

steinlen

# *Steinlen*

PRÉFACES

*Jean-Marc Tarrit*

*Michel Roulin*

*Gérald Etter*

XXXXXXXXXX

TEXTES DE

*Caroline Krummenacker*

*Philippe Kaenel*

*Raphaël Gérard*

FRAGMENTS  
EDITIONS

# Steinlen et Montmartre

## Steinlen et Montmartre

Rien ne prédisposait en apparence Théophile Alexandre Steinlen à devenir l'un des artistes emblématiques des cabarets montmartrois et l'un des peintres majeurs illustrant la condition sociale dans le Paris des années 1900 ; ni son origine helvétique, ni ses débuts prometteurs comme dessinateur industriel. Toutefois, c'est vers Paris, ville de tous les espoirs, que se tournent les aspirations du jeune Steinlen qui, à peine âgé de vingt ans, découvre la capitale des plaisirs et de l'art moderne. Trois ans plus tard, en 1881, il s'installe à Montmartre dont les pentes abritent ceux qui enfantent l'impressionnisme. C'est par le hasard d'une mauvaise grippe qu'il rencontre au cours de l'hiver 1882 Adolphe Willette, frère de son médecin traitant. Se noue alors avec le père de Pierrrot et Colombine une amitié sincère. Par son entremise, Steinlen découvre le cabaret du Chat Noir et en devient un des plus fervents habitués. Remarquable dessinateur, peintre et affichiste, il réalise de nombreuses œuvres pour le cabaret de Rodolphe Salis dont l'exceptionnelle toile *L'Apothéose des chats* et la célèbre affiche du cabaret qui fera, plus tard, le tour du monde. Il collabore aux nombreux journaux artistiques et satiriques qui voient le jour grâce à la loi de 1881 sur la liberté de la presse. C'est ainsi qu'il réalisa la première couverture du journal du *Chat noir* dont Alphonse Allais fut le rédacteur. Steinlen est, avec ses amis Willette et Toulouse-Lautrec, l'artiste qui a le plus travaillé pour les cabarets montmartrois et leurs figures légendaires. Aristide Bruant, la plus célèbre d'entre elles, lui confia l'illustration de ses deux premiers recueils de chansons. Cependant à l'image de Bruant, de Lautrec et plus tard de Poulbot, l'un de ses grands admirateurs, Steinlen est avant tout un artiste qui dépeint les mœurs populaires de la rue. C'est dans une palette assombrie que ses toiles, comme son œuvre gravé, explorent le petit peuple parisien, mêlant per-

## Steinlen und der Montmartre

Nichts hat darauf hingewiesen, dass Théophile Alexandre Steinlen irgendwann einmal als einer der Künstler der Kabarets am Montmartre und der sozialen Zustände in Paris um 1900 gelten würde: weder seine Schweizer Herkunft, noch seine vielversprechenden Anfänge als Musterzeichner in der Industrie. Dennoch ist es Paris, Stadt aller Hoffnungen, für die sich der junge Steinlen entscheidet. Kaum 20 Jahre alt, begibt er sich in die Stadt des Vergnügens und der modernen Kunst und geht auf Entdeckungsreise. Im Jahr 1881 lässt er sich am Montmartre nieder. Dieser gewährt jenen Künstlern Unterschlupf, die später einmal den Impressionismus hervorbringen werden. Der Zufall spielt Schicksal, als Steinlen im Verlauf des Winters 1882 an einer schweren Grippe erkrankt und so Adolphe Willette, den Bruder seines behandelnden Arztes, kennen lernt. Zwischen Steinlen und dem Schöpfer der Figuren „Pierrrot“ und „Colombine“ entwickelt sich eine tiefe Freundschaft. Angeregt durch Willette entdeckt Steinlen das „Cabaret du Chat noir“ und verkehrt seitdem dort als Stammgast. Als bemerkenswerter Zeichner, Maler und Plakatkünstler schafft er unzählige Werke für das Kabarett von Rodolphe Salis, unter anderem das außergewöhnliche Gemälde *„L'apothéose des chats à Montmartre“* (Apotheose der Katzen von Montmartre; Kat. 31). Das für das Kabarett *„Chat noir“* entworfene Plakat erlangt einige Zeit später weltweite Berühmtheit. Steinlen ist außerdem für zahlreiche Kunst- und Satirezeitschriften, die durch das Inkrafttreten des Gesetzes zur Pressefreiheit im Jahr 1881 auf den Markt drängen, tätig. Neben seinen Freunden Willette und Toulouse-Lautrec ist er einer der Künstler, welcher die meisten künstlerischen Arbeiten für die Kabarets am Montmartre und ihre legendären Protagonisten geschaffen

## Steinlen and Montmartre

Nothing in his background predisposed Théophile Alexandre Steinlen to become one of the emblematic artists of Montmartre's cabarets and one of the major painters illustrating the social condition in Paris in the early 1900's: neither his Swiss origins nor his promising early career as an industrial designer. In any case, the young Steinlen oriented his aspirations toward Paris, city of all hopes and dreams where, having just turned twenty years old, he discovered the capital of pleasures and modern art. Three years later, in 1881, he moved to Montmartre whose garrets housed the birthing of Impressionism. It was by chance, due to a severe cold, that he met Adolphe Willette, his physician's brother, during the winter of 1882. A sincere friendship then formed between him and Pierrrot and Colombine's father. Through Willette, Steinlen discovered and came to frequent Le Chat Noir cabaret. A remarkable artist, he produced numerous drawings, paintings and posters for Rodolphe Salis's cabaret, including the exceptional canvas *The Apotheosis of the Cats* and the cabaret's poster, which would tour the world. He collaborated with many artistic newspapers that were inaugurated during this era thanks to the 1881 law extending the freedom of the press. He thus created the first front cover for the Chat noir newspaper edited by Alphonse Allais. Along with his friends Willette and Toulouse-Lautrec, Steinlen was one of the artists who worked the most for Montmartre's cabarets and their legendary figures. Aristide Bruant, the most celebrated of them all, entrusted the illustrations of his first two anthologies of songs to Steinlen. Nevertheless, like Bruant, Lautrec and later, Poulbot, one of his great admirers, Steinlen remained above all an artist who portrayed the popular mores of the city's streets. Like his engravings, the somber palette of his canvases explores the common folk of Paris, mixing vagabond, solitary, and

1

# 2

La Porteuse de linge - 1995  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Wäscheaustragende Frau  
Lady carrying laundry  
cat. 02

sonnages errants, solitaires et démunis, dans un univers exhalant la misère et la révolte. Cette expression picturale, représentative de ses préoccupations sociales et de ses aspirations humanitaires, lui vaudront une image de « communard » qui lui porta parfois ombrage. Naturalisé français en 1901, Steinlen repose au cimetière Saint-Vincent, non loin de son domicile montmartrois, baptisé « Cat's cottage » en raison de sa passion immodérée pour les chats. Force est de constater qu'un de ces félins ... noir ! décida de son destin... ! Une statue de pierre dressée au bas de l'avenue Junot, due au sculpteur Paul Vannier, rend hommage à ce grand artiste, témoin du Montmartre de la Belle Epoque.

La Société du Vieux Montmartre, fondée en 1886, subventionnée par la Ville de Paris et son Musée, aujourd'hui Musée de France, se devaient d'honorer la mémoire de cet illustre montmartrois. Aux cimaises du Musée, installé depuis 1960 dans le manoir de Rosimond, la plus ancienne demeure montmartroise bâtie au XVII<sup>e</sup> siècle, son œuvre rayonnera à nouveau sur ce village, qu'il contribua, comme tant d'autres artistes majeurs, à hisser au sommet de l'histoire de l'art.

Je tiens à exprimer ma plus profonde reconnaissance au Professeur Claude Ghez, pour avoir permis de réunir des œuvres de premier plan, et ainsi, à l'image du dévouement de son père, qui me fit l'honneur de son amitié, de contribuer à porter à la connaissance du public le plus large, la création d'un artiste incontournable.

hat. Aristide Bruant, der berühmteste unter ihnen, vertraut Steinlen die Illustration seiner ersten beiden Chanson-Sammlungen an. Dennoch ist Steinlen wie auch Bruant, Toulouse-Lautrec und später Poulbot, einer seiner großen Bewunderer, in erster Linie ein Künstler, der die alltäglichen Begebenheiten der Straße beschreibt. In düsteren Farben schildert er die Welt der kleinen Pariser Bürger, auf Gemälden ebenso wie in der Druckgraphik. Es ist eine Welt des Elends und der Revolte, in der vagabundierende, einsame und benachteiligte Figuren die Hauptrollen spielen. Diese Bildsprache steht repräsentativ für Steinlens Beschäftigung mit sozialen Themen und seinem Streben nach Menschlichkeit. Diese verleiht ihm aber auch den Anstrich eines „Kommunarden“. Eine Tatsache, durch die ihn des öfteren Misstrauen entgegengebracht wird. 1901 zum französischen Staatsbürger ernannt, ist Steinlen auf dem Friedhof Saint-Vincent in Paris begraben, unweit seines Wohnorts am Montmartre. Dieser wurde aufgrund Steinlens großer Leidenschaft für Katzen „Cat's cottage“ getauft und eine seiner Katzen, eine schwarze, war es dann auch, die über das Schicksal des Künstlers entschieden hat. Die am unteren Ende der Avenue Junot errichtete Steinskulptur des Bildhauers Paul Vannier huldigt diesem großen Künstler und Zeitzeugen des Montmartre der Belle Epoque.

Die 1886 gegründete und von der Stadt Paris (heute Musée de France) unterstützte „Société du Vieux Montmartre“ möchte die Erinnerung an diesen illustren Bürger hochhalten. Vom Museum aus, das sich seit 1960 im Anwesen de Rosimond, einem der ältesten Bauten Montmartres aus dem 17. Jahrhundert befindet, strahlt sein Werk wieder über diesen Ort, dem er, wie so viele andere große Künstler, einen bedeutenden Platz in der Kunstgeschichte verschafft hat.

impoverished characters in a universe exhaling misery and revolt. This pictorial expression, representative of his social preoccupations and humanitarian aspirations, will earn him the image of a 'communard' – something that on occasion came to taint his reputation. Naturalized French in 1901, Steinlen rests at Saint Vincent's cemetery, not far from his Montmartre home nicknamed the "Cat's cottage" because of his immoderate love of cats. It was indeed an ironic twist of fate that one of these felines...a black cat!...determined his ultimate destiny. A stone statue stands at the bottom of avenue Junot, the work of the sculptor Paul Vannier, in honor of this great artist and eyewitness of Montmartre's Belle Epoque.

The Old Montmartre Society, founded in 1886, funded by the City of Paris and its Museum, today the Museum of France, owed it to themselves to commemorate this illustrious citizen of Montmartre. At the Museum of Montmartre, established since 1960 in the 17<sup>th</sup> century Rosimond Manor, the most ancient dwelling in the neighborhood, this exhibit of his work will shine once again over the entire village, which he, like many other major artists, contributed to lifting to the summits of the history of art.

I would like to express my deepest gratitude to Professor Claude Ghez for having enabled us to bring together such prominent works. In this, he follows the devoted lead of his father, who honored me with his friendship, by contributing to bring to the greater public's awareness the creation of an essential artist.

**Jean-Marc Tarrit**  
Président du « Vieux Montmartre »

# Payerne

Payerne, ville broyarde vaudoise, est heureuse d'accueillir, dans son abbatale clunisienne du XI<sup>e</sup> siècle, l'exposition Théophile-Alexandre Steinlen.

Né en 1859 à Lausanne, Steinlen est le fils d'un employé postal, peintre amateur à ses heures. Son grand-père était professeur de dessin à Vevey. Steinlen passe sa jeunesse à Lausanne puis, dès 1881, quitte la Suisse pour s'installer à Montmartre. L'œuvre de ce peintre vaudois témoigne d'un homme qui a su révéler la réalité sociale de son temps.

La rétrospective itinérante débutera à Payerne pour rejoindre, en automne, les cimaises du Musée de Montmartre. Ainsi, elle permettra – après les expositions *d'Utrillo et les Peintres de Montmartre et De Anker à Tinguely - Les Suisses à Paris* – de renforcer les liens entre Montmartre et le canton de Vaud. Puissent ces liens encourager votre intérêt pour l'art.

Die im Kanton Waadt gelegene Stadt Payerne schätzt sich glücklich, eine Ausstellung über den Künstler Théophile Alexandre Steinlen präsentieren zu können. Ausstellungsort ist die Cluniazenser Abtei aus dem 11. Jahrhundert.

Steinlen ist als Sohn eines Postangestellten und Amateurmalers 1859 in Lausanne geboren, sein Großvater als Zeichenlehrer in Vevey tätig. Bis zum Jahr 1881 verbringt er seine Jugendzeit in seiner Geburtsstadt. Dann verlässt Steinlen die Schweiz, um sich am Montmartre niederzulassen. Das Werk dieses waadtländischen Künstlers vermag die sozialen Zustände seiner Zeit zu enthüllen.

Die Retrospektive über Théophile Alexandre Steinlen gastiert zuerst in Payerne, ehe sie im Herbst dieses Jahres in den Räumen des Musée de Montmartre in Paris gezeigt wird. Nach den Ausstellungen „*Utrillo et les peintres de Montmartre*“ und „*De Anker à Tinguely - Les Suisses à Paris*“ will nun auch diese Ausstellung die Verbindung zwischen dem Montmartre und dem Kanton Waadt verstärken und vielleicht Ihr Interesse für die Kunst intensivieren.

The town of Payerne, in La Broye, canton of Vaud, is pleased to welcome, to its 11<sup>th</sup> century Cluniac abbey-church, the Théophile-Alexandre Steinlen exhibit.

Born in 1859 in Lausanne, Steinlen was the son of a postal employee who was also an amateur painter in his spare time. His grandfather was a professor of drawing in Vevey. After having spent his youth in Lausanne, he left Switzerland in 1881 to settle in Montmartre. The work of this artist from the Vaud shows how a man can reveal the social reality of his times.

This traveling retrospective will begin in Payerne and then move on to the Museum of Montmartre in the Fall. Thus, in the spirit of previous exhibits - *Utrillo and the Painters of Montmartre and From Anker to Tinguely - The Swiss in Paris* – this show will reinforce the ties that exist between Montmartre and the canton of Vaud. May they encourage your interest in art.

## Michel Roulin

*Syndic de Payerne*  
Bürgermeister der Stadt Payerne  
Mayor-Administrator of Payerne

4

208

# 5

Retour du lavoir, blanchisseuses - 1894  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Rückkehr vom Waschplatz, Wäscherinnen  
Return from the washing-place, Laundresses

cat. 05

Une fois de plus le Musée de Payerne et les Amis du Musée de Payerne, par sa commission des expositions, sont heureux de vous présenter une magnifique exposition :

Théophile Alexandre Steinlen

De même que M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir, beaucoup connaissent Steinlen sans en avoir l'air. En effet, nombreux sont ceux qui se sont exclamés avoir déjà vu des œuvres de cet artiste en regardant l'affiche *La Rue* présentée lors de l'exposition *De Anker à Tinguely – Les Suisses à Paris*. Et que dire de ses chats ? Tout le monde a aussi l'impression de les connaître.

Steinlen a été un artiste témoin des problèmes de son temps : ses dessins dans des journaux satiriques critiquent les inégalités sociales, la misère, la vulnérabilité des opprimés, la guerre. Mais ses tableaux représentent aussi des scènes de la vie quotidienne du petit peuple avec ses moments de joie et de tristesse. Et ses chats sont comme un bol d'air frais, un souffle de sérénité parmi ses regards acerbes.

Je ne voudrais pas oublier de remercier chaleureusement Monsieur le Professeur Claude Ghez, collectionneur averti du Petit Palais à Genève, et Madame Danielle Hodel sa conservatrice, pour nous avoir permis de présenter ces superbes œuvres dans notre Musée. À noter que les passionnés de Steinlen, et les autres, pourront se rendre à Paris au Musée de Montmartre où cette exposition se déplacera après Payerne et où encore d'autres œuvres seront exposées.

Einmal mehr freuen sich das Musée de Payerne und die Freunde des Musée de Payerne, vertreten durch die Ausstellungenkommission, darüber, Ihnen eine großartige Ausstellung präsentieren zu können:

Théophile Alexandre Steinlen

Genau wie M. Jourdain ohne Wissen Prosa schrieb, kennen viele Menschen den Künstler Steinlen, meist jedoch ohne sich dieser Tatsache bewusst zu sein. In der Tat gibt es viele Menschen, die das Plakat „*La Rue*“, das in der Ausstellung „*De Anker à Tinguely – Les Suisses à Paris*“ zu sehen war, bereits zu kennen glaubten. Und was soll man dann erst von seinen Katzensdarstellungen sagen? Auch hier hat jeder den Eindruck, diese bereits zu kennen.

Steinlens Werk ist Zeuge der Probleme seiner Zeit. Seine Zeichnungen, die in der satirischen Presse erscheinen, kritisieren soziale Ungleichheiten, Armut, die Verletzlichkeit der Unterdrückten und den Krieg. Aber seine Gemälde zeigen auch Szenen aus dem Alltagsleben der kleinen Leute: glückliche ebenso wie traurige Momente. Steinlens Katzensdarstellungen hingegen kommen fast wie ein frischer Luftstoß daher, wie ein Hauch von Ruhe unter seinem sonst so strengem Blick.

Herr Professor Claude Ghez, versierter Sammler des Musée du Petit Palais in Genf, sowie seine Mitarbeiterin, die Konservatorin Danielle Hodel, haben es ermöglicht, dass diese wunderbaren Kunstwerke in unserem Museum ausgestellt werden können. Ihnen gilt mein aufrichtiger und warmherziger Dank. Hinzufügen möchte ich, dass sich Interessierte nach Beendigung der Ausstellung in Payerne auf den Weg in das Musée de Montmartre begeben können. Dort wird die Ausstellung um weitere Kunstwerke ergänzt.

Once again, the Museum of Payerne and the Friends of the Museum of Payerne, through its exhibitions commission, are pleased to present a magnificent exhibit:

Théophile Alexandre Steinlen

Just as Monsieur Jourdain was able to create prose without realizing it, many people know Steinlen without being aware of it. In fact, many exclaimed that they had already seen this artist's work when they saw the poster, *The Street*, which was exhibited in the show *From Anker to Tinguely – The Swiss in Paris*. And what can be said about his cats? Everyone seems to be familiar with them.

Steinlen was an artist bore witness to the problems of his era: his drawings in satirical newspapers criticized social inequality, poverty, the vulnerability of the oppressed, and the war. Yet his paintings also represent slices of everyday life and common folk experiencing moments of joy or sadness. And his cats are like a breath of fresh air, a sigh of serenity, among caustic glares.

I would remiss if I did not warmly thank Professor Claude Ghez, the well-informed collector of the Petit Palais of Geneva and Madame Danielle Hodel, its curator, for having allowed us to present these superb works in our museum. Steinlen lovers should note that, after the exhibit in Payerne, they will be able to see these and additional works in Paris at the Museum of Montmartre.

**Gérald Etter**  
*Président des Amis du Musée  
Municipal de la Culture*  
*Präsident der Freunde des  
Musée Municipal de la Culture*  
*Friends of the Municipal  
Museum of Culture*

8

La Blanchisseuse - 1895  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die Wäscherin  
The Laundress  
cat. 08

7

La Porteuse de pain - 1895  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Brotmädchen  
The Bread carrier  
cat. 07



6

Jeune Fille portant du pain - 1892  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Das Brottragende Mädchen  
Young Girl carrying Bread  
*cat. 06*

9

Les Midinettes et le Vieillard - 1900  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die Midinetten und der Alte  
The Shop-girls and the Old Man  
*cat. 09*

13

Texte fils du  
collectionneur

10

3

Les Midinettes - 1881  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Midinetten  
The Shop-girls  
*cat. 03*

12

La Mégère  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Eine Megäre  
The Shrew  
*cat. 12*

# 11

Jeune Femme au foulard rouge - 1895  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Junge Frau mit rotem Halstuch  
Young Woman with a Red Scarf  
cat. 11

## Théophile-Alexandre Steinlen, citoyen de Montmartre

Théophile Alexandre Steinlen arrive à Paris en octobre 1881 avec sa compagne Emilie, au début d'une décennie qui voit l'émergence d'une nouvelle société française. Les prémices de la crise industrielle de 1883 se font déjà sentir. Parallèlement, on assiste à l'essor d'un grand mouvement artistique global qui embrasse à la fois les arts plastiques, la chanson et la musique.

Steinlen est alors un artiste débutant, qui a quitté la Suisse pour faire ses premières armes dans un atelier d'impression textile à Mulhouse. Suivant l'exemple de nombreux artistes attirés à la fois par le cadre champêtre et la modicité des loyers, le jeune couple trouve un logis à Montmartre, d'abord rue Dancourt puis rue Ménessier (actuelle rue Aristide Bruant). Steinlen y restera toute sa vie : on le suit entre 1884 et 1894 au 14 puis au 54 de la rue des Abbesses ; en 1895 rue Caulaincourt (au 58 et au 73) ; puis en 1909, après trois années passées rue des Ternes, lassé de cet « Eden des rentiers », il revient à Montmartre et finit sa vie dans son atelier au 21 rue Caulaincourt. Steinlen est très attaché à Montmartre, mais comme le dit Jacques Christophe, « au Montmartre des artistes », coincé entre les rues Caulaincourt, Custine, Rochechouart et Clichy. L'ensemble de son œuvre est si étroitement lié à l'histoire et à l'atmosphère de la Butte qu'il a pu être qualifié de « chef de file de l'école montmartroise », qui est davantage l'heureuse conjonction d'une multitude de talents très divers qu'une école à proprement parler. Moment magique où la Butte est encore un havre de verdure, malgré les premiers signes d'une urbanisation

## Théophile-Alexandre Steinlen, Bürger von Montmartre

Théophile Alexandre Steinlen und seine Frau Emilie treffen im Oktober 1881 zu Beginn eines Jahrzehnts, das den Ausgangspunkt zu einer neuen französischen Gesellschaft markiert, in Paris ein. Die Vorboten der zwei Jahre später einsetzenden wirtschaftlichen und industriellen Krise sind bereits zu spüren. Gleichzeitig ist ein Aufschwung der Künste zu beobachten, der die visuellen Künste ebenso wie den Chanson und die Musik umfasst.

Steinlen ist ein junger Künstler, der die Schweiz verlassen hat, um im elsässischen Mülhausen in der Manufaktur seines Onkels als Musterzeichner zu arbeiten. Dem Beispiel zahlreicher Künstler folgend, angezogen durch die ländliche Umgebung und die billigen Mieten in Montmartre, findet das junge Paar dort eine Unterkunft. Zuerst wohnen sie in der Rue Dancourt, dann in der Rue Ménessier (heute Rue Aristide Bruant). Steinlen verbringt sein gesamtes Leben in Montmartre: Zwischen 1884 und 1894 wohnt er in der Rue des Abbesses Nr. 54, 1895 dann in der Rue Caulaincourt Nr. 58 und 73. 1909, nachdem er drei Jahre in der Rue des Ternes verbracht hat, kehrt er, gelangweilt von diesem „Rentnerparadies“, zurück nach Montmartre. Bis zu seinem Lebensende bewohnt er ein Atelier in der Rue Caulaincourt Nr. 21. Steinlen liebt das Leben von Montmartre, besonders angetan hat es ihm, wie Jacques Christophe anmerkt, das „Montmartre der Künstler“ zwischen den Straßen Caulaincourt, Custine, Rochechouart und Clichy.

Steinlens künstlerisches Werk ist so eng mit der Geschichte und der Atmosphäre von Montmartre verbunden, dass man ihn als „führenden Kopf der Schule von Montmartre“ bezeichnen kann. Die „Schule von Montmartre“ zeichnet sich allerdings nicht durch eine künstlerische Homogenität aus, sondern kann als eine glückliche Verbindung von zahlreichen, in unterschiedlichen Bereichen begabten Talenten bezeichnet werden. Zu jener Zeit ist der Montmartre noch ein ländlicher Zufluchtsort, obwohl erste Zeichen einer beginnenden Verstädterung bereits

## Théophile-Alexandre Steinlen, Citizen of Montmartre

When Théophile Alexandre Steinlen arrived in Paris in October 1881 with his companion Emilie, French society was entering a decade that would see it transformed. The initial waves of the industrial crisis of 1883 were already being felt. At the same time, a great international artistic movement embracing plastic arts, song and music was starting to flourish.

Steinlen was just then starting out as an artist, having left Switzerland where he had forged his skills in a textile printing workshop in Mulhouse. Following the lead of many artists attracted both by the countrified setting and modest rents, the young couple found lodgings in Montmartre, first on rue Dancourt, then on rue Ménessier (now called rue Aristide Bruant). Steinlen remained in Montmartre for his whole life: from 1884 to 1894, he lived at 14, and then at 54, rue des Abbesses; in 1895, he moved first to 58, and then to 73, rue Caulaincourt. Later, in 1909, after three years spent in a very different kind of neighborhood, rue des Ternes, tired of this “paradise for the leisure class,” he returned to Montmartre to finish his days in his artist's studio located at 21, rue Caulaincourt. Steinlen was very attached to Montmartre, but as Jacques Christophe accurately observed, “the Artists' Montmartre” – the area between four streets: Caulaincourt, Custine, Rochechouart and Clichy. All of his work is so closely linked to the history and atmosphere of the Butte neighborhood that he was called the “leader of the Montmartrian school” even though this refers more to a fortuitous gathering of diverse talents than it does to a school proper. It was, however, a magic moment in time when the Butte was still a haven of greenery, despite the first signs of the inexorable urbanization about to take hold. The construction of

presque inexorable : la construction du Sacré Cœur a commencé et, sur le versant nord, le maquis résiste au percement des avenues et à la construction des immeubles. C'est l'époque où Montmartre gagne sa réputation de lieu de fête et d'irrévérence. Dans ce contexte, la rencontre fortuite avec Adolphe Willette, qui sera l'ami de toute une vie, ouvre à Steinlen les portes du plus en vu des cabarets montmartrois : le célèbre cabaret du Chat noir de Rodolphe Salis.

Le Chat noir a ouvert en novembre 1881 au n°84 du boulevard Rochechouart, dans les locaux d'un ancien bureau de poste. Cette inauguration marque le début de la grande époque des cabarets à Montmartre. Plus qu'un lieu de détente, Salis invente avec le Chat noir une nouvelle façon de penser la fête et les arts, dans l'esprit des soirées des Hydropathes organisées quelques années auparavant par Emile Goudeau au cœur du quartier latin. Le décor, qui se veut artistique, associe des objets présentés par Salis comme du « plus pur style Louis XIII » aux œuvres des peintres qui fréquentent l'établissement. Parmi ces jeunes inconnus, citons Willette, La Gandara, Henri Rivière, et bien-sûr Steinlen. Au Chat noir, il n'y a pas de soirée sans chanson. On vient y écouter entre autres Aristide Bruant, Georges Auriol, Paul Delmet, Maurice Donnay, Vincent Hyspa. C'est l'indépendance dont bénéficient les chansonniers et les poètes qui fait le succès du système mis en place par Salis : ils ne sont soumis à aucune censure. La liberté d'expression est totale, l'éclatement des genres également puisque poésie, chanson, théâtre et musique ne sont plus isolés les uns des autres. Enfin, il n'y a pas de

sichtbar werden, beispielsweise mit dem Baubeginn der Basilika Sacré Cœur. Im Norden von Montmartre hingegen trotz der Wald noch der Errichtung von Straßen und Gebäuden. Zu dieser Zeit erhält Montmartre seinen Ruf als Ort der Feste und des unkonventionellen Lebensstils. In diesem Zusammenhang spielt Steinlens zufällige Begegnung mit Adolphe Willette, mit dem ihm eine lebenslange Freundschaft verbinden wird, eine wichtige Rolle. Denn durch seinen Freund öffnen sich für Steinlen die Türen des berühmtesten Kabarets am Montmartre: dem „Cabaret du Chat noir“ von Rodolphe Salis.

Das in einem ehemaligen Postamt untergebrachte „Chat noir“ öffnet 1881 am Boulevard Rochechouart Nr. 84 seine Pforten. Diese Eröffnung markiert den Beginn der großen Epoche berühmter Kabarets am Montmartre. Das „Chat noir“ ist mehr als nur ein Ort der Entspannung. Es ist ein Ort, an dem eine neue Art der Feste und der Künste zelebriert wird, ganz im Stil der einige Jahre zuvor von Emile Goudeau im Herzen des Quartier Latin organisierten Abende des literarischen Cafés „Hydropathes“. Die Innenausstattung des „Chat noir“, von Salis als „wahrer Stil Ludwig XIII“ bezeichnet, verbindet sich mit den Werken der Künstler, die im „Chat noir“ verkehren. Unter ihnen befinden sich junge, noch unbekannt Künstler wie Willette, La Gandara, Henri Rivière und natürlich Steinlen selber. Im „Chat noir“ vergeht kein Abend ohne Chansons, unter anderem kann man dort Aristide Bruant, Georges Auriol, Paul Delmet, Maurice Donnay und Vincent Hyspa als Sänger auf der Bühne erleben. Salis' Eintreten für die künstlerische Unabhängigkeit der Sänger und Dichter macht den Erfolg dieses Kabarets aus: Niemand ist der Zensur unterworfen. Es herrscht eine totale künstlerische Ausdrucksfreiheit, wobei Dichtung, Chanson, Theater und Musik nicht länger als getrennte Genres behandelt werden, sondern einander durchdringen und ergänzen. Künstler und Publikum sind nicht mehr architektonisch-räumlich voneinander getrennt, sondern haben die Möglichkeit, aktiv an der Vorstellung teilzunehmen. Das „Chat noir“ beschreitet andere Wege der Präsentation als beispielsweise die „Sociétés chantantes“ oder einige der

Sacré Cœur was underway and on the north side, a resistance movement protested against piercing through avenues and building construction work. This was the era when Montmartre was earning its reputation as a place for reveling and irreverence. In this context, his chance encounter with Adolphe Willette, who was to be his lifelong friend, opened doors for Steinlen: especially those of the famous Montmartre cabaret run by Rodolphe Salis, Le Chat noir.

Le Chat noir opened in November 1881 at 84, boulevard Rochechouart, in a space formerly occupied by a post office. This inauguration marked the beginning of the great age of Montmartre's cabarets. More than a place to sit down and relax, at the Chat noir, Salis invented a new kind of nightlife celebrating the arts, in the spirit of the parties organized by Emile Goudeau's Hydropaths a few years earlier in the heart of the Latin Quarter. The decor, intentionally artistic, associated objects Salis presented as being in the "pure style of Louis XIII" along with works by painters who frequented the establishment. Among these young unknowns figured Willette, La Gandara, Henri Rivière, and of course, Steinlen. At the Chat noir, there were songs every night. People came to hear Aristide Bruant, Georges Auriol, Paul Delmet, Maurice Donnay, and Vincent Hyspa. Above all, Salis gave these poets and songwriter-singers the independence that was the key to having the system succeed: no censorship. This total freedom of expression resulted in the explosion of all genres since poetry, song, theatre and music were no longer isolated from one another. Finally, there was no architectural separation between performers and the audience, since everyone could participate in the show. Le Chat noir went far beyond café-concerts and musical singing societies by allowing for the invention of a new type of French song. From that time on, "artistic" cabarets became the fashion. Le Militon, La Taverne du Bagne, L'Auberge du Clou, Le Tambourin, L'Abbaye de Thélème,

# 15

Les Mômes - 1900  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Gassenjungen  
The Kids  
cat. 15

# 14

Les Militaires devant la plaine - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Soldaten vor der Ebene  
The Soldiers before the Plain  
cat. 14

16

Le Clochard  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Stadtstreicher  
The Tram  
*cat. 16*

17

Belmont, près de Lausanne - 1919  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Belmont bei Lausanne  
Belmont, near Lausanne  
*cat. 17*

séparation architecturale entre les artistes et le public, chacun ayant la possibilité de prendre part au spectacle. Le Chat noir dépasse ainsi largement le principe des sociétés chantantes et des cafés concerts et permet l'invention d'un nouveau type de chansons française. Dès lors, la mode des cabarets « artistiques » est lancée. Le Mirliton, la Taverne du Bagne, l'Auberge du Clou, le Tambourin, l'Abbaye de Thélème, le Divan japonais, autant de noms qui évoquent aujourd'hui encore les plaisirs de la Bohème montmartroise. Comme Salis l'a dit lui-même fort modestement : « Dieu a créé le monde, Napoléon a créé la Légion d'Honneur, moi j'ai fait Montmartre ».

Le Chat noir devient ainsi une sorte de microcosme fait par et pour les artistes ; pour autant, il n'est pas un cénacle d'avant-garde. Son esprit se caractérise par un mélange d'humour froid et macabre à l'anglo-saxonne, de pensée religieuse, de justice sociale et de bonne humeur. Les modèles littéraires de cette Bohème tranquille et proprement vêtue sont Rabelais et Villon. Sans être anarchistes, ces artistes se moquent des choses établies et spécialement du gouvernement. Ce n'est que dans un deuxième temps que le Chat noir attire les bourgeois venus s'encanailler à Montmartre.

Il existe en effet deux époques dans l'histoire du Chat noir : la première est celle du local exigu du boulevard Rochechouart ; la seconde commence en juin 1885 lorsque Salis décide de déménager son cabaret en grande pompe rue de Laval. On vient alors de tout-Paris pour assister à un nouveau genre de spectacle : le théâtre d'ombres. La virtuosité technique d'Henri Rivière, associée aux boniments talentueux de Salis, fait du théâtre d'ombres du Chat noir un immense succès populaire. Le cabaret

zahlreichen Cafés, die Konzerte veranstalten: Ein neuer Typ des französischen Chansons und die Mode des „künstlerischen“ Kabarets entstehen. „Le Mirliton“, „La Taverne du Bagne“, „L'Auberge du Clou“, „Le Tambourin“, „L'Abbaye de Thélème“, „Le Divan japonais“ – alle diese Namen von Pariser Kabarets rufen noch heute die Vergnügungen und das lasterhafte Leben der Bohème am Montmartre hervor. Oder wie Salis nicht ganz bescheiden feststellte: „Gott hat die Welt erschaffen, Napoléon die Ehrenlegion und ich den Montmartre“.

Das „Chat noir“ avanciert zu einer Art Mikrokosmos, erschaffen von Künstlern für Künstler. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine eingeschworene „Gemeinschaft von Avantgarde-Künstlern“. Die geistige Haltung des „Chat noir“ charakterisiert sich durch die Vermischung von angelsächsischem unterkühlten und manchmal makabren Humor, religiösen Gedanken, sozialer Gerechtigkeit und guter Laune. Die literarischen Vorbilder dieser ruhigen und ordentlich bekleideten Bohème finden sich in den Schriftstellern Rabelais und Villon. Ohne anarchistisch zu sein, kritisieren diese Künstler die etablierte Gesellschaft, besonders die Welt der Politik. Erst einige Zeit später, im folgenden wird darauf noch zurückzukommen sein, wird das „Chat noir“ auch die Gesellschaftsschicht der Bourgeoisie anziehen.

