexionen. Ich glaube nicht, dass Ihre großen Vorbilder auf dem Gebiete der

Wissenschaft weder im alten Griechenland, noch in Italien, noch in der Renaissancezeit je zu einer Reklame, wie sie jetzt durch die Presse vielfach geübt wird, gegriffen haben, um ihre Ideen besonders in den Vordergrund zu rücken. Sie haben gewirkt, wie Gott es ihnen eingab, im übrigen haben sie die Leute reden lassen. ⁵⁹ »

Selon l'Empereur, l'art de qualité, le vrai, ne devrait pas avoir recours ni à la presse, ni de camelot colporteur des nouvelles tendances et des connections que nous pouvons comprendre comme intermédialités, échanges et commerces internationaux. L'art n'a pas besoin de publicité et cette dernière ne peut devenir nouvelle forme d'art.

L'art des modernistes, donc le « Rinnsteinkunst », qualifié d'une représentation d'espaces et thèmes non traditionnels, mais également d'une diffusion technique complètement nouvelle à l'époque. C'est pourquoi les différents médias qui ont diffusé le mouvement de la Sécession berlinoise ont joué un rôle déterminant au développement de l'art moderne à Berlin. Zille, ayant été fier participant de la Sécession et travaillant d'abord et avant tout avec les médiums d'impression, dont la lithographie, la diffusion de son œuvre allait de pair avec ce mouvement moderne auquel il a contribué et duquel il a grandement bénéficié. Les modes de représentation des œuvres d'art de l'époque, puis, les différents types de médiatisations que sont le travail et l'ambition de nombreux galeristes, les expositions et leurs catalogues, les périodiques artistiques ainsi que le domaine des affiches publicitaires, sont mis en lien simultanément avec ce phénomène de circulation publique. C'est donc en grande partie cette vision et cette collaboration entre artistes, artisans, commerçants et techniciens, déplaisant totalement à l'Empereur, qui font de la Sécession berlinoise un groupe poussant les limites de la modernité artistique dans la capitale du Reich.

3.1.1 Marshall McLuhan et les modes de représentations : « Le message, c'est le médium »

Mis à part la séparation officielle d'un cercle d'artistes peintres et de sculpteurs de l'association officielle de peinture académique de Berlin, une des principales différenciations entre les deux groupes que sont la Sécession berlinoise et les autres

⁵⁹ PENZLER, p. 62.

artistes restés fidèles à la peinture académique, est leur procédé artistique. Sans que la différence soit complètement sans nuance, une incompatibilité en ce qui a trait au style et aux thèmes des œuvres, des formats et parfois des médiums utilisés sont facilement perceptibles. C'est justement le pourquoi de ces modes de représentations propres aux artistes wilhelmiens ou modernistes qui transmet un message clair au-delà du thème de l'œuvre. En d'autres mots, le message voulant être véhiculé dans l'œuvre, réside également dans le médium choisi. Mis en lien avec cette affirmation, le philosophe des médias Marshall McLuhan théorise dans son livre *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme* (1968), la phrase clé, le message, c'est le médium :

« Dans une culture comme la nôtre, habituée de longue date à tout fragmenter et à tout diviser pour dominer, il est sans doute surprenant de se faire rappeler qu'en réalité, le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-même, dans notre vie. 60 »

Avec l'arrivée de la modernité à Berlin, que ce soit dans l'industrie ou les arts, une foule de nouveaux médiums offraient une possibilité considérable de production et de diffusion à une vitesse presque incontrôlable par l'État. Ces nouvelles technologies ou simples techniques purent alors donner aux artistes des moyens supplémentaires d'exprimer leurs idéaux, et ce, par le simple biais du médium qu'ils allaient utiliser. Ceci peut se traduire par l'affirmation de McLuhan que chaque nouvelle technologie est un prolongement de nous-même, soit une extension de notre pensée, désir ou manière d'y parvenir. Les wilhelmiens et les modernistes possèdent des techniques et des procédés artistiques propres à chacun desquels découlent des thèmes complètement dissemblables et c'est dans ceux-ci que se dévoile la pensée de chacun, soit l'apologie de l'État, soit l'importance de représenter le monde ouvrier.

_

⁶⁰ MCLUHAN, Marshall (1968). *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal: Éditions HMH, p. 23.

3.1.2 Formes et médiums de l'art wilhelmien

D'abord, il est important de comprendre le mode de communication des valeurs wilhelmiennes dans l'art académique. Dans ce contexte, « Le message, c'est le médium » réside en premier lieu non seulement dans le thème de l'œuvre, souvent historique, mais aussi par ses formes imposantes et les techniques d'application picturales utilisées. L'art prisé par les académiciens se veut plutôt classique, très inspiré de l'Antiquité. Le genre pictural qu'est la peinture d'histoire — ou historique — est ce qui est le plus courant lors des expositions d'art wilhelmien ; cet art qui veut en tout et pour tout la propagation d'une idéologie de glorification de l'Empire.

Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin, 1908



Illustration 8. VON WERNER, Anton: *Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin*, huile sur toile, 1908.

Peint en 1908 par le peintre officiel de l'État, Anton von Werner, le tableau Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin⁶¹, présente une scène lors de l'inauguration du mémorial commémoratif du compositeur allemand Richard Wagner et constitue un exemple typique d'une toile wilhelmienne. Ce monument conçu entre 1901 et 1903 par le sculpteur Gustav Eberlein (1847-1926) était situé au sud du *Tiergarten*. Von Werner rend sur cette imposante toile de 2,3 x 2,80 mètres, ce moment de la journée du 1er octobre 1903 où les gens les plus importants du Berlin de cette époque se sont rassemblés pour célébrer le génie du compositeur qui a conféré à l'Allemagne une trame musicale romantique à la grandeur de sa culture et de sa puissance militaire. D'une facture au mimétisme à s'y m'éprendre, on peut y voir des bourgeois, des hommes d'État, des peintres académiques (dont von Werner à gauche) et des militaires se préparant à l'arrivée de l'Empereur Guillaume II, qui lui procédera au discours d'inauguration de la statue. La précision de ces multiples portraits est le résultat d'une impressionnante maitrise de la technique d'application de la peinture à l'huile. La scène centrale portraiture le commanditaire de ce monument, le chanteur d'opéra et grand amateur de Wagner, Ludwig Leichner, qui présente ses salutations au prince Eitel Friedrich de Prusse, deuxième fils de Guillaume II. Comme dans la plupart des toiles officielles, aucun individu d'une classe inférieure n'est présent dans l'ensemble de la toile.

Très classique, la composition horizontale de la toile met en évidence l'élément central et massif de 2,7 mètres de haut qu'est la stèle de marbre sur laquelle trône Wagner. La clairière où se déroule l'événement est délimitée par une suite de colonnades formant un demi-cercle. Devant sont installées les estrades dans lesquelles sont assis les nombreux spectateurs de la scène à venir ainsi que le chapiteau où sera assise la famille royale. Toutefois, en comparant la composition de cette toile à une photographie de l'époque, il appert que ce décor n'est qu'une mise en scène du peintre. Pris en 1904, le cliché ci-dessous⁶² ne présente aucune ligne de colonnes et la cime des arbres est beaucoup plus rapprochée du monument que sur la peinture. La statue n'ayant jamais été déplacée avant la Deuxième Guerre mondiale, cet emplacement est donc la preuve d'une

_

⁶¹ VON WERNER, Anton: Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmals in Berlin, huile sur toile, 1908.

⁶² AUTEUR INCONNU: Richard Wagner Denkmal in Berlin um 1904, photographie, 1904.

composition imaginée par le peintre pour amplifier la glorification de la scène par le biais d'éléments architecturaux classiques imposants.

Richard Wagner Denkmal in Berlin um 1904, 1904



Illustration 9. AUTEUR INCONNU: Richard Wagner Denkmal in Berlin um 1904, photographie, 1904.

Qui réalise de la peinture historique, peint de grands formats de toiles. Le grandiose du thème abordé dans l'œuvre implique généralement que la monumentalité de celui-ci se reflète entre autres dans les grandes dimensions de son canevas. D'impressionnantes dimensions permettent justement de recréer à une échelle humaine le souverain à glorifier, de bien représenter la sublimité des ruines antiques, de pouvoir ajouter le plus de détails possible pour bien raconter l'histoire et ainsi laisser place à l'admiration d'une technique de mise à plat léchée et polie qui définit l'extrême mimétisme du motif favorisé par le mouvement académique berlinois de 1900. Pour ce qui est du médium utilisé, les peintres de ce mouvement préconisaient la peinture à l'huile permettant une grande nuance dans les tons et la complexité d'application pour un fini brillant et lisse.

Une multitude de toiles sur lesquelles sont peintes ce genre de cérémonie, de victoires de différentes batailles, de portraits de personnalités étatiques, de la famille royale, de soldats bien alignés, de thèmes mythologiques transposés dans la contemporanéité de l'époque, etc., sont accrochées dans les plus grands musées de Berlin. Leurs auteurs, pour la plupart issus de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin et faisant sans doute partie de la *Verein Berliner Künstler* (cette association d'artistes académiques des plus conservateurs), sont alors fortement encouragés à perpétuer la tradition wilhelmienne, leur assurant un contexte de création absolument non-censuré, leur procurant donc aussi la faveur de l'Empereur. On peut donc en conclure que tout à fait au contraire des formes et des médiums employés des artistes modernes, l'utilisation très conservatrice des médiums et formes wilhelmiens transmettent un message de grandeur, de richesse, de supériorité et de glorification au service de l'État.

3.1.3 Formes et médiums de Zille

« Es gibt noch einen dritten Zille, und dieser ist mir der liebste. Der ist weder Humorist für Witzblätter noch Satiriker. Er ist restlos Künstler. Ein paar Linien, ein paar Striche, ein wenig Farbe mitunter – und es sind Meisterwerke⁶³ » L'artiste naturaliste berlinoise Käthe Kollwitz, contemporaine et amie proche d'Heinrich Zille, décrivit à l'époque son compatriote de façon élogieuse à travers sa facture des plus simplifiée. « Quelques lignes, quelques traits, un peu de couleur et vous avez des chefs-d'œuvre ». Partageant une même technique de création, pour ces artistes emblématiques de l'art moderne berlinois, le médium utilisé reste des plus simples et véhicule en quelque sorte le message du courant moderniste. Une de leurs ambitions principales réside dans le désir de se faire connaître et reconnaître, pour ainsi divulguer un message revendicateur d'un statut égalitaire en tant qu'artiste. Cette tension existant entre académistes et modernistes encourage ces derniers à simplifier leurs méthodes au profit de la nouveauté et du désir d'innover pour provoquer. Un résultat épuré pourtant fort expressionniste teinte les œuvres de Zille et de ses collègues, les rendant extrêmement efficaces, que ce soit pour la

_

⁶³ TETZNER, Gabriele: *Von Käthe Kollwitz bis Heinrich Zille*, In Verdener Nachrichten, 8 avril 2013, consulté le 24 février 2016. [http://www.weser-kurier.de/region/verdener-nachrichten_artikel,-Von-Kaethe-Kollwitz-bis-Heinrich-Zille-_arid,541258.html]

reproduction, un satyre médiatique ou encore pour la compréhension générale des gens moins éduqués ou cultivés.

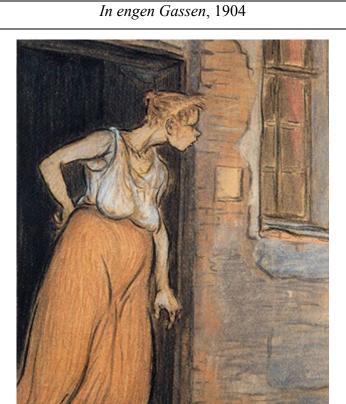


Illustration 10. ZILLE Heinrich, In engen Gassen, fusain et pastel sec, 1904.

L'illustration de Zille, réalisée en 1904, mais publiée pour la première fois en 1908 dans son livre *Kinder der Straße* et intitulée *In engen Gassen*⁶⁴ (*Dans d'étroites ruelles*) montre une femme dans un cadre de porte regardant sur sa gauche et adressant un message à un individu non représenté sur l'image. L'inscription sous celle-ci rapporte les paroles de la femme : « Schon wieder de Sitte ! Na mir kenn Se nischt, ick bin gemeld't und zahle meine Steuer. » (« En voilà des manières ! Je ne vous connais pas, je suis

⁶⁴ ZILLE Heinrich, *In engen Gassen*, fusain et pastel sec, 1904.

enregistrée et je paye mes impôts »). En tenue d'intérieur, probablement enceinte, décoiffée et avec les traits tirés, cette Berlinoise issue d'un quartier pauvre exprime sur un ton plutôt défensif son statut de légalité sans doute questionnée par un agent de police passant dans les environs. Le sentiment d'oppression, de paranoïa peut-être, et l'envie de révolte transparaissent dans ce dessin surtout par la posture adoptée par la femme, positionnée et prête à argumenter. Au pas de la porte est assise une petite fille jouant avec les cailloux sur le sol, salie par la poussière et la boue. Composée à la verticale, la moitié de cette illustration d'une scène triviale d'une femme tout à fait anonyme, présente à droite l'environnement où vivent ces personnages. Une fois de plus, la frontalité de la constitution du décor est fortement accentuée par la paroi murale de l'extérieur du bâtiment complètement défraichi. À remarquer également que le titre de l'œuvre indique que cette famille vit dans une étroite ruelle où la lumière, l'air frais et la nature sont sans doute peu présents.

Pour ce qui est de l'exécution du dessin, les tons terreux se mélangent avec les lignes noires et grossières du fusain, pour tracer les traits élémentaires de la structure du bâtiment, les contours des personnages ainsi que les points d'ombre de la composition. Bien que la technique d'application soit simplifiée, le résultat ne reste néanmoins pas minimaliste. L'atmosphère ressentie est pesante et les tons chauds des médiums alourdissent l'apparence de l'œuvre. *In engen Gassen* est un dessin parmi tant d'autres qui par son sujet, son mode de représentation et sa diffusion confère à son auteur le statut de représentant de la modernité artistique berlinoise du Second Reich.

Bien que la Sécession berlinoise soit un rassemblement d'artistes dont la disparité des genres créent l'hétérogénéité au sein du même groupe, leurs visions, leurs traits de pinceaux ainsi que leurs ambitions donnent une facture commune à leurs œuvres, soit un résultat très moderne et aux goûts actuels européens. L'apparence de ces œuvres se différencie entre autres dans le thème des toiles ou des œuvres plastiques. Heinrich Zille et les artistes de la Sécession, à l'image de leur convention de se distinguer en tout point avec l'instance académique, valorisent plutôt un rendu plus modeste de leurs œuvres. Appartenant pour la plupart aux courants impressionnistes, réalistes et naturalistes, les sécessionnistes favorisent un format plus petit pour leurs canevas, ceci étant plus pratique pour la peinture en plein air, qui faisait un grand retour dans la tendance picturale de

l'époque. La peinture sur le vif est alors un procédé des plus populaires au tournant du XX^e siècle, que ce soit en Allemagne ou dans le reste de l'Europe occidentale. Zille quant à lui, n'étant pas peintre, effectue la majorité de sa production dessinée sur du papier aux formats variables, mais restant néanmoins d'une taille favorable à ses déplacements et à la reproduction. Les thèmes de la modernité en peinture étant beaucoup plus intimes, comme la peinture de genre, les scènes du quotidien ouvrier ou les paysages ruraux, sont plus intrusifs dans la vie journalière des Berlinois moyens que ceux du courant wilhelmien; d'immenses formats n'étaient donc pas nécessaires. Ces thèmes aux significations réelles et non idéalisées signifient un changement radical dans le paysage artistique allemand. Sans connotation glorifiante, religieuse ou historique, l'œuvre de Zille et les autres artistes de la Sécession historicisent à leur manière et de façon tout à fait nouvelle à Berlin, la vie à cette époque.

Il est également important de comprendre que ces artistes n'étaient pas financés par l'État, comme beaucoup de leurs concurrents, mais plutôt du privé – si ceux-ci étaient chanceux – les moyens de créations pouvaient alors être quelque peu plus rudimentaires. Toutefois, cet aspect plus rudimentaire correspond tout à fait à l'idée du mouvement. Le peintre impressionniste, comme son qualificatif le veut, va alléger sa palette de couleurs au profit du blanc pour aller épurer son canevas en tentant d'aller chercher le plus de lumière possible. Le réaliste, lui, va user de teintes plus foncées, des camaïeux de bruns et de beiges pour représenter de façon « réaliste » son sujet (souvent issu des milieux industriels, pauvres et prolétaires où réellement l'atmosphère, les habits et l'environnement sont teintés de ces couleurs ternes, d'autant plus que ces pigments sont de coûts moindres que les tons vifs, par exemple). Quant aux naturalistes, Käthe Kollwitz par exemple, poussent les limites du medium et du matériau à l'épurement maximum. C'est sur papier et simplement au fusain que Kollwitz trace les traits lourds de la détresse, de la pauvreté et de la misère sur les visages de la société prolétaire du Kaiserreich. Ces initiatives souvent innovantes qui vont à l'encontre de l'idéal désiré par la machine artistique académique promue par l'Empire, donnent à la Sécession berlinoise ce côté moderne qu'ils tentent tant bien que mal de gagner une reconnaissance.