Die Geschichte des „Chat noir“ lässt sich in zwei Perioden einteilen: Eine erste Periode bezieht sich auf das am Boulevard Rochechouart gelegene „Chat noir“, ein zweiter Abschnitt beginnt im Juni 1885, als Salis entscheidet, mit seinem Kabarett unter großem Aufwand in die Rue de Laval umzuziehen. Ganz Paris ist anwesend, um einer neuen Art der künstlerischen Vorstellung beizuwohnen: dem Schattentheater (frz. Le théâtre d'ombres). Die Kopplung der virtuellen Technik Henri Rivières an Salis' Fähigkeiten, die Werbetrommel für sein Projekt zu rühren, machen das Schattentheater zu einem überragenden Erfolg. Das Kabarett wird nun auch von der Bourgeoisie entdeckt. Einige

and Le Divan japonais are so many names that today evoke the bohemian pleasures in Montmartre of times past. As Salis modestly put it himself: “God created the world, Napoleon created the Legion of Honor, and I made Montmartre.”

Without ever constituting a cénacle of the avant-garde, Montmartre thus became a kind of microcosm made for and by the artists. Its spirit was characterized by a blend of dark Anglo-Saxon humor, religious thought, social justice and jollity. The literary models of this tranquil and properly dressed Bohemia were Rabelais and Villon. For the most part, these artists were not anarchists although they did mock the establishment and especially the government. It was not until its second phase of development that Le Chat noir attracted a bourgeois crowd who would come to Montmartre to rub elbows with the riffraff.

There were in fact two periods in the history of Le Chat noir: the first confined to the cramped space on boulevard Rochechouart and the second, beginning in June 1885, when Salis decided with great pomp and circumstance to move his cabaret to rue de Laval. This is when all of Paris who was Paris came to see a new kind of show: the shadow theatre. The technical virtuosity of Henri Rivière was coupled with the promotional talents of Salis together making Le Chat noir's shadow theatre an immense popular success story. The cabaret then began to be known in bourgeois social circles. Since some of the songwriter-singers were relegated to short performances during intermissions, they turned to other cabarets. More than ever, Le Chat noir was becoming the place to be, frequented by the likes of Paul Verlaine, Léon Bloy, Alphonse Allais, Claude Debussy, Erik Satie and Jules



bascule dans la sphère bourgeoise. Certains chansonniers, relégués aux entractes, se tournent vers d'autres cabarets. Le Chat noir est plus que jamais un lieu à la mode, fréquenté par des personnalités comme Paul Verlaine, Léon Bloy, Alphonse Allais, Claude Debussy, Erik Satie, ou Jules Renard. Nous ne ferons qu'évoquer ici les bals tels que le Bal du Moulin Rouge, le Bal du Moulin de la Galette et le Bal de l'Elysée-Montmartre qui constituent l'autre pôle de distraction de la Butte entre 1880 et 1900.

Quel est le rôle de Steinlen dans cette aventure artistique ? Il est très important comme le montre la présence de son visage parmi les masques caricaturaux de Salis, Trinchant, Willette, Jouy, Mac-Nab, Caran d'Ache, Rivière, et Somme au-dessus du cadre doré de la scène du théâtre d'ombres du Chat noir, flanquant la devise « Montjoie Montmartre ». Citons d'abord sa contribution au décor de cabaret : *L'Apothéose des chats* - parfois appelée *Les chats de Montmartre se rendant au Chat noir* - grande toile envahie d'une myriade de chats au clair de lune, est accrochée en face du remarquable *Parce Domine* de Willette (aujourd'hui exposé au Musée de Montmartre) dans le cabaret de Salis. Les deux œuvres forment un ensemble à la fois drôle et macabre, tout à fait dans l'esprit des artistes du Chat noir. L'activité de Steinlen comme décorateur ne se limite pas à la sphère du Chat noir : il réalise des œuvres pour le caveau de l'Auberge du Clou, un grand panneau représentant la Butte Montmartre pour la Taverne de Paris, commandes pour lesquelles il est une fois de plus associé à

Chansonniers, die im „Chat noir“ in den Hintergrund gedrängt wurden, wenden sich nun anderen Kabarets zu. Mehr denn je ist das „Chat noir“ ein Ort *en vogue* und wird von Persönlichkeiten wie Paul Verlaine, Léon Bloy, Alphonse Allais, Claude Debussy, Erik Satie oder Jules Renard frequentiert. Erinnert sei an dieser Stelle auch an eine andere Art des Vergnügens am Montmartre: Zwischen 1880 und 1900 fanden dort zahlreiche Bälle wie „Le Bal du Moulin Rouge“, „Le Bal du Moulin de la Galette“ und „Le Bal de l'Elysée-Montmartre“ statt.

Welche Rolle nimmt nun Steinlen in diesem künstlerischen Abenteuer ein? Wie bedeutend er ist, zeigt eine Reihe von Karikatürmasken, die neben Steinlen noch Salis, Trinchant, Willette, Jouy, Mac-Nab, Caran d'Ache, Rivière und Somme darstellen. Platziert sind sie oberhalb des goldenen Bühnenrahmens des Schattentheaters im „Chat noir“ unter der Devise „Montjoie Montmartre“ (Der Montmartre ist meine Freude). Erwähnenswert ist außerdem Steinlens Beitrag zur Ausgestaltung des Kabarets: Die „L'Apothéose des chats“ (Apothéose der Katzen von Montmartre; Kat. 31), gelegentlich auch „*Les chats de Montmartre se rendant au Chat noir*“ (Die Katzen in Montmartre wenden sich dem „Chat noir“ zu) genannt, ist Willettes Gemälde „Parce Domine“ gegenüber platziert (jetzt im Musée de Montmartre, Paris). Bei Steinlens Werk handelt es sich um ein großformatiges Gemälde, auf dem eine Vielzahl von Katzen bei Mondschein dargestellt sind. Beide Kunstwerke bilden ein Ensemble, das zugleich komisch und schaurig wirkt, was genau der Geisteshaltung der Künstler des „Chat noir“ entspricht. Steinlens Aktivitäten als Dekorateur beschränken sich aber nicht nur auf die Ausstattung dieses Kabarets. Darüber hinaus schafft er Werke für das Untergeschoss des Kabarets „L'Auberge du Clou“ sowie ein großes Schild mit der Darstellung des Montmartre für die „Taverne de Paris“. Diese Auftragswerke verschaffen ihm einen erneuten Kontakt zu Willette. Steinlen illustriert außerdem einige Schattenstücke, die in der „Brasserie Fontaine“ aufgeführt werden: „La chasse antique“ (Die antike Jagd), „Les chanteurs de la rue“ (Straßensänger), „Henri IV et le Pont-neuf“ (Heinrich IV und die Pont-neuf)

Renard. We can only mention in passing the ballroom dance halls (or “Bals”) that from 1880-1900 were the other pole of entertainment attraction of the times: Le Moulin Rouge, Le Moulin de la Galette and Le Bal de l'Elysée-Montmartre.

What was Steinlen's role in this artistic adventure? It was a very important one, as we can tell from the presence of his face among the masks caricaturing Salis, Trinchant, Willette, Jouy, Mac-Nab, Caran d'Ache, Rivière and Somme alongside the motto “Montjoie Montmartre”

in the golden frame of the stage of Le Chat noir's shadow theatre. Let us first cite his contribution to the decor of Salis's cabaret: The Apotheosis of the Cats, sometimes called The Cats of Montmartre out at Le Chat noir, a large canvas invaded by a myriad of moonlit cats, hung opposite Willette's remarkable *Parce Domine* (exhibited today at the Museum of Montmartre). The two works formed a simultaneously amusing and macabre ensemble, entirely in the spirit of the artists of Le Chat noir. Steinlen's activities as a decorator were not limited to the sphere of Le Chat noir: he produced works for the cellar nightclub at L'Auberge du Clou, a large panel representing the Butte Montmartre for La Taverne de Paris, and other commissions in association with Willette. He also illustrated shadow theatre plays performed at the Brasserie Fontaine: The Ancient Hunt, Singers in the Street, Henri IV, The Pont-neuf, and The Virtuosos. Yet the work which guaranteed his posterity and became the universal symbol of the Butte Montmartre was the poster Steinlen made in 1895 entitled *A Round at Le Chat noir* (revived for the auction of 1898). The artist gave his cat the hieratic bearing of a Byzantine saint, while bedecking it in colors traditionally associated not only to witchcraft, but also to

# 20

Détente - 1912  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Entspannung  
Relaxation  
cat. 20

19

Massaïda étendue sur un divan - 1911  
Musée du Petit Palais  
Genève, Modern Art Foundation  
Massaïda auf einem Diwan liegend  
Massaïda stretched out on a sofa  
*cat. 19*

# 21

Portrait de Massaïda - 1912  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Porträt von Massaïda  
Portrait of Massaïda  
cat. 21

Willette. Il illustre également des pièces d'ombres qui sont jouées à la brasserie Fontaine : *La Chasse antique, Les Chanteurs de la rue, Henri IV et le Pont-neuf, Les Virtuoses*. Mais l'œuvre qui a fait passer Steinlen à la postérité est devenue aujourd'hui un symbole universel de la Butte Montmartre : c'est l'affiche réalisée en 1895 pour la *Tournée du Chat noir* (elle a été réemployée à l'occasion de la vente aux enchères de 1898.) L'artiste a donné à son chat la prestance hiératique d'un saint byzantin, tout en le parant des couleurs traditionnellement associées à la sorcellerie, mais aussi à l'anarchisme : le rouge et le noir. Œuvre suggestive, subversive, qui s'est pourtant affichée sur tous les murs de la capitale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Est-ce une alternative à la situation sociale de la III<sup>e</sup> République que l'artiste cherche à présenter ? L'époque en a surtout retenu un formidable outil de promotion du Chat noir, car n'oublions pas que Salis est avant tout un commerçant.

La plus grande réussite de Salis est d'avoir fait entrer le Chat noir dans la sphère publique, c'est-à-dire de l'avoir rendu visible et accessible à tous. Le Chat noir n'aurait sûrement été qu'un « forum littéraire et artistique » si Salis n'avait pas eu, suivant en cela l'expérience d'Emile Goudeau aux Hydropathes, l'idée de créer une gazette. Le support de la presse écrite donne un rayonnement national, voire européen au Chat noir. Salis proclame que son journal doit être « l'organe des intérêts de Montmartre ». Il y ajoute deux autres parutions : les « Contes du Chat noir », et « l'Album du Chat noir » dans lesquels le ton général est aussi à la parodie et à la satire.

Deux paramètres ont largement favorisé la multiplication des titres de presse dans les années 1880 : premièrement la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881,

sowie „Les virtuoses“ (Die Virtuosen). Aber das Kunstwerk, mit dem Steinlen der Nachwelt in Erinnerung bleibt, und welches heute als das Symbol für den Montmartre angesehen wird, ist das 1895 geschaffene Plakat „La tournée du Chat noir“ (Kat. 89) es wurde bei der Versteigerung 1898. Die auf dem Plakat dargestellte Katze ist vom Künstler mit dem strengen Aussehen eines byzantinischen Heiligen versehen worden. Die Gestaltung des Plakats wird von den Farben Rot und Schwarz, traditionell mit Zauberei, aber auch mit Anarchismus in Verbindung gebracht, dominiert. Dieses suggestive und subversive Œuvre wurde am Ende des 19. Jahrhunderts unzählige Male an die Mauern der französischen Hauptstadt geschlagen. Wollte Steinlen mit diesem Plakat der Öffentlichkeit eine Alternative zur Dritten Republik aufzeigen und vorschlagen? Auch wenn diese Frage unbeantwortet bleiben sollte, handelt es sich bei diesem Plakat um ein großartiges Werbemittel, denn man darf nicht vergessen, dass Salis in erster Linie Geschäftsmann war.

Salis' größter Erfolg ist die Tatsache, dass er das „Chat noir“ einem größeren Publikum vorstellte, es sozusagen sichtbar und zugänglich für jedermann machte. Das „Chat noir“ wäre sicher nur eine Art literarisches und künstlerisches Forum geblieben, wenn Salis nicht die Idee gehabt hätte, eine Zeitung gleichen Namens zu lancieren. Erneut orientiert er sich an Emile Goudeaus „Hydropathes“. Die Unterstützung der schreibenden Zunft weist dem „Chat noir“ eine nationale, wenn nicht gar europäische Wirkung und Bedeutung zu. Salis bezeichnet seine Zeitung als „Organ für die Interessen des Montmartre“. Er fügt ihr noch zwei weitere Publikationen zu: „Contes du Chat noir“ (Erzählungen des „Chat noir“) sowie „L'Album du Chat noir“ (Das Album des „Chat noir“), deren Sprache ebenso parodistisch wie satirisch gefärbt ist.

Zwei Tatsachen haben dazu beigetragen, dass sich die Pressepublikationen in den 1880er Jahren vervielfacht haben: das Gesetz zur Pressefreiheit vom 29. Juli 1881 und die Perfektionierung der Reproduktionstechniken von Bildern (Linotype-Setzmaschine und Rotationsdruck). Viele Kabarets publizieren zu

anarchism: red and black. This suggestive and subversive work was nevertheless posted as an advertisement all around Paris at the end of the 19th century. Was the artist trying to present an alternative to the social situation of the Third Republic? Above all, it retained value as a magnificent promotional device for Le Chat noir, and understandably so, since it should not be forgotten that first and foremost, Salis was a businessman.

The greatest of Salis's achievements was that he ensured that Le Chat noir enter the public domain, making it visible and accessible to one and all. Le Chat noir would have been but another “literary and artistic forum” had Salis not come up with the idea (following Emile Goudeau's Hydropathes) of creating a newsletter or gazette. Le Chat noir, through this printed medium, became known all over France and throughout Europe. Salis proclaimed that his newspaper was to be “the organ of Montmartre's interests” and added two other publications that were also satirical parodies: the “Stories of Le Chat noir” and the “Album of Le Chat noir”. There were two main reasons why the numbers of new magazines and newspapers increased significantly during the 1880's: first, the July 29, 1881 law establishing the freedom of the press and second, the perfection of techniques used to reproduce images (Linotype and rotary press). Many cabarets started to publish their own newspapers. In most cases, the illustrations were drawing depicting the mores of the times. The first issue of “Chat noir” was published on January 14, 1882. It was enormously successful, as attested to by its exceptional longevity, available almost without interruption from its first issue date through March 30, 1895. Each week, 12,000 copies were printed. The magazine included four pages with

deuxièmement le perfectionnement des techniques de reproduction de l'image (linotypie et rotative). Beaucoup de cabarets se mettent à publier leur propre journal. Dans la plupart des cas on y trouve des dessins de mœurs. Le numéro 1 du « Chat noir » paraît le 14 janvier 1882. Il connaît un très grand succès et une exceptionnelle longévité, puisqu'il est disponible presque sans interruption du 14 janvier 1882 au 30 mars 1895. Il est tiré chaque semaine à 12000 exemplaires. Le magazine est constitué de quatre pages avec des poèmes, des contes, des chansons, des anecdotes, des romans, et un dessin en troisième page. Steinlen est, avec Willette et Caran d'Aché, l'artiste qui a donné le plus grand nombre d'illustrations au « Chat noir ». Son premier dessin est publié dans le n° 86 du 2 septembre 1883. Il effectue, entre 1883 et 1891, près de cent dessins pour le Chat noir. Le magazine se devant d'être le reflet fidèle de l'esprit et de la vie du cabaret, les chansons qui rencontrent le plus de succès y sont publiées, et illustrées. Certaines sont même éditées à part. Steinlen en illustre plus de cent-quatre-vingt entre 1884 à 1900, sa première contribution étant pour la célèbre *Ballade du Chat noir* d'Aristide Bruant (9 août 1884). Il développe dès cette époque le style qui fera son succès : lavandières, porteuses de pain, trottins, couples enlacés, enfants de la rue, ouvriers au travail, autant de modèles croisés sur les pavés de la Butte. Steinlen n'est pas un caricaturiste inflexible. Porté par son humanisme, il s'attache à saisir la vie des petites gens et à réagir à chaud aux événements, anticipant ainsi le métier de reporter. Il met aussi en scène dans des fables son héros favori, un chat noir facétieux,

dieser Zeit ihre eigenen Zeitungen, in vielen lassen sich Zeichnungen mit Szenen aus dem Alltagsleben finden. Die erste Nummer des „Chat noir“ erscheint am 14. Januar 1882 und ist sogleich sehr erfolgreich. Sie verzeichnet nicht nur einen großen Erfolg, sondern auch eine außergewöhnlich lange Erscheinungsdauer: Vom 14. Januar 1882 bis zum 30. März 1895 ist sie fast ohne Unterbrechung erhältlich. Jede Woche werden 12.000 Exemplare gedruckt. Die Zeitung setzt sich aus vier Seiten mit Gedichten, Erzählungen, Chansons, Anekdoten, Romanen und aus einer Zeichnung, die auf der dritten Seite erscheint, zusammen. Steinlen ist neben Willette und Caran d'Aché einer der Künstler, welche die meisten Illustrationen für das „Chat noir“ fertigen. Seine erste publizierte Zeichnung befindet sich in der Heftnummer 86 vom 2. September 1883. Insgesamt stellt er zwischen 1883 und 1891 um die 100 Zeichnungen für die Zeitung her. Die Publikation reflektiert die Geisteshaltung und das Leben im „Chat noir“: Die immer bekannter und erfolgreicher werdenden Chansons werden publiziert und illustriert, einige sogar außerhalb dieser Zeitschrift veröffentlicht. Steinlen illustriert in den Jahren 1884 bis 1900 insgesamt mehr als 180 Chansons. Sein erster Beitrag ist eine Illustration für Aristide Bruants berühmten Chanson „Ballade du Chat noir“ (Ballade des „Chat noir“) vom 9. August 1884. Zu dieser Zeit entwickelt Steinlen den künstlerischen Stil, der ihn berühmt machen sollte. Häufige Sujets sind Wäscherinnen, Brotträgerinnen, Spaziergänger, Liebespaare, Straßenkinder, Arbeiter und zahlreiche Modelle, die seinen Weg auf den Straßen von Montmartre kreuzten. Steinlen ist kein unerbittlicher Karikaturist, getragen durch seine humanistische Gesinnung verfolgt er das Leben der kleinen Leute und reagiert auf Ereignisse eher als Reporter denn als Künstler. Steinlen erfindet in seinen Geschichten einen Lieblingshelden: eine schwarze lustige Katze, deren menschliches Äquivalent Willettes *Pierrot* darstellt. Dank der Zeitung des „Chat noir“ erfährt nicht nur Salis' Kabarett eine Erhöhung des Bekanntheitsgrads, sondern auch die

poems, stories, songs, anecdotes, fiction and a drawing on the third page. Steinlen, along with Willette and Caran d'Aché, contributed the greatest number of illustrations to the “Chat noir”. His first drawing published was in N° 86 dated September 2, 1883. Between 1883 and 1891, he contributed more than a hundred drawings for the “Chat noir” magazine. Faithfully reflecting the spirit of cabaret life, the review published the most successful songs along with illustrations. Some of these songs were even edited and printed separately. After his first such contribution for the celebrated Ballad of Le Chat noir by Aristide Bruant (August 9, 1884), Steinlen illustrated more than 180 songs through the year 1900. During this period, he developed his inimitable style of portraying washer-women, bread carriers, errand girls, couples embracing, street children, workers at their jobs, and other models he encountered on the streets of Montmartre's Butte. Steinlen was not an inflexible caricaturist. Inspired by his humanism, he was interested in depicting the lives of the common folk and in reacting quickly to the events of the day, anticipating in this way the role of the reporter. He also liked to set his favorite character, a mischievous black cat (not unlike Willette's *Pierrot*, its human counterpart) into fables. Thanks to his gazette, Salis succeeded in publicizing not only his cabaret but also all the artists who worked there. By the time the second Chat noir had come into existence, Steinlen began to distance himself from Salis, even if he occasionally produced drawings for the magazine until May 30, 1891 (N° 489). In 1887, he wrote the following to his mother: “I've broken off with Le Chat noir. It is the kind of place where it's good to go, but not good to stay too long. I'm aiming elsewhere and higher up.”

# 22

23

Steinlen avec sa fille Colette et deux autres enfants  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Steinlen mit seiner Tochter Colette und zwei anderen Kindern  
Steinlen with his daughter Colette and two other children  
*cat. 23*

24

Mère et Enfant avec un chat - 1885  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Mutter und Kind mit einer Katze  
Mother and Child with a cat  
*cat. 24*

dont le *Pierrot* de Willette est l'équivalent humain. Grâce à sa gazette, Salis a réussi à faire connaître non seulement son cabaret, mais aussi tous les artistes qui y travaillent. Avec le deuxième Chat noir, Steinlen prend de la distance avec Salis, même s'il continue à produire de temps à autre des dessins pour la gazette jusqu'au numéro 489 du 30 mai 1891. Il écrit à sa mère en 1887 : « J'ai rompu avec le Chat noir. Il est des milieux où s'il est bon de passer, il n'est pas bon de s'attarder. Je vise ailleurs et plus haut. »

Que signifient ces mots : « ailleurs et plus haut » pour Steinlen ? Rappelons que Steinlen fréquente beaucoup le Mirliton, ouvert par Aristide Bruant le 1<sup>er</sup> octobre 1885 dans les locaux du premier Chat noir. Il fournit des illustrations pour le magazine du Mirliton à la demande de Bruant. Steinlen est fasciné par ce marginal aux accents des faubourgs, rencontré à l'époque de ses débuts au Chat noir. Il se découvre au contact du chansonnier une fibre populaire qui ne le quittera plus. C'est le début d'une longue amitié faite de compréhension mutuelle. À un compagnon qui lui demande un jour ce qu'il fait dans la rue avec Steinlen, Bruant lui répond : « j'y donne des leçons de choses... et de gens ». La collaboration avec Bruant marque donc un grand tournant dans la carrière de Steinlen : lorsqu'en 1891 il commence à travailler pour le « Gil Blas », du même Bruant, il a trente ans et sa personnalité se dessine. À partir de ce moment, un à trois dessins de Steinlen paraissent chaque semaine. Steinlen produit plus de mille dessins en 10 ans, jusqu'au n°52 du 28 décembre 1900. Il signe ses dessins « Jean Caillou » tandis que Lautrec, qui travaille également pour Bruant, signe « Tréclau ». Avec *Dans la rue*, le plus célèbre de ses recueils de chansons, Bruant trace une véritable géographie de Paris : À Belleville, À Grenelle, À la Roquette, le

Künstler, die für das „Chat noir“ arbeiten. Obwohl Steinlen seit der Existenz des zweiten „Chat noir“ auf Distanz zu Salis gegangen ist, arbeitet er weiter an Zeichnungen, die er in der Zeitschrift veröffentlicht (bis zur Heftnummer 489 vom 30. Mai 1891). 1887 schreibt der Künstler seiner Mutter: „Ich habe mit dem 'Chat noir' gebrochen. Es ist einer der Orte, an dem man zwar gut seine Zeit verbringen kann, sich aber nicht damit aufhalten sollte. Ich strebe nach Anderem und Höherem“.

Was genau bedeuten die Worte „nach Anderem und Höherem [streben]“ für Steinlen? Erinnert sei daran, dass Steinlen häufiger Gast im „Le Mirliton“ ist, jenem Kabarett, das Aristide Bruant am 1. Oktober 1885 in den Räumen des ersten „Chat noir“ eröffnet hatte. Im Auftrag Bruants liefert Steinlen Illustrationen für das Journal des Kabarets. Er zeigt sich fasziniert von alltäglichen Begebenheiten, wie bereits bei seinen Anfängen im „Chat noir“. Durch den Kontakt zum Chansonnier Bruant entdeckt der Künstler eine volkstümliche Ader, die fortan sein künstlerisches Schaffen bestimmen. Es ist der Beginn einer langen, von gegenseitigem Verständnis getragenen Freundschaft zu Bruant. Einem Freund, der ihn eines Tages fragt, warum er mit Steinlen auf der Straße unterwegs sei, antwortet Bruant: „Ich gebe ihm Unterricht über Dinge ... und Menschen“. Die Zusammenarbeit mit Bruant bedeutet eine große Wende in Steinlens Karriere: 1891 beginnt er für die ebenfalls von Bruant ins Leben gerufene Zeitschrift „Gil Blas illustre“ zu arbeiten. Er ist 30 Jahre alt, und seine Persönlichkeit beginnt sich herauszubilden. Von diesem Zeitpunkt an werden wöchentlich eine bis drei Zeichnungen Steinlens veröffentlicht. Bis zur Heftnummer 52 vom 28. Dezember 1900 produziert der Künstler mehr als 1.000 Zeichnungen. Diese signiert er mit dem Pseudonym „Jean Caillou“. Henri de Toulouse-Lautrec, der ebenfalls für Bruant arbeitet, signiert mit „Tréclau“. „Dans la rue“ (Auf der Straße), die berühmteste Chanson-Sammlung Bruants, stellt eine komplette Geographie von Paris dar: Anhand seiner Chansons „A Belleville“, „A Grenelle“ und „A la Roquette“ lässt der Chansonnier sein Publikum die Vororte von Paris entdecken. Er entwirft dabei

What did “elsewhere and higher up” mean to Steinlen? Let us remember that he also frequented Le Mirliton, which Aristide Bruant opened on October 1st, 1885 in the space originally used for the first Chat noir cabaret. Steinlen contributed illustrations to the magazine published by Le Mirliton, as per Bruant's requests. Moreover, the artist was fascinated by this colloquial, marginal character whom he had met in the early days of Le Chat noir. His association with the songwriter-singer allowed him to discover his own enduring connection to the people. This was indeed the beginning of a long friendship based on mutual understanding. One day a fellow asked him what he was doing in the street with Steinlen and Bruant responded: “I'm teaching him about things...about people.” The collaboration with Bruant marked a significant turning point in Steinlen's career: when he began to work for Bruant's “Gil Blas” in 1891, Steinlen was thirty years old and his personality was being shaped. From this point on, Steinlen was publishing one to three drawings a week. In ten years, Steinlen produced more than a thousand drawings, up through the December 28, 1900 issue of “Gil Blas” (N° 52). He signed his drawings “Jean Caillou” whereas Toulouse Lautrec, who also worked for Bruant, used to sign his “Tréclau”. Bruant's In the streets, his most famous anthology of songs, is a veritable itinerary leading the public through the geography of Paris's popular neighborhoods: À Belleville, À Grenelle, À la Roquette... He composed a realist portrait of working-class Paris, in the same vein as Zola's novels, which had made a lasting impression upon Steinlen in his youth. His first encounters with socialists, anarchists and former communards had taken place at Le Chat noir and other more politically implicated establishments such as La Taverne du Bagne. To complete the picture, we must emphasize the atmosphere of total freedom of expression, the euphoric beginnings of

chansonnier fait découvrir à son public tous les faubourgs de la capitale. Il compose un tableau réaliste des bas-fonds parisiens, dans la veine des livres de Zola qui ont si fortement marqué Steinlen dans sa jeunesse. Les premières rencontres avec des sympathisants socialistes, voire anarchistes et des anciens communards ont eu lieu au Chat noir ou dans des lieux politiquement marqués comme la Taverne du Bagne. Rajoutons à cela l'atmosphère de liberté d'expression totale, l'euphorie des débuts du boulangisme, et la montée en puissance du prolétariat, particulièrement sensibles sur la Butte au début des années 1890, et nous comprenons comment les leçons de Bruant ont mené Steinlen vers la rue et son corollaire : la revendication politique et sociale. Montmartre, de par son héritage révolutionnaire, autant que par le brassage des populations qu'il abrite, devient le creuset du grand mouvement artistique et social de la fin du siècle, et Steinlen l'un de ses plus fidèles témoins.

À partir de ce moment, l'engagement de Steinlen devient toujours plus profond. Il commence à collaborer au « Chambard socialiste », fondé le 16 décembre 1893, dans lequel il signe son premier dessin sous le nom de « Petit Pierre ». Il travaille également pour « La Feuille », « La Fronde », « les Temps nouveaux », « L'Assiette au beurre », « la Voix du peuple ». Son rôle est de témoigner des événements qui scandent le grand mouvement social du tournant du siècle : 1893, 50 députés socialistes entrent à la Chambre ; 1895, naissance de la CGT. Comme tous les artistes de gauche, Steinlen récuse les organisations politiques voire syndicales et se reconnaît plus dans le mouvement libertaire. Ses combats concernent l'Eglise, la Justice, l'armée, le colonialisme, la misère, la bêtise. En 1894, menacé par une vague d'arrestations dans les milieux de gauche, Steinlen s'exile plusieurs mois à

ein realistisches Bild der Pariser Elendsviertel im Sinne Zolas, der großen Einfluss auf den jugendlichen Steinlen hatte. Die ersten Zusammentreffen mit den sozialistischen Sympathisanten beziehungsweise Anarchisten und Anhängern der Pariser Kommune finden im „Chat noir“ oder in anderen politisch aktiven Orten wie der „Taverne du Bagne“ statt. Hinzu kommt eine Atmosphäre der völligen Ausdrucksfreiheit, die Euphorie über die Anfänge des *Boulangisme* und der Aufstieg des Proletariats. Diese Themen spielen zu Beginn der 1880<sup>er</sup> Jahre am Montmartre eine besonders wichtige Rolle. So ist zu verstehen, wie Bruants politische Ansichten Steinlen den künstlerischen Weg weisen, Werke mit politischen und sozialen Anspruch zu schaffen. Das revolutionäre Erbe und die verschiedenen Gesellschaftsschichten des Montmartre lassen den Ort im Norden der französischen Hauptstadt zu einem Schmelztiegel einer großen künstlerischen Bewegung werden, an der Steinlen als Zeitzuge teilnimmt.

Von diesem Zeitpunkt an wird Steinlens Engagement immer intensiver, er beginnt die Zusammenarbeit mit der Zeitung „Chambard socialiste“ (Sozialistischer Umsturz), die am 16. Dezember 1893 gegründet wurde. Dort veröffentlicht der Künstler die erste Zeichnung, die er mit dem Namen „Petit Pierre“ signiert hat. Er arbeitet außerdem für die Zeitungen „La Feuille“, „La Fronde“, „Les Temps nouveaux“, „L'Assiette au beurre“ und „La Voix du peuple“. Seine Rolle kann als die eines Zeugen der Ereignisse beschrieben werden, welche die große soziale Bewegung der Jahrhundertwende hervorrufen: 1893 treten 50 sozialistische Abgeordnete dem Parlament, zwei Jahre später wird die Gewerkschaft „Confédération générale du travail (CGT)“ gegründet. Wie alle politisch links orientierten Künstler verabscheut Steinlen die politischen und gewerkschaftlichen Organisationen und sieht sich eher in der Freiheitsbewegung angesiedelt. Sein Kampf um soziale Gerechtigkeit schließt Kritik an der Kirche, der Rechtssprechung, der Armee, dem Kolonialismus, der Armut und der Dummheit mit ein. 1894, bedroht durch eine Welle von Festnahmen in der linken Szene, reist Steinlen für einige Monate nach München und dann weiter nach

boulangisme and the rise in power of the proletariat, all palpable in the Butte neighborhood at the beginning of the 1890's. Thus, it is easy to understand how Bruant's lessons led Steinlen into the streets and toward a logical extension: political and social activism. In tune with its revolutionary heritage and given the heterogeneous group of people living there, Montmartre became the crucible for the great artistic and social movements of the end of the 19th century, and Steinlen one of its most faithful witnesses.

From this time on, Steinlen's political involvements became more and more intense. He began by collaborating with the review “Chambard socialiste” founded on December 16, 1893 where he signed his first drawing “Petit Pierre.” He also worked for “La Feuille,” “La Fronde,” “Les Temps nouveaux,” “L'Assiette au beurre,” and “La Voix du peuple.” He took on the role of illustrating the various events constituting the great social movement at the turn of the century: for example, in 1893, 50 Socialist deputies entered the Chamber

28

Pierrot et le Chat - 1889  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Pierrot und die Katze  
Pierrot and the Cat  
*cat. 28*

27

La Fillette au chat - 1889  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Kleines Mädchen mit Katze  
The Little Girl with a cat  
*cat. 27*

Munich puis en Norvège. Dans ses œuvres, il prend toujours le parti du peuple, que ce soit avec tendresse, comme dans l'affiche *La Rue* qui reprend un certain nombre des personnages de la « Comédie humaine steinlénienne » ou avec colère comme lorsqu'il illustre les chansons de Boukay.

Il est important de souligner que la presse satirique illustrée est une des premières entreprises médiatiques au sens moderne du terme. Ceci éclaire une des questions qui se pose au regard de la carrière de Steinlen : pourquoi a-t-il d'emblée préféré l'illustration de presse et les affiches au support plus noble de la peinture de chevalet ? On a beaucoup commenté le caractère empathique et généreux de Steinlen, considérant que son travail d'illustrateur lui permettait d'être plus proche du peuple qu'il défendait. Sans contester ses qualités humaines, reconsidérons cette vision romantique de l'artiste qui met en avant les œuvres « Belle Epoque » flattant notre nostalgie, et laisse en arrière-plan les illustrations satiriques, parfois féroces, qui ont suivi les bouleversements politiques et sociaux de son temps. Analyser l'œuvre de Steinlen à travers le paradigme de cette « dualité constante misère-violence et bonheur-paix », le réduire à cette bipolarité, n'est-ce pas masquer le caractère profond de son travail : la volonté, à travers l'illustration populaire, de toucher le plus grand nombre de gens ? On peut supposer que Steinlen était guidé, non seulement par sa bonté comme cela est souvent dit, mais surtout par une démarche volontariste de « vulgarisation » de son travail. « L'art de Steinlen est populaire. Je veux dire qu'il est clair,

Norwegen. In seinen Werken nimmt er stets Partei für das einfache Volk, oft verbunden mit einem fast zärtlichen Unterton wie auf dem Plakat „La Rue“ (Die Straße), das einige Personen der „Comédie humaine steinlénienne“ abbildet oder auch mit einem wütenden Unterton, wenn er beispielsweise Chansons von Boukay illustriert.

Erwähnenswert ist, dass die illustrierte satirische Presse als eines der ersten Medienunternehmen im modernen Sinn des Worts bezeichnet werden kann. Diese Tatsache beantwortet eine der Fragen, die sich im Zusammenhang mit Steinlens Karriere stellen: Warum hat er die Presseillustration und Plakatkunst der Malerei bevorzugt? Man hat in diesem Zusammenhang besonders Steinlens empathischen und offenen Charakter hervorgehoben und kam daraufhin zu dem Ergebnis, dass seine Arbeit als Illustrator ihm erlaubte, den Menschen, die er mit seiner Arbeit verteidigen wollte, nahe zu sein. Ohne seine menschlichen Qualitäten in Frage stellen zu wollen, sollte man diese romantische Vorstellung von einem Künstler, welche die Werke der Belle Epoque in den Vordergrund stellt, überdenken. Diese romantische Verklärung Steinlens lässt nämlich seine satirischen, bisweilen unerbittlich scharfen Illustrationen, welche die politischen und sozialen Umwälzungen der Zeit zum Thema haben, in den Hintergrund treten. Wenn man das Werk Steinlens ausschließlich auf die Polarität Unglück/Gewalt sowie Glück/Frieden hin untersucht, reduziert man den Künstler und verkennt die Tiefe seines Werks. Vielleicht wird dadurch sogar seine Fähigkeit, die Menschen mittels kritischer Illustrationen zu berühren, verdeckt beziehungsweise unterschätzt. Man kann annehmen, dass Steinlen nicht nur, wie so oft in den Quellen erwähnt, von seiner menschlichen Güte geleitet wurde, sondern vor allem durch die freiwillige Entscheidung, seine künstlerische Arbeit in eine allgemeinverständliche „Volkssprache“ zu übersetzen. „Steinlens Kunst ist populär. Ich will damit sagen, dass sie eindeutig, direkt, einfach, großzügig und effektiv ist“. Dieses Zitat Francis Jourdain verdeutlicht, dass Steinlen mit seiner künstlerischen Arbeit einen großen Beitrag zum Prozess des Aufbaus einer Massenkultur geleistet hat. Diese Bewegung entstand Ende des 19.

of Representatives and in 1895, the CGT was founded. Like all artists on the Left, Steinlen distanced himself from political and union organizations, identifying more with the libertarian movement. His causes concerned the Church, Justice, the army, colonialism, misery and stupidity. In 1894, threatened by a wave of arrests of Leftist activists, Steinlen left France for several months, staying in Munich and then in Norway. In his works, he always defended the people, either with tenderness, as in the poster *The Street* where there are several characters from “Steinlen’s Human Comedy,” or with anger, as in his illustrations of Boukay’s songs.

It is essential to underscore that the satirical illustrated press was one of the first media enterprises in the modern sense of the term. This elucidates one of the issues that arose during Steinlen’s career: why did he prefer to contribute his illustrations for use in magazines and as posters rather than dedicate himself to the more noble art of painting? Many have commented on the empathetic and generous nature of the artist, considering that his work as an illustrator brought him closer to the people he defended. Without contesting his human qualities, let us, nonetheless, reconsider this romantic view of the artist who presents his nostalgia-driven “Belle Epoque” works into the foreground while pushing his sometimes ferocious, satirical illustrations following the political and social upheavals of the times, into the background. If one analyzes Steinlen’s work through the paradigm of this “constant duality between misery & violence and happiness & peace,” does one not then reduce it to this bipolar interpretation and mask the profound nature of his work: his will, through popular illustration, to reach the greatest number of people? One might imagine that Steinlen had been guided, not only by his innate kindness, as is often mentioned, but especially by a willful

# 25



# 26

direct et simple, généreux et efficace. » Cette phrase de Francis Jourdain souligne que, par son travail d'imagier, Steinlen participe au grand processus de construction de la culture de masse. Ce mouvement est né à Montmartre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, porté par les artistes témoignant des effets, souvent néfastes, de la révolution industrielle à travers les nouveaux moyens d'expression qui s'offrent à eux : arts de l'illustration, lithographie, poésie et chanson sont les réceptacles de ces idées nouvelles, qui épousent la cause d'un peuple « laissé pour compte du développement économique ». L'image devient le plus efficace des moyens de diffusion des idées et des messages, sa multiplication permettant son « inscription dans la permanence du regard ». L'image entre partout : dans la ville avec l'affiche, dans la presse avec la gravure, dans l'espace privé avec la photographie. Avec cette « démocratisation nécessaire et positive », l'image devient un instrument d'éducation et de propagande.

La prolifération des images est favorisée par les chantiers qui éventrent Paris dans les années 1880-1890 : les palissades deviennent de longues cimaises pour les affiches. Cette activité explose à Montmartre. Dès son ouverture en 1889, le Moulin Rouge déclenche un véritable déluge de promotion. Les affiches de Chéret et Lautrec deviennent des icônes de l'ambiance montmartroise. Steinlen adopte ce support qui fait sa célébrité. Du *Lait de la Vingeanne* aux *Motocycles Comiot*, sans oublier la *Tournée du Chat noir*, citée auparavant, il exploite au mieux toutes les possibilités de la lithographie que lui a révélées Henri Rivière. Le défi technique est de réussir à adapter les dimensions de l'affiche à celles de la rue, son espace « naturel ». Steinlen traite aussi bien des sujets purement publicitaires que des images sous-tendues de la révolte d'une

Jahrhunderts am Montmartre, getragen von Künstlern, welche die oft unheilvollen Auswirkungen der industriellen Revolution miterlebt und mittels der ihnen sich bietenden, neuartigen Ausdrucksmittel bearbeitet haben. Die Kunst der Illustration, die Lithographie, die Dichtkunst und die Chansons – das sind künstlerischen Ausdrucksmittel dieser neuen Ideen, die sich für Anliegen jener Menschen einsetzen, die von der wirtschaftlichen Entwicklung ausgegrenzt sind. Das Bild wird zum wirksamsten Mittel, um Ideen und Botschaften zu transportieren, seine ständige Vervielfältigung erlaubt eine Eintragung in das Bildgedächtnis. Das Bild findet überall Verbreitung: als Plakat in den Städten, als Stich in der Presse, als Photographie im privaten Bereich. Mit dieser „notwendigen und positiven Demokratisierung“ wird das Bild zu einem erzieherischen und propagandistischen Mittel.

Die Ausbreitung der Bilder wird unter anderem durch die vielen Baustellen ermöglicht, die in den Jahren 1880 bis 1890 in Paris entstehen: Bauzäune werden zu einer Art Bildergalerie für Plakate und Anschläge transformiert. Diese Aktivitäten nehmen am Montmartre ihren Anfang und finden schnell Verbreitung. Das „Moulin Rouge“ löst seit seiner Eröffnung im Jahre 1889 eine wahre Flut der Reklame aus. Die Plakate von Chéret und Toulouse-Lautrec werden zu Ikonen des Montmartre und seiner Atmosphäre. Steinlen macht sich diese Unterstützung, die ihm Berühmtheit einbringt, zu eigen. Mit den Lithographien „Lait de la Vingeanne“ (Kat. 41), „Motocycles Comiot“ (Kat. 42) und nicht zu vergessen die bereits erwähnte „Tournée du Chat noir“ (Kat. 89) reizt er alle Möglichkeiten, welche die Technik der Lithographie bietet, in die ihn Henri Rivière eingewiesen hat, aus. Die technische Herausforderung besteht darin, die Dimensionen des Plakats erfolgreich denen der Straße, also seiner „natürlichen“ Umwelt anzupassen. Steinlen kommt ebenso mit dem Schaffen von Werken für die Werbung wie mit der Bearbeitung von sozialkritischen Themen wie dem Arbeiteraufstand auf der Lithographie „Le Petit sou ou la Traite des blanches“ zurecht.

approach to “vulgarizing” his own work. In commenting his work as an image-maker, Francis Jourdain emphasized that Steinlen participated in the great process of building mass culture: “Steinlen’s art is popular. I mean that it is clear, direct, and simple, generous and efficacious.” This movement was born in Montmartre at the end of the 19th century, supported by the artists who witnessed the often deleterious effects of the industrial revolution. Using the new means of expression offered to them in the art of illustration, lithography, poetry and music as receptacles for new ideas, they espoused the cause of the people “left behind by economic development.” Thus, we see how the image becomes the most efficient means for diffusing ideas and messages, its multiplication allowing its “permanent inscription before one’s eyes.” Images abound everywhere: on posters in the street; in engravings in the press, and in the private domain with photography. With this “necessary and positive democratization,” the image develops into an instrument of both education and propaganda.

The proliferation of images was favored by the construction tearing up the heart of Paris during the years 1880-1890 since construction fences were used as running billboards for posters. There was an explosion of such activity in Montmartre. The Moulin Rouge, as of its opening in 1889, brought on the floodtide of advertisement with Chéret and Lautrec’s posters that have since become icons of turn-of-the-century Montmartre. Steinlen also adopted this medium that resulted in his celebrity. From Vingeanne Milk to Comiot Motor Bicycles, without forgetting the previously mentioned A Round at Le Chat noir, he took best advantage of all the possibilities lithography had to offer, which Henri Rivière revealed to him.

Chat couché, 1898  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Liegende Katze  
Cat lying down  
cat. 26

33

Quand j'vois des filles... - 1890  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Wenn ich junge Frauen sehe ...  
When I see girls...  
*cat. 33*

35

À la Madeleine  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
La Madeleine  
At the Madeleine  
*cat. 35*

population laborieuse comme *Le Petit sou* ou *La Traite des blanches*. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle se définit autour de cette tension entre le monde des artistes et celui des hommes d'affaires : la Bohème commence par s'approprier les outils de la culture de masse au service de sa rébellion artistique. Le gouvernement de la III<sup>e</sup> République considère Montmartre comme un endroit dangereux, à cause de son héritage révolutionnaire et de sa tradition de liberté artistique et sexuelle. Cependant il tolère le mouvement contestataire, dans le but de l'isoler sur la Butte. Montmartre doit être la « soupape de sécurité » d'un gouvernement encore instable. Beaucoup de journaux anarchistes, comme « Le Père Peinard », ont effectivement leurs bureaux à Montmartre. Vers 1890, Montmartre devient une sorte de quartier général des activités anarchistes. Mais cet équilibre est rompu par la multiplication des attentats, qui entraînent la promulgation de « lois scélérates » restreignant la liberté de la presse et celle des cabarets. Les supports de publicité passent alors aux mains des entrepreneurs et des producteurs professionnels comme Zidler dont le but est de drainer les foules en quête de distraction. Ainsi un processus qui a pu apparaître, à une époque, comme étant la propriété unique du peuple, a été replacé dans des paramètres commerciaux, caractérisés par de grosses campagnes de publicité, des profits importants, et une dose contrôlée de sensation et de scandale. Montmartre est en train de devenir un lieu touristique.

Das Ende des 19. Jahrhunderts definiert sich aus der Spannung zwischen der Welt der Künstler und die der Geschäftsmänner: Die Bohème macht sich die Mittel der Massenkultur zu eigen, um damit künstlerisch gegen die gesellschaftlichen Zustände aufzubegehren. Die Regierung der Dritten Republik betrachtet Montmartre wegen seines revolutionären Erbes sowie aufgrund der Freiheit der Künste und der sexuellen Freizügigkeiten als einen gefährlichen Ort. Jedoch toleriert sie die rebellierende Bewegung mit dem Ziel, sie am Montmartre zu isolieren. Montmartre soll als „Sicherheitsventil“ einer noch immer instabilen Regierung dienen. Viele der anarchistischen Publikationen wie beispielsweise „Le Père Peinard“ sind mit ihren Büros am Montmartre ansässig, um 1890 wird Montmartre gar zu einer Art Hauptquartier für anarchistische Tätigkeiten jeglicher Art. Dieses Gleichgewicht wird durch die Zunahme von Attentaten unterbrochen, welche die Veröffentlichung der sogenannten „Schurkengesetze“ (frz. *lois scélérates*) begleiten, die eine Einschränkung der Pressefreiheit bedeuten und damit auch die (künstlerische) Freiheit der Kabarets einschränken. Die Unterstützung der Presse geht also in die Hände der Unternehmer und professionellen Hersteller wie beispielsweise Zidler über. Diese verfolgen das Ziel, die Massen mit Zerstreuung abzulenken. So wird zu dieser Zeit ein aufkommender, gesellschaftlicher Prozess, der den einzigen Besitz des Volkes darzustellen schien, durch wirtschaftliche Parameter ersetzt. Charakterisiert werden diese durch umfangreiche Werbekampagnen, große Profite und einer kontrollierten Dosis von Sensationen und Skandalen. Montmartre befindet sich auf dem Weg zu einer touristischen Attraktion zu werden.

War sich Steinlen über die im Entstehen begriffenen, tiefgreifenden Veränderungen bewusst? Man kann vermuten, dass ihn auch dieses Mal sein sicheres Gespür für gesellschaftliche und politische Prozesse und Veränderungen nicht verlassen hat. So antwortet er auf eine Einladung Willettes: „Es handelt sich, glaube ich, um eine Art 'Salon de

The technical challenge was to succeed in adapting the size of the poster to the scale of the street, its “natural habitat.” Steinlen worked both on pure advertising subjects and images from the working people's revolt such as Small Change and The White Slave Trade. The end of the 19th century was defined by this tension between the artists' world and the business world: Bohemia began to appropriate the tools of mass culture to serve the cause of its artistic rebellion. The government of the Third Republic considered Montmartre to be a dangerous place, due to its revolutionary heritage and its tradition of sexual and artistic license. Nevertheless, it tolerated the protest movement because it hoped to limit it to the Butte. Montmartre was to be the “pressure valve” for an already unstable government. Many anarchist newspapers, such as “Le Père Peinard,” had their offices in the neighborhood. By 1890, Montmartre was becoming a kind of headquarters for anarchist activities. However, this balance was thrown off kilter by a wave of violent incidents leading to criminal laws stipulating guilt by association that limited the freedom of the press and that of the cabarets. Advertising and publicity then fell into the hands of professional producers and entrepreneurs (like Zidler) whose goal was to squeeze money from crowds seeking distraction. Thus a process began to appear whereby a unique piece of property belonging to the people was ceded to commercial interests, characterized by massive publicity campaigns, significant profit-making, and a controlled dose of sensation and scandal. Montmartre was already becoming a tourist attraction.

# 29

La Promenade des chats et des chiens - 1910  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Spaziergang der Katzen und Hunde  
Cats and dogs' out for a walk  
cat. 29

Exposition de l'œuvre dessiné et peint de T.A. Steinlen - 1894  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Ausstellung von Zeichnungen und Gemälden von T. A. Steinlen  
Exhibit of T.A. Steinlen's Drawings and Paintings  
cat. 30

# 30

Steinlen a-t-il conscience des changements profonds qui sont en train de se réaliser ? On peut supposer qu'il fait preuve une fois encore d'un grand esprit d'observation. Ainsi écrit-il à Willette en réponse à une invitation :

« Mais s'il s'agit comme je crois d'une espèce de « salon de Montmartre » je ne puis ni ne veux en être à aucun titre - j'ai horreur des chapelles, tu le sais bien - jusqu'ici je les ai toujours évitées et en outre je crains comme la peste tout ce qui peut justifier l'épithète de « montmartrois » à laquelle on donne généralement un sens qui me gêne. »

Steinlen reste fidèle au Montmartre qu'il aime, celui de la liberté artistique au service de la mixité intellectuelle, politique et sociale. En prenant le temps de s'arrêter un moment sur son œuvre, on découvre, derrière le papier glacé de la Belle Époque, la vie parfois joyeuse, parfois douloureuse d'un peuple qui n'est, aujourd'hui encore, pas si loin de la Butte.

Montmartre'. Ich möchte dem ganzen aber keinen exakten Namen geben, denn Du weißt sehr gut, dass mir das nicht liegt. Bis heute habe ich diese einengenden, dem Inhalt nicht gerecht werdenden Namensgebungen vermieden und außerdem habe ich Angst vor allem, was das Beiwort 'à la Montmartre' trägt, weil es oft eine Bedeutung zugewiesen bekommt, die mir nicht gefällt“.

Steinlen bleibt „seinem“ Montmartre treu: Er schätzt ihn als einem Ort der künstlerischen Freiheit im Dienst der intellektuellen, politischen und sozialen Mischung. Wenn man sich die Zeit nimmt, seine Werke eingehend zu betrachten, entdeckt man hinter den glänzenden Fassaden der Belle Époque ein bisweilen schönes, manchmal aber auch schmerzliches Leben – unserem heutigen gar nicht so weit entfernt.

Ein Denkmal, das an Steinlen erinnert, wurde am 29. November 1936 am Place Constantin Pecqueur in Paris eingeweiht.

Was Steinlen conscious of the profound changes underway? One can suppose that he once again proved to possess great powers of observation, given what he wrote to Willette in response to an invitation:

“But if it is going to be what I think, a kind of “Montmartre Salon” I cannot and do not in any way want to – I detest chapels, you know that – until now, I have always avoided them and I have a deadly fear of everything that might justify the epithet “Montmartrian” to which one usually gives a meaning that bothers me.”

Steinlen remained faithful to the Montmartre he loved, the one of artistic freedom in the service of intellectual, political, and social mixity. In taking the time to pause for a moment on his life-work, one can discover, behind the shiny paper of the Belle Époque, the sometimes joyful, sometimes painful life of people who, still today, are not so far from the Butte.

**Carolyne Krummenacker**

Trad. : Claudia Simone Hoff

34

À Montmartre - 1890  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Montmartre  
In Montmartre  
cat. 34

207

Des Chats - 1898  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Katzen  
Cats  
*cat. 128*

32

Le Chat noir Gaudéamus - 1890  
Musée du Petit Palais  
Genève, Modern Art Foundation  
Die schwarze Katze Gaudeamus  
The Black Cat Gaudéamus  
*cat. 32*

31

# La Griffe de Steinlen

## La Griffe de Steinlen ou le Dessin comme gravure

Le critique et spécialiste de la gravure Claude Roger Marx, rédacteur de la *Gazette des beaux-arts* et militant en faveur de l'« art social » faisait montre d'un certain optimisme dans sa préface au catalogue de *L'œuvre gravé et lithographié de Steinlen* en 1913, lorsqu'il affirmait en guise de préface : « Le temps est passé où la critique soumettait son verdict à la question préalable de la technique et du sujet. Rien ne subsiste des préjugés qui classaient, selon un ordre de préséance, les sources de l'inspiration et les moyens par où elle s'exprime. L'esprit moderne, libéré des entraves, a voué au néant les hiérarchies vaines ; le prix de l'ouvrage se mesure au seul mérite de son auteur. Ce qui confère la noblesse, la dignité ou la grandeur, ce n'est point le format, le procédé ou le thème, c'est la manière dont l'art est traité, ou plutôt c'est l'âme [...] »<sup>1</sup>

En effet, les hiérarchies se sont malgré tout maintenues, qui accordent la primauté au grand art, autrement dit à la peinture essentiellement, puis au dessin, puis enfin à la gravure, selon la rareté, c'est-à-dire le prix des œuvres. Une exposition de l'œuvre illustré de Picasso ne rencontrera jamais le même écho qu'une présentation de sa peinture. Dans le cas de Steinlen, la postérité de son œuvre au XX<sup>e</sup> siècle a été assurée autant, si ce n'est plus par le biais des musées d'histoire que des musées d'art. Aux yeux du public, l'artiste franco-helvétique est demeuré l'illustrateur par excellence des mœurs politiques et sociales de la III<sup>e</sup> République, un monde qui défile dans ses planches sous les traits de gros bourgeois, de juges, de policiers, d'ouvriers, de prostituées, de femmes du peuple, de vagabonds, d'enfants ou de soldats. De manière significative, la fortune des chats de Steinlen, affichés, dessinés, illustrés, lithographiés, peints ou encore sculptés, est

## Die Handschrift Steinlens oder die Zeichnung als Druckgraphik

Der Kritiker und Graphikspezialist Claude Roger Marx, Redakteur der „Gazette des beaux-arts“ und aktiver Verfechter einer „sozialkritischen Kunst“, spricht im Vorwort des 1913 erschienenen Werkverzeichnisses Ernest de Crauzats „L'œuvre gravé et lithographié de Steinlen“ mit einem gewissen Optimismus, wenn er mit den Worten beginnt: „Die Zeiten, in der die Kunstkritik ihr Urteil allein der Frage nach Technik und Sujet des Kunstwerks unterworfen hat, sind vorüber. Die Vorurteile, nach denen eine bestimmte Ordnung gewissen Inspirationsquellen und ihren Ausdrucksmitteln Vorrang vor anderen gegeben hat, können nicht weiter aufrecht erhalten werden. Der moderne, von diesen Fesseln gelöste Zeitgeist verwendet diese nutzlosen Hierarchien nicht mehr weiter, sondern misst den Wert eines Kunstwerks ausschließlich am Verdienst seines Schöpfers. Was dem Kunstwerk Adel, Stolz oder Größe verleiht, ist nicht länger das Format, der künstlerische Prozess oder das Sujet, sondern die Art, mit der das Kunstwerk behandelt wird, mit anderen Worten: Es ist die Seele des Kunstwerks (...)“<sup>1</sup>

In der Realität aber sind diese Hierarchien unter der Prämisse der sogenannten großen Kunst weiter präsent. Das bedeutet, dass der Malerei weiterhin der Platz vor Zeichnung und Druckgraphik eingeräumt wird. Entsprechend dieser Hierarchie verhält sich der Wert des Kunstwerks: einer Ausstellung mit den Illustrationen Picassos wird beispielsweise demnach niemals eine so große Aufmerksamkeit zuteil werden wie der Präsentation seines malerischen Werks. Im Fall Steinlens ist jedoch auch sein graphisches Werk der Nachwelt überliefert und einem breiten Publikum bekannt. Es musste nicht den Weg über die Institution Museum gehen, um in Erinnerung zu bleiben. Der französisch-schweizerische Künstler ist in den Augen des Publikums

## Steinlen's Mark or Drawing as Engraving

Critic and engraving specialist, Claude Roger Marx, editor of the *Gazette des beaux-arts* and “social art” activist, optimistically affirmed in 1913, in his preface to a catalogue on *Steinlen's engraving and lithographs*: “The time has come where criticism no longer subordinates its verdict to pre-existing issues of technique and subject matter. Nothing remains of the prejudices that used to classify, according to an order of precedence, the sources of inspiration and the means of expression. The modern spirit, liberated from these constraints, has done away with these vain hierarchies: the value of the work is measured solely according to the merits of its author. What confers it nobility, dignity or greatness is not at all its format, process or theme, but rather the manner in which art is dealt with, or rather its soul [...]”<sup>1</sup>

Nevertheless, hierarchies have still and all been maintained. Great art, basically painting, is ranked first, then drawing, and finally, engraving, according to the degree of rarity of the works, that is, their price. An exhibit of Picasso's illustrated works will never have the same prestige as a presentation of his paintings. In Steinlen's case, history museums have ensured his posterity in the 20<sup>th</sup> century more than art museums. For the public at large, the Franco-Swiss artist is known as the preeminent illustrator of the political and social mores of the Third Republic. This world takes on the features of the characters that parade through his work: fat middle-class gentlemen, judges, policemen, workers, prostitutes, working-class women, vagabonds, children and soldiers. In a telling manner, the success of Steinlen's cats, in posters, drawings, illustrated works, lithographs, paintings and sculptures, has been in inverse proportion to that of his representations of World War I. This is

37

1 - Ernest de Cauzat, *L'Œuvre gravé et lithographié de Steinlen*. Catalogue descriptif et analytique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie de son œuvre illustré. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1913, p. IX.

1 - Crauzat, Ernest de. L'œuvre gravé et lithographié de Steinlen. Catalogue descriptif et analytique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie de son œuvre illustré. Paris (Société de propagation des livres d'art) 1913, S. IX.

1 - Ernest de Cauzat, *L'Œuvre gravé et lithographié de Steinlen*. Catalogue descriptif et analytique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie de son œuvre illustré. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1913, p. IX.

39

Nu sur un rocher, 1912  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Akt auf einem Felsen  
Nude on a Rock  
*cat. 39*

38

Les Joyeux Noctambules  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Fröhliche Nachtschwärmer  
The Joyful Night Owls  
*cat. 38*



# 36

Une heure après... - 1895  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Eine Stunde später ...  
One hour later...  
cat. 36

inversement proportionnelle à celle de ses représentations de la première guerre mondiale. Car l'animal semble de tous temps, tandis que l'homme, lui, date et vieillit non seulement dans son corps, mais dans ses mœurs, son apparence, sa « façade sociale ». Autrement dit, la compréhension comme l'appréciation des œuvres de Steinlen reste fonction de leur ancrage dans l'histoire. Daumier, l'artiste avec lequel il est le plus comparé, a subi le même traitement avant lui, les publications et les expositions « d'art » tendant à privilégier les lithographies qui sont les plus aisément compréhensibles après-coup, c'est-à-dire celles qui ne renvoient pas à des événements trop précis et des personnalités trop particulières. D'où la fortune de ses avocats, médecins, locataires et bourgeois en tous genres, qui ne dessinent pourtant pas des figures « universelles », comme l'on serait enclin à le penser de manière trop idéaliste et occidentale, mais dont les types et les comportements, fixés par la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle, sont demeurés actuels de notre point de vue. Curieux destin donc, que celui de la gravure d'actualité condamnée, dans la plupart des cas, à perdre son actualité.<sup>2</sup>

À l'exception de quelques travaux<sup>3</sup>, les études sur Steinlen accordent le primat aux thèmes iconographiques (la femme, les chats, l'image du peuple) et une place secondaire aux supports mêmes de la communication visuelle : techniques ou média. Il est vrai que la répétition de sujets, les citations ou les variations caractérisent ce vaste corpus d'œuvres gravées, dessinées, peintes et sculptées dont l'addition donne la mesure, ou plutôt la démesure de l'œuvre, et permet de mieux cerner,

der überragende Illustrator der politischen und sozialen Zustände der Dritten Republik. Steinlen hat mit seinem künstlerischen Œuvre eine Welt erschaffen, deren Bühne vom Großbürgertum, von Richtern, Polizisten, Arbeitern, Prostituierten, Frauen aus dem Volk und Soldaten bespielt wird. Der Erfolg seiner Katzensdarstellungen, sei es nun auf Plakaten, Zeichnungen, Illustrationen, Lithographien, Gemälden oder Skulpturen, ist, was durchaus als signifikant bezeichnet werden kann, außergewöhnlich hoch im Vergleich zu seinen Darstellungen des Ersten Weltkriegs. Das Tier scheint ein zeitloses Sujet zu sein, während die Darstellung des Menschen als Thema in seiner Zeit verankert ist. Dieser Alterungsprozess geht beim Menschen nicht nur körperlich voran, sondern betrifft auch die Sitten und Gebräuche, das gesamte Äußere seiner Erscheinung sowie den „sozialen Schein“. Das Verständnis und die Anerkennung, die Steinlens Werk zuteil werden, sind damit zu erklären, dass sein Werk historisch verankert ist. Daumier, der Künstler, mit dem er am ehesten vergleichbar ist, hat vor ihm eine ganz ähnliche Behandlung erfahren: Die „Kunst“-Publikationen und -ausstellungen über sein Werk zeichnen sich durch die Tendenz aus, vermeintlich leicht verständliche Lithographien denen vorzuziehen, die präzise Ereignisse oder individuelle Personen darstellen. Das erklärt das Los seiner Anwälte, Ärzte, Mieter und Bürgerlichen aller Art, die jedoch keine allgemeinen Muster darstellen, wie man in allzu idealistischer und westlicher Denkweise anzunehmen geneigt sein könnte, sondern deren Typen und Verhaltensweisen, geprägt durch das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, in unserer Sichtweise aktuell geblieben sind. Seltsames Schicksal der zeitgenössischen Druckkunst, wenn man bedenkt, dass sie in den meisten Fällen dazu verurteilt ist, ihren Aktualitätsbezug einzubüßen.<sup>2</sup>

Bis auf wenige Ausnahmen<sup>3</sup> beschränken sich die Publikationen über Steinlen auf ikonographische Gesichtspunkte, kreisen also um die Sujets Frau, Katzen und Darstellung des Menschen aus dem Volk.

because whereas the animal seems to be timeless, man is dated and ages, not only in his body, but also in terms of his mores, his appearance and his “social façade.” In other words, both the comprehension and appreciation of Steinlen's works remain a function of their historicity. Daumier, the artist to whom he is most often compared, was subjected to the same treatment before him in that “art” exhibitions and publications tended to privilege lithographs that would be more accessible over time, devoid of references to highly specific events or very particular personalities. This is why Daumier's lawyers, doctors, renters, and middle-class characters of all types were so successful. It was not that these portrayed “universal” figures, as one might be inclined to believe from an overly idealistic and western perspective, but rather because these 19<sup>th</sup> century bourgeois characters and behaviors have remained topical from our point of view. Thus, the ultimate destiny of the art of engraving current events was indeed an ironic one since, in most cases, these engravings ended up losing their currency.<sup>2</sup>

With the exception of a few works,<sup>3</sup> studies on Steinlen have concentrated primarily on themes related to his iconography (women, cats, the image of the people) and only secondarily on the techniques and media he used for visual communication. It is true that we can better evaluate the choices he made over time, what he specialized in and what he refused to do, given the utter repetition in the subject matter, references, and variations on themes in Steinlen's vast corpus of engraved, drawn, painted and sculpted work. If we count the number of works he produced, we get an idea of the measure, or rather the excessive nature, of the artist. According to Ernest de Crauzat's catalogue, patiently compiled by the collector over a period of twenty years, but limited to the last thirty years of Steinlen's activity, in the sole area of prints, the artist published: 115 etchings (approximately 150 if we add

2 - Philippe Kaenel, « Steinlen et les Arts graphiques face à l'histoire », *Steinlen et l'Époque 1900*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1999, pp. 145-158.

3 - Notamment : Susan Gill, *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881-1900*, thèse, Ann Arbor 1982 ; Philipp Dennis Cate & Susan Gill, *Théophile Alexandre Steinlen*, Salt Lake City, Gibbs M. Smith, 1982.

2 - Kaenel, Philippe. „Steinlen et les arts graphiques face à l'histoire“. In: Steinlen et l'époque 1900. Genève, Musée d'art et d'histoire, 1999, S. 145 – 158.

3 - Gill, Susan. *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881 – 1900*. Dissertation, Ann Arbor 1982; Cate, Philipp Dennis / Gill, Susan. *Théophile Alexandre Steinlen*. Salt Lake City (Gibbs M. Smith) 1982.

2 - Philippe Kaenel, “Steinlen et les Arts graphiques face à l'histoire,” *Steinlen et l'Époque 1900*, Geneva, Musée d'art et d'histoire, 1999, pp. 145-158.

3 - Notably: Susan Gill, *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881-1900*, thesis, Ann Arbor 1982 and Philipp Dennis Cate & Susan Gill, *Théophile Alexandre Steinlen*, Salt Lake City, Gibbs M. Smith, 1982.

Chat et Chatte - 1903  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Kater und Katze  
Tom Cat and Kitty Cat  
*cat. 44 (à Payerne seulement)*

44

42

Motocycles Comiot - 1899  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Motocycles Comiot  
Comiot Motor Bicycles  
*cat. 42*

41

Lait de la Vingeanne - 1894  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Lait pur stérilisé de la Vingeanne  
Vingeanne Milk  
*cat. 41*

dans la durée, les choix, les spécialisations, les renoncements de Steinlen. Selon le catalogue d'Ernest de Crauzat patiemment compilé par le collectionneur durant près de vingt ans, mais restreint aux trente premières années d'activité, Steinlen, dans le seul domaine de l'imprimé, publie 115 eaux-fortes (environ 150 si l'on ajoute l'œuvre tardif)<sup>4</sup>, 11 monotypes, 150 lithographies autonomes (environ 200 si l'on compte les œuvres de guerre)<sup>5</sup>, 185 titres de musique, 37 affiches (environ 90 si l'on compte les affichettes, ceci jusqu'à sa mort en 1923).<sup>6</sup> Les couvertures de livres, des illustrations et des albums, totalisent 2250 numéros (sans les reprises), les illustrations de périodiques environ 1380, auxquels il faut ajouter les prospectus de librairie et de journaux, divers programmes, cartes d'expositions, invitations, menus et autres (40). Au total, en l'espace de trente ans, Steinlen a publié près de 4300 œuvres reproduites en creux (taille-douce), à plat (lithographie) ou en relief (xylographie, photogravure), soit environ une œuvre tous les deux jours. Rappelons simplement le contrat qui le lie au journal le *Gil Blas illustré* depuis 1891, selon lequel il doit fournir deux dessins par semaine, parfois payés de manière irrégulière : un contrat contraignant qu'il tente de briser en 1895, mais sans succès car ses dessins sont trop populaires<sup>7</sup>. N'oublions pas qu'en plus de ce vaste ensemble imprimé, les peintures et les sculptures de Steinlen se comptent par dizaines, et ses dessins par centaines.

Erst an zweiter Stelle wird der Einfluss der visuellen Kommunikation, der Technik oder der Massenmedien untersucht. Steinlens umfangreiches druckgraphisches, zeichnerisches, gemaltes und skulpturales Werk ist durch Wiederholungen von Bildthemen, Zitate oder Variationen eines Themas gekennzeichnet. Erst die Betrachtung des Gesamtwerks erlaubt eine dauerhaft gültige Analyse von Auswahl, Spezialisierung und Auslassungen in Steinlens Werk. Ernest de Crauzat, Kunstsammler und Verfasser des nahezu 20 Jahre in Anspruch nehmenden Werkverzeichnisses, das allerdings nur die ersten 30 Jahre von Steinlens künstlerischer Aktivität abdeckt, hat festgestellt, welche Werke der Künstler auf dem Gebiet der druckgraphischen Kunst hinterlassen hat: 115 Radierungen (ungefähr 150 insgesamt, wenn man das Spätwerk berücksichtigt)<sup>4</sup>, 11 Monotypien, 150 eigenständige Lithographien (insgesamt etwa 200, wenn man die Kriegswerke hinzuzählt)<sup>5</sup>, 185 Illustrationen von Musikalien sowie 37 Plakate (bis zu seinem Tod 1923 um die 90 Stück, wenn man auch die kleineren Plakate mitzählt)<sup>6</sup>. Bucheinbände, Illustrationen und Mappen ergeben insgesamt 2.250 (ohne Wiederholungen), Illustrationen für Zeitschriften ungefähr 1.380 Nummern. Des weiteren müssen Buchhandlungs- und Zeitungsbeilagen, diverse Programmhefte, Ausstellungs- und Einladungskarten, Speisekarten und anderes zu den bereits genannten Werken addiert werden (40). Während eines Zeitraums von 30 Jahren fertigt Steinlen um die 4.300 Werke, ausgeführt als Tiefdruck (Kupferstich), als Flachdruck (Lithographie) oder als Hochdruck (Holzschnitt, Zinkätzung). Insgesamt entsteht also jeden zweiten Tag ungefähr ein Kunstwerk. Laut einem 1891 geschlossenen Vertrag mit der Zeitschrift „Gil Blas illustré“ musste Steinlen zwei Zeichnungen pro Woche anfertigen, während die Zahlungsmoral seiner Auftraggeber zu wünschen übrig

his late works),<sup>4</sup> 11 monotypes, 150 separate lithographs (approximately 200 counting the World War I works),<sup>5</sup> 185 sheet music illustrations, and 37 posters (approximately 90 counting the mini-posters he continued to make until his death in 1923).<sup>6</sup> Book covers, illustrations, and albums total 2,250 prints (not including reprint editions), illustrations for periodicals number 1,380, to which we must add the various flyers for bookstores and newspapers, programs, exhibition cards, invitations, menus and the like (approximately 40). The grand total for thirty years of Steinlen's career comes to 4,300 published works including intaglio (line engravings), planographic (lithographs) and relief works (xylographs and photo-engravings). This means that, on the average, Steinlen produced a work every two days. Indeed, we can recall his 1891 contract with the newspaper *Gil Blas illustré* stipulating that he was to furnish two drawings per week, for which, as it turned out, he was paid irregularly. Steinlen was not even able to get out of this binding contract when he apparently wanted to do so in 1895, because his drawings had become far too popular.<sup>7</sup> Beyond this vast corpus of prints, we should not overlook the fact that he also produced dozens of paintings and sculptures and hundreds of drawings.