3.1.3.1 Heinrich Zille et la photographie

Hormis les médiums que sont le fusain et l'encre, il est notoire que Zille, comme plusieurs artistes européens de l'époque, utilisait le medium photographique. La photographie, technique développée suite à de nombreux prototypes et procédés, existe depuis la fin des années 1830 et soulève depuis, plusieurs questionnements et controverses dans le domaine artistique, au sujet de ce que l'on doit en faire, et surtout, quelle est sa place dans les arts. Au tournant du XX^e siècle, l'appareil photographique sert au consommateur à des fins tout à fait personnelles, pour les albums familiaux et pour le divertissement. Les opinions sont toutefois très diversifiées en ce qui a trait à son utilisation par les artistes et surtout pour ceux qui clament que la pellicule résultant du cliché possède une valeur artistique tout autant qu'une toile peinte. Cette technique joue néanmoins un rôle pesant dans le travail de Zille. Le choix personnalisé de ses sujets et de ses clichés fait directement écho à la théorie de la subjectivité alors instantanée du médium photographique chez le journaliste et sociologue berlinois Siegfried Kracauer, qui a écrit un petit nombre de textes sur la photographie dont *La photographie* (publié le 28 octobre 1927 dans la Frankfurter Zeitung), Berlin photographié (15 décembre 1932, également dans la Frankfurter Zeitung) et L'approche photographique (publié en mars 1951 dans Magazine of Arts), établissant ainsi une analyse critique sur le médium. Ce concept de subjectivité peut aussi se rapporter à l'idée de modernité, comme quoi la préférence pour tel et tel motif ne renvoi plus nécessairement de la tradition, donc de l'académisme, créant ainsi une prise de distance avec celle-ci. D'autre part, si la représentation du « Milljöh » est un exemple de diffusion du « Rinnsteinkunst », c'est justement parce que la photographie, en lien direct avec l'imprimerie, fut un amalgame particulièrement efficace pour propager une situation, un événement ou un fait à grande échelle. La photographie sert donc directement à la modernité. C'est de cette façon qu'explique Kracauer dans son essai L'approche photographique, le rôle de celui qui tient l'appareil et du choix du cliché qu'il effectue :

« Une photographie est le résultat d'opérations de sélection qui vont bien au delà des opérations inconscientes que la vision opère sur le matériau brut. Le photographe choisit délibérément tant son sujet que la façon dont il va le

présenter. Il pourra préférer les objets inanimés aux portraits, les extérieurs aux scènes d'intérieur; et il a une ample marge de liberté pour varier et combiner les différents facteurs dont dépendra l'aspect du produit fini. [...] Ses choix se fondent sur l'empathie plutôt que la spontanéité.⁶⁵ »

Zille choisit son sujet et sa scène impartialement, soit l'univers du monde ouvrier, et décide de le publiée dans un recueil ou dans un journal, ce qui insinue donc que l'éditeur de ce journal fait également ce choix. Le médium photographique est alors utilisé pour ensuite être reproduit en masse pour être diffusé largement par la suite. C'est en bonne partie comment la diffusion de la représentation du « Milljöh » s'effectue.

Dans le contexte du développement de la photographie, l'usage qu'Heinrich Zille fait de cette technologie réside d'abord et avant tout dans le potentiel qu'offre l'appareil comme outil intermédiaire de création. Intermédiaire dans le sens où le cliché n'est pas nécessairement son œuvre finale, mais plutôt un guide ou un modèle pour l'élaboration de ses dessins. De plus, les principales caractéristiques de la modernité résident dans la vitesse, la mobilité et l'instantanéité. La peinture qui tendait vers cette modernité (faite sur le motif, beaucoup moins en atelier et délaissant peu à peu le mimétisme pour la représentation de l'impression) pouvait quand même grandement bénéficier de cette nouvelle technologie qui permettait justement de capter cette vitesse instantanément et peu importe l'endroit. Autre point intéressant, Kracauer souligne dans son essai, « qu'en réalité, faut-il le rappeler, une photo ne copie nullement la nature mais la métamorphose⁶⁶ ». C'est pourquoi beaucoup d'artistes font usage de la photo comme guide et esquisse à ce qui sera leur œuvre finale. D'autre part, il affirme que « l'enregistrement photographique n'exprime pas seulement la contemplation esthétique mais implique une attitude d'observateur et nous incite ainsi à discerner des détails qui, bien souvent, ne retiennent pas notre attention dans la vie courante⁶⁷ », ce qui appuie d'avantage l'utilité que peut avoir le cliché photographique pour l'artiste.

_

⁶⁵ KRACAUER, Siegfried (2013). *Sur le seuil du temps, Essais sur la photographie* (textes choisis et présentés par Philippe Despoix), Montréal: Les Presses de l'université de Montréal 2013, p. 69.

⁶⁶ *Idem*, p. 63.

⁶⁷ *Idem*, p. 64.

Ne se définissant pas comme reporter, non plus comme photographe professionnel, Zille fait usage de la photographie au même titre que n'importe quel consommateur de cet appareil, c'est-à-dire pour usage personnel et album familial. Bien que ses dessins se veulent un fidèle rendu du quotidien de la vie du prolétariat berlinois du tournant du siècle, son processus créatif consiste néanmoins à sortir dans la rue, à visiter des *Hinterhöfe*, ses appartements et à aller dans les bars de quartier afin d'en collectionner les images pour fin de montages. Il rassemble quelques clichés, quelques dessins, puis retourne en atelier pour effectuer son travail d'assemblage et de composition. Comme dans la théorie de Kracauer, ce n'est pas un travail de copie qu'il effectue, mais une métamorphose des photographies.

Puis, celles-ci lui sont d'une grande aide pour se rappeler de détails bien précis qui auraient pu lui échapper sans son modèle. Beaucoup des photos que prend Zille montrent le paysage urbain berlinois, beaucoup plus que sa population. On y retrouve là le matériel nécessaire à l'élaboration de ses dessins et de ses caricatures. Ces reproductions des cours intérieures des *Mietskasernen*, des rues en chantier, des caniveaux etc. vont lui procurer un motif et une perspective photographique fidèle à mettre sur papier. Cette scénographie en deux dimensions laisse ensuite place aux personnages et aux commentaires écrits qu'il va y ajouter et juxtaposer. Zille n'exagère pas le réel au profit de la trivialité, mais harmonise ses assemblages de photographies et dessins, pour au contraire, produire de façon plus juste la réalité.

Non seulement le médium photographique sert à Zille comme outil de création, celui qui l'aide à se créer un modèle pour ensuite le transférer sur papier, mais également comme source de documentation et objet de mémoire. Un album de photos, peu importe son époque d'origine, s'avère souvent un matériau archivistique incontournable. Dans le cas de Zille, si ses photographies des différents environnements prolétaires berlinois et les quelques portraits qu'ils tirent sont pour lui des pièces cruciales pour l'élaboration de son œuvre, c'est qu'aujourd'hui elles peuvent servir de documents historiques et portraits du passé. Dans son essai *Berlin photographié*, Kracauer mentionne justement cette mémoire dans sa conception des images faites de Berlin à son époque : « Toutes ses images parlent avant tout au souvenir. [...] Toutes les photographies font en réalité que nous mettre en

mémoire les éléments optiques qui se sont incorporés à notre existence. 68 » Le médium photographique constitue alors un outil parfait pour documenter de façon concrète cette mémoire. Il ajoute dans L'approche photographique:

« [...] on a compris que la photographie découle d'une approche qu'il ne faut pas confondre avec celle de l'artiste et qu'il doit se fonder sur la capacité spécifique de l'objectif d'enregistrer la nature. C'est ce qui explique l'attitude la plus répandue face à ce médium : ce qu'on apprécie en lui c'est qu'il produit des documents d'une authenticité incontestable. Et c'est cette qualité documentaire qui a frappé les imaginations au dix-neuvième siècle. 69

Cette authenticité du document enregistré peut alors donner également une seconde mission à la photographie. Un autre bon exemple de tirage photographique de l'époque se rapprochant de l'œuvre photographiée de Zille et qui constitue un matériau de référence historique de choix, est le livre *Antlitz der Zeit, Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* d'August Sander et paru en 1929. Ce photographe allemand particulièrement connu pour son travail pendant la république de Weimar, construit son œuvre justement en se concentrant sur le style documentaire et qui constitue un montage, comme une mosaïque. Ce rassemblement de photographies constitue un portrait social de l'époque. Le lecteur y retrouve une biographie de différentes cultures, de classes et de métiers. Dans l'introduction à cet ouvrage, l'écrivain Alfred Döblin s'exprime sur le travail de Sander:

« Man hat vor sich eine Art Kulturgeschichte, besser Soziologie, der letzten dreißig Jahre. Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes photographisches Können. 70 »

Tout comme dans les dessins que Zille produit, non seulement la photographie montre l'objet directement photographié, mais lire les éléments qui la composent élabore un historicisme et une certaine sociologie qui forment une idée solide de ce à quoi ressemblait une telle époque. Ce qui reste aujourd'hui des clichés de Zille est une documentation archivistique importante de l'environnement prolétaire du *Kaiserreich*. Un

⁶⁸ *Idem.*, p. 56.

⁶⁹ *Ibid.*, p.76.

⁷⁰ SANDER, August (1976). *Antlitz der Zeit, Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München: Schirmer-Mosel 1976, p. 13.

apport important à la mémoire et à la documentation sur cette époque demeure dans le choix du paysage photographié ainsi que la perspective utilisée par Zille. Comme il sortait dans les rues, c'est le point de vue du marcheur qui ressort de ses clichés. Ce que l'observateur remarque, c'est le chemin que le dessinateur prend dans les différents quartiers. C'est une perspective beaucoup plus restreinte qui montre généralement peu le ciel, mais les murs qui clôturent les rues et la vie à l'intérieur de ceux-ci. C'est aussi en quelque sorte l'intrusion dans le milieu prolétaire, le privé des ouvriers et de leurs familles. Aucune de ses images ne semble avoir été le résultat d'une mise en scène, le mouvement des passants, leurs expressions naturelles et l'imperfection du cadrage pouvant ici prouver l'instantanéité des clichés. On y voit des affiches de commerces, l'architecture monotone des *Mietskasernen*, les échafauds des nombreux chantiers de constructions, beaucoup de cheminées d'usines en arrière-plan, des ouvriers ainsi que des gens pauvres, tout comme dans ce cliché intitulé *Hirtenstraße 9, davor Umzug auf Karren. Sommer 1901*⁷¹.