Steinlen's 150 etchings (urban scenes, landscapes, cats, female nudes, vagabonds and World War I recruits or *poilus*) compose an iconographic whole that has never been shown together as a group in all its coherency. Why did the artist come to etching so late, that is, in 1898? Drypoint intaglio and (acid) etching appertain to the practice of "pure" drawing at which Steinlen excelled. A dedication to the son of a

# 201

L'Assiette au beurre n° 1 du 4 avril - 1901  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
L'Assiette au beurre Nr. 1 vom 4. April  
L'Assiette au beurre n° 1, April 4  
cat. 129

4 - Voir Jacques Christophe, *Théophile-Alexandre Steinlen. L'Œuvre de guerre (Œuvre graphique de 1914 à 1920)*, 2 vol., Lyon, Aléas, 1999.

5 - *Ibid.*

6 - Réjane Bargiel, Claude Zagrodzki, *Steinlen affichiste*. Catalogue raisonné, Lausanne Editions du Grand-Pont, 1986.

7 - « [...] le Gil Blas m'a fait traîner jusqu'à hier soir pour finir par me dire qu'il n'y avait pas d'argent – oppositions – procès – des tas d'histoires – tout ce que ces *Messieurs* m'ont pu donner, c'est la promesse ferme de me payer deux cents francs *mercredi* (le reste peu après) » (lettre de Steinlen à sa femme, le 20 septembre 1896, citée dans Gill, *op. cit.*, p. 70).

4 - Siehe: Christophe, Jacques. *Théophile-Alexandre Steinlen. L'Œuvre de guerre (Œuvre graphique de 1914 à 1920)*. 2 Bände. Lyon (Aléas) 1999.

5 - *Ibid.*

6 - Bargiel, Réjane / Zagrodzki, Claude. *Steinlen affichiste*. Catalogue raisonné. Lausanne (Editions du Grand-Pont) 1986.

7 - « [...] Gil Blas kept me on hold until last night before ending up telling me that it didn't have the money – oppositions – trials – a bunch of stories – all these Gentlemen could give me was a firm promise to pay me two hundred francs on Wednesday (the rest shortly afterward) » (Letter from Steinlen to his wife, September 20, 1896, cited in Gill, *op. cit.*, p. 70).

4 - See Jacques Christophe, *Théophile-Alexandre Steinlen. L'Œuvre de guerre (Œuvre graphique de 1914 à 1920)*, 2 vol., Lyon, Aléas, 1999.

5 - *Ibid.*

6 - Réjane Bargiel, Claude Zagrodzki, *Steinlen affichiste*. Catalogue raisonné, Lausanne, Editions du Grand-Pont, 1986.

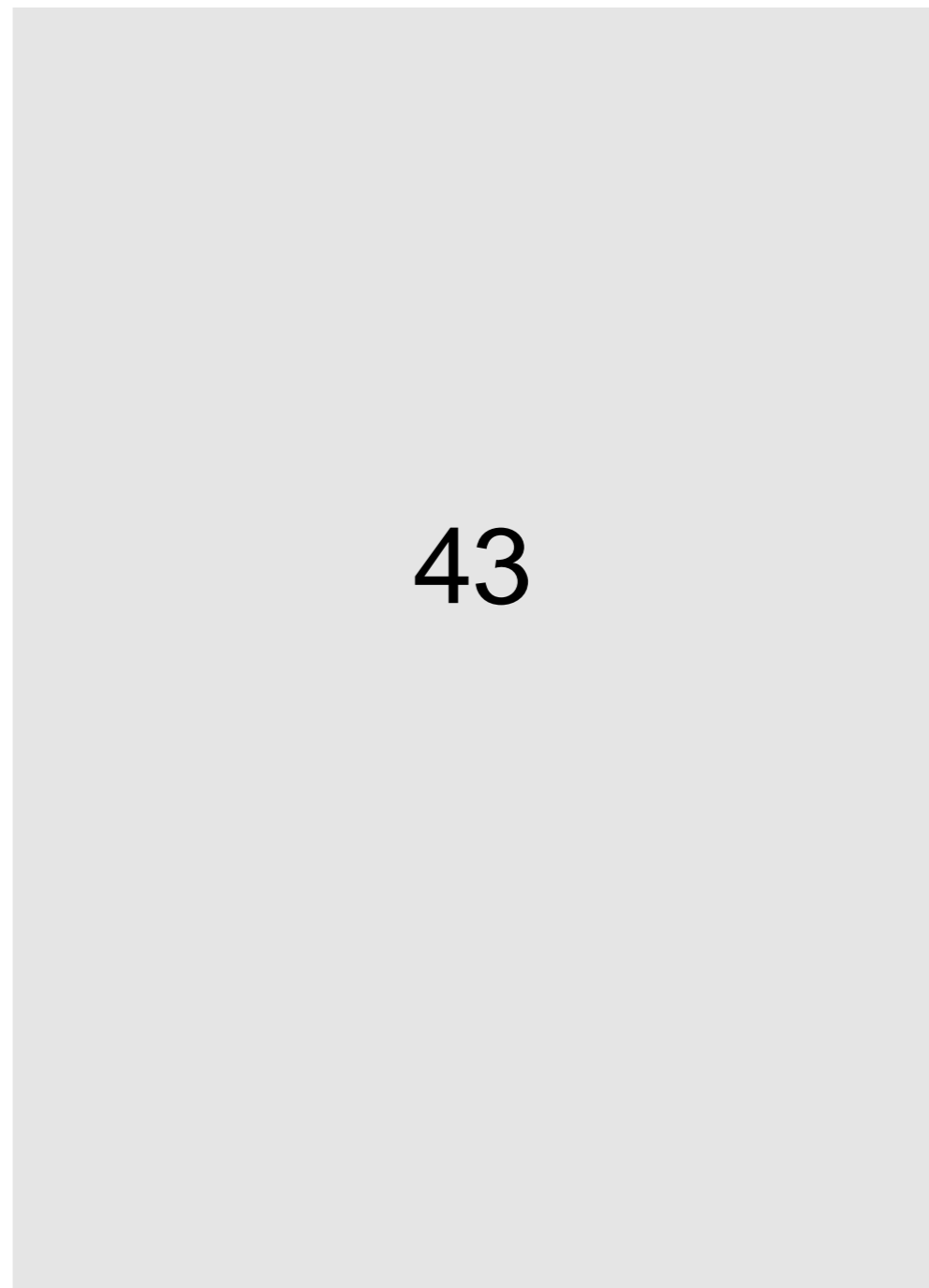
7 - «[...] Gil Blas kept me on hold until last night before ending up telling me that it didn't have the money – oppositions – trials – a bunch of stories – all these Gentlemen could give me was a firm promise to pay me two hundred francs on Wednesday (the rest shortly afterward) » (Letter from Steinlen to his wife, September 20, 1896, cited in Gill, *op. cit.*, p. 70).

Les 150 eaux-fortes gravées par Steinlen (scènes urbaines, paysages, chats, nus féminins, vagabonds et poilus) composent un ensemble iconographique qui n'a jamais été montré dans son ensemble et sa cohérence. Pourquoi l'artiste se tourne-t-il vers l'eau-forte si tard, soit en 1898 ? La pointe sèche et l'eau-forte appartiennent pourtant de plein droit à la pratique du dessin « pur » dans laquelle il excelle. Une dédicace au fils du célèbre imprimeur de la Société des aquafortistes, Eugène Delâtre (1854-1938), indique peut-être l'origine de cet intérêt : « A l'ami Eu. Delâtre // ce premier cuivre - résultat de ses // bons conseils et de la gentillesse de son petit chat – est dédié // juin 1898. »<sup>8</sup> Steinlen travaille le cuivre ou le zinc au diamant, à la pointe sèche, à l'eau-forte, plus rarement à l'aide du verni mou et de l'aquatinte (pour l'explication de ces techniques, voir le petit lexique joint à cette étude, p. \$\$\$). L'artiste dessine sur métal plus qu'il ne grave. La couleur demeure l'exception en taille-douce. Par ailleurs, Steinlen détruit les matrices de cuivre ou de zinc à la suite de tirage d'états le plus souvent uniques qui comptent de 2 à environ 80 épreuves. La plupart existent à une dizaine d'exemplaires à peine, ce qui ne manque pas de surprendre. Certains sujets sont en effet d'une rareté extrême, mais qui ne semble ni « raisonnée » ni même organisée jusque vers 1912, date qui coïncide avec la préparation du catalogue d'Ernest de Crauzat. Ce dernier aurait-il convaincu Steinlen de jouer le jeu de la rareté sur lequel se fonde l'idée même d'« estampe originale » ?<sup>9</sup> Tout porte à croire que l'entreprise du collectionneur-catalographe a exercé une influence sur la gestion des gravures en taille-douce par l'artiste.

ließ. Als er deshalb 1895 den Vertrag aufzulösen versuchte, war dies aufgrund der Beliebtheit seiner Zeichnungen beim Publikum aber unmöglich.<sup>7</sup> Nicht unerwähnt bleiben sollte an dieser Stelle, dass das umfangreiche druckgraphische Werk Steinlens von zahlreichen Gemälden, Skulpturen und Hunderten von Zeichnungen ergänzt wird.

Die 150 von Steinlen gefertigten Radierungen, deren Thema vor allem städtische Szenen, Landschaften, Katzen, Frauenakte, Landstreicher und Soldaten sind, bilden ein ikonographisches Ensemble, wie es in seiner Gesamtheit und Kohärenz selten anzutreffen ist. Warum aber wendet sich der Künstler erst 1898 der druckgraphischen Technik Radierung zu? Immerhin gehören Radierung und Kaltnadelradierung ja zur praktischen Übung der „reinen“ Zeichnung, in der Steinlen so erfolgreich ist. Eine an den Sohn des berühmten Druckers der „Société des aquafortistes“, Eugène Delâtre (1854 – 1938), gerichtete Widmung kann den Ursprung seines plötzlichen Interesses für die Radierung erhellen, denn dort schreibt er: „Meinem Freund Eu. Delâtre widme ich diese erste Druckform aus Kupfer – sie ist das Resultat seiner guten Ratschläge und der Freundlichkeit seiner kleinen Katze – Juni 1898“<sup>8</sup>. Steinlen bearbeitet die Kupfer- oder Zink-Druckformen mit dem Diamanten als Kaltnadelradierung, als Kupferstich und seltener als Weichgrundätzung (frz. vernis mou) oder Aquatinta [diese Techniken werden im Anschluss an diesen Aufsatz in einem Kurzglossar näher erläutert]. Dabei zeichnet er eher auf die metallene Druckform, als dass er sie graviert, und die Farbe bleibt beim Kupferstich eine Ausnahme. Nach dem Abzug von bisweilen einmaligen Zustandsdrucken in der Auflage von etwa zwei bis 80 Abzügen wird die Kupfer- bzw. Zink-Matrize von Steinlen selbst vernichtet. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass von den meisten Abzügen kaum mehr als zehn Exemplare existieren. Bis zum Jahr 1912, das zufällig mit der Erstellung des Werkverzeichnisses von

famous printer of the *Société des aquafortistes*, Eugène Delâtre (1854-1838), might give us an indication of how he first took an interest in engraving: “To my friend Eu. Delâtre, I dedicate this first copper plate, the result of his good advice and the kindness of his little cat. June 1898.”<sup>8</sup> Steinlen worked on copper or zinc plates with a diamond, drypoint, (acid) etching, or more rarely, using soft varnish and aquatint (see further on for an explanation of these techniques). The artist would draw on metal plates more than actually engrave on them. The color in line engraving remains the exception. Moreover, Steinlen used to destroy the master copper or zinc plates following the printing of the proofs, usually single artist's proofs, with 2 to approximately 80 prints each. Most of these engravings have ten or so copies, which is somewhat surprising. Some subjects are extremely rare indeed, something that does not appear to have been “thought out” or even intentionally organized before 1912, a date that coincides with the preparation of Ernest de Crauzat's catalogue. Did Crauzat suggest that Steinlen strategically ensure the value of his work by using the basic idea of creating “original prints”?<sup>9</sup> Everything leads us to believe that the collector-cataloguer's entrepreneurial talents influenced how the artist managed his line engravings. We can only be surprised by the late date at which this commercial strategy or new awareness took hold. Steinlen was not a babe in the woods, after thirty years of working in the graphic arts, signing his proofs and lithographs in limited series, while working for luxury art book publishers who offered bibliophiles numbered copies of special editions. The apparent lack of interest on Steinlen's part is even more surprising since, between 1893 and 1894, he produced ten or more monotypes, thus using the same curious process that pushed original engraving



8 - Crauzat, *op. cit.*, 1913, p. 9.

9 - Michel Melot, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.

7 - „(...) die vom 'Gil Blas' haben die Sache bis gestern Abend verschleppt und dann kamen sie auch nur zu dem Ergebnis, dass sie kein Geld hätten, um mich zu bezahlen. Es gibt Widerstände, verschiedene Vorgänge und andere Geschichten und alles was diese Herren mir geben konnten, war das Versprechen, mir Mittwoch zwei Francs zu bezahlen (da bleibt nachher nicht mehr viel von übrig)“. Brief Steinlens vom 20.9.1896 an seine Frau, zitiert aus: Gill 1982, *op. cit.*, S. 70.

8 - Crauzat, *op. cit.*, 1913, S. 9.

8 - Crauzat, *op. cit.*, 1913, p. 9.

9 - Michel Melot, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994.

40

Mothus et Doria - Scènes impressionnistes - 1893  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Mothu und Doria - Impressionistische Szenen  
Mothus and Doria - Impressionist scenes  
*cat. 40*

Trois femmes discutant au comptoir - 1900  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Drei diskutierende Frauen an der Theke  
Three Women chatting at a Shop Counter  
*cat. 45*

45

On ne peut toutefois que s'étonner du caractère tardif de cette prise de conscience ou de cette stratégie commerciale. Steinlen n'est pas né de la dernière pluie, depuis trente ans qu'il travaille dans le domaine des arts graphiques, qu'il signe les épreuves de ses lithographies en tirages limités, tout en œuvrant pour des éditeurs dans le secteur du livre de luxe qui offre des exemplaires numérotés à l'attention des bibliophiles. L'apparente absence d'intérêt de Steinlen est d'autant plus surprenante qu'il a réalisé entre 1893 et 1894 une dizaine de monotypes, usant par là même de ce procédé si curieux, qui pousse la logique de la gravure originale jusqu'à ses limites, et qui même les transgresse.<sup>10</sup> Le monotype est un dessin à l'encre d'imprimerie exécuté sur une plaque (de zinc en l'occurrence). Simplement reporté sur une feuille de papier par pression ou « impression », il donne des « épreuves » uniques car la plaque, qui peut être encrée de nouvelles fois, produit à chaque fois un résultat tout à fait différent. Aussi excentrique que puisse paraître un procédé que Pissarro et surtout Degas ont exploré avec assiduité, l'intérêt de Steinlen pour le monotype s'inscrit parfaitement dans l'esprit d'un artiste qui fut avant tout un dessinateur.

À côté de ces œuvres rarissimes, Steinlen exécute plus de quatre cents lithographies que de Crauzat qualifie d'« originales », qui se présentent sous la forme de planches autonomes, de titres de musique, d'affiches et d'illustrations. Les premières datent de la fin des années 1880. Très vite, certainement sous l'influence de l'éditeur E. Kleinmann, Steinlen réalise des lithographies en tirage limité (cent exemplaires), coloriées au patron, signées de son nom de crayon « Petit Pierre » (jeu de mot sur la traduction en français de son patronyme), et dont les sujets pourraient surprendre quelque peu. Il s'agit

Ernest de Crauzat zusammenfällt, kommen einige Sujets nur selten vor, was aber kein Kalkül gewesen zu sein scheint. Hat Crauzat den Künstler davon überzeugt, eine kleine Druckauflage, auf die sich letztendlich die Idee des Originaldrucks gründet, kommerziell für sich zu nutzen?<sup>9</sup> Alles scheint darauf hinzudeuten, dass der Autor und Kunstsammler Crauzat Einfluss auf die Verbreitung von Steinlens Stichen nahm. Dass diese Einsicht in wirtschaftliche Gegebenheiten und die damit verbundene kommerzielle Strategie erst so spät einsetzen, ist erstaunlich, denn Steinlen ist schwerlich als Anfänger in diesem Metier zu bezeichnen: Seit 30 Jahren arbeitet er im Gebiet der Graphikkunst, signiert die Abzüge seiner in limitierter Auflage erscheinenden Lithographien, immer im Bemühen um die Herausgeber der Luxus-Buchausgaben, die den bibliophilen Sammlern auch nummerierte Exemplare anbieten. Dieses auffällige, nicht vorhandene kommerzielle Interesse Steinlens erstaunt um so mehr, als dass er zwischen 1893 und 1894 ungefähr zehn Monotypen herstellt. Die Monotypie als einmaliger Abdruck von einer Druckform aus Zink zwingt die Gesetzmäßigkeiten des Originaldrucks bis an die Grenzen, wenn sie diese nicht sogar noch überschreitet.<sup>10</sup> Bei der Monotypie wird die Zeichnung auf eine üblicherweise aus Zink bestehende Druckform aufgebracht und dann auf Papier gedruckt. Jeder Abzug ist ein Unikat, denn die Druckform wird immer wieder neu mit Druckfarbe eingefärbt und produziert bei jedem Druckvorgang ein anderes Resultat. Auch wenn der Prozess zur Herstellung einer Monotypie sehr aufwändig erscheinen mag, auch Pissarro und vor allem Degas haben sich unermüdlich in ihm geübt, so fügt er sich doch hervorragend in die künstlerische Geisteshaltung eines Mannes ein, der sich vor allem als Zeichner verstand.

Neben diesen seltenen Werken fertigt Steinlen mehr als 400 Lithographien an, die Crauzat als „Originale“ bezeichnet. Dabei handelt es sich um künstlerisch autonome Werke, Illustrationen von Musikalien, Plakate und andere Illustrationen. Die ersten Lithographien datieren vom Ende der 1880er Jahre. Steinlen stellt, wahrscheinlich durch den

to its limits, and even transgressed them.<sup>10</sup> The monotype is a drawing made with printer's ink and executed on a plate (usually, zinc). Simply transferred to a sheet of paper through pressure or "impressing," it yields single "proofs" since the plate, which can be inked repeatedly, produces a different result each time. As eccentric as this process may seem, artists such as Pissarro and especially Degas intensely developed it, lending credence to Steinlen's interest in the monotype as something perfectly inscribed within the spirit of an artist whose main talent was his exceptional drawing ability.

Besides these very rare works, Steinlen completed more than four hundred lithographs that Crauzat qualifies as "originals" since they are presented in the form of autonomous plates, sheet music, posters, and illustrations. The first "originals" date from the end of the 1880's. Very quickly, certainly under the influence of the publisher E. Kleinmann, Steinlen created lithographs for limited series (100 copies). These were hand-colored on the master proof, signed in pencil with his pseudonym "Petit Pierre" (a play on words of the French translation of his surname) and portray subjects that might be considered rather startling. Indeed, his themes are of a socialist bent and even overtly revolutionary: *The Attack in Pas de Calais*, *The Bourgeois Scarecrow*, *Misery under the Snow*, *Pretty Society!...*, *The Cry from the Cobblestones*, *Freedom of Labor*, *May 1<sup>st</sup>*, *Penniless!* Along with many other prints from 1893 to 1895, these graphic works denounce social injustices, the oppression of the people, the hypocritical violence of state police and the military, as well as the misery of the aged, women and children. Although these works called for the oppressed to revolt, they evidently addressed themselves to a clientele with the means to acquire an original engraving. Yet it is also true that the better part of these lithographs were reproduced in color in the *Chambard socialiste*, a militant working-class newspaper, where they were reduced in size by a process of photomechanical transfer.

# 51

La Fille du faubourg  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Mädchen aus der Vorstadt  
The Girl from the Neighborhood  
cat. 51

10 - Sur le procédé, voir Melot, *op.cit.*; Degas et Pissarro : *Alchimie d'une rencontre*, Vevey, Cabinet cantonal des estampes, 1998.

9 - Melot, Michel. *L'Estampe impressionniste*. Paris (Flammarion) 1994.

10 - Zum Prozess der Monotypie siehe: Melot, *op.cit.*; Degas et Pissarro: *alchimie d'une rencontre*. Vevey, Cabinet cantonal des estampes, 1998.

10 - On this process, see Melot, *op.cit.*, *Degas et Pissarro : Alchimie d'une rencontre*, Vevey, Cabinet cantonal des estampes, 1998.

205

L'Ecole Maternelle  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Grundschule  
Nursery School  
*cat. 130*

49

Le Premier Rendez-vous - 1885  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Das erste Rendezvous  
The First Meeting  
*cat. 49*



# 50

de thèmes socialisants et même franchement révolutionnaires. *L'Attentat du Pas de Calais, L'Epouvantail bourgeois, La Misère sous la neige, Jolie Société !..., Le Cri des pavés, Liberté du travail, Premier Mai, Sans le sou !* Avec tant d'autres pierres imprimées dans les années 1893 à 1895, ces œuvres graphiques décrivent les injustices sociales, l'oppression du peuple, la violence hypocrite de l'Etat policier et militaire, la misère des vieux, des femmes et des enfants. Ces appels à la révolte des opprimés s'adressent de toute évidence à une clientèle qui a les moyens d'acquiescer à une gravure originale. Mais il est vrai que l'essentiel de ces lithographies a été reproduit en couleur dans le *Chambard socialiste*, journal militant et populaire, mais réduit par report photomécanique.

En d'autres termes, dès les années 1890, Steinlen adopte d'entente avec ses éditeurs et imprimeurs une politique de diffusion de ses œuvres que l'on pourrait qualifier à la fois de multiple et de moyenne. Ses dessins s'adressent en effet à plusieurs marchés. Ils sont diffusés à grande échelle par la presse et l'affiche, mais en même temps l'artiste limite les tirages de ses planches. Dans les dernières années de sa carrière consacrées principalement au thème de la guerre, Steinlen imprime ses gravures à 500 exemplaires dont 100 sur vélin avec des remarques, c'est-à-dire des petits croquis qui singularisent les épreuves. Globalement, il s'agit d'un nombre d'exemplaires très important pour une estampe originale mais très bas pour une diffusion de type industriel. Steinlen, de manière en apparence paradoxale, mise à la fois sur une diffusion large et restreinte, sur la rareté artistique de ses œuvres et sur leur caractère médiatique et populaire. Cette tension, cette oscillation, cette juxtaposition des pratiques résumant l'attitude de l'artiste face à sa production imprimée.

Einfluss des Verlegers E. Kleinmann, auch Lithographien in einer limitierten Auflage von 100 Abzügen her. Diese werden schablonenkoloriert und mit Steinlens Pseudonym „Petit Pierre“, einem Wortspiel mit seinem Nachnamen in der französischen Sprache, signiert. Die Sujets dieser Lithographien überraschen nicht: Sozialismus und Revolution. „L'Attentat du Pas de Calais“ (Das Attentat in Calais: 3200 Opfer; Kat. 87), „L'Epouvantail bourgeois“ (Schreckensgespenst Bourgeoisie), „La Misère sous la neige“ (Elend im Schnee), „Jolie société!“ (Schöne Gesellschaft!), „Le Cri des pavés“ (Schrei der Obdachlosen), „Liberté du travail“ (Freiheit der Arbeit), „Premier Mai“ (Erster Mai), „Sans le sou!“ (Armer Schlucker!) und viele andere Lithographien, die zwischen 1893 und 1895 entstehen, beschreiben die sozialen Ungerechtigkeiten, die Unterdrückung des Volkes, die scheinheilige Brutalität der Polizei und des Militärs, das Unglück der Alten, Frauen und Kinder. Diese, fast als Aufrufe zur Revolte der Unterdrückten zu interpretierenden Arbeiten richten sich ganz offensichtlich an eine Käuferschicht, welche die Mittel besitzt, einen Originaldruck zu erwerben. Nicht vergessen darf man aber in diesem Zusammenhang, dass ein wichtiger Teil der erwähnten Lithographien in der militanten und populären Zeitschrift „Le Chambard socialiste“ (Sozialistischer Umsturz) mit photomechanischer Hilfe farbig reproduziert wurde.

Anders ausgedrückt kann man feststellen, dass Steinlen im Einvernehmen mit seinen Verlegern und Druckern eine Vertriebspolitik verfolgt, die sowohl den vielfältigen als auch den eingeschränkten Vertrieb seiner Werke ermöglicht. Seine Zeichnungen wenden sich an verschiedene Märkte: Einerseits werden sie in großen Mengen an die Presse, das heißt Zeitungen und Zeitschriften, weitergegeben und für Plakate verwendet, andererseits als limitierte Graphikaufgaben verkauft. In den letzten Jahren seiner Karriere, denen das Thema Krieg gewidmet ist, vervielfältigt Steinlen seine Drucke in einer Auflage von jeweils 500 Abzügen. Davon sind 100 Abzüge auf Velinpapier gedruckt und mit kleinen Zeichnungen, die jedes Blatt individuali-

Moreover, as of the 1890's, along with his publishers and printers, Steinlen adopted a politics of distributing his works in both a manifold and modest manner. His drawings were positioned for several different markets. On one hand, they were very widely distributed through the press and as posters, on the other, the artist limited the printing of his plates. In the last years of his career that he dedicated mainly to the theme of war, Steinlen printed his engravings in series of 500 copies, with 100 copies on vellum with notes, that is, with little sketches that made the proofs unique. The number of copies he issued may seem to be high for original prints, but it remains, still and all, a very low number for industrial and commerce purposes. Steinlen, in an apparently paradoxical way, counted on both large-scale distribution and limited editions to enhance not only the artistic rarity of his works but also their mass media appeal and popular character. This tension between practices, their oscillation and juxtaposition, resume the artist's attitude with regard to his printmaking.

As of 1895, Steinlen began to work for the printing house Clot and for Eugène and Charles Verneau, tampering to a certain extent his political activities. He depicted diverse Parisian characters to illustrate anthologies or albums of popular songs. Steinlen's socialist imagery did not, however, desert the militant press, such as *Les Temps Nouveaux* (1895-1914) and especially *L'Assiette au beurre* (1901-1912), the famous French satirical periodical. His portraits of the communist Maxime Gorki in 1905 recall his proximity to, if not his affinities with, Parisian revolutionary circles.

46

48

Premier amour  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Erste Liebe  
First Love  
*cat. 48*

47

L'Idylle - 1909  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Idylle  
The Idyl  
*cat. 47*

À partir de 1895, Steinlen travaille pour l'imprimerie Clot, pour celle d'Eugène et Charles Verneau et met quelque peu en sourdine le registre politique. Il dépeint divers types parisiens qui trouvent place dans des recueils de chansons populaires. L'imagerie socialiste de Steinlen ne déserte toutefois pas les organes de presse militants comme *Les Temps Nouveaux* (1895-1914) et surtout *L'Assiette au beurre* (1901-1912), le célèbre périodique satirique français. Des portraits du communiste Maxime Gorki en 1905 rappellent la proximité, si ce n'est les affinités du dessinateur avec les milieux révolutionnaires parisiens.

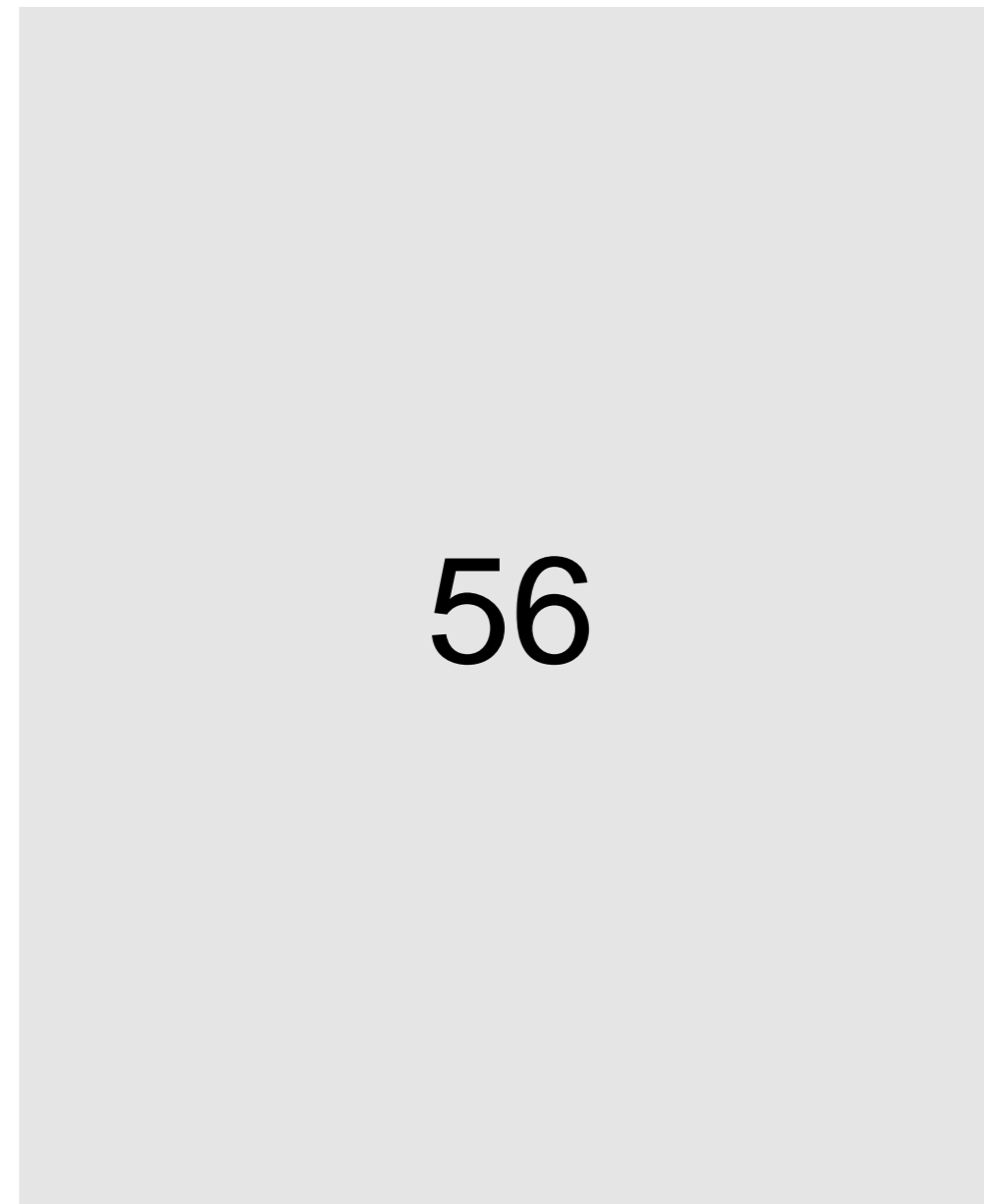
Les affiches de Steinlen, elles, s'inscrivent dans le prodigieux renouvellement du genre dans les années 1880 et 1890 en France comme partout en Europe. À Paris, la personnalité de Jules Chéret (1836-1932) a exercé une influence décisive, donnant une légitimité artistique à un genre jugé commercial, qui quittent en très peu de temps la rue pour enrichir les cartons des collectionneurs qualifiés alors d'« affichomanes. »<sup>11</sup> Dans les deux sens du terme, les affiches « s'arrachent » dans les années 1890. Toute une littérature spécialisée entretient cette mode à laquelle participent des proches de Steinlen : Claude Roger Marx qui publie *Les Maîtres de l'affiche* entre 1896 et 1900, ou Ernest de Crauzat qui tient une rubrique intitulée « Muraille » dans le journal *L'Estampe et l'Affiche*, fondé en 1897. La zincographie en couleur vantant les mérites du spectacle japonais intitulé *Le Rêve* (1890) marque un tournant dans la pratique d'affichiste de Steinlen. Mais c'est avec *Mothu et Doria. Scènes impressionnistes* qu'il adopte définitivement le style lithographique moderne qui fait depuis peu la notoriété de son collègue, Toulouse-Lautrec. Sous

sieren und von den anderen unterscheidet, versehen. Die Anzahl der Abzüge mag für einen Originaldruck hoch erscheinen, für einen als industriell ausgerichteten Vertrieb ist sie aber niedrig. Steinlen, so paradox es auch erscheinen mag, streut seine Werke sowohl weiträumig als auch begrenzt. Einerseits setzt er auf die künstlerische Einzigartigkeit seiner Werke, andererseits auf ihren medialen und populären Charakter. Die aus diesem Vorgang hervorgerufene Spannung und Oszillation sowie das Nebeneinanderstehen entgegengesetzter Verhaltensweisen resümiert Steinlens Einstellung seinem eigenen druckgraphischen Werk gegenüber auf eindruckliche Weise.

Seit 1895 arbeitet der Künstler für die Druckerei „Clot“ sowie für die Druckerei von Eugène und Charles Verneau. Mit seinen druckgraphischen Werken verfasst er eine Art politisches Register von verschiedenen Pariser Typen, die in den Sammlungen der populären Chansons zu finden sind. Die sozialistische Bildsprache Steinlens wird von der militanten Presse veröffentlicht, in „Les Temps Nouveaux“ (Neue Zeiten; 1895 – 1914) und vor allem in der berühmten französischen Satirezeitschrift „L'Assiette au beurre“ (Die Butterschüssel; 1901 – 1912). Die Porträts des Kommunisten Maxim Gorki aus dem Jahr 1905 verweisen auf die Nähe, um nicht zu sagen Affinität des Künstlers mit dem revolutionären Pariser Milieu.