Hirtenstraße 9, davor Umzug auf Karren, Sommer 1901, 1901.

Illustration 11. ZILLE, Heinrich: Hirtenstraße 9, davor Umzug auf Karren, Sommer 1901, photographie, 1901.

-

⁷¹ ZILLE, Heinrich: *Hirtenstraße 9, davor Umzug auf Karren, Sommer 1901*, photographie, 1901.

Pour rappel, une photographie typique de l'art wilhelmien, elle est souvent prise en hauteur pour montrer l'étendue du territoire et de ses possessions. Pour ces photographies souvent destinées à l'imprimerie de cartes postales, ce que l'artiste veut montrer – et ce en lien direct avec la glorification de l'Empire mentionnée auparavant – sont les grandes artères principales où se voisinent cathédrales, châteaux, diverses académies, théâtre et musées. Vue de haut, l'échelle devient normalisée et sous-entend une impression d'immensité. Le domaine privé est alors absent de toute photo, ce qui laisse complètement place à la sphère publique des grands espaces, devenant ainsi un décor hautement attrayant et invitant. Le contraste des motifs entre la photo d'Heinrich Zille qui montre l'environnement prolétaire et celle qui était beaucoup plus commune au début du XX^e siècle est entre autres la raison pour laquelle les images de cet artiste constituent un excellent document d'archives.

Finalement, l'artiste non traditionnaliste qu'était Heinrich Zille sut utiliser le médium dessiné et photographique de manière à ce qu'il contribue à sa participation dans le mouvement moderniste de l'Empire allemand. De sa formation d'artiste et de technicien lithographe, en passant par son intérêt pour la vie ouvrière, sa façon de le représenter et son ambition de le publier, Zille a soumis à l'art de l'époque une toute autre manière de voir le quotidien berlinois. Entre autres, son utilisation de la photographie lui a permis d'élaborer ses histoires et de lui servir de guide pour donner à ses travaux une facture des plus réalistes. L'heure n'est plus à la glorification d'un passé grandiloquent, mais à la représentation d'un présent bien réel, en faire le constat et relater de l'actualité. Un cliché est un arrêt sur image, il définit et cadre un instant et son environnement présent, puis l'immortalise sous forme d'objet. La photographie aide fortement à cet aspect concret du quotidien et offre un souffle de nouveauté dans le domaine des arts. Son utilisation en tant qu'outil intermédiaire de création s'est avéré avoir aussi comme fonction de fournir au domaine historique, un ensemble cohérent d'archives visuelles retraçant un environnement auparavant très peu montré. Bien que la photographie eut rapidement gagné en popularité à la fin du XIX^e siècle, ce que montre Zille n'est pas nécessairement ce que montrent les autres photographes amateurs ou professionnels contemporains à son temps. Il est intéressant de ne pas regarder l'œuvre d'Heinrich Zille comme un tout, mais plutôt de l'étudier de façon décomposée, esquisse après esquisse,

photo après photo et annotation après annotation pour en découvrir l'essence. Une société n'est pas un groupe de gens hétérogènes, mais plusieurs couches bien distinctes, au même titre qu'une ville n'est pas qu'un paysage panoramique vu du ciel, mais plusieurs quartiers, rues et bâtiments observés de près par le passant.

3.2 Diffusion de l'œuvre de Zille

3.2.1 Walter Benjamin : L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1935)

L'historien de l'art et philosophe berlinois Walter Benjamin (1892-1940) est de grand secours pour ce genre de réflexion. Témoin de l'arrivée de cette modernité technique et artistique dans la capitale du Reich, Benjamin sut en théoriser l'essence sous de multiples formes. Que ce soit dans son recueil de textes autobiographiques de son enfance au tournant du XX^e siècle, soit *Berliner Kindheit um 1900*, ou encore dans ses nombreuses publications dans les périodiques de son temps, ses écrits restent encore aujourd'hui des textes vers lesquels ont se tourne pour comprendre l'histoire des médias ou de l'art de cette époque, l'arrivée de la modernité ou encore pour étudier ses critiques diverses.

Outre une perception sociale et politique de l'art une fois reproduit ainsi qu'une analyse de l'image cinématographique, le très notoire essai édité de façon posthume en 1955, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, traduit en français sous L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, propose la thèse que la reproduction de masse, donc par la reproductibilité d'une œuvre, a pour conséquence la perte de son aura originelle. Ceci étant dit, Benjamin ne considère pas cette perte comme quelque chose d'absolument négatif puisque la création d'une nouvelle œuvre s'effectue et s'actualise. Il affirme :

« La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la production de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. 72 »

Tout en développant une accessibilité au grand public encore jamais vécue, la reproduction d'une œuvre change la réception de celle-ci et devient en soi une nouvelle forme de pratique d'art. En s'éloignant des cadres de la tradition, qui se résument à être une seule et unique toile, copiable certes, mais à petite quantité, donc de façon très lente, la reproduction technique use de modernité pour offrir à grande échelle une œuvre qui n'est plus nécessairement seulement sous forme de canevas peint à l'huile, mais un dessin, une affiche, une publicité ou une photographie d'une toile quelconque.

3.2.2 Les médias de masse et publications diverses

Toujours en lien avec le contact que la Sécession berlinoise entretenait de manière internationale avec les pays avoisinant l'Allemagne ainsi que la diffusion par écrit de ce mouvement moderne, quelques modèles de périodiques furent édités et imprimés pour perpétuer cette nouvelle tradition d'art « nouveau ». *Kunst und Künstler, Simplicissimus* et le *Jugend* sont quelques exemples de ces imprimés qui rassemblaient l'actualité de plusieurs formes d'art de différents artistes modernes. Le plus connu et le plus édité était le magasine *PAN*. Tout comme la Sécession Berlinoise, ce périodique actif entre 1895 et 1900 fut un rassemblement de plusieurs artistes issus de différents mouvements, dont Zille, venant de partout en Europe et ayant le même but : promouvoir la nouveauté dans tous les domaines culturels.

Dans *PAN*, il était entre autres possible de lire de la poésie, observer les dernières tendances en typographie, lire et étudier des essais naturalistes, des histoires symbolistes, admirer des reproductions d'œuvres picturales réalistes et impressionnistes, contempler les styles d'ornementations de l'art nouveau, etc. Ces éditions au contenu éclectique donnèrent à la revue son statut de précurseur de la diffusion de la littérature moderne. Cette collaboration d'une multitude d'artistes venant de différents domaines fut propice au développement du courant moderne, dans le sens où l'intermédiarité découlant de cette

84

⁷² BENJAMIN, Walter (2012). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris : Éditions Allia, p. 22.

pratique influença les artistes d'un courant à l'autre, d'une technique à l'autre. Ce faisant, il était par exemple possible de percevoir en peinture un thème littéraire récurrent, ou à l'inverse, lire dans un texte littéraire les dernières tendances picturales. Ce périodique rendait accessible à grande échelle la production artistique, rendre visuels les écrits et décrire le visuel. En outre, PAN se donnait comme mandat de protester contre le conservatisme du Reich et de diffuser toutes sorte d'art moderne de façon impartiale, comme l'indique ici la description de PAN sur le site de la Universitätsbibliothek d'Heidelberg:

« Wie auch die Jugend und der Simplicissimus reflektierte der PAN kritisch die traditionelle Kunstpolitik des wilhelminischen Kaiserreichs. Innerhalb der Zeitschrift wollte man ohne Bevorzugung irgendwelcher Schulen oder Richtungen die hervorragendsten Schöpfungen der zeitgenössischen Kunst einbeziehen, um somit auch einen Vergleich mit der klassischen Kunst zu ermöglichen.⁷³ »

En tout, 21 PAN furent édités et vendus à chaque fois entre 1200 et 1600 exemplaires et ce dans plusieurs pays, dont l'Allemagne, la France, l'Autriche et la Belgique, et les textes étaient rédigés en allemand, comme en français. C'est à travers ces diverses publications que Zille prend de plus en plus de place dans le monde artistique moderne. Ceux-ci lui donne la chance de propager son art à la grandeur du pays. Son « Milljöh » peut alors se faire connaître et on observe une ouverture sur le sujet. Des artistes engagés dans la lutte sociale ainsi que leurs oeuvres, comme Käthe Kollwitz et Zille, ont enfin accès à une large visibilité.

Un dernier élément primordial à la diffusion de la Sécession berlinoise réside dans la rue, à la vue de tous. L'affiche publicitaire, qui à la fin du XIX^e siècle vient colorer le quotidien du passant, de l'habitant de la métropole, devient de manière fulgurante une partie essentielle à la machine qu'est la nouvelle société de consommation. Le commerçant comprend rapidement le lien psychologique entre la pub et l'instrumentalisation du désir. La deuxième phase d'industrialisation à Berlin déploie la

⁷³ UNIVERSITÄT HEIDELBERG, Pan-Digital, Universitätsbibliothek Heidelberg, 19.03.2014, consulté le 9 janvier 2016. [http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/pan.html]

technologie de l'imprimerie et développe la technique de la lithographie en couleur, qui permettait entre autre l'impression sur grand format de papiers et cartons. L'affiche, nouvel objet tout à fait efficace à la promotion d'un produit, d'un message politique, ou dans ce cas-ci, d'un évènement culturel, contribue également à l'arrivée de la modernité de Berlin : par le biais de son omniprésence sur les échafaudages des chantiers de construction de la nouvelle image urbanistique que le plan Hobrecht offre à la capitale de l'Empire.

Si ces palissades protégeant les passants des dangers des chantiers donnent à l'affiche son aspect statique, l'arrivée de l'automobile, et plus précisément du transport en commun, confère à l'affiche sa mobilité. 1865 marque l'apparition du premier système de tram à Berlin et un des premiers au monde. Également, le métro de Berlin fut inauguré en 1902 pour régler les nombreux problèmes de circulation routière dans la métropole. Le développement du transport en commun dans la capitale du Reich (faisant également partie du plan Hobrecht), a non seulement offert au nombre toujours grandissant d'habitants à se déplacer de façon efficiente d'un point A au point B, mais également une réputation de ville techniquement moderne. Le centre géographique de Berlin, *Potsdamer Platz*, carrefour et majeur centre de circulation de la ville, voit un flux incessant de trafic journalier, que ce soit des fiacres, des voitures, des trams, des cyclistes et des piétons. C'est d'ailleurs à cet endroit même que le premier feu de circulation de la ville fut installé. Une intersection si achalandée est alors l'endroit idéal pour y poser de la publicité.

Cette dernière se retrouve partout à Berlin et peut maintenant circuler au rythme du trafic, au rythme de la modernité. Toujours à l'instar de la capitale moderne européenne, c'est-à-dire Paris, Berlin voit apparaître sur ses grandes artères, les Litfaßsäulen (les colonnes Morris), ces tours cylindriques postées en bordure de rues, expressément pensées pour afficher de la publicité. Ce nouvel élément architectural devient également un élément récurrent dans l'intermédialité de l'époque en apparaissant sur les peintures de certains artistes naturalistes berlinois et devient également un des nombreux sujets d'études de la modernité dans la métropole de Walter Benjamin. Il affirme même que « la publicité est la ruse qui permet au rêve de s'imposer à

l'industrie. ⁷⁴ » On comprend alors que l'industrie évolue et possède un nouveau visage. L'industrie, à la base de la consommation utilise ce nouveau moyen de vente qu'est la pub et va ainsi chercher dans l'imaginaire de la société ses envies pour les transformer en besoin. Elle n'est plus qu'une réclame directe d'un bien ou un service, mais une annonce métaphorisée visuelle usant l'art, l'humour, le rêve et l'envie, ceci la rendant hautement attrayante et efficace.

La commercialisation et l'industrie possèdent maintenant un visuel et une esthétique particulièrement attirante et séductrice, bien que les formes soient simples, pures et fonctionnelles. L'artiste créant ces panneaux publicitaires amène alors l'art à la rue, un musée à ciel ouvert accessible à toutes les couches de la société. Si l'affiche devient un art populaire, elle peut également faire la promotion de l'art populaire luimême, donc de l'art moderne. Rapidement, les affiches deviendront l'instrument de satyre de l'art wilhelmien, en faveur d'un renouveau de l'art allemand. Le mouvement de la Sécession berlinoise utilise donc ce nouveau médium populaire pour se faire reconnaître et annoncer à la population l'existence du courant et ses prochaines expositions. Comme l'affirme Marie-Jeanne Geyer et Thierry Laps dans leur ouvrage *Le salon à la rue : l'affiche illustrée de 1890 à 1910*, publié en 2007 : « Placardée dans les rues, l'affiche d'exposition semble être une fenêtre ouverte sur le monde de l'art, sur des espaces culturels trop longtemps confinés. ⁷⁵ »

Thomas Theodor Heine (1867-1948), auteur de cette affiche⁷⁶ faisant la promotion de l'exposition annuelle de la Sécession berlinoise en 1912 est particulièrement connu à l'époque pour ses talents d'illustrateur et concepteur d'affiches publicitaires. Celle-ci en particulier est emblématique des affiches du mouvement sécessionniste : une typographie nette, des couleurs très contrastantes et un motif épuré. L'image représente une jeune femme vêtue d'une robe vert clair avec sa palette de couleurs et ses pinceaux, symbolisant l'art moderne, embrassant la masse noire qu'est l'ours berlinois, soumis à son charme. L'ours étant l'emblème de la ville, il symbolise quand à lui l'art académique. La finesse de la provocation est à noter sur cette œuvre par l'utilisation de la douceur du

_

⁷⁴ GEYER, Marie-Jeanne, LAPS, Thierry (2007). *Le salon à la rue: l'affiche illustrée de 1890 à 1910*. Strasbourg: Musée de la ville de Strasbourg, p. 26.

⁷⁵ Idem n 118

⁷⁶ HEINE, Thomas Theodor : *Affiche de l'exposition annuelle de la Sécession berlinoise de 1901*, lithographie, 1901.

geste de la jeune femme et par la simplicité de la composition de l'image. Donc, que ce soit en usant des genres nouveaux comme le primitivisme ou le fauvisme, ou encore en montrant une jeune femme s'élever au dessus de l'ours représentant l'art berlinois, académique et étatique, l'affiche au service de la Sécession a régulièrement usé de ruses subtiles, d'audace et de provocation pour annoncer ses expositions.

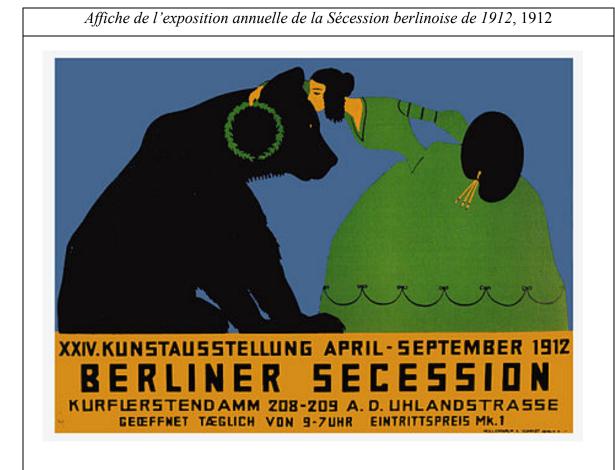


Illustration 12. HEINE, Thomas Theodor : *Affiche de l'exposition annuelle de la Sécession berlinoise de 1901*, lithographie, 1901.

3.2.3 Les expositions de la Sécession berlinoise

Un effort vers cette quête de la modernité et directement relié à la césure entre l'art « officiel » et celui des sécessionnistes, réside dans la bonne intention de différents galeristes berlinois de promouvoir et encourager l'art moderne. Comprendre le contexte

muséal de cette époque implique un retour à l'origine du premier musée de Berlin, c'est-à-dire le *Altes Museum*. Celui-ci fut élaboré par un cercle d'érudits élitistes de la ville et dessiné par l'homme à qui on doit aujourd'hui en bonne partie le visage austère de *Berlin Mitte*, c'est-à-dire l'architecte néo-classique Karl-Friedrich Schinkel. Le musée se développa rapidement en complexe muséal exposant presque uniquement l'art allemand. Situé sur la péninsule faisant face au *Stadtschloss*, voisinant la cathédrale de Berlin, l'école d'architecture, l'opéra, l'université Humboldt et plusieurs autres monuments étatiques à la signification et au physique imposants. La situation géographique de ce musée, donc l'artère *Unter den Linden*, représente un enjeu majeur quant au mandat que l'institution se donna. Ce boulevard abritant les principales attractions de la ville, se veut justement la vitrine de celle-ci, l'idéal urbanistique promu par l'État, ce même État qui refuse toute innovation en ce qui a trait aux arts. Il va sans dire qu'une galerie faisant la promotion d'un art considéré par le maître de la ville comme art de caniveau, ne trouvera pas pignon sur rue sur cette avenue aux allures pompeuses.

Les galeries berlinoises dans lesquelles l'amateur d'art moderne peut trouver son bonheur se situent quant à elles dans l'ouest de la ville, près de la rue Kurfürstendamm, dans le quartier Charlottenburg. Toutefois, cet emplacement reste plutôt un point de rencontre de la masse, entre les quartiers où habitent les ouvriers, au nord, et la bourgeoisie, au sud. Les expositions officielles annuelles, regroupant les artistes modernes principalement Berlinois (mais aussi Munichois, Parisiens, Viennois, etc.) avaient lieu les premières années sur la *Kantstraße*, puis finalement sur *Kurfürstendamm*, près du célèbre *Theater des Westens*, dans un espace expositoire plus spacieux où l'accès à ce célèbre monument culturel de la capitale procurait une visibilité considérable au mouvement. Le visiteur se retrouvait devant une expographie simple, mais efficace. C'est-à-dire que les sculptures et les différentes œuvres plastiques étaient séparées des toiles, qui elles étaient accrochées de façon harmonieuse au niveau de l'œil de l'amateur.

Comme le raconte Werner Doede dans son livre *Die Berliner Secession, Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg* (1977), en rapportant les paroles de Reinhold Lepsius, un membre de la Sécession, la première édition de l'exposition de la Berliner Secession (en 1899) fut un franc succès :

« Einen wundervollen Eröffnungstag hinter mir [...] Etwa 1800 Menschen dort...⁷⁷ » L'entrée à cette exposition, au coût de 1 Mark du lundi au samedi et 0.50 Mark le dimanche rapporta plus de 50 000 M et le quart des œuvres trouvèrent acheteur. Il était également possible de prendre un abonnement pour revenir visiter l'exposition autant de fois qu'il était désiré de la faire, ce que plusieurs artistes aux tendances modernes firent, entre autres pour venir chercher l'inspiration et se tenir informés de cette nouvelle ère artistiquement moderne. Cette première année d'exposition fut la pièce mère d'un engrenage solide et prometteur pour les futures éditions.