Die Plakate Steinlens ordnen sich in die zwischen 1880 und 1890 stattfindende gewaltige Erneuerung dieses Genres in Frankreich und Europa ein. In Paris hat Jules Chéret (1836 – 1932) einen entscheidenden Einfluss dadurch ausgeübt, dass er einem als kommerziell geltenden Genre eine künstlerische Legitimierung zugewiesen hat. In äußerst kurzer Zeit legt das Genre der Plakatkunst den Weg von der Straße in die Häuser der Sammler, die fortan nur noch als affichomanes bezeichnet werden, was soviel wie „Plakatliebhaber“ bedeutet, zurück.<sup>11</sup> Die Plakatkunst geht in den 1890er Jahren neue Wege. Eine ganze Literatur, an deren Entstehung auch Steinlen nahestehende Personen beteiligt sind, speziali-

Steinlen's posters are part of the prodigious revival of this form of graphic art during the 1880's and 1890's in France and throughout Europe. In Paris, the personality of Jules Chéret (1836-1932) exerted a decisive influence, lending artistic legitimacy to a genre previously judged as solely commercial. The result was that these posters soon left the streets to enrich the coffers of collectors who earned the nickname “*affichomanes*” (or “*postermaniacs*”).<sup>11</sup> In both senses of the word, posters were “ripped off” in the 1890's. Some of the poster specialists who encouraged and kept up this poster craze through their writings were Steinlen's close contemporaries. Claude Roger Marx published *Les Maîtres de l'affiche (Masters of the poster)* between 1896 and 1900 and Ernest de Crauzat wrote a column entitled “*Muraille*” (“*Wall*”) in the newspaper *L'Estampe et l'Affiche*, founded in 1897. Color zincography vaunting the merits of the Japanese show, *Le Rêve* (1890), marked a turning point in Steinlen's poster art. However, when he created *Mothu and Doria* and *Impressionist Scenes*, he took the decisive step in adopting the modern lithographic style that had recently made his colleague Toulouse-Lautrec so famous. In the dim light of gaslit lamps, through a Parisian fog, the big bourgeois and the man of the people, two characters from the show, communicate between their cigar and cigarette. The text is raised in light letters on a background treated with stippling, a technique consisting of rubbing with a brush and spraying fine droplets of ink on the stone to create textures



T'as une gueule à être employé dans les ministères  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Du siehst aus wie ein Beamter, der in einem Ministerium arbeitet  
You gotta a mug to work for the government  
cat. 56

11 - *L'affichomanie. Collectionneurs d'affiches - Affiches de collection 1880-1900*, Paris, Musée de l'affiche, 1980. Sur la mode autour de Chéret : Collins, Bradford Ray, Jules Chéret and the Nineteenth-Century French Poster, Ann Arbor, UMI, 1980 ; Ségolène Le Men, *Seurat & Chéret : le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS, 1994.

11 - *L'affichomanie. Collectionneurs d'affiches, - Affiches de collection 1880 - 1900*, Paris, Musée de l'affiche, 1980. Zu Chéret siehe: Collins, Bradford Ray, Jules Chéret and the Nineteenth-Century French Poster, Ann Arbor (UMI) 1980; Ségolène Le Men, *Seurat & Chéret : le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris (CNRS) 1994.

11 - *L'affichomanie. Collectionneurs d'affiches - Affiches de collection 1880-1900*, Paris, Musée de l'affiche, 1980. Regarding Chéret's influence on the poster craze, see: Collins, Bradford Ray, Jules Chéret and the Nineteenth-Century French Poster, Ann Arbor, UMI, 1980; Ségolène Le Men, *Seurat & Chéret : le peintre, le cirque et l'affiche*, Paris, CNRS, 1994.

l'éclairage blafard des lampadaires éclairé au gaz, dans la brume parisienne, les deux personnages du spectacle, le grand bourgeois et l'homme du peuple communiquent par cigare et cigarette interposés. Le texte s'enlève en lettres claires sur un fond traité au crachis, technique qui consiste, en frottant une brosse, à asperger la pierre de fines gouttelettes d'encre pour créer des dégradés et des textures. Avec l'affiche pour le *Lait pur stérilisé de la Vingeanne* (1894), Steinlen déplace l'action dans un intérieur. Il y assied sa fille Colette vêtue d'une robe d'un rouge intense, face à trois chats qui réclament un peu du lait qu'elle est en train de boire. Le texte imite la calligraphie scolaire pour bien souligner quel est le public cible du produit. La publicité pour les *Motocycles Comiot* (1899), quant à elle, inscrit l'action dans la campagne : une jeune femme moderne et mondaine en blouse rouge sème la panique avec son véhicule parmi un troupeau d'oies. Les « O » qui dessinent le nom de la marque répètent le motif des roues de la bicyclette. Voici donc établis les principes fondant l'efficacité publicitaire : une action centrale, placée au premier plan, l'identification du produit aux consommateurs, la redondance entre la graphie et le motif, le tout assaisonné d'une indispensable dose d'humour.

Les titres de musique (près de deux cents) forment la part essentielle, en termes quantitatifs, de l'œuvre lithographique de Steinlen. Il ne s'agit pas d'un genre secondaire pour la compréhension générale de son esthétique. Dans le Paris de la III<sup>e</sup> République, les relations d'échange entre les arts de la scène et les arts graphiques sont particulièrement

siert sich auf diese neue Mode: Claude Roger Marx publiziert zwischen 1896 und 1900 „Les Maîtres de l'affiche“ (Die Meister der Plakatkunst), und Ernest de Crauzat unterhält eine Rubrik mit Namen „Muraille“ (Die Mauer) in der 1897 gegründeten Zeitschrift „L'Estampe et l'affiche“ (Der Druck und das Plakat). Die Farbzyklographie für das japanische Schauspiel „Le Rêve“ (Der Traum) aus dem Jahr 1890 markiert zwar einen Wendepunkt in Steinlens Arbeit als Plakatkünstler, aber erst mit „Mothu et Doria – Scènes impressionnistes“ (Mothu und Doria – Impressionistische Szenen; Kat. 40) eignet er sich endgültig den modernen lithographischen Stil an, der seit kurzer Zeit bei seinem Kollegen Toulouse-Lautrec zu beobachten ist. In der fahlen Beleuchtung der Gaslampen, im Dunst der französischen Metropole sind auf der Lithographie zwei Personen dargestellt: ein Großbürger sowie ein Mann aus dem Volk, die mit Zigarre und Zigarette miteinander kommunizieren. Der Text aus klar gestalteten Buchstaben erhebt sich über einem Untergrund, der mit der Spritztechnik (frz. traité au crachis) bearbeitet wurde. Dieser spezielle Untergrund entsteht, indem man mit einer Bürste über die mit feinen Tropfen von Druckerschwärze benetzte Druckform reibt, damit Farbtonabstufungen und Texturen entstehen. Auf dem 1894 entstandenen Plakat „Lait pur stérilisé de la Vingeanne“ (Kat. 41) verlegt Steinlen das Bildgeschehen in einen Innenraum. Er platziert seine mit einem leuchtend roten Kleid bekleidete Tochter Colette auf einen Stuhl. Ihr gegenüber sitzen drei Katzen, die mit empor gereckten Köpfen um ein wenig Milch betteln, die das Mädchen aus einer großen Tasse trinkt. Die Plakatinschrift imitiert die Schreibschrift von Schulkindern und stellt damit sogleich die Zielgruppe des beworbenen Produkts heraus. Die Plakatwerbung für „Motocycles Comiot“ (Kat. 42) spielt auf dem Land: Eine moderne junge Frau, mondän bekleidet mit einer roten Bluse, fährt mit ihrem Fahrrad durch eine Herde Gänse, die schnatternd auseinanderstiebt. Die zwei Buchstaben „O“ im Namen der Marke „Comiot“ wiederholen das Motiv der Räder des Fahrrads. Hier nun finden sich die Regeln, mit denen Werbung effektiv funktioniert: Eine zentrale Handlung im Vordergrund, die Identifikation des Konsumenten mit dem Produkt, die Redundanz zwischen Typographie und Motiv, das Ganze vermischt mit einer Prise Humor.

and shading. With the poster for *Pure Sterilized Vingeanne Milk* (1894), Steinlen moves the action indoors. His sets his daughter Colette in this interior in a bright red dress facing three cats who request some of the milk she is drinking. The text imitates scholastic penmanship to underscore the product's target market. The advertisement for *Comiot Motor Bikes* (1899) sets the action in the countryside: a young, modern, worldly woman in a red blouse creates panic with her vehicle by cruising through a flock of geese. The O's in the brand name repeat the design of the bicycle's wheels. These are the basic principles of good advertising: a main action, set in the foreground, a strong identification between the product and consumers, redundancy between the graphics and the style, and all of the above seasoned with an indispensable sense of humor.

Sheet music (nearly two hundred illustrated songs) accounts for the essential part of Steinlen's lithographic works in terms of sheer quantity. It is therefore not to be considered a secondary genre for the general understanding of his aesthetics. In Paris, during the Third Republic, exchanges between theatre arts and graphic arts were particularly intense. The cabaret directors –

# 57

Prière marmitale - 1894  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Gebet  
Prayer over the Soup Pot  
cat. 57

intenses. Les cabaretiers – Rodolphe de Salis au Chat Noir, Aristide Bruant au Mirliton – commandent des affiches pour leurs spectacles et des illustrations pour les journaux qu'ils ont fondés.<sup>12</sup> Les artistes comme Steinlen s'inspirent des représentations scéniques et il n'est pas exclu que ces dernières ne s'adaptent à leur tour au répertoire physiognomique, aux poses canoniques popularisées par le crayon. Interrogé par le journaliste du journal *Le Temps* en 1898, Steinlen raconte la première fois que Bruant exécuta une de ses compositions fameuses, *À Batignolles* : « Et ce fut un triomphe. Dix fois il dut répéter sa chanson, et dix fois je le croquai sur mon calepin. »<sup>13</sup> Les relations entre le théâtre et les arts graphiques ne datent certes pas de cette époque. L'œuvre de Daumier abonde en caricatures issues du monde des spectacles sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire.<sup>14</sup> Son collègue, Henri Monnier (1799-1877), est à la fois auteur dramatique, acteur du personnage principal qu'il a inventé, M. Prudhomme, et illustrateur de ses pièces.<sup>15</sup> De telles synergies caractérisaient également l'illustration du *Faust* par Delacroix en 1828, qui s'inspire non seulement du texte de Goethe mais encore de ses interprétations graphiques (par Moritz Retzsch) et théâtrales (la mise en scène

Quantitativ gesehen bilden um die zweihundert Illustrationen von Chansons den größten Anteil an Steinlens lithographischem Werk. Diese spielen zum Verständnis seines Œuvres eine herausragende Rolle. Im Paris der Dritten Republik findet zwischen der Bühnen- und Graphikkunst ein intensiver Austausch statt. Die Kabarettisten, Rodolphe de Salis im „Chat Noir“ und Aristide Bruant im „Le Mirliton“, geben für ihre Aufführungen Plakate und für die von ihnen gegründeten Zeitschriften Illustrationen in Auftrag.<sup>12</sup> Künstler wie Steinlen inspirieren aber auch ganz direkt die Bühnenaufführungen, denn es ist nicht ausgeschlossen, dass ihr figürliches Repertoire von den durch den Zeichenstift evozierten, populären kanonischen Posen beeinflusst ist. In einem Interview mit einem Journalisten der Zeitschrift „Le Temps“ berichtet Steinlen, was sich zutrug, als Bruant eine seiner berühmten Kompositionen, „A Batignolles“, zum ersten Mal aufführte: „Es war ein Triumph. Er musste den Chanson zehnmal wiederholen und zehnmal zeichnete ich ihn dabei in mein Skizzenbuch.“<sup>13</sup> Die Beziehung zwischen Theater und graphischen Künsten besteht aber nicht erst seit dieser Zeit, denn bereits im Werk Daumiers finden sich viele Karikaturen, welche die Welt der Theateraufführungen unter der Juli-Monarchie und dem Second Empire zum Thema haben.<sup>14</sup> Daumiers Zeitgenosse Henri Monnier (1799 – 1877) ist beispielsweise gleichzeitig Autor von Dramen, Darsteller seiner erfundenen Figur „M. Prudhomme“ und Illustrator seiner Stücke.<sup>15</sup> Ähnlich synergetische Beziehungen zeichnen auch die 1828 entstandenen Illustrationen Delacroix' zum „Faust“ aus. Sie sind nicht nur von

Rodolphe de Salis at Le Chat Noir and Aristide Bruant at Le Mirliton – ordered posters for their shows and illustrations for the reviews they founded.<sup>12</sup> While it is clear that artists like Steinlen were inspired by the stage, it would not be farfetched to suggest that the shows also adapted to their characters' physiognomy and stock poses to those popularized in illustrations. Interviewed by the newspaper *Le Temps* in 1898, Steinlen recounted how Bruant performed one of his famous compositions *In Batignolles*: “ And it was a triumph. Ten times he had to have rehearsed his song and ten times I sketched it in my notebook.”<sup>13</sup> The relationship between the theatre and graphic arts has a long history in France. Daumier's work abounds with caricatures from the theatrical world under the July Monarchy and during the Second Empire.<sup>14</sup> His colleague, Henri Monnier (1799-1877), was both a dramatic author, leading man of a character he had himself invented (Monsieur Prudhomme), and the illustrator of his own dramas.<sup>15</sup> Such synergies also characterized Delacroix's illustration of *Faust* in 1828, inspired not only by Goethe's text, but also by its graphic interpretations (by Moritz Retzsch) and theatrical productions (when the Romantic painter saw “Faust” in London, it was a revelation for him). Nevertheless, the range of techniques, genres and products had evolved a great deal over fifty years with the widespread use of illustrated covers and posters, enhanced by the social and professional proximity of the

12 - Mariel Oberthür, *Le Chat noir 1881-1897*, Les Dossiers du Musée d'Orsay n°47, Paris, RMN, 1992. Sur la caricature et les milieux engagés voir : Philippe Roberts. Jones, *La Caricature du Second Empire à la Belle-Epoque*, Paris, Club Français du livre, 1963; Herbert, Eugenia W., *The Artist and Social Reform. France and Belgium 1885-1898*, New York, Arno Press, 1980; David Kunzle, *The History of the Comic Strip: the Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles et Oxford, University of California Press, 1990; Bertrand Tillier, *La République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997.

13 - Brisson, Adolphe, « Promenades et visites. M. Steinlen, peintre et ami du peuple », *Le Temps*, 23 novembre 1898.

14 - Voir : Jean Cherpin, *Daumier et le théâtre*, Marseille, Edisud, 1978.

15 - Sur Monnier : Champfleury, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, avec un catalogue complet de l'œuvre, Paris, Dentu, 1889 [1879].

12 - Oberthür, Mariel. *Le Chat noir 1881 – 1897*. Les Dossiers du Musée d'Orsay n°47, Paris, RMN, 1992. Zur Karikatur u. a. siehe: Jones, Philippe Robert. *La Caricature du Second Empire à la Belle-Epoque*. Paris (Club Français du Livre) 1963; Herbert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform. France and Belgium 1885 – 1898*. New York (Arno Press) 1980; Kunzle, David. *The History of the Comic Strip: the Nineteenth Century*. Berkeley / Los Angeles / Oxford (University of California Press) 1990; Tillier, Bertrand. *La République: la caricature politique en France, 1870 – 1914*. Paris (CNRS) 1997.

13 - Brisson, Adolphe. «Promenades et visites. M. Steinlen, peintre et ami du peuple». In: „Le Temps“, 23.11.1898.

14 - Siehe: Cherpin, Jean. *Daumier et le théâtre*. Marseille (Edisud) 1978.

15 - Zu Monnier siehe: Champfleury. *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, avec un catalogue complet de l'œuvre. Paris (Dentu) 1889 (1879).

12 - Mariel Oberthür, *Le Chat noir 1881-1897*, Les Dossiers du Musée d'Orsay n°47, Paris, RMN, 1992. On caricature and militant circles, see: Philippe Roberts, Jones, *La Caricature du Second Empire à la Belle-Epoque*, Paris, Club Français du livre, 1963; Eugenia W. Herbert *The Artist and Social Reform. France and Belgium 1885-1898*, New York, Arno Press, 1980; David Kunzle, *The History of the Comic Strip: the Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, 1990; Bertrand Tillier, *La République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997.

13 - Brisson, Adolphe, « Promenades et visites. M. Steinlen, peintre et ami du peuple », *Le Temps*, November 23, 1898.

14 - See: Jean Cherpin, *Daumier et le théâtre*, Marseille, Edisud, 1978.

15 - On Monnier: Champfleury, *Henry Monnier, sa vie, son œuvre*, with a complete catalogue of his works, Paris, Dentu, 1889 [1879].

54

Nu aux bas assis sur un divan - 1896  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Sitzender Akt mit Strümpfen  
Nude in stockings seated on a sofa  
*cat. 54*

55

L'Attente - 1900  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Warten  
The Wait  
*cat. 55*

90

La Clinique Chéron - 1905  
Coll. Musée de Montmartre  
La Clinique Chéron  
The Chéron Clinic  
*cat. 90 (à Paris seulement)*

60

Les Mineurs - 1905  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Bergleute  
The Miners  
*cat. 60*



d'une pièce faustienne à Londres agit comme une révélation aux yeux du peintre romantique). Cependant, l'éventail des techniques, des genres et des produits s'est considérablement développé en cinquante ans, avec la généralisation des couvertures illustrées, des affiches et surtout grâce à la proximité sociale et professionnelle des artistes de la plume, du crayon et de la scène. Steinlen et ses confrères montmartrois (Toulouse-Lautrec, Léandre, Willette, Hermann-Paul, Rivière, Jossot,...) n'illustrèrent pas seulement des pièces de théâtre, ils travaillent pour des entrepreneurs, éditeurs ou directeurs de cabarets ou de salles de spectacle, dont ils assurent la promotion.

Ces échanges intenses n'auraient pu s'établir et Steinlen n'aurait été aussi prolifique dans le domaine de l'imprimé sans le perfectionnement des techniques de reproduction industrielles. En 1878, Charles Gillot met au point un procédé de report photomécanique en relief, c'est-à-dire compatible avec la typographie.<sup>16</sup> Le dessin exécuté au trait est assorti de fonds et de valeurs produites par l'usage des papiers dits « procédé ». Leur surface, formée d'une texture de lignes, crée une sorte trame et permet de restituer les demi-tons en typographie. Dès 1893, Steinlen exécute également ses illustrations sur des papiers grainés dont les effets imitent la lithographie. Ces papiers sont traités à la plume, au crayon, au lavis ou à la gouache. Ils peuvent être grattés ou collés pour simuler des valeurs. De nombreux dessins originaux de Steinlen sont ombrés au crayon bleu qui indique les parties à ombrer car le bleu reste invisible lors du report photographique des dessins au

Goethes Text, sondern auch von den graphischen Illustrationen Moritz Retzschs sowie von einer Theateraufführung eines Faust-Stückes in London, das in den Augen eines romantischen Künstlers eine Offenbarung dargestellt haben muss, beeinflusst. Die Bandbreite der verwendeten künstlerischen Techniken, der Genres und der Produkte hat sich jedoch innerhalb von 50 Jahren, auch dank der großen Verbreitung der Titelseiten und Plakate sowie der sozialen und berufsmäßigen Nähe der darstellenden und bildenden Künstler, bedeutend weiterentwickelt. Steinlen und andere Künstler am Montmartre (Toulouse-Lautrec, Léandre, Willette, Hermann-Paul, Rivière, Jossot) illustrieren nicht nur Theaterstücke, sondern arbeiten auch für Unternehmer, Verleger und Kabarettbesitzer, deren Werbemaßnahmen sie mit ihrer Arbeit unterstützen.

Weder hätte dieser rege Austausch zwischen den Künsten stattfinden, noch Steinlen so umfassend im Bereich der Druckgraphik tätig werden können, wenn nicht eine Perfektionierung der Technik der industriellen Vervielfältigung stattgefunden hätte. 1878 bringt Charles Gillot eine photomechanische Übertragung im Hochdruckverfahren zustande, eine nach seinem Erfinder französisch auch gillotage genannte Art der Zinkätzung, die mit der Typographie kompatibel ist. Die Strichzeichnung wird dabei von Fonds und Werten ergänzt, die durch die Verwendung sogenannter „bearbeiteter“ Papiere (frz. papiers „procédé“) entstanden sind. Ihre Oberfläche, die aus einem Liniengefüge gebildet ist, schafft eine Art Raster und erlaubt es, Halbtöne im Hochdruck umzusetzen.<sup>16</sup>

Seit 1893 führt Steinlen seine Illustrationen auch auf körnigem Papier aus, denn die dabei entstehenden Effekte imitieren die Lithographie. Diese Papiere werden mit der Feder, dem Blei- oder Kreidestift und mit Tusche- oder Gouachefarben bearbeitet. Die Papiere

artists of the quill, the pencil and the stage. Steinlen and his colleagues in Montmartre (Toulouse-Lautrec, Léandre, Willette, Hermann-Paul, Rivière, Jossot, etc.) were not only drama illustrators; they also worked for entrepreneurs, publishers and cabaret directors or for theatres whose publicity they ensured.

These intense exchanges would not have come about and Steinlen would not have been as prolific in the printed press if it were not for the perfecting of the techniques of industrial reproduction. In 1878, Charles Gillot refined a process of photomechanical relief transfer compatible with typography.<sup>16</sup> The executed hand drawing was matched with backgrounds and tonal values produced using so-called “process” paper(s). Its surface, formed by textured lines, created a kind of mesh that allowed half-tones to appear in typography. As of 1893, Steinlen also executed his illustrations on grain paper resulting in an effect akin to lithography. This paper was treated with pen, pencil, wash-paint or gouache. It could be scratched or glued to simulate tonal values. Many of Steinlen's original drawings were shaded in blue pencil to indicate the areas to shade since the blue remained invisible during the photographic transfer of the hand drawings. After the fact, the illustrator often finished the reproductions of the illustrations by hand, adding watercolor or gouache; whereas in engraved reproductions, the colors are applied by transferring the drawing to the black part on other masters each of which has a distinct chromatic inking.

16 - Sur les techniques industrielles de reproduction, voir : Jules Adeline, *Les Arts de reproduction vulgarisés*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894 ; Véronique Burnod-Sandreau, «La gravure face à son industrialisation en France au XIXe siècle», *Nouvelles de l'estampe*, n° 13, 1973, pp. 3-12 ; Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York, Londres, Bowker and Co., 1974 ; Rolf Söderberg, *French Book Illustration 1880-1905*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977 ; Susan Gill, *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881-1900*, thèse, Ann Arbor 1982.

16 - Zu den industriellen Reproduktionstechniken siehe: Adeline, Jules. *Les Arts de reproduction vulgarisés*. Paris (Librairies-Imprimeries Réunies) 1894; Burnod-Sandreau, Véronique. „La gravure face à son industrialisation en France au XIXe siècle“. In: „Nouvelles de l'estampe“, Nr. 13, 1973, S. 3 - 12; Jussim, Estelle. *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York / London (Bowker and Co.) 1974; Söderberg, Rolf. *French Book Illustration 1880 - 1905*. Stockholm (Almqvist & Wiksell) 1977. Gill, Susan. *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881 - 1900*. Dissertation, Ann Arbor 1982.

16 - On industrial reproduction techniques, see: Jules Adeline, *Les Arts de reproduction vulgarisés*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894; Véronique Burnod-Sandreau, «La gravure face à son industrialisation en France au XIXe siècle», *Nouvelles de l'estampe*, n° 13, 1973, pp. 3-12; Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York, London, Bowker and Co., 1974; Rolf Söderberg, *French Book Illustration 1880-1905*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1977; Susan Gill, *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881-1900*, thesis, Ann Arbor, 1982.

# 61

trait. Après-coup, l'illustrateur finit souvent les illustrations au trait qu'il a données pour reproduction en leur ajoutant des couleurs à l'aquarelle ou à la gouache, tandis que dans la reproduction gravée, les couleurs sont appliquées par report du dessin au noir sur d'autres matrices qui portent chacune un encrage chromatique distinct.

La plupart des illustrations de Steinlen ont été reproduites grâce à ces supports mécaniques et photomécaniques qui offrent à l'artiste des libertés graphiques inédites et lui permettent de concevoir l'espace de la page – texte et image – comme un tout. Auparavant, seule la lithographie permettait de maîtriser les jeux entre le dessin et le texte calligraphié qui sont d'une telle importance dans le domaine de l'affiche. À partir des années 1880, les titres de musique, les couvertures de périodiques et de livres, les illustrations de chansons alternent, superposent, imbriquent l'écriture et le dessin, faisant éclater la notion même de marge ou de cadre. Ce chassé-croisé entre images et textes fait se rencontrer deux types de regards : celui du lecteur, pour qui la page est un écran sur lequel s'imprime le texte, et celui du spectateur qui regarde cette même page comme une sorte de fenêtre ouverte sur un espace que creuse le dessin. Steinlen est devenu un virtuose de ce jeu entre le registre décoratif et figuratif, entre l'aplat et la profondeur, entre la marge et l'image, comme le montre le fameux autoportrait, paru dans *Le Chat Noir* en avril 1895, dans lequel il se montre cigarette au bec, manteau au vent, cartable sous le bras, en train de pénétrer dans le cadre de l'image.

können dabei gekratzt, geschabt oder geklebt werden, um bestimmte Tonwerte vorzugeben. Auf vielen Originalzeichnungen verwendet Steinlen einen Blaustift, der die zu schattierenden Stellen bestimmt. Das Blau wird durch den späteren photographischen Prozess dann aber unsichtbar gemacht. Bisweilen kommt es vor, dass Steinlen den Illustrationen, die er zur Vervielfältigung gegeben hat, Farben hinzufügt, entweder als Aquarell oder Gouache. Bei der graphischen Reproduktion entstehen die Farben durch die Übertragung der schwarzen Skizze auf Matrizen mit jeweils unterschiedlich farbiger Druckerschwärze. Der größte Teil der Illustrationen Steinlens wird dank der mechanischen und photomechanischen Technik vervielfältigt. Diese Technik ermöglicht ihm neue graphische Freiheiten und Möglichkeiten, unter anderem eine Seite, das heißt Text und Bild, als Einheit zu entwerfen. Bis dahin konnte nur die Lithographie dem engen Verhältnis zwischen Zeichnung und Typographie, dem in der Plakatkunst eine besondere Bedeutung zukommt, beikommen. Seit den 1880er Jahren wechseln sich Musikalien, Titelseiten von Zeitschriften und Büchern sowie Illustrationen von Chansons ab und überlagern sich. Schrift und Zeichnung werden miteinander verzahnt und weisen selbst dem Rahmen der Graphik eine Bedeutung zu. Dieses Ineinandergreifen von Bild und Text kennt zwei Typen der Betrachtung: zum einen die des Lesers, für den die Seite eine Art Bildschirm ist, auf dem sich der Text ausbreitet und zum zweiten die des Betrachters, der dieselbe Seite anschaut wie durch ein geöffnetes Fenster und so die Zeichnung zu ergründen versucht. Steinlen weiß geschickt mit der dekorativen und figurativen Ebene zu spielen, wandelt zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen Rand und Bild. Ein Beispiel dafür ist das im April 1895 in der Zeitschrift „Chat noir“ erschienene,

Most of Steinlen's illustrations had been reproduced using these mechanical and photomechanical processes which offered the artist unprecedented graphic freedom and allowed him to conceive the space on a page – text and image – as a whole. Previously, only lithography had allowed for mastering the crux of poster art, the play between drawing and calligraphic text. As of the 1880's, sheet music, periodical covers, book covers and song illustrations alternate, overlap, and interweave writing and drawing in such a way that the very idea of margin and frame is exploded. This to-and-fro between texts and images creates an encounter between two kinds of readings. For the reader, the page is a screen with printed text and for the spectator, this same page is a kind of window opened up onto a space hollowed out by the drawing. Steinlen became a virtuoso at this game, playing on the decorative and figurative levels, on flatness and depth, between the margins and the image. A salient example would be his self-portrait in *Black Cat* in April 1895 in which he portrays himself with a cigarette in his mouth, his coat in the wind, a briefcase under his arm, and in the process of penetrating into the frame of the image.

Up until the last years of his life, Steinlen remained an experimenter, as confirmed by a letter he wrote to Vernant, a printer, in September, 1915: "Mr. D'Alignan's employee is bringing you 4 pieces of zinc, 2 of which have been begun in the manner you detest (aquatint). I would ask, in any case, that you be so kind as to bite a few proofs in black or bistre (blackish-

52

# 59

Le Charpentier au-dessus du port - 1900  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Zimmermann am Hafen  
The Carpenter above the Port  
cat. 59

Jusque dans les dernières années de sa vie, Steinlen est demeuré un expérimentateur comme le prouve une lettre qu'il adresse à l'imprimeur Vernant en septembre 1915 : « l'employé de M. d'Alignan vous apporte 4 bouts de zinc, 2 d'entre eux sont commencés dans la manière que vous n'aimez guère (aquatinte) je vous demanderai tout de même de bien vouloir m'en faire tirer quelques épreuves en noir ou bistre + épreuves sèches de façon à ce que je voie bien tout ce qu'il y a sur la planche pour pouvoir poursuivre le travail... le 4e vernis à ma façon... est accompagné d'un insignifiant croquis à la pointe sur gélatine, s'il est possible d'en faire un essai, je serai curieux de voir le résultat. »<sup>17</sup> Quelle est donc la nature de l'essai en question ? Il pourrait bien s'agir d'un dessin exécuté à la manière d'un cliché-verre : sur une plaque enduite de gélatine l'artiste aurait exécuté à l'aide d'une pointe un croquis reporté par la suite sur un plaque de zinc recouverte d'un vernis photosensible et gravée en relief...<sup>18</sup>

Le cliché-verre comme le monotype s'apparente au dessin plus qu'à la gravure. Steinlen, dans son travail pour l'édition comme dans celui de l'estampe originale, s'efforce de trouver des moyens techniques et des procédés artistiques de reproduction les plus directs, les plus immédiats, qui restituent la qualité autographe de l'original. Cette volonté se manifeste dans une autre lettre relative à ses eaux-fortes adressée à l'imprimeur Vernant : « tirage très simple, sans recherches inutiles (pas d'essuyages sur les drapeaux

berühmte Selbstporträt: Wir sehen Steinlen mit Zigarette im Mund und mit einem wehenden Mantel bekleidet, die Zeichenmappe unter dem Arm haltend. Mit einer dynamischen Bewegung überschreitet er den Bildrahmen.

In den letzten Jahren seines Lebens erweist Steinlen sich als äußerst experimentierfreudig. Ein Brief an den Drucker Vernant im September 1915 legt Zeugnis von dieser Experimentierfreude ab: „Der Angestellte von Herrn Alignan wird Ihnen vier Druckformen aus Zink bringen. Zwei davon sind als Aquatinta begonnen, was Sie ja, wie mir bewusst ist, überhaupt nicht schätzen. Ich bitte Sie dennoch, mir einige Proben in Schwarz oder Schwarzbraun sowie Trockenproben abziehen, so dass ich alles sehen kann, was auf der Druckform ist, um meine Arbeit fortzusetzen ... Der vierte Lack ist nach meiner Art und Weise ... von einer unbedeutenden Radierskizze auf Gelatine begleitet. Falls es möglich ist, davon eine Probe zu machen, wäre ich auf das Ergebnis gespannt.“<sup>17</sup> Worum handelt es sich bei diesem Versuch? Es könnte sich um eine Skizze handeln, die in der Art und Weise eines Cliché verre ausgeführt wurde: Auf einer mit Gelatine überzogenen Platte könnte der Künstler mithilfe einer Radierfeder eine Skizze ausgeführt haben, die anschließend dann auf eine Zinkplatte übertragen, dann mit einem photosensiblen Lack bedeckt, und anschließend ins Relief graviert worden wäre ...<sup>18</sup>

Das Cliché verre, auch Glasklischeedruck oder Glasradierung genannt, ist wie die Monotypie eher mit der Zeichnung als mit einer Druckgraphik verwandt. Steinlen bemüht sich, bei einer hohen Auflage ebenso wie beim Originaldruck, im künstlerischen Prozess die technischen Mittel zu finden, welche die Reproduktion am direktesten und unmittelbarsten an die Qualität des Originals heranreichen lässt. Dieser Willen wird in einem anderen, ebenfalls an den Drucker Vernant gerichteten Brief laut, der seine Radierungen zum Thema hat: „Ein äußerst einfacher Druck, ohne unnötige Versuche (kein Abwischen auf den

brown) plus a few dry proofs so that I can better see what there is on the plate to be able to pursue the work...the 4th varnish in my way...is accompanied by an insignificant drypoint sketch on gelatin, if it is possible to make a trial of it, I would be curious to see the result.“<sup>17</sup> What exactly was the nature of the trial in question? It may have been a drawing on a glass plate covered with gelatin where the artist would have executed a sketch in drypoint then transferred onto a zinc plate covered with a photosensitive varnish and engraved in relief.<sup>18</sup>

17- Letter from Steinlen to Mr. Vernant, September 3, 1915, collection Paul Prouté, cited in *Christophe 1999*, vol. 2, p. 111.

18- On glass plate printmaking, see: Rainer Michael Mason (ed.), *Le Cliché-verre, Corot et la gravure diaphane*, Geneva, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes, Du Tricorne, 1982; Alain Paviot (ed.), *Le Cliché-verre : Corot, Delacroix, Millet, Daubigny*, Paris, Paris-Musées: Paris-Audiovisuel, 1994.

Like monotype, glass plate printmaking is closer to drawing than engraving. In his work for publishers and in his original prints, Steinlen always tried to find the technical means and artistic processes that were the most direct, the most immediate and the most apt to render the autographic quality of the original. This determination was manifest in his letter to Vernant, the printer where the artist requested: “very simple printing, without useless contrivances (*“recherches inutiles”*) (no

17 - Lettre de Steinlen à M. Vernant, le 3 septembre 1915, collection Paul Prouté, citée dans *Christophe 1999*, vol. 2, p. 111.

18 - Sur le cliché-verre, voir : Rainer Michael Mason (éd.), *Le Cliché-verre, Corot et la gravure diaphane*, éd., Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes, éd. Du Tricorne, 1982 ; Alain Paviot (éd.), *Le Cliché-verre : Corot, Delacroix, Millet, Daubigny*, éd., Paris, Paris-Musées : Paris-Audiovisuel, 1994.

17 - Brief Steinlens vom 3.9.1915 an M. Vernant, Sammlung Paul Prouté, zitiert aus: *Christophe*, op. cit., 1999, Band 2, S. 111.

18 - Zum Cliché verre siehe: Mason, Rainer Michael (Hrsg.). *Le Cliché-verre, Corot et la gravure diaphane*. Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes (éd. Du Tricorne) 1982; Paviot, Alain (Hrsg.). *Le Cliché-verre: Corot, Delacroix, Millet, Daubigny*. Paris (Paris-Musées: Paris-Audiovisuel) 1994.

17 - Letter from Steinlen to Mr. Vernant, September 3, 1915, collection Paul Prouté, cited in *Christophe 1999*, vol. 2, p. 111.

18 - On glass plate printmaking, see: Rainer Michael Mason (ed.), *Le Cliché-verre, Corot et la gravure diaphane*, Geneva, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes, Du Tricorne, 1982; Alain Paviot (ed.), *Le Cliché-verre : Corot, Delacroix, Millet, Daubigny*, Paris, Paris-Musées: Paris-Audiovisuel, 1994.

notamment comme il se voit sur certaines des 10 épr[euves] sur g[ran]d papier – un beau noir absolu, un bon retroussage dans le bas se perdant un peu en remontant sur les côtés et ce sera parfait.<sup>19</sup> » Même lorsque les dessins de Steinlen sont gravés sur bois par une autre main pour répondre aux exigences des amateurs de beaux livres (l'*Almanach du bibliophile* et l'*Histoire du chien Brisquet de Nodier* en 1900 ou encore *L’Affaire Crainquebille* d’Anatole France en 1901), les xylographes redoublent de virtuosité pour restituer la texture du crayon au moyen de tailles d’une finesse extrême.

Cette liberté permise par les procédés de reproduction industriels après 1880 s’accorde à l’*imagination graphique* de Steinlen. Lorsque Jean Grave, l’éditeur du journal anarchisant *Les Temps nouveaux*, suggère à l’artiste le motif probablement allégorique d’un dessin, ce dernier lui répond : « Cher Grave, j’ai vainement essayé de réaliser un dessin pour ce que vous me demandez – je ne m’en tire pas. Je ne vois pas le joint qui permettrait de faire un “dessin” et non un “rébus” – ça, on l’oublie trop souvent en matière journalistique.<sup>20</sup> » En effet, l’essentiel de l’art de Steinlen repose sur le rejet de l’image comme illustration d’un discours, d’où la relative rareté, pour ne pas dire l’absence des allégories « pures » dans son œuvre. Ainsi, même lorsqu’il dessine une Marianne, une Liberté ou une République coiffée d’un bonnet phrygien, drapée à l’antique ou dévoilant sa nudité, c’est une femme du peuple qu’il dépeint, dans une situation quotidienne et un environnement réaliste. Steinlen excelle en effet dans la peinture de genre et dans le registre scénographique exercé dans le milieu des spectacles montmartrois. Il fusionne la vision dra-

Fahren wie man es beispielsweise bei einigen Abzügen auf 'grand papier' [das sind große Bögen mit breitem Rand; Anm. der Übersetzerin] macht) – ein schönes, absolutes Schwarz, eine gute Retroussage [d. h. Verwendung von viel Farbe, bei nur leichtem Abwischen der Platte; Anm. der Übersetzerin] im unteren Bereich, die sich an den Seiten hinauf verliert, und so wird es perfekt sein.<sup>19</sup> Und selbst wenn seine in Holz gravierten Zeichnungen von einer anderen Hand ausgeführt wurden, um den Ansprüchen der Liebhaber der Gattung „beaux livres“ (Schöne Bücher) zu genügen („L’Almanach du bibliophile et l’Histoire du chien Brisquet“ von Nodier aus dem Jahr 1900 oder „L’Affaire Crainquebille“ von Anatole France aus dem Jahr 1901), so entfalten die Holzschnneider die höchste Kunstfertigkeit, indem sie die Textur des Farbstifts mittels eines extrem feinen Schnittes wiedergeben. Diese durch die nach 1880 einsetzenden industriellen Reproduktionsverfahren hervorgerufene Freiheit steht im Einklang mit Steinlens graphischer Vorstellungskraft.

Als ihm Jean Grave, Herausgeber des anarchistischen Journals „Les Temps nouveaux“, ein vermutlich allegorisches Motiv für eine Zeichnung vorschlägt, antwortet Steinlen diesem: „Lieber Grave, ich habe vergeblich versucht, eine Zeichnung zu dem von Ihnen gestellten Thema zu entwerfen, es will mir nicht gelingen. Ich kann die Lösung – als Zeichnung, nicht als Bilderrätsel entwerfen – nicht finden. Dies vergisst man als Journalist leider viel zu häufig.“<sup>20</sup> Und wirklich, das Essentielle von Steinlens Kunst basiert auf der Tatsache, dass er das Bild als eine nebensächliche Illustration ablehnt und nur sehr selten, um nicht zu sagen niemals „reine“ Allegorien in seinem Werk verwendet. Selbst wenn er eine „Marianne“, „Freiheit“ oder „Republik“ mit einem phrygischen Helm zeichnet, mit einem antiken Gewand drapiert oder ihre Nacktheit enthüllt: Die von ihm Dargestellte bleibt eine Frau aus dem

wiping on the flags as was, for example, seen on some of the 10 proofs on large paper) – a beautiful absolute black, a good *retroussage*<sup>Tr</sup> on the bottom, fading out a bit, and coming back up on the sides and it will be perfect.”<sup>19</sup> Even when engraved on wood by someone else in order to appeal to beautiful book lovers, the xylographers who engraved Steinlen’s work were remarkably adept at making extremely fine cuts to preserve the texture of the original pencil drawings. Fine examples include the *Almanach du bibliophile*, Nodier’s *L’Histoire du chien Brisquet* in 1900, and Anatole France’s *L’Affaire Crainquebille* in 1901.

The new freedom inaugurated by industrial reproduction processes after 1880 harmonized with Steinlen’s *graphic imagination*. When Jean Grave, editor of the anarchist newspaper *Les Temps Nouveaux* suggested to the artist an allegorical theme for a drawing, Steinlen responded: “Dear Grave, I have tried in vain to produce a drawing for what you asked of me – but I am making no headway. I do not see the connection for me to make a “drawing” and not a “rebus” – something too often forgotten in journalistic matters.”<sup>20</sup> Indeed, Steinlen’s art depends on a rejection of the image as an illustration of a discourse, whence the relative rarity or even total absence of “pure” allegories in his work. Thus, even when he draws the feminine symbol of the French Republic wearing her Phrygian bonnet, Marianne or Freedom, whether in ancient robes or half-nude, she remains a woman of the people portrayed in an everyday setting and in a realistic environment. Steinlen excels at genre painting and in the theatrical arena where he practiced his art in the milieu of Montmartre’s stages and cabarets. He fused dramatic vision with observations made by urban playlets to create the social character types that populate his human comedy: the worker, the vagabond, the street vendor, the prostitute, the bourgeois, the

19 - Lettre de Steinlen à M. Vernant, le 8 ou 9 septembre 1915, collection Paul Prouté, reproduite dans *Christophe*, op. cit., vol. 2, p. 112.

20 - Lettre de Steinlen à Jean Grave, 1912, citée dans Maurice Pianzola, *Théophile Alexandre Steinlen*, Lausanne, Editions Rencontre, 1970, p. 44.

19 - Brief Steinlens vom 8. oder 9.9.1915 an M. Vernant, Sammlung Paul Prouté, abgedruckt in: *Christophe*, op. cit., 1999, Band 2, S. 112.

20 - Brief Steinlens von 1912 an Jean Grave, zitiert aus: Pianzola, Maurice. *Théophile Alexandre Steinlen*. Lausanne (Editions Rencontre) 1970, S. 44.

Tr - A technique sometimes used in the final wiping of intaglio plates. A fine muslin is dragged along the inked lines to soften their definition and give a richer, almost drypoint effect.

19 - Letter from Steinlen to Mr. Vernant, September 8<sup>th</sup> or 9<sup>th</sup>, 1915, collection Paul Prouté, reproduced in *Christophe*, op. cit., vol. 2, p. 112.

20 - Letter from Steinlen to Jean Grave, 1912, cited in Maurice Pianzola, *Théophile Alexandre Steinlen*, Lausanne, Editions Rencontre, 1970, p. 44.

# 62

matique et l'observation des saynètes urbaines et des types sociaux qui viennent animer sa comédie humaine : l'ouvrier, le vagabond, le trottin, la prostituée, le bourgeois, la lavandière, la mère et l'enfant, le soldat.

Il faut imaginer l'artiste aux terrasses des cafés, sur les bancs, dans les salles de spectacle, à l'affût de figures, d'idées qu'il esquisse sur de petits calepins. Steinlen y développe tout un art de la mise en page « naturaliste », avec ses personnages qui s'avancent vers le spectateur, font parfois mine de sortir de la représentation ou semblent pénétrer soudainement dans l'espace de la feuille comme pour la traverser l'espace d'un instant. La formation de Steinlen dans les arts industriels l'a probablement rendu attentif aux données matérielles qui sont à la mode avec le goût pour le japonisme et l'esthétique de l'Art Nouveau. Ses reliures en cuir incisé confirment sa passion et sa maîtrise des aspects décoratifs dans toute leur diversité. Mais Steinlen sait aussi renoncer aux usages lorsque la Société des Amis du Livre lui demande une illustration du *Vagabond*, paru en 1902, enrichi de cinquante lithographies en couleur. « J'ai emporté avec moi la nouvelle de Maupassant et j'ai à loisir médité la façon d'en faire un livre. Il m'est venu une conception à laquelle je m'arrêterai. Je la crois bonne, idoine au sujet et neuve », écrit-il à son commanditaire en 1901.<sup>21</sup> Il lui explique son idée dans la lettre suivante qu'il assortit d'un croquis : « je vois le volume illustré à toutes ses pages de façon égale, le dessin occupant la moitié supérieure de la page ainsi : [dessin] et le texte la moitié inférieure. Ce serait donc l'histoire défilant sur la route à travers les paysages, etc., le *trait*, le dessin imprimé en un gris que je déterminerai, le noir venant

Volk in einer alltäglichen Situation und in einer realistischen Umgebung. Steinlens Malerei kann man als Genremalerei, deren Szenographie auf die Bühnenwelt vom Montmartre zurückgreift, bezeichnen. Dort verschmelzen dramatische Vision, Beobachtung der städtischen „Kurzgeschichten“ und soziale Typen, die seine menschliche Komödie beleben: Arbeiter, Stadtstreicher, Laufburschen, Prostituierte, Bürgerliche, Wäscherinnen, Mütter mit ihren Kindern und Soldaten.

Man muss sich den Künstler, immer auf der Suche nach Figuren und Ideen, die er in seine kleinen Notizbücher zeichnet, auf den Terrassen der Kaffeehäuser, auf den Bänken und in den Theatersälen vorstellen. Steinlen entwickelt eine ganz eigene Kunst der „naturalistischen“ Darstellungsweise. Seine Personen bewegen sich mal in Richtung des Betrachters, sehen dann wieder so aus, als wenn sie sich aus der Darstellung herausbewegen oder dann plötzlich, als wenn sie sich geradewegs in den Raum des Zeichenblatts hineinbegeben, als wenn sie ihn für einen Moment durchqueren wollten. Steinlen steht dem Kunstgewerbe, das mit der Begeisterung für den Japonismus und der Ästhetik des Jugendstils en vogue ist, abgeschlossen gegenüber, wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund seiner Ausbildung in der Industriekunst. Seine Lederbucheinbände mit in das Material eingeschnittenen Illustrationen sind, vom dekorativen Standpunkt her gesehen, ein Beispiel für Steinlens Leidenschaft und meisterhaftes Können in seiner ganzen Mannigfaltigkeit. Aber er weiß auch auf das Dekorative zu verzichten. Als die „Société des Amis du Livre“ ihn um die Illustration des 1902 erschienenen „Vagabond“ von Maupassant bittet, der mit 50 Farblithographien versehen werden soll, schreibt Steinlen 1901 an seinen Auftraggeber folgende Zeilen: „Ich habe die Novelle von Maupassant mitgenommen und bereits in Ruhe darüber nachgedacht, wie man sie graphisch gestalten könnte. Eine Konzeption, an der ich auch festhalten möchte, ist mir dabei in den Sinn gekommen. Ich glaube, dass sie gut, dem Thema angepasst und neuartig ist.“<sup>21</sup> Er erklärt seine Idee in einem folgenden Brief und skizziert sein Vorhaben: „Mir schwebt ein Buch vor, in dem jede einzelne Seite in einer einheitlichen Art und

washer-woman, the mother, the child and the soldier.

One should try to imagine the artist sitting at outdoor cafés, on benches, and in the theatres where he was surrounded by the figures and ideas he sketched in his little notebooks. Steinlen developed in these places a whole art of “naturalist” settings on a page, where his characters advance toward the viewer, sometimes pretending to exit the representation or suddenly seeming to penetrate into the space on the page as if just crossing through a place for an instant. Steinlen's training in industrial arts probably made him more attentive to material issues that were in fashion with the appeal of Japanese and Art Nouveau aesthetics. His carved leather bookbinding work confirms his passion for and mastery of the decorative arts in all their diversity. Yet Steinlen also knew how to refuse the conventional as, for example, when he was asked to illustrate the *Vagabond* in 1902 with fifty color lithographs. “I took Maupassant's novel with me and I calmly meditated the way to make a book of it. I came upon an idea and will stick to it. I think it's a good one, appropriate for the subject and new,” wrote Steinlen to the publishers in 1901.<sup>21</sup> He explained his idea in a subsequent letter to which he added a sketch: “I see the volume illustrated in the same way on each page; the drawing on the top half of the page like this [sketch] and the text on the bottom half. In this way, the story will move along the road through the landscapes, etc. The *line*, the drawing, will be printed in a gray color that I will choose; the black coming as a color from the text – two or three other colors at the most (I took an average of four) that will give us sixty pages, not including the titles,

# 64

21 - Lettre de Steinlen à Paul Villeboeuf, le 9 juillet 1901, *ibid.*, p. 80.

21 - Brief Steinlens vom 9.7.1901 an Paul Villeboeuf, zitiert aus: *ibid.*, S. 80.

21 - Letter from Steinlen to Paul Villeboeuf, July 9, 1901, *ibid.*, p. 80.

65

La Commune, Louise sur  
les barricades - 1885  
Musée du Petit Palais  
Genève, Modern Art Foundation  
Die Kommune, Louise (Michel)  
auf den Barrikaden  
The 'Commune', Louise at  
the barricades  
*cat. 65*

# 58

La Famille  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Famille  
Family  
cat. 58

comme couleur pour le texte – deux ou trois couleurs au plus (j’ai pris la moyenne de quatre) ça nous donnerait soixante pages, non compris les titres, tables, etc.<sup>22</sup> » Etant donné que l’impression du *Vagabond* exige deux types de presses, typographique pour le récit, lithographique pour l’illustration, Steinlen abandonne les jeux et les imbrications entre texte et image au profit d’une disposition à la fois « classique » du fait qu’elle sépare les registres textuels et visuels, et nouvelle parce qu’elle conçoit l’image comme un long déroulement, comme un paysage d’errance, comme un défilement presque cinématographique ou panoramique, de gauche à droite, qui va dans le sens de la lecture et du livre qui suivent les déplacements du vagabond. De plus, le choix d’un encrage transparent, de couleurs délavées donne une tonalité japonisante à la séquence visuelle et résonne avec les paysages de pluie qui accompagnent le personnage principal.

Steinlen fait indiscutablement montre d’une science remarquable du cadrage, dans la découpe scénique, dans la coupe des figures : un art de l’ellipse, de la synthèse, du *non finito* qui a impressionné l’un de ses contemporains, Camille Mauclair, dont Steinlen a par ailleurs illustré les récits : « Rien n’est fini, tout y est : cela garde la saveur des carnets de route, la fiévreuse instantanéité de l’impression, sans que jamais le notateur ait fait, de retour à l’atelier, parade d’un savoir facile par des retouches. C’est avec cette sûreté inouïe, résultat de profondes études, que quelques taches lithographiques animent une tête, l’éclairent de ces yeux dont aucun n’est “dessiné” et dont on lit pourtant la pensée : compromis, vraiment, entre l’art graphique et l’écriture, griffe plutôt que dessin – la griffe de Steinlen.<sup>23</sup> »

L’idée de la griffe rappelle un cliché historiographique qui s’est formé très tôt à propos de l’artiste assimilé à ses sujets

Weise illustriert ist. Die Seiteneinteilung stelle ich mir folgendermaßen vor: Die Zeichnung wird die obere Hälfte der Seite einnehmen, der Text die untere Hälfte. Folglich handelt sich die Geschichte der Novelle von der Straße quer durch die Landschaften usw. Die Zeichnung wird in einem Grauton, den ich bestimmen werde, gehalten, als Textfarbe und Farbe zugleich habe ich Schwarz gewählt. Zwei oder drei Farben kommen dann höchstens noch hinzu (ich habe als Mittelwert vier Farben angenommen). Das Ganze würde insgesamt dann etwa 60 Seiten ergeben – Titelblätter, Tafeln etc. nicht mitgezählt.“<sup>22</sup> Weil der Druck des „Vagabond“ zwei verschiedene Druckerpressen erfordert, eine typographische für die Erzählung, eine lithographische für die Illustrationen, gibt Steinlen das Spiel der Verflechtungen zwischen Text und Bild zugunsten einer Disposition auf, die auf der einen Seite als „klassisch“ bezeichnet werden kann, weil sie das Textregister vom visuellen Register trennt und neuartig, weil sie das Bild als einen langen Ablauf begreift. Wie eine vorbeiziehende Landschaft, ein Defilee, wie im Film oder bei einem Panorama wandert der Blick des Betrachters von links nach rechts in Leserichtung umher und folgt so den Ortsveränderungen des Landstreichers (frz. *vagabond*). Die transparente Druckerschwärze und die verwachsenen Farben verleihen dieser visuellen Sequenz eine japanisierende Tonalität und finden ihren Widerhall in den Regenlandschaften, welche den Hauptprotagonisten der Novelle begleiten.

Die Werke Steinlens zeichnen sich durch spezielle Bildeinstellungen, szenische Ausschnitte und Abbreviationen der Figuren aus: eine Kunst der Ellipse, der Synthese, des *non finito*. Diese speziellen Eigenschaften haben Steinlens Zeitgenossen Camille Mauclair, für den er eine Erzählung illustriert hat, beeindruckt: „Nichts ist vollendet und doch ist alles da und behält so den Flair von Notizbüchern, die fieberhafte Momentaufnahme des Augenblicks, als ob der Zeichnende wieder zurück in seinem Atelier sei, ohne seine Retouchierkünste eingesetzt zu haben. Diese unerhörte Sicherheit, Resultat tiefgreifender Studien, ermöglicht, dass einige lithographische Flecke einen Kopf

tables, etc.”<sup>22</sup> Given that the printing of *Vagabond* required two presses, a typographic press for the narrative and a lithographic press for the illustrations, Steinlen gave up on interweaving the text and the images in favor of a more “classical” arrangement where the visual and textual registers remain separated. Still and all, his solution was an innovative one because he envisioned the image unfolding, like a winding landscape, in an almost cinematographic or panoramic panning from left to right, following both the direction of reading the book and the *vagabond*’s movements. Moreover, the choice of transparent inking and washed out colors lends the visual sequence a Japanese-like tonality that resonates with the rainy landscapes through which the main character meanders.

Steinlen was an indisputable master of the remarkable science of framing, scenic cut, and the cut of his figures. This art of the ellipse, of synthesis, and of *non finito* impressed one of his contemporaries, Camille Mauclair, whose stories he illustrated. Mauclair wrote the following of Steinlen: “Nothing is finished, everything is there: it retains the flavor of travel logs, the feverish instantaneous quality of the impression, without this observer ever returning afterwards to the studio to take the easy road out to impressing us with his knowledge by touching up his work. It is with this sublime certainty, the result of extensive studies, that a few lithographic blots can bring a head to life, light up these eyes, not one of which is “drawn” and yet in which we read the

22 - Lettre non datée, *ibid.*, p. 82.

22 - Undatierter Brief, *ibid.*, S. 82.

22 - Undated letter, *ibid.*, p. 82.

23 - Mauclair, Camille, « L’Œuvre de guerre de Steinlen », *L’Art et les Artistes*, 1918, t. 23, p. 38.

de prédilection : les chats. C'est notamment grâce à son ancienne passion pour les bêtes et à l'exercice du dessin animalier que Steinlen a pu quitter les arts décoratifs et devenir l'un des dessinateurs vedettes du cabaret le Chat Noir. C'est encore à travers le félin qu'il renouvelle son langage graphique dans le domaine de l'affiche avec une œuvre devenue célèbre, le *Lait pur stérilisé de la Vingeanne*. La même année, en 1894, l'affiche de sa première exposition personnelle montre deux chats accompagnés de son nouveau monogramme japonisant : un « S » rouge croisé par un « t » et un « h » minuscule qui se termine en queue de chat. Le jeu graphique sur la lettre et la queue est encore plus frappant dans l'affiche qu'il imagine pour la *Tournée du Chat noir* en 1896. Deux autres sceaux ou monogrammes de l'artiste inscrivent le « S » de son patronyme dans la courbure du dos d'un chat assis qui se retourne. À partir de ces années, les félins envahissent les œuvres de l'artiste : dessins de presse, eaux-fortes, lithographies, livres (*Des chats* et *Contes à Sara* en 1898), sans compter les peintures et bientôt les sculptures. L'animal est assurément à la mode depuis quelques années dans les milieux littéraires et artistiques parisiens (que l'on songe aux vers de Baudelaire et à l'*Olympia* de Manet). Il a élu domicile sur les toits de Montmartre et Steinlen a la réputation de nourrir et adopter les chats en nombre, au grand désespoir de son épouse. Si le félin prête son nom et sa couleur au cabaret de Rodolphe de Salis, c'est parce qu'il a la réputation d'être un animal indépendant et libre, surtout depuis qu'il accompagne les personifications de la Liberté révolu-

andeuten, der durch die Augen leuchtet, obwohl diese nicht 'gezeichnet' sind und in denen man trotzdem den Gedanken liest. Wirklich, ein Kompromiss zwischen der Graphikkunst und der Schrift. Handschrift eher noch als Zeichnung – die Handschrift Steinlens.“<sup>23</sup>

Die Idee der Handschrift erinnert an das Klischee, das in Zusammenhang mit Steinlen immer wieder aufkommt und das aufgrund seiner Lieblingssujets, den Katzen, entstanden ist. Dank seiner langjährigen Leidenschaft für Tiere und der Übung am Zeichnen von Tieren kann Steinlen das Metier der dekorativen Künste verlassen und zu einem der führenden Zeichner im Kabarett „Chat noir“ aufsteigen. Und wiederum ist es einer Katze zu verdanken, dass sich seine graphische Sprache im Bereich des Plakats erneuert und zwar mit dem berühmten Werk „Lait pur stérilisé de la Vingeanne“ (Kat. 41). In demselben Jahr, 1894, entsteht das Plakat seiner ersten persönlichen Ausstellung: Zwei Katzen, die von seinem neuen, japanisierenden Monogramm begleitet werden, einem roten „S“, das von einem kleinen „t“ und einem „h“ gekreuzt wird und im Schwanz der Katze endet. Dieses graphische Spiel mit den Buchstaben und dem Schwanz der Katze ist auf dem Plakat „Tournée du Chat noir“ (Kat. 89) aus dem Jahr 1896 noch offensichtlicher. Zwei Monogramme des Künstlers übertragen das „S“ seines Nachnamens in die Wölbung des Rückens einer seitwärts sitzenden und sich mit dem Kopf drehenden Katze. Zu Beginn dieser Jahre findet das Sujet der Katze in Steinlens Werk große Verbreitung: Zeichnungen für die Presse, Radierungen, Lithographien, Bücher („Des chats“ und „Contes à Sara“ aus dem Jahr 1898) entstehen, selbst wenn man einmal die Gemälde und Skulpturen außer acht lässt. Seit einigen Jahren ist die Katze in den Pariser Literatur- und Künstlerkreisen (man denke beispielsweise an Baudelaire und Manets „Olympia“) sehr beliebt. Die Katzen fühlen sich über den Dächern von Montmartre zuhause. Steinlen nimmt sich ihrer an und füttert sie, sehr zum Verdruss seiner Ehefrau. Wenn nun die Katze ihren Namen und ihre Farbe dem Kabarett

thoughts: a true compromise between graphic art and writing, a mark<sup>Tr</sup> more than a drawing – Steinlen's mark.“<sup>23</sup>

The idea of the *griffe* recalls what has become a cliché about the artist's history: early on, Steinlen was likened to a cat, his favorite subject. It was thanks to his longstanding passion for animals and his expertise in drawing them that he was able to leave the decorative arts and become one of the star artists of Le Chat Noir cabaret. It was also because of a feline that he was able to innovate his graphic language in posters with the now celebrated work *Pure Sterilized Vingeanne Milk*. In the same year, 1894, the poster for his first solo exhibit showed two cats along with his Japanese-style monogram: a red “S” crossed by a “t” and an “h” ending in a cat's tail. The graphic play on the letter and the tail is even more striking in the poster he imagined for *A Round at Le Chat Noir* in 1896. Two other seals or monograms used by the artist inscribe the “S” of his surname into the curved back of a seated cat turning around. In these years, felines permeated the artist's work: in drawings for the press, etchings, lithographs and books (*Des Chats* and *Contes à Sara* in 1898), without counting the paintings and later the sculptures for which they were also the subjects. The animal was certainly in fashion at the end of the 19<sup>th</sup> century in literary and artistic circles in Paris (Baudelaire's verses and Manet's *Olympia* come to mind). In his domestic haven in Montmartre, Steinlen was known to feed and adopt vast numbers of cats, to his wife's utter despair. If Rodolphe de Salis used the name “The Black Cat” for his cabaret it was also because of the feline's reputation for being free and independent, especially since it had come to accompany personifications of revolutionary freedom. In the last third of the 19<sup>th</sup> century, it also became the emblematic animal of the militant generation leading a bohemian lifestyle in the café-theatres.

23 - Mauclair, Camille. „L'œuvre de guerre de Steinlen“. In: „L'Art et les artistes“, 1918, Band 23, S. 38.

Tr - The word *griffe* has many meanings that contribute to its resonance in French and its pertinence as an attribute of Steinlen's. The cat's claws are *griffes*. A *griffe* is also a scratch, a brand, an imprint, a label, a stamp and by extension, the signature along with the stamp. The verb *griffonner* means to scratch out, scribble or jot down or sketch out hastily in drawing or in writing.

23 - Camille Mauclair, « L'Œuvre de guerre de Steinlen », *L'Art et les Artistes*, 1918, vol. 23, p. 38.

68

Couple au café  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Paar im Café  
Couple at a café  
cat. 68

66

Portrait de Jehan Rictus  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Portrait of Jehan Rictus  
Portrait of Jehan Rictus  
cat. 66



tionnaire. Dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, il devient ainsi l'animal emblématique d'une génération militante, associée à la bohème des cafés-théâtres. L'œuvre de Steinlen alterne coups de griffe et caresses. Au niveau formel, le dessin à la plume et l'eau-forte contraste de manière incisive avec la tendresse du crayon lithographique et la souplesse du pinceau. D'un point de vue iconographique, les escarmouches graphiques de Steinlen dans la presse militante de gauche et anarchiste alternent avec ses portraits et ses nus féminins. Les parallélismes entre les figures féminines et félines apparaît clairement dans le cas de la peinture intitulée *Gaudeamus* qui anthropomorphise un chat noir brandissant une bannière rouge à la manière de Marianne ou de l'héroïne révolutionnaire, Louise Michel.<sup>24</sup> Féminité et félinité se retrouvent dans les portraits de Massaïda, la jeune noire que Steinlen « recueille » peu après le décès de sa femme et qu'il peint en 1911, couchée sur un grand lit jaune, avec la décontraction, la souplesse, la lascivité même qui caractérise les chats au repos. Comment s'étonner dès lors que les essais de sculpture de Steinlen, dès 1905, reposent sur ses animaux préférés ? L'artiste les modèle en ronde-bosse et les stylise à la manière du peintre qu'il admire tant, Eugène Carrière. Steinlen s'inspire peut-être également des œuvres du sculpteur Medardo Rosso (1858-1928) lorsqu'il atténue les éléments anatomiques saillants au profit de surfaces lisses, « floues », ductiles : autant de caresses plastiques. La sculpture animalière de Steinlen réalise ainsi pleinement la fascination sensuelle et le plaisir tactile initié par ses chats dessinés et gravés.

Comme le montre l'iconographie du chat, il n'est évidemment pas possible d'isoler l'œuvre gravé de l'œuvre dessiné, peint ou sculpté. Les échanges, les reprises, les citations sont constantes dans une œuvre qui fonctionne en plein régime d'*intermédialité*. Les lithographies originales de Steinlen sont transformées en illustrations typographiques ; elles servent de modèle à la peinture qui, inversement, se voit reproduite ou reprise dans diverses techniques de gravure (affiches, les titres de musique et

„Chat noir“ (Schwarze Katze) von Rodolphe Salis leih, geschieht dies hauptsächlich deshalb, weil sie den Ruf eines unabhängigen und freiheitsliebenden Tieres genießt, besonders seit sie als Begleitung der Personifikationen der „revolutionären Freiheit“ auftritt. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wird die Katze außerdem zum emblematischen Tier einer militanten Generation, die man mit der Bohème der Café-Theater in Verbindung bringt.

Steinlens Werk zeichnet sich durch einen ständigen Wechsel aus: Auf einem formalen Niveau kontrastieren die hart anmutenden Federzeichnungen und Radierungen mit dem fast zärtlichen Strich der Lithographie und der Weichheit des Pinsels. Von einem ikonographischen Standpunkt her gesehen stehen die graphischen, in der links-militanten und anarchistischen Presse veröffentlichten Arbeiten Steinlens im Gegensatz zu seinen Porträts und weiblichen Aktdarstellungen. Die Parallelen zwischen den weiblichen Figuren und den Katzen werden auf dem Gemälde „Die schwarze Katze Gaudeamus“ (Kat. 32) offensichtlich. Die Katze erfährt eine Vermenschlichung, wenn sie, ganz in der Art einer „Marianne“ oder der revolutionären Heldin Louise Michel<sup>24</sup> (Kat. 65) eine rote Fahne schwingt. Die Verbindung von Weiblichkeit mit Katzenhaftigkeit findet sich auch in den Porträts von Massaïda (Kat. 19, 20 und 21) wieder. Die junge schwarze Frau, die Steinlen kurz nach dem Tod seiner Frau in seinem Haushalt aufnimmt und die er 1911 malt, liegt entspannt auf einem großen gelben Bett, ähnlich gelenkig und lasziv wie eine ruhende Katze. Deshalb erstaunt es nicht, dass Steinlen seit 1905 auch im Bereich der Skulptur auf seine Lieblingstiere zurückgreift. Der Künstler versieht sie mit einem Buckel und stilisiert sie in der Art des von ihm bewunderten Malers Eugène Carrière. Möglich ist auch, dass Steinlen vom Werk des Bildhauers Medardo Rosso (1858–1928) inspiriert ist, denn er mildert die hervorstechenden anatomischen Elemente zugunsten der glatten Oberfläche ab und zeichnet so ein unscharfes, dehnbare Bild einer Skulptur, was quasi einer plastischen Liebkosung gleicht. Steinlens Tierskulpturen erfüllen die sinnliche

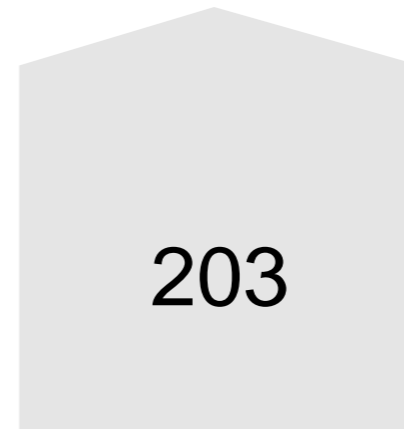
Steinlen's work alternated scratches and caresses. At a formal level, panned drawings and etchings contrasted in an incisive manner with the tenderness of the lithographic pencil and the paintbrush's suppleness. From the perspective of his iconography, Steinlen's graphic skirmishes in the militant leftist and anarchist press alternated with his portraits and female nudes. The parallels between the feminine figures and feline subjects appear clearly in the case of a painting entitled *Gaudeamus*. In this painting, a black cat brandishing a red flag undergoes an anthropomorphic transformation to become a Marianne-like Louise Michel, the revolutionary heroine.<sup>24</sup> The feminine and the feline encounter each other once again in the portraits of Massaïda, the young black woman whom Steinlen “takes in” after the death of his wife. In 1911, he painted Massaïda reclining on a large yellow bed in a relaxed, supple and even lascivious pose recalling resting cats. It is therefore not at all surprising that his first attempts at sculpture, as of 1905, also had his favorite animals as their subjects. The artist modeled them in round brush and stylized them in the manner of a painter he much admired, Eugène Carrière. Perhaps he was also influenced by the sculptures of Medardo Rosso (1858-1928), given how he attenuated the prominent anatomical features to achieve smooth, “fluid” and ductile surfaces: a myriad of plastic caresses. Steinlen's animal sculptures thus fully consummated the sensual fascination and tactile pleasures initiated by his drawn and engraved cats.

As demonstrated by the cat iconography, it is obviously impossible to isolate his engravings from his drawings, paintings and sculptures. The exchanges, repetitions, and references are constant in this body of work that fully functions on an *intermediary level*, acting as a go-between various media. Steinlen's original lithographs are transformed into typographical illustrations, serving as the model for his painting which, inversely, is reproduced or reworked in various engraving techniques (posters, sheet music and illustrations of cabaret shows) that then

les illustrations de spectacles), lesquelles donnent lieu à des sculptures. Steinlen entre non seulement en relation avec le monde du théâtre et de la musique, mais aussi avec celui de la littérature avec des auteurs aussi divers que Charles Nodier, Anatole France ou Jean Richepin. Peu d'artistes ont été aussi complets et polyvalents. Steinlen fait ainsi figure de représentant exemplaire du nouveau régime de l'image qui se met en place durant la III<sup>e</sup> République sous l'effet de la diversification des techniques de reproduction, avec l'essor de la presse (la censure est abolie en 1881), avec de l'extension du lectorat et surtout avec le développement de la *publicité*, dans les deux acceptions du terme : au sens restreint de la stratégie commerciale, et au sens large de l'espace public,

Faszination und die taktilen Eigenschaften deshalb ebenso wie seine gezeichneten und druckgraphischen Werke mit Katzenmotiven.