Des hommes d'affaires visionnaires tels Bruno et Paul Cassirer, qui à la base sont éditeurs, sont un excellent exemple de galeristes qui ont fait la promotion du mouvement de la Sécession. Faisant souvent le voyage de Berlin vers Paris pour se tenir au courant des dernières tendances, établir le contact entre les artistes français et allemands et bien sûr rapporter des œuvres pour monter leurs expositions, les cousins Cassirer ont largement contribué à l'arrivée de l'art moderne international à Berlin. De plus, pour bien montrer l'importance de la communauté et du travail coopératif dans un mouvement moderniste artistique, Paul Cassirer était le secrétaire de la Sécession berlinoise et leur maison d'édition fut celle du catalogue d'exposition du mouvement. Ce catalogue, édité à chaque année mis à la disposition du visiteur fût également un excellent moyen de faire la promotion du courant sécessionniste.

Un autre financement important et un outil essentiel à la promotion de cet événement fut justement ce catalogue d'exposition vendu aux visiteurs. Pas plus gros que le format de livres de poches que nous connaissons de nos jours, il était facile de garder ce petit guide sur soi ou pas très loin sur la table à café, pour avoir en référence les informations générales de l'exposition (comme l'adresse, les prix d'entrée, la méthode d'achat d'œuvres, etc.) la liste de tous les artistes, certaines œuvres présentées cette année là, et à la toute fin, un annuaire aux tendances publicitaires spécifiquement dédié aux domaine des art. On y trouve différents magasins de meubles, des cartes de visite d'artistes, l'annonce de maison d'édition et leurs derniers imprimés, la venue de diverses expositions, etc. À l'instar du mouvement de son mouvement artistique, le catalogue

_

⁷⁷ DOEDE, Werner (1977). Die Berliner Secession: Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin: Propyläen 1977, p. 18.

d'exposition fut pensé dans un format pratique, sans extravagance pour faciliter à prix moindre la diffusion de l'information et optimiser la publicité de l'exposition. La couverture de la première parution et des suivantes était en carton généralement gris ou brun et la typographie noire et simple. À l'endos, le monogramme de la Sécession berlinoise y était engravé. Les pages, quant à elles, étaient imprimées noires sur blanc sur un papier mat, à l'exception des pages sur lesquelles étaient imprimées certaines œuvres présentées lors de l'exposition, dont évidemment plusieurs de Zille.

En résumé, non seulement le geste de mobilisation pour créer un nouveau mouvement artistique, qui fait fi de toute tradition, découle par définition du modernisme, mais il en est aussi de même des divers médias qui ont contribué à la visibilité et à la mobilité de la Sécession. McLuhan et Benjamin apportent un point commun : la diffusion d'une œuvre augmente l'accessibilité de celle-ci au grand public, tant par le message divulgué dans son médium que par son mode de reproduction. Que ce soit via les médiums de créations utilisés par les artistes, les lieux d'exposition, leur muséographie et leur catalogues, les gens qui ont contribué à la diffusion de le Sécession, les diverses publications internationales de périodiques d'art moderne ou encore avec le développement de l'affichage public dans les rues de la métropole, ils iront de pair pour apporter à Berlin et à l'Allemagne le prémisse de ce que sera un grand siècle de courants artistiques qui transgresseront la limite des bases de l'expression et de la figuration.

CONCLUSION

Imbriqué entre deux périodes et genres notoires de l'histoire des arts allemands, soient le romantisme et l'expressionnisme, tous deux empreints d'une forte symbolique pour relater des événements majeurs de ces époques respectives, l'art moderne, qui a tenté d'exister dans le Second Reich, a quant à lui voulu représenter de manière plus réaliste (au sens large du terme) un quotidien au plus près des gens. Le tournant du XIX^e siècle en Europe est synonyme de changements, de modernité ; que ce soit en sciences, dans les technologies, en urbanisation ou en art, les domaines s'entrecroisent, se répondent, et ceux-ci peuvent désormais bénéficier des avancées des autres. Les idées changent, évoluent, les sociétés urbaines, toujours plus denses, s'adaptent au rythme de ces progressions et vice-versa. La modernité est alors développée pour accommoder le cette masse urbaine en pleine expansion, et se manifeste dans le quotidien de celle-ci.

Berlin, capitale du nouveau Reich, proclamé en 1871, ne fait pas exception à ce tournant moderne. C'est dans une société en pleine mutation, où le fossé entre les plus hautes et les plus basses couches sociales s'accroît, qu'une certaine injustice quant à la représentation et la place que peut prendre la population ouvrière s'accentue. Étant aux faits de l'actualité artistique hors de l'Empire, des artistes comme Heinrich Zille, jouissant d'une vision trépassant les conventions académiques de l'État, s'engagent dans une production artistique qui portraiture l'autre côté de la médaille du pouvoir, le côté le moins poli, celui qui tache le blason immaculé que l'Empire tente d'afficher. Cet art anticonformiste, qualifié de « caniveau » par l'Empereur Guillaume II dans son discours proclamé le 18 décembre 1901 lors de l'inauguration de l'Allée de la Victoire à Berlin, possède plusieurs porte-paroles. Dans un nouvel État où l'identité nationale est à bâtir, où - dans le même temps - la réputation de supériorité industrielle, technique et militaire est à maintenir, c'est toutefois dans la sphère artistique que le courant moderniste est dénigré, justement au profit d'un genre des plus conservateurs, promouvant une glorification totale de cet Empire. Il est possible de voir le contexte artistique de l'époque comme un reflet direct de la vraie nature du Kaiserreich. Cette manière d'observer les intentions de Guillaume II quant à l'image qu'il veut divulguer de son Empire propose une lecture différente de l'histoire d'une ville, celle de Berlin, qui joue le rôle de l'acteur principal dans cette recherche. Cette capitale possède une dynamique unique, propre à elle-même, où le terrain et ses habitants forment un ensemble des plus hétéroclite, propice au développement de tensions, de mouvements et de changements.

Par ses apprentissages et usages des techniques qui confèrent à l'art sa modernité, en utilisant la lithographie, la photographie et le dessin, ainsi qu'avec ses thèmes naturalistes et son apport dans les médias de l'époque, Heinrich Zille et la représentation de son milieu, le « Milljöh », établissent un exemple paradigmatique à ce que l'Empereur a qualifié de « Rinnsteinkunst ». Le but de ce présent mémoire était d'établir un schéma comparatif entre l'art wilhelmien et l'art moderne, en prenant pour exemples les œuvres de différents peintres et photographes académiques, versus certaines œuvres marquantes de la production de Zille, et ce, pour en ressortir les principales caractéristiques de chacun des deux groupes.

À l'aide du discours de l'Empereur, dans lequel il exprime ses goûts et ses attentes bien précises en ce qui concerne la production artistique allemande, ainsi qu'avec un corpus d'œuvres choisi en lien avec ses affirmations ou contredisant celles-ci, la disparité des deux genres devient précise, que ce soit d'un point de vue topographique, urbanistique, médiatiques, muséologique ou simplement du choix des formats et des médiums. C'est ainsi que je pose les hypothèses à la problématique de ce mémoire, qui, rappelons-le, était de trouver en quoi la représentation du « Milljöh » d'Heinrich Zille constitue un exemple de la théorie du « Rinnsteinkunst » opposé à l'académisme artistique wilhelmien et comment sa diffusion a joué un rôle important au développement de l'art moderne à Berlin.

Pour arriver à répondre à ces questions, nous avons d'abord exposé dans le premier chapitre, les significations des principaux thèmes étudiés : le parcours de Zille, la *Kunstpolitik* de Guillaume II et la Sécession berlinoise. Comprendre ces éléments se résume à établir le contexte sociologique, historique et artistique de cette époque. Mis en relation, ils forment les bases de cette recherche. Avant tout, qui était Heinrich Zille? Lui-même issu des quartiers ouvriers, possédant une formation de lithographe et de photographe, cet artiste au trait de crayon à la fois grossier et précis a gagné tout au long de sa carrière le respect du peuple, en le représentant et en lui donnant une visibilité hors des quartiers industriels, précisément celle que lui refusait le régime impérial et son art

officiel. Multidisciplinaire, non politisé et proche des siens, Zille a arpenté le grand Berlin pour y dessiner ce qu'on ne voit normalement pas dans les musées et périodiques berlinois, résultat de la censure exercée en vertu de la *Kunstpolitik* de Guillaume II contre tous sujets divergents de ses thèmes fétiches, soient le néo-classicisme et la glorification de l'État. L'Académie des Beaux-Arts de Berlin et les différentes associations d'artistes wilhelmiens, dont son porte-étendard Anton von Werner, font la promotion du genre officiel. S'opposant à ceux-ci et en réaction à ce manque de liberté d'expression, la Sécession berlinoise est formée en 1898 et rejoint le mouvement moderniste, dont l'Europe occidentale explore déjà. Commencent alors une forte opposition et une lutte sévère entre les deux genres.

Dans le deuxième chapitre, une fois ces concepts de bases posés, il a été possible de placer ceux-ci dans un contexte géographique précis, hautement significatif quant à l'opposition des deux genres picturaux étudiés. Cette partie propose une lecture cartographiée de l'art du Kaiserreich et confère au mémoire une vision topographique de celui-ci. Une division géographique entre l'art officiel et l'art moderne, étudiée en deux perspectives, soient panoramique et à hauteur d'homme, résume ce chapitre. Hier comme aujourd'hui, Berlin semble divisée en différents pôles bien distincts, par exemple, l'ouest et l'est, le centre et la périphérie hors du *Ringbahn*, etc. À l'aide de la théorie de Michel de Certeau sur Les pratiques d'espaces⁷⁸, nous avons établi une sorte de cartographie de l'art wilhelmien, soit en observant la ligne horizontale du centre de la capitale, créée par la longueur du boulevard *Unter den Linden* ainsi que par la *Chausseestraße* traversant tout le *Tiergarten*. Directement mise en lien avec la représentation artistique qu'on en fait, le contraste des deux milieux respectifs devient clair. La notion d'espace telle que l'a conçoit l'art officiel renvoi à une perspective panoramique : la « ville-panorama⁷⁹ », qui est mise de l'avant pour montrer l'ampleur d'un territoire ou une posture imposante, comme si l'État possédait également un regard panoptique et protecteur sur ceux-ci. Pour ce qui est des pratiques, les lieux du wilhelminisme sont des endroits de paraître, de parades, de culture et de divertissement, fréquentés par des couches supérieures de la société.

⁷⁸ DE CERTEAU, p. 138.

⁷⁹ *Idem.*, p. 141.

En dehors de cette perspective, complètement ignorée par les artistes académiques, l'espace du « Milljöh », avec ses quartiers ouvriers et ses environnements fermés où demeurent les plus pauvres, est précisément ce qui constitue l'univers d'inspiration de Zille. Situés loin du centre de la ville, en périphérie, la représentation de ces quartiers et de ses habitants que fait Zille est beaucoup plus intime que celle de l'art académique. En photographie comme en peinture, la vision que le spectateur a du sujet est pratiquement toujours à hauteur d'homme et dans un cadre fermé, comme par exemple dans une cour intérieure d'une Mietskaserne. C'est le « down⁸⁰ » dont parle Michel de Certeau. Pratiques et notions d'espaces ne peuvent qu'être aux antipodes des lieux de la haute société, car, dans les secteurs ouvriers, misère, mortalité, prostitution et insalubrité sont partie intégrante du quotidien des gens qui y vivent. Ces populations vivent littéralement autour des égouts, réalité-symbole omniprésente dans les œuvres de Zille. « Rinnsteinkunst », certes, mais qui reflète l'autre réalité honteuse du régime wilhelmien. L'apport de De Certeau à cette recherche va au-delà d'une division cartographiée de l'art à Berlin à cette époque. Il va en outre procurer au spectateur une différente vision de sa lecture de l'œuvre. Cette vision, qu'elle soit panoramique ou rapprochée, possède une signification particulière, non seulement quant à l'attribution du style de l'œuvre, mais également par rapport aux différents éléments qui constitue l'environnement représenté dans celle-ci. De Certeau nous amène à voir au-delà du sujet ; il explique où l'emplacement de l'œil du spectateur se pose, pour en divulguer l'essence du sujet.

« Der rechte Künstler bedarf keiner Marktschreierei, keiner Presse, keiner Konnexionen⁸¹ » affirmait Guillaume II dans son discours de 1901. Dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, l'idée de « Rinnsteinkunst » prend tout son sens avec cette citation de l'Empereur. L'art n'a pas besoin de colporteur, de presse ni de connexion. Pourtant, la modernité technique apporte à l'Europe un développement considérable dans l'imprimerie et c'est principalement de cette façon que l'art moderne peut se propager et se faire connaître, à travers les périodiques, l'affichage, les catalogues d'exposition, les tracts, *etc.* Quand Marshall McLuhan affirme « Le message, c'est le médium », il veut

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ PENZLER, p. 62.

dire que le message voulant être divulgué par l'artiste dans son œuvre ne réside pas seulement dans le sujet de la toile, mais également par les techniques utilisées, son format et ses médiums. Appliquer McLuhan à notre sujet signifie donner sens au contraste des formes et des médiums que l'art académique versus l'art moderne peut avoir. D'un côté, les grands formats et une application de peinture à l'huile léchée sont prisés pour rendre les thèmes historiques de façon auguste et imposer au spectateur une impression d'immensité, de l'autre, de petits formats et de simples médiums sont utilisés pour faciliter la peinture en plein air et sur le vif.

Comme les modernistes, Zille quant à lui, possède une technique simplifiée et dessine tout simplement au fusain, sur papier et use du médium photographique. Contrairement aux formats utilisés par les wilhelmiens, ceux des modernistes sont facilement reproductibles et sont propices à la diffusion. Walter Benjamin ne pouvait être ignoré dans ce mémoire touchant différents sujets, dont la sociologie du Second Reich, l'art moderne et sa reproduction. Contemporain de Zille et théoricien de la modernité berlinoise, Benjamin apporte à ce mémoire une touche authentique en ce qui a trait au point de vue de ces différents sujets à cette époque précise. Benjamin avance dans son essai L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée que la reproduction d'une œuvre en crée en quelque sorte une autre. Une œuvre n'est désormais plus unique, mais devient nécessairement plus accessible. Par exemple, l'affiche, œuvre en elle-même confère à la rue un statut de musée à ciel ouvert et fait simultanément la publicité d'un produit ou d'une exposition quelconque. Les reproductions des dessins de Zille se retrouvent dans les journaux, les revues satyriques et souvent sur les murs des ouvriers qui sont fiers d'avoir à présent une visibilité. Nous avons également vu que la diffusion et le développement de l'art moderne à Berlin passe également par les galeries et les galeristes qui échangent et commercialisent internationalement les œuvres de la Sécession berlinoise. Le concept de mouvement engendré par la modernité passe également à ce moment par une mouvance physique ou médiatique des œuvres, des échanges d'idées, et par un réseau de contacts développés à travers l'Europe.

Lors des recherches effectuées en lien avec ce travail, plusieurs éléments ont dû être laissés de côté, tels l'énumération des artistes modernistes contemporains de Zille ayant également pris part au mouvement de la Sécession berlinoise et leur rapport à cet

« art de caniveau ». En raison des différentes directions que prend ce mémoire, non clos, toujours prompt à de multiples ajouts, plusieurs questions pour lesquelles un bon nombre de théoriciens auraient pu répondre, ont été suscitées chez moi. Par exemple, un travail spécifiquement sociologique impliquant l'arrivée de la modernité dans la ville pourrait être directement mis en lien avec ce mémoire, l'art et le sociologue berlinois Georg Simmel (1858-1918), proposant comme questionnement quelle forme prend la représentation picturale moderne de l'homme individualiste dans cette société en pleine mutation. Il serait également pertinent de se demander quelle vision ou critique, par exemple, Munich ou Vienne, villes artistiquement très modernes à cette même époque, ont par rapport à la *Kunstpolitik* de Guillaume II. Enfin, ce mémoire reste une base sur laquelle une possibilité immense de recherches diverses peut être effectuées.

L'art moderne à Berlin se concrétise sous plusieurs aspects : en genres, en formes, en reproduction, en diffusion, mais surtout en intermédialité, ce qui déplait particulièrement à l'Empereur en ce que cela contredit automatiquement sa vision décrite dans son discours. Dans le cas de Zille, contrairement à Käthe Kollwitz par exemple qui prend activement part aux mouvements politiques révolutionnaires de l'époque avec des toiles naturalistes choquantes, l'œuvre d'Heinrich Zille est plutôt une révolution tranquille en soi, dans le sens où, aucunement politisé, cet artiste a su faire passer un message mettant un peuple oppressé de l'avant, se faire aimer malgré sa facture satyrique et grossière, puis finalement se faire élire en 1924 comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin. À l'époque, la réception générale du « Milljöh » a conféré à son créateur une image de père et d'ami des pauvres. Il est alors une légende et une personnalité admirée de tous, sauf de l'État et de ses partisans, une bien mince couche de la société. Zille a marqué les esprits en toute humilité et a taillé sa place de façon tout à fait naturelle, mais poignante dans un paysage artistique en pleine mutation.

Toutefois, dans le Berlin que nous connaissons aujourd'hui, certes encore en perpétuelle métamorphose, les traces de l'œuvre de Zille sont quasi invisibles, son nom presque oublié. L'engouement de redonner au centre de Berlin son architecture d'autrefois, celle du *Kaiserreich*, est bien présent. On y reconstruit le *Stadtschloss* avec les plans d'origines pour y exposer les biens archéologiques du musée Dalhem et on

⁸² SIMMEL, Georg (2007). Les grandes villes et la vie de l'Esprit. Paris : L'Herne.

redonne à la *Bauakademie* son apparence d'autrefois. Comme un calque de l'histoire, à nouveau, on dore l'image de la ville en mettant l'importance sur *Unter den Linden*, qui après tant d'années, reste encore et toujours la *Schaufenster* de la capitale. Heinrich Zille possède son petit musée, désuet et défraichi, quelques statues ici et là dans la ville, mais sans plus, alors qu'un bon nombre de musées autant historiques que d'arts exposent la gloire de comment Berlin est devenue une métropole. La *Kunstpolitik* de Guillaume II aurait-elle, non pas sur le moment présent, mais finalement gagnée avec le temps ?