Wie es die Ikonographie der Katze zeigt, ist es nicht möglich, das druckgraphische Werk des Künstlers von seinem gezeichneten, gemalten und skulpturalen Werk zu trennen. In einem Œuvre, das nach einer intermedialen Ordnung funktioniert, finden zwischen den verschiedenen Gattungen regelmäßiger Austausch, Wiederholungen und Zitate statt. So werden beispielsweise Steinlens Originallithographien in drucktechnische Illustrationen umgewandelt und dienen als Modell für die Malerei, die sich umgekehrt in verschiedenen Drucktechniken reproduziert und wiederholt sieht (Plakate, Musikalien, Illustrationen von Theateraufführungen), diese wiederum können dann als Vorbild für das skulpturale Werk dienen. Steinlen tritt nicht nur in Beziehung zur Welt des Theaters und der Musik, sondern auch in Beziehung zur Welt der Literatur in ihren verschiedenen Ausprägungen (von Charles Nodier über Anatole France bis hin zu Jean Richepin). Das Werk weniger Künstler zeichnet sich durch eine derartige Vollkommenheit und Vielseitigkeit aus. Steinlen kann als exemplarischer Repräsentant einer neuen Dominanz des Bildes, die sich während der Dritten Republik herausbildet, angesehen werden. Dafür gibt es verschiedene Gründe, zum einem die Diversifikation der Reproduktionstechniken, der Aufschwung der Presselandschaft (Abschaffung der Zensur 1881), die Erweiterung der Leserschaft und vor allem die Entwicklung der Werbung im Sinne ihrer zwei Bedeutungen. Im eingeschränkten Sinn ist damit die ausschließlich kommerzielle Strategie gemeint, im erweiterten Sinn die öffentliche und städtische Umgebung, die Wiederholungen, Zitate, der Austausch oder die Konfrontationen zwischen verschiedenen visuellen Mitteln: zwischen der Presse und dem Buch, dem Theater und dem Kabarett, der Straße und den Ausstellungen. Dabei ist eine ganz eigene Welt der Darstellungen entstanden.



urbain, qui stimule les reprises, les citations, les échanges ou les confrontations entre supports visuels différents, entre la presse et le livre, le théâtre et le cabaret, la rue et les expositions : un monde en représentations.

# 203

Composition par Steinlen - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Komposition von Steinlen  
Composition by Steinlen  
cat. 131

lead to his sculptures. Steinlen was not only in contact with the theatre and music world, but also with the literary world and authors as different as Charles Nodier, Anatole France and Jean Richepin. Few artists have been as complete and as polyvalent. Steinlen thus appears as an exemplary representative of the new order of the image. This new régime was established during the Third Republic due to the diversification of techniques of reproduction coupled with a flourishing press (thanks to the abolishment of censorship in 1881) and wider and wider readership. Most especially, this went hand in hand with the development of *publicity*, in both senses of the term. In the strict sense, publicity was a commercial advertising strategy, but in the larger sense it meant accounting for the public and urban space. Thus, it stimulated repetitions, references, exchanges and confrontations between different visual media, between the press and the book, the theatre and the cabaret, the street and art exhibits: in short, it produced Steinlen's world of representations.

69

L'Assommoir - 1900  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Im Bistro („L'Assommoir“)  
The Club  
*cat. 69*

63

Le 14 juillet 1895 - 1895  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
14. Juli 1895  
July 14<sup>th</sup> 1895  
*cat. 63*

# 70

## Quelques techniques de gravure

### Procédés en relief

La *gravure sur bois* (ou *xylographie*) est la plus ancienne des techniques de gravure. Le graveur taille le bois de fil (débité en planches) ou de bout (coupé dans le sens transversal) avec le canif ou la gouge (ou burin). Il creuse les blancs dans la planche et « épargne » le dessin qui ressort en relief. La surface non gravée reçoit l'encre du rouleau que la planche, par pression verticale, dépose sur le papier et inverse. La xylographie devient la technique dominante dans l'édition illustrée dès les années 1830.

Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le *gillottage* (inventé par Firmin Gillot) connaît une fortune grandissante dans le monde industriel. Il permet le report mécanique, sur une plaque de zinc, d'un dessin au trait gravé à l'acide en relief. Il s'agit d'un procédé typographique surtout utilisé dans l'édition illustrée. En 1878, Charles Gillot développe l'invention de son père en mettant au point le report photomécanique des dessins au trait. Pour les valeurs (les gris), il invente des papiers dits « procédé », formés d'une texture de lignes qui peuvent être dessinés ou encore grattés ou collés.

## Kurzglossar der druckgraphischen Techniken

### Hochdruck

Der Holzschnitt, auch Xylographie genannt, ist die älteste Drucktechnik. Das Bild wird spiegelverkehrt auf ein parallel zu den Fasern geschnittenes Lang- oder Hirnholz gebracht. Die Linien werden vorsichtig mit verschiedenen feinen Messern umschnitten, nichtdruckende, größere Flächen mit speziellen Werkzeugen (z. B. Hohleisen) ausgehoben. Die auf dem Druck erscheinenden weißen Flächen werden also vertieft herausgearbeitet, während die zu druckenden Flächen der Zeichnungen als Grate, Stege oder Inseln stehen bleiben und die Druckerschwärze aufnehmen. Durch den ausgeübten Druck der üblicherweise verwendeten Spindel- oder Tubentiegelpressen wird das Bild dann auf das saugfähige Papier aufgedruckt. Die Xylographie bleibt bis in die 1830er Jahre die dominante Technik zum Druck von illustrierten Editionen, denn die Anzahl der möglichen Drucke ist beim Holzschnitt sehr groß.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts kommt die Gillottage, eine Erfindung von Firmin Gillot, in der Industrie zunehmend zur Anwendung. Anhand eines mechanischen Kopierprozesses wird eine Strichzeichnung auf eine Zinkplatte transponiert, welche dann in Salpetersäure gelegt wird, wodurch die ungeschützten Partien weggeätzt werden und die als Relief stehenden gebliebenen freien Stellen als Farbträger dienen. Es handelt sich um ein Hochdruckverfahren, das vorwiegend für bebilderte Ausgaben benutzt wird. 1878 entwickelt Charles Gillot die Erfindung seines Vaters weiter: Die Strichzeichnungen werden nun photomechanisch übertragen. Für die Grauwerte benutzt man „bearbeitete“ Papiere, sogenannte papiers „procédé“. Die Oberfläche dieser „Umdruckpapiere“ besteht aus einem Linienraster, das nachgezeichnet oder auch gekratzt oder beklebt werden kann.

## Some Techniques of Engraving

### Relief Processes

*Wood engraving* (or *xylography*) is the oldest method of engraving. The engraver cuts into end-grain wood (cutting away pieces along the grain) or on the end of the block (cutting on a bias) with a sharp tool, such as a penknife, gouge (or burin). He hollows out empty spaces in the wood and “saves” the drawing that comes out in relief. The surface that has not been engraved receives the ink from a roller that the block, through vertical pressure, deposits on the paper, reversing the image. Xylography became the main technique used for illustrated publications during the 1830's.

As of the middle of the 19<sup>th</sup> century, a method called *gillottage* (invented by Firmin Gillot) became increasingly widespread in the industrial world. It allowed for the mechanical transfer of a drawing engraved in relief with acid onto a zinc plate. This was a typographic process used most especially for illustrated publications. In 1878, Charles Gillot developed his father's invention by perfecting the photomechanical transfer of line drawings. For tonal values (grays), he invented “process” paper(s), which form a texture of lines that can be drawn on, scraped away or glued together.

**Gravure en creux sur métal (taille-douce ou chalcographie)**

Le *burin* est également la plus ancienne technique de gravure en creux. La plaque de cuivre (parfois de fer ou d'acier) est creusée directement par l'outil, le burin. Ces sillons reçoivent l'encre et donnent ainsi l'image. Plus les sillons sont profonds et plus ils seront noirs. Les valeurs sont produites par un réseau de lignes parallèles plus ou moins croisées et denses. Par une forte pression exercée au moyen du rouleau de la presse sur un papier humide, l'encre passe de la plaque de métal sur le papier.

En *pointe sèche*, l'artiste se contente de griffer le cuivre avec une forte pointe d'acier. Le cuivre ainsi repoussé forme une barbe des deux côtés du sillon qui retient l'encre, produisant des traits noirs plus ou moins veloutés selon l'encre.

L'*eau-forte* est une technique de dessin qui dégage une couche de vernis protégeant la surface de métal des morsures de l'acide (« eau-forte »). Le cuivre mis à nu est immergée dans un bain d'acide qui creuse le dessin suivant les temps de la morsure.

En *verniss mou*, le graveur dépose sur la plaque une fine couche qui, au contraire de celui qui est utilisé par l'aquafor-tiste, ne sèche pas totalement. Il couvre ensuite sa plaque d'une feuille de papier sur laquelle il dessine au crayon. En

**Tiefdruck (auf Metall)**

Der Kupferstich, auch Chalkographie genannt, ist das älteste Tiefdruckverfahren. Die Platte aus Kupfer (bisweilen auch aus Eisen, Stahl, Zink oder Silber) wird direkt mit einem Werkzeug, dem Grabstichel, bearbeitet. Die so entstandenen Rillen empfangen die Druckerschwärze und geben dann das Bild wieder. Je mehr Druck mit dem Grabstichel ausgeübt wird, desto tiefer werden die entstandenen Linien und desto dunkler werden sie auf dem Druck. Die verschiedenen Hell-Dunkel-Werte entstehen durch ein Gefüge paralleler, mehr oder weniger gekreuzter und dichter Linien. Dann gelangt unter großer Druckausübung die Drucker-schwärze von der Platte auf das feuchte Papier.

Bei der Kaltnadelradierung (frz. *pointe sèche*) ritzt der Künstler mit der Stahlnadel die Zeichnung direkt in die Metallplatte. Die Nadel verdrängt das Metall und bildet, je nach Handhabung, einfache oder doppelte Grate, die sich neben der eigentlichen Linie erheben. Diese Grate nehmen zusätzlich zu den Linien Farbe auf und erscheinen im Druck mehr oder weniger weich und samtig. Der theoretische Unterschied zwischen der Kaltnadelradierung und der Radierung besteht darin, dass die Kaltnadelnadel spitz ein- und ausläuft.

Die Radierung (frz. *eau-forte*) ist eine Technik, bei der die Zeichnung durch Ätzung in eine Metallplatte vertieft wird. Die Platte wird mit einem Ätzgrund bedeckt, in den dann mit einer Radier-nadel die Zeichnung aufgebracht wird, so dass darunter das Metall freigelegt ist. Ist die Zeichnung fertiggestellt, wird die gesamte Platte einem Säurebad ausgesetzt, das die von der Radier-nadel freigelegten Partien angreift und vertieft: Ein von der Säure graviertes Strichbild entsteht.

Die Weichgrundätzung (frz. *verniss mou*) wird mit einer feinen weichen Schicht überzogen, die im Unterschied zur Aquatinta nicht vollständig trocknet. Darauf wird dann ein Transparentpapier gelegt, auf das mit Bleistift oder Kreide

**Intaglio processes using metal plates (line engraving or chalcography)**

The *burin* method is also the oldest technique of intaglio. The copper (sometimes iron or steel) plate is incised directly into its surface using the burin, a tool with a sharp beveled point. The grooves receive the ink and thus yield the image. The deeper the grooves, the darker they come out in the print. The tonal values are then the result of a network of parallel lines that are more or less hatched or dense. With the strong pressure exerted by the press's roller on damp paper, the ink transfers from the metal plate onto the paper.

In *drypoint* engraving, the artist just scratches his drawing on the copper plate with a strong steel point. The copper is thus pushed up on both sides of the crevice, forming a raised ridge or burr that retains the ink and produces black lines that are softer or harder according to the inking.

*Etching* (*eau-forte*, in French; *aqua fortis*, in Latin, is nitric acid in English) is a technique in which the lines drawn on the ground, an acid-resistant coating protecting the plate, are then bitten by acid. The copperplate is immersed in acid until the lines of the drawing are bitten into the plate, to a degree determined by how long it remains in the acid bath. The ground is removed before the plate is inked for printing.

206

retirant sa feuille de papier, le cuivre est mis à nu partout où le crayon a exercé une pression. Il peut être ensuite creusé à l'acide.

Dans le cas de l'*aquatinte*, la plaque reçoit sur toute sa surface une fine couche de poussière de résine répandue plus ou moins uniformément. Puis on fixe le grain en chauffant la plaque « grainée », c'est-à-dire protégée contre la morsure de l'acide là où les grains de résine adhèrent. L'artiste peut travailler la plaque de cuivre au pinceau avec l'acide comme à l'aquarelle.

L'*héliogravure* est née dans les années 1820 des recherches de Joseph-Nicéphore Niepce qui inventa les *eaux-fortes photographiques* : plaques métalliques recouvertes d'un vernis durcissant à la lumière, puis lavées pour être mordues.

#### Procédés à plat

La *lithographie* inventée en 1796, est la grande innovation du XIX<sup>e</sup> siècle en matière de gravure car elle n'est ni en creux, ni en relief. Il s'agit d'un processus chimique qui joue sur le fait que la pierre mouillée rejette l'encre partout où elle n'a pas été dessinée. La surface de la pierre (carbonate de chaux homogène) reçoit ainsi le sujet exécuté au lavis, au crayon ou à la plume. Il s'agit d'une véritable technique de dessin. Le

die Zeichnung gebracht wird. Überall dort, wo das Zeichengerät Druck ausgeübt hat, ist die Zeichnung auf der Platte freigelegt. Beim anschließenden Säurebad werden an den freigelegten Stellen Vertiefungen in das Metall geätzt.

Bei der Aquatinta wird eine Metallplatte mehr oder weniger gleichmäßig mit feinem Asphaltkorn oder Kolophonimpulver bestreut. Dieses wird dann durch Erhitzen an der Oberfläche fixiert. Das so gebildete Netz von feinen Körnern schützt das darunter liegende Metall vor dem Säurebad. Der Künstler bearbeitet die metallene Druckplatte mit einem Pinsel mit Ätzmittel, ähnlich einem Aquarell.

Die Heliogravüre, auch Fotogravüre genannt, ist aufgrund von Forschungen des Joseph-Nicéphore Niepce in den 1820er Jahren entstanden. Die Zeichnung wird dabei photomechanisch auf eine Kupferplatte übertragen. Beim Ätzvorgang dringt die Säure unterschiedlich tief in die Metallplatte ein, so dass weiche Tonwertübergänge entstehen können.

#### Flachdruck

Die Lithographie wird im Jahr 1796 erfunden und bedeutet eine große Erneuerung in der Druckgraphik des 19. Jahrhunderts. Die Lithographie ist weder ein Hoch- noch ein Tiefdruck, sondern basiert auf einem chemischen Prozess, der mit der Tatsache spielt, dass ein feuchter Stein überall dort Druckerschwärze aufnimmt, wo die fetthaltigen Substanzen der Zeichnung aufgetragen wurden. Die Oberfläche des Steins (Karbonat oder Kalk) kann so die Zeichnung empfangen, die entweder als Tusche-, Bleistift- oder Federzeichnung spiegelverkehrt ausgeführt wurde. Es handelt sich also eher um die Technik der Zeichnung als um

In *soft varnish*, the engraver prepares the plate with a fine layer of acid-resistant coating, or soft ground, that is not completely dry (as it is in etching). He can then cover this plate with a piece of paper on which he makes his pencil drawing. In removing the paper, the copperplate is uncovered wherever the pencil has exerted pressure. It can then be bitten with acid.

In the case of *aquatint*, a thin layer of powdered resin particles is spread out more or less evenly onto the entire surface of the plate and heated to fix the "granular" surface. Wherever the resin granules adhere, the plate is protected from the acid biting. The artist can work on the copperplate using a paintbrush with acid as if he were using watercolor.

*Heliogravure* began in the 1820's when Joseph-Nicéphore Niepce invented this type of photomechanical process called *photogravure (eaux-fortes photographiques)* where metal plates are covered with a coating that hardens in light. The plates are then washed before biting in acid.

#### Planographic Processes

*Lithography*, invented in 1796 by Alois Senefelder, became the great 19<sup>th</sup> century innovation in engraving because it is neither recessed, as in intaglio, nor raised, as in relief. Instead, this chemical process relies on the fact that a damp stone repels ink wherever it has not been drawn on. The surface of the

# 71

dessin peut être exécuté sur du papier autographique puis décalqué et inversé sur la pierre. Lors de l'impression le motif est restitué dans le sens de l'original ce qui est très commode pour les écritures. On imprime en posant sur la pierre une feuille de papier que l'on fera glisser sous le râteau d'une presse à guillotine. La pierre lithographique peut être remplacée une feuille de zinc.

Le *cliché-verre* a probablement été inventé au printemps 1853 puis breveté l'année suivante par Barthélémy Pont sous les noms d' « autographie photographique » et d' « héliotypie ». Une plaque de verre, recouverte d'un vernis ou dessinée est simplement déposée sur un papier photosensible. Le dessin s'y inscrit en positif ou en négatif.

eine Druckgraphik. Die Zeichnung kann auch mittels eines Umdruckverfahrens, der sogenannten Autographie, auf Zeichenpapier ausgeführt und dann quasi als ein Abklatsch auf den Stein gebracht werden. So braucht der Künstler die Zeichnung nicht spiegelverkehrt auf den Stein aufbringen. Dieses Verfahren ist auch beim Druck von Schriften üblich. Beim Druck wird ein Papier auf den Stein gelegt und unter dem starkem Druck der lithographischen Presse wird dann die Zeichnung gedruckt. Der lithographische Stein kann auch durch Aluminium- oder Zinkplatten ersetzt werden.

Das Cliché verre, auch Glasklischeedruck oder Glasradierung genannt, wird sehr wahrscheinlich im Frühling 1853 eingeführt und ein Jahr später von Barthélémy Pont unter dem Namen „autographie photographique“ und „héliotypie“ patentiert. Man graviert dabei auf eine mit Ruß und schwarzer Ölfarbe lichtundurchlässig gemachte Glasplatte und kopiert die so gewonnene Zeichnung auf Fotopapier, das anschließend entwickelt und fixiert wird

*Anmerkung der Übersetzerin:*

*Herr Rainer Michael Mason vom Cabinet des Estampes in Genf hat bei der Übersetzung des Textes wertvolle Hilfe geleistet. Dafür möchte ich mich bei ihm recht herzlich bedanken.*

*Die Übersetzung der druckgraphischen Fachtermini erfolgte unter Zuhilfenahme folgender Publikationen:  
-Koschatzky, Walter. Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1985 (8. Auflage).  
-Stegmann, Markus / Zey, René. Lexikon der graphischen Künste. Techniken und Stile. Reinbek bei Hamburg 1992.*

stone (homogeneous limestone carbonate) receives the subject executed in wash-paint, pencil or ink. It is truly a drawing technique. The drawing can also be executed on *autographic paper* then lifted off and reversed on the stone. During the impression, the image is turned back in the same direction as the original drawing, something highly convenient when writing or text appears along with the image. Printing is achieved by placing a sheet of paper on the stone that will be slipped through the rake or comb of a guillotine press. A zinc plate can be used instead of a lithographic stone.

*Glass-plate printmaking*, known as *cliché-verre*, was probably invented sometime during the spring of 1853, since Barthélémy Pont patented it the following year as *autographie photographique* and . A glass plate, covered with an opaque ground and drawn on, is simply placed on photosensitive paper. The drawing is then inscribed on the paper in either the positive or the negative.

**Philippe Kaenel**

Trad. : Claudia Simone Hoff

# 74

## Steinlen, héraut des laissés pour compte par Raphaël Gérard

Lorsqu'au terme de son expérience de dessinateur dans une usine de textile imprimé à Mulhouse, Steinlen arrive à Paris avec l'intention de s'y installer, il se dirige spontanément vers Montmartre. Nous sommes en 1881 et le quartier n'est pas encore le lieu à la mode qu'il deviendra au cours de la décennie suivante. Pourtant, le Chat Noir vient juste d'y ouvrir ses portes et Salis, associé aux Hydropathes d'Emile Goudeau, s'apprête à en faire le point de passage obligé de la jeune génération artistique, littéraire et musicale. Si Steinlen, ignorant sans doute de ces nouveautés, s'installe dans un quartier un peu périphérique, c'est parce qu'il fut fasciné par la lecture de *L'Assommoir* publié par Emile Zola quatre ans plus tôt (1877). La description de ce monde d'ouvriers, de blanchisseuses, de trottings, cette misère du quotidien trop souvent noyée dans l'alcool excitaient sa curiosité, au point qu'il n'envisageât pas de s'établir ailleurs. Le hasard de sa rencontre avec Willette, un an plus tard, fit le reste.

Théophile-Alexandre Steinlen ne devait plus jamais se défaire de cette admiration pour les sans-grades et la dignité avec laquelle ils subissaient leur sort. L'illustration qu'il devait donner du roman de Zola, lors de son adaptation au théâtre en 1900, est du reste assez révélatrice de la personnalité et de la manière de travailler de l'artiste. En effet, l'affiche comme le dessin préparatoire [cat. 68 et cat. 69] sont très proches du texte de Zola sur lequel Steinlen a appuyé sa composition. « *Trois semaines plus tard, vers onze heures et demie, un jour de beau soleil, Gervaise et Coupeau, l'ouvrier zingueur, mangeaient ensemble une prune, à l'Assommoir du Père Colombe. Coupeau, qui fumait une cigarette sur le trottoir, l'avait forcée à entrer comme elle traversait la rue, revenant de porter du linge ; et son grand panier de blanchisseuse était par terre, près d'elle,*

## Raphaël Gérard Steinlen, Herold der Vernachlässigten

Als Steinlen nach Paris kommt, um sich dort niederzulassen, hat er bereits erste Erfahrungen als Zeichner in einer textilen Druckerei in Mühlhausen im Elsass gesammelt. Spontan steuert er Montmartre an. Wir schreiben das Jahr 1881 und Montmartre ist noch längst nicht der Ort, der im folgenden Jahrzehnt en vogue werden wird. Trotzdem hat das Kabarett „Chat noir“ eben erst seine Pforten hier geöffnet. Sein Besitzer Salis pflegt den Kontakt mit den „Hydropathes“ des Emile Goudeau. Er ist im Begriff, das Kabarett zu einer unvermeidlichen Station im Leben der jungen künstlerischen, literarischen und musikalischen Generation zu machen. Steinlen ahnt nichts von diesen Gegebenheiten, als er sich in diesem etwas abseits gelegenen Quartier niederlässt. Er ist hierher gekommen, weil er von Emile Zolas 1877 veröffentlichten Buch „L'Assommoir“ fasziniert ist. Die darin beschriebene Welt der Arbeiter, Wäscherinnen und Straßendirnen (frz. *trottins*), dieses Elend des Alltäglichen, oft geprägt durch übermäßigen Alkoholkonsum, erregt seine Aufmerksamkeit. Deshalb kommt für ihn ausschließlich Montmartre als Wohnort in Frage. Das zufällige Zusammentreffen mit Willette ein Jahr später bestärkt ihn in dieser Entscheidung.

Théophile Alexandre Steinlen bleibt ein Leben lang Bewunderer der Gestrauchelten, die ihr Schicksal mit Würde hinnehmen. Die Illustration, die Zolas Roman und seine Adaption für das Theater aus dem Jahr 1900 zum Vorbild hat, enthüllt Steinlens Arbeitsweise und Persönlichkeit. Das Plakat wie auch die vorbereitende Zeichnung (Kat. 68 und 69) kommen dem Text Zolas, auf den sich Steinlens Komposition stützt, sehr nah: „Drei Wochen später, gegen 11.30 Uhr an einem sonnigen Tag, aßen Gervaise und Coupeau, Arbeiter in einer Zinkhütte, im „L'Assommoir“ von Père Colombe zusammen eine Pflaume. Coupeau, der eine Zigarette auf dem Bürgersteig rauchte, hatte Gervaise gebeten einzutreten, als sie gerade die Straße überquerte. Sie kam zurück vom Wäschetragen, ihr großer Wäschekorb stand auf der Erde, ganz in der Nähe des

## Steinlen, Herald of Society's Downtrodden By Raphaël Gérard

After his experience as an industrial designer in a textile printing factory in Mulhouse, Steinlen arrived in Paris, prepared to settle there and spontaneously gravitated to Montmartre. In 1881, the neighborhood was not yet the fashionable quarter it would become in the following decade. Le Chat Noir had just opened to the public, and Salis, associated with Emile Goudeau's "Hydropaths," was getting ready to make it into an obligatory rite of passage and a "must" for the younger generation of artists, writers and musicians. If Steinlen moved into this neighborhood, yet unaware of these new happenings, it was because he had been fascinated by reading Emile Zola's *L'Assommoir*, published four years earlier (1877). The description of the world of workers, laundresses, errand girls, and misery too often drowned in alcohol, excited his curiosity to such an extent that he would not have dreamed of settling elsewhere. His chance encounter with Willette, a year later, took care of the rest.

Théophile-Alexandre Steinlen never parted with his admiration for society's lower classes and the dignity with which they suffered their lot. The illustration that he made for Zola's novel, when it was adapted for the theater in 1900, reveals a great deal about Steinlen's personality and the manner in which he worked as an artist. Indeed, both the poster and the sketch (cat. 68 and cat. 69) are very close to Zola's text, the basis for Steinlen's composition:

*Three weeks later, around eleven thirty, on a bright, sunny day, Gervaise and Coupeau, a zinc worker, were eating a plum together, at Father Colombe's place, l'Assommoir. Coupeau, who was smoking a cigarette on the sidewalk, had forced her to come inside when she was crossing the street, carrying back the laundry; and her large laundress's basket was on the ground, next to her, behind*

75

La Descente - 1907  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Einfahrende Bergleute  
The Descent  
*cat. 75*

73

Les Mineurs - 1903  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Bergleute  
The Miners  
*cat. 73*



# 72

Terrassier - 1905  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Straßenbauarbeiter  
Road Worker  
cat. 72

derrière la petite table en zinc (...) [Coupeau] était très propre, avec un bourgeron et une petite casquette de toile bleue (...) il posa les coudes sur la table, avança la face, regarda un instant sans parler la jeune femme dont le joli visage de blonde avait, ce jour-là, une transparence laiteuse de fine porcelaine (...) Il ne reprit pas la parole, continua à la regarder, de tout près, avec une tendresse hardie (...) »<sup>1</sup> Cette manière de partir du texte et d'y être le plus fidèle possible pour donner corps à l'image est un procédé fréquent chez Steinlen. C'est probablement celui qui lui vaut aujourd'hui d'être rangé dans la catégorie des illustrateurs plutôt que dans celle des peintres, généralement considérée comme plus noble. Pourtant, l'essentiel de cette génération montmartroise s'est consacré à l'illustration, sous-genre qui était alors en pleine expansion. Les lois sur la liberté de la presse en 1881, l'alphabétisation rapide de la population dans le dernier quart du siècle, l'effervescence politique marquée par le retour d'exil des Communards, les mouvements anarchistes, l'affaire Dreyfus enfin, ont largement favorisé son développement et le succès populaire des artistes qui s'y risquaient. Tous ces peintres-illustrateurs de la fin du siècle ont pour habitude de représenter des types de personnages plutôt que des individus ; chacun à sa manière propre, tantôt tirés vers la caricature comme chez Léandre, Faivre, Grün ou même Toulouse-Lautrec, tantôt de pure fantaisie tels les *Pierrot* de Willette. Entre tous, les caractères déclinés par Steinlen sont assurément les plus authentiques et les plus humains. Sans parler de naturalisme au sens plastique, nous pouvons néanmoins parler d'une volonté de vérité sociale qu'il partage avec les auteurs naturalistes et qui se traduit chez lui par une recherche de types aisément

kleinen Tisches aus Zink (...) [Coupeau] sah in seiner Arbeitshose und mit einer kleinen blauen Tuchmütze bekleidet sehr ordentlich aus (...) Seine Ellbogen hatte er auf die Tischplatte gestützt, das Gesicht nach vorn geneigt und betrachtete so für einen Moment wortlos die junge Frau. Ihr schönes Gesicht hatte an diesem Tag die Transparenz milchigen Porzellans (...) Immer noch schwie er, die Frau weiterhin ganz aus der Nähe mit kühner Zärtlichkeit betrachtend (...) »<sup>1</sup> Steinlen hält sich so eng wie möglich an den Text, um die Illustration mit Inhalt zu füllen. Es handelt sich um einen künstlerischen Prozess, der wiederholt bei ihm zu beobachten ist. Dies könnte die Erklärung dafür sein, dass der Künstler heute eher in die Kategorie der Illustratoren und nicht in die Kategorie der Maler eingeordnet wird. Diese steht in der Hierarchie noch immer vor der Zeichnung. Die Generation der Künstler am Montmartre hat sich jedoch vorwiegend der Illustration zugewandt. Das bis dahin wenig beachtete Genre erfährt zu dieser Zeit einen rasanten Aufstieg. Die Gesetze zur Pressefreiheit aus dem Jahr 1881, die schnell voranschreitende Alphabetisierung der Bevölkerung im letzten Viertel des Jahrhunderts, der politische Aufbruch durch die Rückkehr der Kommunarden aus dem Exil, die anarchistischen Strömungen und letztendlich die Dreyfus-Affäre haben die rasante Entwicklung dieses Genres ermöglicht. Die Künstler, die sich an dieses Genre heranwagen, genießen beim Volk hohes Ansehen. Die Maler-Illustratoren entwerfen am Ende des Jahrhunderts eher Typen als Individuen. Jeder zeigt dabei seine ganz eigene Art der Illustration: mal eher karikaturistisch wie Léandre, Faivre, Grün oder Toulouse-Lautrec, dann eher phantasievoll wie die *Pierrots* von Willette. In dieser Umgebung zeichnen sich Steinlens Charaktere sicherlich durch die größte Authentizität und Menschlichkeit aus. Ohne vom Naturalismus im plastischen Sinne zu sprechen, können wir mehr oder weniger davon ausgehen, dass Steinlen die soziale Wirklichkeit abbilden will. Dies ist eine Gemeinsamkeit, die er mit den naturalistischen Schriftstellern teilt. So entwirft er vorzugsweise leicht identifizierbare Typen, welche die Werte und Geschichte ihrer sozialen Klasse darstellen. Die Künstler der damaligen Zeit gri-

*the little zinc table (...) (Coupeau) was very clean, in his worker's smock and little blue cotton cap (...) he placed his elbows on the table, leaned forward, and without talking, gazed at the young woman whose beautiful blond's face had, that day, the milky transparency of fine porcelain (...) He did not utter a word, continuing to gaze at her, up close, with brazen tenderness...*<sup>1</sup> In Steinlen's work, it is frequently a matter of embodying the image by using this process of remaining absolutely faithful to the letter of the text. It is also probably what has had him relegated more to the category of illustrators than to that of painters, generally considered to be more noble. Nonetheless, the better part of this generation in Montmartre dedicated itself to illustration, a sub-genre that was proliferating at the time. The 1881 law ensuring the freedom of the press, a rapid gain in the literacy rate during the last quarter of the century, the anarchist movements, and finally, the Dreyfus Affair, all favored its development and the popular success of artists who risked the art of illustration. All these painter-illustrators at the end of the century had the habit of representing people more as types of characters than as individuals. Each artist had his own style, some leaning more toward caricature, for example, Léandre, Faivre, Grün or even Toulouse-Lautrec, others producing purely imaginary characters, such as Willette's *Pierrot*. Compared to all the others, Steinlen's series of characters are without a doubt the most authentic and the most human. Without suggesting naturalism in the plastic sense, we can still suggest that he aimed at portraying the social truths he shared with other naturalists. In his case, this was translated by his seeking out types that would be easily identifiable for the great majority of people and at the same

1 - Emile Zola, *L'Assommoir*, Chapitre II, Gallimard.

1 - Zola, Emile. *L'Assommoir*. Kapitel II.

1 - Emile Zola, *Assommoir*, Chapter II. Tr. Our translation.

identifiables par le plus grand nombre et porteurs des valeurs et de l'histoire sociale de leur classe. Reprenant les codes de la rue, l'artiste les synthétise, n'en retenant que les traits saillants et rendant ainsi ses personnages parfaitement reconnaissables. La collaboration longue et amicale avec Aristide Bruant, que ce soit pour *Le Mirliton* ou pour ses titres de chansons est, de ce point de vue,

# 79

Portrait de Zo d'Axa - 1921  
Musée du Petit Palais  
Genève, Modern Art Foundation  
Portrait of Zo d'Axa

tout à fait fructueuse. Tous deux suivent en effet la même méthode et puisent à la même source : la rue ; l'un pour le verbe, l'autre pour les vêtements ou les attitudes. Ouvriers, vagabonds, lingères, prostituées, souteneurs, voyous, soulauds sont donc autant de stéréotypes, immédiatement saisissables par le lecteur de l'époque, auxquels le sens remarquable du trait de Steinlen apporte vie et crédibilité. Loin de la peinture de genre, les illustrations de Steinlen renvoient toujours à une action. La scène y est appré-

fen auf die Codes der Straße zurück und fassen sie in ihren Werken zusammen. Dabei halten sie sich nur an die jeweils hervorstechenden Merkmale und ermöglichen damit die Wiedererkennbarkeit der Figuren. Die lang andauernde und freundschaftliche Zusammenarbeit mit Aristide Bruant ist von diesem Standpunkt aus gesehen eine sehr fruchtbare: Steinlen arbeitet für dessen Kabarett „Le Mirliton“ und fertigt auch Illustrationen für Bruants Chansons.

Steinlen wie auch Bruant folgen der gleichen Methode und schöpfen aus derselben Quelle: dem Leben auf der Straße. Bruants Vorbild ist die Sprache, während sich Steinlen Anregungen von Kleidung und Verhalten der Bevölkerung holt. Arbeiter, Landstreicher, Wäscherinnen, Prostituierte, Zuhälter, Ganoven, Straßenjungen und Trinker stellen somit Stereotypen dar, die der damalige Betrachter sofort zu entschlüsseln wusste. Steinlens spezielle Art der Darstellung verleiht diesen Stereotypen Leben und Glaubwürdigkeit. Weit entfernt davon, als Genremalerei bezeichnet zu werden, verweisen Steinlens Illustrationen immer auch auf eine größere Handlung. Die einzelne Szene wird als eine Etappe verstanden, die in die größere Handlung eingebunden ist: mit einem Vorher und einem Nachher – ähnlich einem filmischem Ablauf. Es handelt sich um Abbildungen des Lebens und der Menschen auf der Straße oder um politische Darstellungen. Der größte Teil der Kompositionen des Künstlers sind Momentaufnahmen. Einige wenige Ausnahmen sind die intimen Szenen und Plakate, bei denen die Komposition detaillierter ausgearbeitet ist.

Fasziniert vom Leben der kleinen Leute und dem quirligen Leben auf der Straße, versucht sich Steinlen allen Aspekten zu nähern: den dunkelsten (Alkoholismus, Prostitution, Krankheit, Armut) sowie auch den angenehmeren (Liebe, Spaziergänge von Liebenden, der erste Kuss, Mutterschaft). Dabei versucht er sich so eng wie möglich an die Realität zu halten. Viele dieser Themen werden als Zeichnungen in Bruants Zeitschrift „Le Mirliton“ veröffentlicht. Andere, bisweilen sogar identische Zeichnungen verwendet der Künstler auch für Illustrationen von Chansons oder für die Presse.