BIBLIOGRAPHIE

Monographie:

Littérature primaire :

- PENZLER, Johannes (1913). Die Reden Kaiser Wilhelms II. In den Jahren 1888-1905, Leipzig: Bogdan Krieger.
- ZILLE, Heinrich (2003). *Berliner Geschichten und Bilder*, Wiesbaden: Fourier Verlag GmbH.
- ZILLE, Heinrich (2006). Kinder der Straße, Cologne: Fackelträger Verlag GmbH.

Littérature secondaire :

À propos de Zille :

- BRÖHAN, Nicole (2014). Heinrich Zille, eine Biographie, Berlin: Jaron Verlag.
- FLÜGGE, Gerhard (1974). *Heinrich Zille*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut Leipzig.
- FLÜGGE, Matthias (2013). *Typen mit Tiefgang, Heinrich Zille und sein Berlin*, Oberhausen: ATHENA-Verlag.
- KNAUF, Erich (2015). *Der Unbekannte Zille, Die Biografie*, Berlin: Vergangenheits Verlag.
- OSTWALD, Hans (1930). Zille's Vermächtnis, Berlin: Paul Franke Verlag, p. 182.
- WAHREN, Reinhard (2013). *Heinrich Zille, Unterwegs in seinem Milljöh zu den wichtigsten Aufenthaltsorten*, Berlin: Hendrik Bäßler Verlag.

Autre:

- BENJAMIN, Walter (2012). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris : Éditions Allia.
- CERTEAU, Michel de (1990). L'invention du quotidien, 1. arts de faire, Paris : Gallimard.
- DÉOTTE, Jean-Louis (1993). Le Musée, l'origine de l'esthétique, Paris : l'Harmattan.

- DOEDE, Werner (1977). Die Berliner Secession: Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin: Propyläen.
- EISLER, Colin (1996). La peinture dans les musées de Berlin. Paris : Mengès.
- GEYER, Marie-Jeanne, LAPS, Thierry (2007). *Le salon à la rue: l'affiche illustrée de 1890 à 1910*, Strasbourg : Musée de la ville de Strasbourg.
- KRACAUER, Siegfried (2013). Sur le seuil du temps, Essais sur la photographie (textes choisis et présentés par Philippe Despoix), Montréal : Les Presses de l'université de Montréal.
- LÉVY, Albert (2012). *Ville, urbanisme et santé, Les trois révolutions*, Paris : Éditions Pascal.
- MCLUHAN, Marshall (1968). Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme. Montréal : Éditions HMH.
- PREZIOSI, Donald (2011). « Art History and Museology », dans : Macdonald, Sharon (dir.). *A Companion to Museum Studies*. Wiley-Blackwell : Chichester (R.-U.)
- PLAGEMANN, Volker (1967). Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, Munich: Prestel-Verlag.
- SANDER, August (1976). Antlitz der Zeit, Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München: Schirmer-Mosel.
- SIMMEL, Georg (2007). Les grandes villes et la vie de l'Esprit, Paris : L'Herne.
- STATHER, Martin (1994). *Die Kunstpolitik Wilhelms II*, Konstanz : Hartung-Gorre Verlag.
- WIEDENHOEFT, Ronald (1985). *Berlin's housing : German reform in the 1920s*. Ann Arbor, Mich : UMI Research Press.

Ressources en ligne:

- GEBIET UND BEVÖLKERUNG IN BERLIN, 1816 BIS 2012, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg, consulté le 9 janvier 2016. [https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/produkte/Jahrbuch/jb2013/JB_201301_BE.pdf]
- KOLBE, Corina: *Zilles Berlin, "Man kann mit einer Wohnung töten"*, 29 janvier 2015, consulté le 5 mars 2016.

- [http://www.spiegel.de/einestages/heinrich-zille-fotografien-aus-dem-alten-berlina-1013931.html]
- MELOT, Michel: *Kollwitz Käthe Schmidt (1867-1945)*, *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 22 novembre 2015. [http://www.universalis.fr/encyclopedie/kathe-kollwitz/]
- ROOS, Martin: *Lach dir nen Ast und setz Dir druff*, 09.01. 2008, consulté le 9 janvier 2016. [http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/der-maler-heinrichzille-lach-dir-nen-ast-und-setz-dir-druff/2913018.html]
- TETZNER, Gabriele: *Von Käthe Kollwitz bis Heinrich Zille*, In Verdener Nachrichten, 8 avril 2013, consulté le 24 février 2016. [http://www.weser-kurier.de/region/verdener-nachrichten_artikel,-Von-Kaethe-Kollwitz-bis-Heinrich-Zille- arid,541258.html]
- UNIVERSITÄT HEIDELBERG, Pan-Digital, Universitätsbibliothek Heidelberg,19.03.2014, consulté le 9 janvier 2016. [http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/pan.html]

ANNEXE 1

Discours du 18 décembre 1901 lors de l'inauguration de la dernière statue se trouvant sur l'Allée de la Victoire à Berlin.

Die Rede vom 18.12.1901 anlässlich der Enthüllung des letzten Denkmals auf der Berliner Siegesallee.

"(...) Wie ist es mit der Kunst überhaupt in der Welt? Sie nimmt ihre Vorbilder, schöpft aus den großen Quellen der Mutter Natur, und diese, die Natur, trotz ihrer großen, scheinbar ungebundenen, grenzenlosen Freiheit, bewegt sich doch nach den ewigen Gesetzen, die der Schöpfer sich selbst gesetzt hat, und die nie ohne Gefahr für die Entwicklung der Welt überschritten oder durchbrochen werden können.

Ebenso ist's in der Kunst; und beim Anblick der herrlichen Überreste aus der alten klassischen Zeit überkommt einen auch wieder dasselbe Gefühl; hier herrscht auch ein ewiges, sich gleich bleibendes Gesetz; das Gesetz der Schönheit und Harmonie, der Ästhetik. Dieses Gesetz ist durch die Alten in einer so überraschenden und überwältigenden Weise, in einer so vollendeten Form zum Ausdruck gebracht worden, daß wir in allen modernen Empfindungen und allem unseren Können stolz darauf sind, wenn gesagt wird, bei einer besonders guten Leistung: 'Das ist beinahe so gut, wie es vor 1900 Jahren gemacht worden ist.'

Aber beinahe! Unter diesem Eindrucke möchte Ich Ihnen dringend ans Herz legen: noch ist die Bildhauerei zum größten Teil rein geblieben von den sogenannten modernen Richtungen und Strömungen, noch steht sie hoch und hehr da - erhalten Sie sie so, lassen Sie sich nicht durch Menschenurteil und allerlei Windlehre dazu verleiten, diese großen Grundsätze aufzugeben, worauf sie auferbaut ist!

Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. Mit dem viel mißbrauchten Wort *Freiheit* und unter seiner Flagge verfällt man gar oft in Grenzenlosigkeit, Schrankenlosigkeit und Selbstüberhebung. Wer sich aber von dem Gesetz der Schönheit und dem Gefühl für Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust fühlt, ob er sie auch nicht ausdrücken kann, loslöst und in Gedanken in einer besonderen Richtung, einer bestimmten Lösung mehr technischer Aufgaben die Hauptsache erblickt, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst.

Aber mehr noch: Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verloren gegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, diese großen Idean zu hüten, zu pflegen, fortzusetzen, und zu diesen Idealen gehört, daß

wir den arbeitenden, sich abmühenden Klassen die Möglichkeit geben, sich an dem Schönen zu erheben und sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus- und emporzuarbeiten.

Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt.

Ich empfinde es als Landesherr manchmal recht bitter, daß die Kunst in ihren Meistern nicht energisch genug gegen solche Richtungen Front macht. Ich verkenne keinen Augenblick, daß mancher strebsame Charakter unter den Anhängern dieser Richtungen ist, der vielleicht von den besten Absichten erfüllt ist, er befindet sich aber doch auf falschem Wege. Der rechte Künstler bedarf keiner Marktschreierei, keiner Presse, keiner Konnexionen. Ich glaube nicht, daß Ihre großen Vorbilder auf dem Gebiete der Wissenschaft weder im alten Griechenland, noch in Italien, noch in der Renaissancezeit je zu einer Reklame, wie sie jetzt durch die Presse vielfach geübt wird, gegriffen haben, um ihre Ideen besonders in den Vordergrund zu rücken. Sie haben gewirkt, wie Gott es ihnen eingab, im übrigen haben sie die Leute reden lassen.

Und so muß auch ein ehrlicher, rechter Künstler handeln. Die Kunst, die zur Reklame heruntersteigt, ist keine Kunst mehr, mag sie hundert- und tausendmal gepriesen werden. Ein Gefühl für das, was häßlich oder schön ist, hat jeder Mensch, mag er noch so einfach sein, und dieses Gefühl weiter im Volke zu pflegen, dazu brauche Ich Sie alle, und daß Sie in der Siegesallee ein Stück solcher Arbeit geleistet haben, dafür danke Ich Ihnen ganz besonders. (...)."

(PENZLER, Johannes (1913). *Die Reden Kaiser Wilhelms II. In den Jahren 1888-1905*, Leipzig: Bogdan Krieger, p. 60-63.)