Aber ist allein diese Bewunderung Steinlens für das einfache Volk ein Grund, ihn als politisch engagierten

time convey values and the social history of their class. Drawing on the codes used in the streets, the artist synthesized them, retaining only the prominent features, and thus rendered his characters perfectly recognizable. His long and friendly collaboration with Aristide Bruant, both for *Le Mirliton* and for his sheet music, was, from this point of view, wholly fruitful. Both men indeed followed the same method and drew from the same source – the street – one for the words and the other for the clothing and attitudes of his characters. Workers, vagabonds, laundresses, prostitutes, pimps, ruffians, drunkards, and so many other stereotypes, were able to be immediately understood by the reader or spectator of the period. Steinlen's remarkable sense of the stroke brought life and credibility to these characters. Far from genre painting, Steinlen's illustrations always refer to an action. The scene is apprehended as a phase in a wider action taking place, with a before and an after, a little like a frame in a film. Whether it is a question of images of people in the streets or political images, most of his compositions obey this rule of instantaneousness. Only his more intimate scenes and a few highly composed posters stand out as exceptions to it.

Fascinated by the life of common folk and the constant din of the streets, he sought to render all of its facets in the most faithful manner possible, from the most sordid (alcoholism, prostitution, illness, misery) to the most blissful (love, couples strolling, first kisses, maternity). Developed to a large extent for Bruant's *Le Mirliton*, these themes were also revised, or appeared in identical form, in sheet music and press illustrations.

Was the artist's admiration for the people enough to consider him an “engaged” artist? The very notion of “engagement” or militant activism was still very vague at the end of the century and did not truly take hold until the Dreyfus Affair, which introduced the concept of “leftist intellectual.” Of course, taking a political position on

# 80

Portrait d'Anatole France  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Portrait of Anatole France  
Portrait of Anatole France  
cat. 80

77

La Reconnaissance - 1907  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die Identifizierung der Toten  
Recognition  
*cat. 77*

76

La Catastrophe - 1907  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die Katastrophe  
The Catastrophe  
*cat. 76*

hendée comme une étape dans une action plus large, avec un avant et un après, un peu comme un plan cinématographique. Qu'il s'agisse des images du peuple des rues ou des images politiques, la plupart de ses compositions obsèdent à ces règles d'instanéité. Seules, les scènes plus intimes et quelques affiches plus composées y échappent.

Fasciné par la vie des petits et le grouillement perpétuel de la rue, il cherche à en rendre, le plus fidèlement possible, tous les aspects, des plus sordides (alcoolisme, prostitution, maladie, misère) aux plus légers (amour, promenades galantes, premiers baisers, maternité). Largement déclinés pour Le Mirliton de Bruant, ces thèmes sont également repris, parfois à l'identique, pour les titres de chansons ou les dessins de presse.

Cette admiration de l'artiste pour le peuple suffit-elle à faire de lui un artiste engagé ? La notion même d'engagement est encore assez trouble en cette fin de siècle et ne prend réellement corps qu'avec l'affaire Dreyfus qui voit apparaître la notion « d'intellectuel de gauche ». Certes, la prise de position politique qui est déjà chose courante chez les écrivains tend, depuis quelques années, à se développer chez les artistes des autres disciplines, notamment dans les arts plastiques. Le cabaret du Chat Noir où se retrouvent côtes à côtes des personnalités, plus ou moins célèbres, de tous les champs de la création intellectuelle est connu pour être aussi un lieu de débat politique. On retrouve au Chat Noir et à

Montmartre en général, la fine fleur de la culture transgressive fin de siècle<sup>2</sup>

Ces élites, turbulentes, marginales agissent comme un aiguillon sur la Troisième République et ses institutions.

Künstler zu bezeichnen? Politisches Konzept und Engagement sind am Ende des Jahrhunderts noch recht unklar formuliert und nehmen erst mit der Dreyfus-Affäre Gestalt an: Der Typus des „Linksinтеллектуellen“ tritt in Erscheinung. Die Schriftsteller nehmen eindeutig politische Stellung und auch in den anderen künstlerischen Disziplinen, besonders in den plastischen Künsten wendet man sich der Politik zu. Im Kabarett „Chat noir“ treffen sich Seite an Seite mehr oder weniger bekannte Persönlichkeiten aus allen Bereichen des intellektuellen Schaffens. An diesem Ort finden auch politische Diskussionen statt. Im „Chat noir“ und am Montmartre findet man am Ende des Jahrhunderts eine Kultur des Widerstands.<sup>2</sup> Diese kleinen rebellierenden Eliten sind wie ein Dorn im Auge der Dritten Republik und ihrer Institutionen. In den Jahren zwischen 1880 und 1895 stellt der Montmartre eine Art letztes Gegengewicht zu einer Ordnung mit bestimmten Wertvorstellungen dar, die von der Bourgeoisie eingeführt wurde. Diese Gesellschaftsordnung stellt dann in den ersten Jahren nach dem Zusammenbruch des Second Empire einen alternativen Hoffnungsträger dar, bis sie zu Beginn der 1880er Jahre von den Linken als Instrument der Bourgeoisie zur Unterwerfung der Arbeiter wahrgenommen wird. Die sozialistischen und anarchistischen Ideen gewinnen in der künstlerischen und literarischen Gesellschaft an Bedeutung: Diese Gesellschaft ist schematisch durch seine Anti-Positionen charakterisiert: antiklerikal, antimilitaristisch, antikapitalistisch und, als logische Folge davon auch antisemitisch.

Einige Künstler fühlen sich verpflichtet, politisches Engagement zu zeigen oder zumindest mit der ein oder anderen Sache zu sympathisieren. Jules Jouy, Charles Maurin, Maximilien Luce und Camille Pissaro beispielsweise engagieren sich aktiv für die anarchistische Sache. Paradoxe Weise nehmen einige diesem Milieu nahe stehende Personen zeitweise auch viel gefährlichere, antisemitische Positionen ein. Unter ihnen auch Willette, ein enger Freund Steinlens, sowie Forain und Caran d'Ache: Willette während des Wahlkampfs im Jahr 1889, die anderen im Journal „Psst!“, das sie während der

issues had already been commonplace for writers and had begun, over the years, to be developed by artists in other disciplines, notably in the fine arts. Le Chat Noir cabaret, where more or less famous personalities from all fields of intellectual creation rubbed elbows, was also known for being a hotbed of political debate. At Le Chat Noir, and throughout Montmartre, the fine bouquet of subversive turn-of-the-century culture was wafting through the air.<sup>2</sup> These turbulent, marginal elites were the gadflies of France's Third Republic and its institutions. During the years 1880-1895, Montmartre was a kind of last counterweight to the bourgeois order and its values, having been established by them. In fact, if in the first years after the fall of the Second Empire, it seemed that this new Republic was a hopeful alternative, at the beginning of the 1880's, it was already perceived by leftist circles as an instrument of the bourgeoisie to exploit the workers. Socialist and anarchist ideals took on more and more importance in this artistic and literary society broadly characterized by its positions “against” established entities: anticlerical, antimilitarist, anticapitalist – and its corollary, anti-Semitic.

Some artists then claimed to be “engaged” or, at least, sympathizers of one or another cause. Jules Jouy, Charles Maurin, Maximilien Luce, Camille Pissaro openly supported the anarchists. Paradoxically, others, among them Willette, a close friend of Steinlen's, Forain and Caran d'Ache, all close to these circles, also held much more dangerous anti-Semitic positions at different points in time. Willette expressed such views during the 1889 electoral campaign whereas the two others were responsible for the newspaper *Psst!* they published during the Dreyfus Affair. This anti-Semitism, at least at its beginnings, was thus more representative of anarchist leftist values that made the Jew into the symbol of the power of money and the oppression of the humble lower classes. In light of the tragic events of the last century, the issue becomes rather sticky and still rouses strong emotions. One side often refuses to admit its participation in this history and the other simply pretends to be unaware of it.

Dans les années 1880-1895, Montmartre est une sorte d'ultime contrepois, à l'ordre bourgeois et à ses valeurs, mis en place par celles-ci. En effet, si dans les premières années après la chute du Second Empire, la Troisième République faisait encore figure d'alternative porteuse d'espoir, à l'aube des années 1880, elle est perçue par les milieux de gauche comme l'instrument de la bourgeoisie pour asservir l'ouvrier. Les idéaux socialistes et anarchistes prennent de plus en plus de poids dans cette société artistique et littéraire qui se caractérise schématiquement par ses positions anti : anticléricales, antimilitaristes, anticapitalistes - avec son corollaire antisémite.

Certains artistes se revendiquent dès lors comme étant engagés ou, pour le moins, sympathisants de l'une ou l'autre cause. Jules Jouy, Charles Maurin, Maximilien Luce, Camille Pissaro ne cachent pas leur soutien aux anarchistes. Paradoxalement, d'autres dont Willette, intime de Steinlen, Forain et Caran d'Ache, également porteurs de ces milieux, prennent à certains moments des positions antisémites beaucoup plus périlleuses. Le premier lors de la campagne électorale de 1889, les seconds au travers du journal *Psst!* qu'ils éditent au moment de l'affaire Dreyfus. Cet antisémitisme, à ses débuts au moins, est donc plutôt représentatif des valeurs de la gauche anarchiste qui fait du Juif le symbole du pouvoir de l'argent et de l'oppression des humbles. À la lumière des tragiques événements du siècle dernier, la question devient très épineuse et suscite encore beaucoup de passions. Un camp refusant souvent d'admettre cette part de son histoire, l'autre feignant simplement de l'ignorer. Parmi les types récurrents du dessin d'illustration, le banquier juif occupe pourtant une place importante et obéit en général aux mêmes canons : costume luxueux, nez crochu, grandes oreilles, air retors... Steinlen n'échappe pas à cette tradition et certains de ses personnages s'approchent de ce stéréotype [cat. 85 et ill. 1]. Très vite cependant, cet antisémitisme que l'on peut qualifier de social, va se teinter d'un caractère raciste et nationaliste, accompagnant en cela le mouvement général de la société. L'affiche pro-

Dreyfus-Affäre herausgegeben. Dieser Antisemitismus ist, jedenfalls zu Beginn, mehr oder weniger repräsentativ für die anarchistische Linke. Diese stilisiert den Juden zum Symbol der Macht des Geldes und der Unterdrückung der Armen. In Anbetracht der tragischen Ereignisse des letzten Jahrhunderts ist dies eine problematische Fragestellung, die viele Emotionen aufkommen lässt. Die eine Seite weigert sich, diesen Teil seiner Geschichte anzuerkennen, die andere Seite ignoriert ihn schlichtweg. Auf Zeichnungen und Illustrationen nimmt der jüdische Bankier unter den verschiedenen Figurentypen eine bedeutende Rolle ein. Seine Darstellung gehorcht meist demselben Kanon: luxuriöse Kleidung, Hakennase, große Ohren – insgesamt entsteht so das Bild des hinterhältigen Juden. Auch Steinlen ist nicht frei von dieser Bildtradition und einige seiner Figuren nähern sich deshalb diesem Stereotyp an (Kat. 85 und Abb. 1). Sehr schnell jedoch nimmt dieser ursprünglich als „sozial“ einzustufende Antisemitismus einen rassistisch und nationalistisch ausgerichteten Charakter an. Er verläuft somit parallel zu einer generellen gesellschaftlichen Bewegung. Das Plakat Willettes, entstanden anlässlich der Parlamentswahlen des Jahres 1881, zeugt davon, dass man in Bezug auf die Rassenfrage sensibel reagiert. Die Dreyfus-Affäre hat der Rassenfrage eine politische Dimension zugewiesen, das Bild des Juden mit dem des Preußen verwechselnd. So wird um die Jahrhundertwende aus dem Bild des Juden als Feind der gesamten Nation. Diese Idee verbreitet sich in der ganzen Bevölkerung, unabhängig von den politischen Ansichten des Einzelnen. Wenn auch sehr heikel, verdient diese Fragestellung unsere Aufmerksamkeit. Denn sie erlaubt uns zu verstehen, auf welchem Terrain die schlimmsten Ideologien des 20. Jahrhunderts gedeihen konnten. Soweit man es beurteilen kann, vertritt Steinlen zu keiner Zeit diese radikale Position. Generell als Dreyfus-Unterstützer einzuordnen, bleiben die Stellungnahmen Steinlens während der Affäre eine Ausnahme. Zu dieser Zeit arbeitet er für *Zo d'Axas* als anarchistisch einzustufende Zeitschrift „La

Among the recurring character types in illustrated drawings, the Jewish banker played an important role and generally respected the same conventions: a crooked nose, big ears and a sly attitude... Steinlen was no exception to this tradition and some of his characters approach this stereotype (cat. 85 and ill. 1). Very quickly, however, this anti-Semitism that one might qualify as social, became tainted with a racist and nationalist character, accompanying in this a general movement in society at large. The poster produced by Willette during the 1889 legislative elections attests to a significant shift in the issue of race, which the Dreyfus Affair was to transport into the patriotic arena, fusing the image of the Jew and that of the Prussian. Thus, toward the year 1900, the Jew, previously limited to the economic enemy of the people also became the enemy of the Nation. The idea gained widespread currency among the general population, regardless of political persuasions. Although a delicate issue, this problem merits our consideration, since it also allows us to understand the terrain in which the worst ideologies of the 20<sup>th</sup> century took root.



Ill. 1 - *Aujourd'hui!* par Th. A. Steinlen in *Le Chambard socialiste* (24 mars 1894). Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

2 - Voir à ce sujet l'étude de Richard D. Sonn, « Marginality and transgression: Anarchy's subversive allure » in : *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2001.

2 - Zu diesem Thema siehe: Sonn, Richard D. « Marginality and transgression: Anarchy's subversive allure ». In: *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick (Rutgers University Press) 2001.

2 - For more on this subject, see Richard D. Sonn, « Marginality and transgression: Anarchy's subversive allure » in *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2001.

82

# 81

Le Cri des opprimés (ou La Libératrice) - 1903  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Der Schrei der Unterdrückten (oder Die Befreierin)  
The Cry of the Oppressed (or The Liberator)  
cat. 81

duite par Willette, lors des élections législatives de 1889 témoigne d'un glissement sensible du propos sur la question de la race, comme l'affaire Dreyfus le déplacera dans le champ patriotique, confondant l'image du Juif avec celle du Prussien. Ainsi, vers 1900, le Juif autrefois cantonné au rôle d'ennemi économique du peuple est devenu l'ennemi de la Nation, idée alors généralement répandue dans la population, indépendamment des options politiques. Bien que délicate, cette question mérite notre intérêt, car elle permet de comprendre le terreau sur lequel ont germé les pires idéologies du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour autant que l'on puisse en juger, Steinlen n'adhéra jamais à cette dernière position beaucoup trop radicale. Généralement rangé aux côtés des Dreyfusards, les prises de position de Steinlen durant l'affaire restent rares. À cette époque, il collabore à *La Feuille*<sup>3</sup>, le journal de tendance anarchiste de Zo d'Axa [cat. 79]. Ce personnage, un peu en marge du mouvement anarchiste, avait déjà publié *L'Endehors*, journal que lui-même définissait comme « le hors-la-loi, le hors-l'école, l'isolé chercheur d'au-delà ». En 1897-1898, en pleine affaire Dreyfus, la Feuille de Zo d'Axa défend une ligne, là encore quelque peu marginale. Peu inquiet de défendre l'honneur d'un homme qui n'est pour lui au fond qu'un militaire, classe honnie de Zo d'Axa, *La Feuille*, entend profiter de l'agitation politique suscitée par l'affaire pour attiser les feux anarchistes. Déclinant le thème de « l'association de malfaiteurs » chef d'accusation généralement retenu contre les anarchistes depuis la promulgation des lois scélérates en 1893, il fustige plus l'Armée et la Justice, renvoyées dos-à-dos dans le dessin de Steinlen (La Feuille n° 23, *Saluons-les*) qu'il ne défend Dreyfus. Deux dessins de Steinlen font pourtant directement référence à l'affaire et attestent du parti pris en faveur de Dreyfus adopté par l'artiste. Dix jours après le « J'accuse » de Zola dans *L'Aurore*, *La Feuille* du 21 janvier 1898, fait sa une avec un dessin de Steinlen intitulé Arguments frappants. Un homme jeté à terre est victime de la folie et de la violence d'une foule déchaînée. La face contre le pavé il reçoit des coups de toutes parts. Le texte de Zo d'Axa

Feuille<sup>3</sup> (Kat. 79). Zo d'Axa ist eine Persönlichkeit, die sich eher am Rand der anarchistischen Bewegung befindet und bereits „L'Endehors“ publiziert hat. Diese Zeitung bezeichnet d'Axa selbst als „außerhalb des Gesetzes wie auch außerhalb der Schule stehend, als isolierte Suchende jenseits von allem“. Zwischen 1897 und 1898, mitten während der Affäre Dreyfus, verfolgt „La Feuille“ erneut eine Linie, die als Randerscheinung beurteilt werden kann. Zo d'Axa zeigt sich wenig besorgt, die Ehre eines Mannes zu verteidigen, der für ihn in Wirklichkeit nichts anderes als ein Militär ist, für ihn das Übel der Klassengesellschaft. „La Feuille“ beabsichtigt von der politischen Agitation zu profitieren, die der Dreyfus-Affäre folgt. Dies alles geschieht in der Absicht, die Begeisterung für den Anarchismus zu schüren. Seit Inkrafttreten der sogenannten „Schurkengesetze“ (frz. lois scélérates) im Jahr 1893 lautet der Hauptanklagepunkt gegen die Anarchisten schlicht und einfach „Zusammenschluss der Übeltäter“ (frz. L'association de malfaiteurs). Zo d'Axa geißelt die Armee und die Justiz, die Dreyfus nicht verteidigen. Auf Steinlens Zeichnung „Saluons-les“ (Begrüßen wir sie!) werden Armee und Justiz Rücken an Rücken zurückgeschickt („La Feuille“ Nr. 23).

Zwei Zeichnungen Steinlens nehmen direkt Bezug auf die Affäre. Sie zeugen von der Parteinahme Steinlens für Dreyfus. Zehn Tage nach der Veröffentlichung des „J'accuse“ von Zola in der Zeitschrift „L'Aurore“ macht „La Feuille“ mit der Ausgabe vom 21. Januar 1898 mit einer Zeichnung auf, die mit „Arguments frappants“ (Verblüffende Argumente) betitelt ist. Ein zu Boden geworfener Mann ist das Opfer von Wahnsinn und Gewalt einer entfesselten Menschenmenge geworden. Mit dem Gesicht auf dem Straßenpflaster liegend, wird er am ganzen Körper geschlagen. Der Text von Zo d'Axa prangert an: „(...) nichts als ein armer Teufel und ohne Verteidigung, gibt es Mutige, die sich erheben. Im Streit, wenn man stolpert und fällt, treffen die Hacken der Stiefel den Kopf. Will man der aufgebrachten Menge eines der Opfer ihrer ungezügelten Lynchjustiz entreißen, ist das so, als wenn man versuchte, wilden

For as much as we can judge, Steinlen never adhered to this extremely radical position. Generally classified as part of the “pro-Dreyfus” camp, Steinlen took a stand only on rare occasions while the affair was going on. At the time, he was collaborating with *La Feuille*<sup>3</sup> - Zo d'Axa's newspaper (cat. 79) known for its anarchist bent. Zo d'Axa was a personality active on the fringes of the anarchist movement and had already published a newspaper called *L'Endehors* that he himself defined as “outside the law, outside schools, the isolated seeker of what is beyond.” In 1897-98, in the

# 200

Aux armes citoyens - 1899  
Musée du Petit Palais  
Genève, Modern Art Foundation  
Bürger, zu den Waffen!  
Citizens' call to arms  
cat. 134

midst of the Dreyfus Affair, *La Feuille* maintained a position that was once again a marginal one. Unconcerned about defending the honor of a man who was, after all, but a soldier, part of a shameful class according to Zo d'Axa, *La Feuille* aimed at benefiting from the political agitation stirred up by the affair to kindle anarchist fervor. Protesting against the theme of guilt by association - the main legal accusation used against

3 - Voir à ce sujet les études de Raymond Bachollet parues dans *Le Collectionneur français* entre 1979 et 1982. Notamment celle consacrée à *La Feuille* dans le numéro 158 de juin 1979.

3 -Manque trad.

3 - On this subject, see Raymond Bachollet's research in *Le Collectionneur français* between 1979 and 1982. Of particular interest is his study of *La Feuille*, which appeared in number 158 (June 1979).

78

Poignardons Marianne !  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Ermorden wir Marianne!  
Let's stab Marianne!  
*cat. 78*

83

L'Intrus - 1902  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Der Eindringling  
The Intruder  
*cat. 83*

dénonce : « (...) dès qu'un pauvre diable est sans défense, il y a des braves qui se révoltent. Dans les bagarres, quand on trébuche, les talons des bottes frappent à la tête. Essayer d'arracher aux foules une des victimes de leur lynchage déchaîne des colères de bêtes auxquelles on enlève la proie. » Ici encore, Steinlen reste très proche du texte qu'il a à illustrer et l'homme terrassé par les coups de la plèbe est Alfred Dreyfus. Avec *Les Moutons de Boisdeffre* dessin publié un mois plus tard, le 28 février, toujours à la une de *La Feuille*, Steinlen et Zo d'Axa dénoncent une nouvelle fois la foule des bien-pensants, prêts à s'enflammer et à lyncher un innocent, avec, au premier rang de cette meute, un curé et un militaire.

Toutefois, même s'il collabore à des journaux politiquement marqués et souvent très ouvertement partisans, Steinlen n'est pas un militant acharné de la cause anarchiste. Certes, il est proche des milieux militants mais on ne lui connaît pas d'engagement formel pour un parti plutôt qu'un autre. Dans les faits, il est sensible au discours de Jaurès autant qu'à certains arguments des anarchistes. Son admiration pour le petit peuple et les bas-fonds le rapproche cependant davantage des tendances marxistes que des tendances anarchistes. En effet, Marx voyait dans ces classes les plus pauvres (le *Lumpenproletariat*) la lie de la société, une populace irrécupérable, condamnée au désordre, à la prostitution et au vol. Les anarchistes, à la suite de Bakunin, sont pour leur part convaincus que les marginaux, les vagabonds, les prostituées et les hors la loi sont des sujets idéaux pour accomplir la révolution. Bakunin et ses disciples, croient alors fermement au pouvoir transgressif de ces marginaux, à leur capacité à fournir l'étincelle qui mettra le feu au poudre et conduira au renversement du pouvoir et de l'ordre établi.

Il n'est pas improbable que Steinlen ait partiellement partagé ce point de vue. Le respect qu'il témoigne à l'égard des plus faibles et l'énergie contenue, sensible

und wütenden Tieren die Beute zu entreißen“. Auch hier handelt sich Steinlen entlang des Textes, den er illustriert. Der von den Schlägen des Pöbels getroffene Mann ist Alfred Dreyfus. Drei Monate später, am 28. Februar, erscheint auf der ersten Seite von „La Feuille“ die Zeichnung „Les Moutons de Boisdeffre“ (Die Schafe von Boisdeffre). Steinlen und Zo d'Axa prangern ein erneutes Mal die Massen an, die bereit sind, sich für eine Sache so zu begeistern, dass sie sogar einen Unschuldigen lynchen. In der ersten Reihe dieser Menschenmenge stehen ein Pfarrer und ein Militär.

Auch wenn Steinlen mit Zeitschriften zusammenarbeitet, die eindeutig politisch ausgerichtet sind und offen für den Widerstand eintreten, so ist er nicht als fanatischer Verfechter der anarchistischen Bewegung zu bezeichnen. Sicherlich steht Steinlen dem militanten Milieu nahe, aber wir wissen von keiner formalen Parteizugehörigkeit des Künstlers. Er beschäftigt sich ebenso mit den Reden Jaurès' wie auch mit den Argumentationen der Anarchisten. Seine Bewunderung für die kleinen Leute und ihre Angelegenheiten lassen ihn jedoch eher in die Nähe von anarchistischen und marxistischen Tendenzen rücken. Auch Marx sieht in den ärmsten Klassen, die er als „Lumpenproletariat“ bezeichnet, den Bodensatz der Gesellschaft, den nicht gebrauchten Pöbel, der zur Unordnung, zur Prostitution und zum Stehlen verdammt ist. Die Anarchisten, in der Nachfolge Bakunins, sind davon überzeugt, dass die am Rande der Gesellschaft Stehenden, die Obdachlosen, Prostituierten und Verbrecher einen idealen Grund darstellen, um die Revolution durchzuführen. Bakunin und seine Gefolgsleute glauben fest an die umstürzende Macht dieser außerhalb der Gesellschaft Stehenden, an ihre Fähigkeit, letztendlich den Umsturz der Macht und der etablierten Ordnung einzuleiten.

Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass Steinlen diese Sicht der Dinge partiell geteilt hat. Denn der Respekt, den er gegenüber den Schwächsten zeigt, wird in den meisten seiner Kompositionen sicht-

anarchists since the criminal laws of 1893 had been passed - he denounced the Army and the Justice system, coupled together in Steinlen's drawing (*La Feuille*, no. 23, *Let us salute them!*), more than he defended Dreyfus. Two of Steinlen's drawings do, though, refer directly to the affair and attest to the position the artist adopted in favor of Dreyfus. Ten days after Zola's *J'accuse* was published in *Aurore*, *La Feuille* (January 21, 1898) came out with a front page illustration by Steinlen entitled *Striking Arguments*. An insanely violent crowd of people victimizes a man thrown to the ground. With his head against the cobblestone, he is beaten on all sides and Zo d'Axa's text denounces: "(...) as soon as a poor devil is defenseless, there are courageous people who step forward. In brawls, when one stumbles, the boot heels strike at the head. Trying to wrest one of the victims from the lynching crowd unleashes the anger of animals from whom one would steal away their prey." Here again, Steinlen sticks close to the text in his illustration and the man beaten down by the crowd is Alfred Dreyfus. With *The Sheep of Boisdeffre*, a drawing published a month later on February 28th, Steinlen and Zo d'Axa once again use the front page of *La Feuille* to assail the crowd, ready to fire itself up and lynch an innocent man, with a priest and a soldier leading the pack.

In any case, even if he works with political and often openly partisan newspapers and magazines, Steinlen was not a die-hard militant of the anarchist cause. Although he was certainly close to militant circles, we have no evidence of his formal engagement within one party as opposed to another. As a matter of fact, he was as attuned to the political discourse of Jaurès as he was to some of the anarchists' arguments. His admiration for the common folk and the lower classes nevertheless drew him closer to the anarchists than to the Marxists. Indeed, Marx saw the poorest classes (the *lumpenproletariat*) as the dregs of society, an irredeemable populace, condemned to disorderliness, prostitution and thievery. The anarchists, following Bakunin, were convinced that the

86

La Cadette - 1894  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die jüngste Tochter  
The Youngest Girl  
cat. 86

85

Demain - 1894  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Morgen  
Tomorrow  
cat. 85



87

L'Attentat au Pas-de-Calais : 3200 victimes - 1893  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Das Attentat in Calais: 3200 Opfer  
The Attack in Pas-de-Calais: 3,200 victims  
*cat. 87*

84

Le Locataire - 1913  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Der Mieter  
The Renter  
*cat. 84*

dans la plupart de ses compositions, plaident en ce sens. *Le 14 juillet 1895* [cat. 63], est à ce titre emblématique d'une série d'œuvres de l'artiste dans laquelle est perceptible l'imminence du soulèvement révolutionnaire souhaité par l'extrême gauche. Le groupe de personnages au premier plan ressemble fort à la première ligne d'un cortège de manifestants. Se tenant par les coudes, serrés les uns contre les autres, ces femmes et ces hommes semblent entonner un chant qui pourrait être révolutionnaire. Simple exacerbation du sentiment républicain ou prémices d'un soulèvement populaire, la peinture entretient l'ambiguïté<sup>4</sup>. Ce principe de composition n'est pas rare chez Steinlen, qui affectionne ces effets de mouvement. Souvent, nous l'avons vu, ses personnages sont saisis dans une attitude dynamique. Ils marchent, avançant résolument vers un but qu'ils se sont fixé. *Lavandières*, *ouvrières*, *trottins* quels qu'ils soient les personnages de Steinlen sont rarement statiques. Parfois même, ils semblent devoir lutter contre les éléments : *La Bourrasque* [cat. 64], *Paris la nuit* [cat. 71], *L'Attentat du Pas-de-Calais* [cat. 87]. Ce procédé renforce l'idée d'instan-tanéité de l'action représentée que nous évoquons plus haut. Action dont on devine qu'elle s'inscrit dans un ensemble plus large laissant pressentir l'avant et l'après. L'après suggéré dans ces différents exemples est le soulèvement populaire, celui des personnages du second plan, entraînés par les noctambules du 14 juillet, la Pauvresse sur le bord de la route ou la famille de mineurs du Pas-de-Calais.

Outre ses compositions les plus sages, produites pour *Le Mirliton* ou pour les titres de musiques, Steinlen a donc, au gré de ses collaborations, produit un nombre important de dessins politiques beaucoup plus directs. Publiés dans *L'Assiette au beurre*, *La Feuille de Zo d'Axa*, *Le Gil Blas* ou *Le Chambard socialiste*, la plupart développent ces mêmes thèses révolutionnaires.

La position de Steinlen, est une fois encore une position assez commune dans les milieux qu'il fréquente. La lithographie intitulée *La Bonne Année* [Ill. 2] reprend le thème alors très popu-

bar und lässt auf diese Tatsache schließen. „Le 14 juillet 1895“ (14. Juli 1895; Kat. 63) ist der emblematische Titel einer Serie von Werken des Künstlers, in der das unmittelbare Bevorstehen des von der extremen Linken gewünschten revolutionären Aufstandes thematisiert wird. Die Gruppe von Personen im Vordergrund ähnelt stark der vordersten Reihe von Demonstrationen. Einer an den anderen gepresst und untergehakt scheinen die Frauen und Männer einen Gesang anzustimmen, dessen Inhalt ein revolutionärer sein könnte. Handelt es sich dabei nur um eine Steigerung des republikanischen Gefühls oder um erste Anzeichen einer Volkserhebung? – Das Gemälde bleibt zweideutig.<sup>4</sup> Dieses Prinzip der Komposition ist bei Steinlen ein geläufiges: Er hegt eine ausgesprochene Vorliebe für Bewegungen, denn seine Figuren und szenischen Darstellungen zeichnen sich durch dynamische Bewegungsabläufe aus. Die Figuren marschieren und bewegen sich forsch auf ein von ihnen fixiertes Ziel zu. Egal ob Wäscherinnen, Arbeiter oder Straßendirnen (frz. trotteurs), Steinlens Figuren sind selten statisch angelegt. Manchmal scheinen sie sogar gegen die Elemente zu kämpfen: Die Gemälde „La Bourrasque“ (Der Windstoß; Kat. 64), „Paris la Nuit“ (Paris in der Nacht; Kat. 71) und „L'Attentat du Pas-de-Calais“ (Das Attentat in Calais: 3200 Opfer; Kat. 87) sind Beispiele dafür. So wird die Idee der Momentaufnahme der präsentierten Handlung, wie bereits oben erwähnt, verstärkt. Man erahnt eine Handlung, die sich in ein größeres Ensemble einfügt, in ein Vorher und ein Nachher. Das Nachher ist in den genannten Beispielen vermutlich das Aufbegehren des Volkes, das der Figuren im Hintergrund des Gemäldes, mitgerissen von den Nachtschwärmern des 14. Juli, der Armut auf der Straße oder von den Familien der Bergleute in Calais.

Neben den fast brav anmutenden Kompositionen, die Steinlen für „Le Mirliton“ und für viele Musikalien geschaffen hat, existieren einige wichtige politische Zeichnungen, die das Thema viel direkter ansprechen. Veröffentlicht werden diese in den Zeitschriften

marginal classes, vagabonds, prostitutes, and outlaws were instead the ideal subjects to spearhead the revolution. Bakunin and his disciples firmly believed in the subversive power of these marginal groups and in their capacity to provide the spark to light the powder keg leading to the reversal of power of the established order.

It is not improbable that Steinlen partially shared this point of view. The respect he had for the weakest and the energy contained and palpable in most of his compositions argue in this direction. *July 14th, 1895* (cat. 63) is, in this connection, emblematic of a series of works by the artist in which one can perceive the imminence of revolutionary



Ill. 2 - *La bonne année, elle va venir, elle vient... la bonne année.* par Th. A. Steinlen in *Le Chambard socialiste* (30 décembre 1893). Musée du Petit Palais – Genève, Modern Art Foundation

revolt, an event welcomed by the far Left. The group of characters in the foreground strongly resembles the first row of demonstrators in a protest march. Linking elbows, close together, side by side, men and women seem to be starting to sing what might indeed be a revolutionary ballad. The painting nonetheless maintains the ambiguity between a simple show of Republican exuberance and the defiant stirrings of popular revolt.<sup>4</sup> This principle of composition was not unusual in Steinlen, who preferred these effects of movement. Often, as we have seen, his cha-

4 - Le même thème du *Bal du 14 juillet* avait déjà été traité par Steinlen en 1889 (Petit-Palais, Musée des Beaux arts de la Ville de Paris). Cette première version, beaucoup plus conforme aux scènes de bals et de fêtes populaires en vogue à cette époque, était exempte de telles connotations politiques.

3 - Das Thema „Ball du 14 juillet“ (Ball am 14. Juli) wurde von Steinlen bereits im Jahr 1889 aufgenommen (Petit-Palais, Musée des Beaux arts de la Ville de Paris). Diese erste Version geht noch konform mit der zu dieser Zeit üblichen Darstellung von Ballszenen und Volksfesten und ist frei von solchen politischen Konnotationen.

4 - Steinlen had treated the same theme in his *July 14th Ball* in 1889 (Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris). However, this first version was much more standard in its representation of popular balls and celebrations, in fashion at the time and exempt from political overtones.

92

Les Blessés (*ou* Les Trois Compagnons) - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die Verwundeten (*oder* Die drei Kameraden)  
The Wounded or (*or* Three Fellow Soldiers)  
*cat. 92*

96

La Victoire en chantant - 1914  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Singend zum Sieg  
Singing Victory  
*cat. 96*

laire du *Grand Soir*, prélude à la naissance d'une aube nouvelle où les ouvriers et les humbles seront les dirigeants et non plus les opprimés. Ce sujet est récurrent dans l'œuvre de Steinlen et y trouve de multiples interprétations. Ce *Grand Soir* passe nécessairement par l'insurrection, le soulèvement du peuple des ouvriers, des paysans et même des artistes. La lithographie intitulée *Le 18 mars*, en référence à la Commune, montre une foule en révolte, menée par un mineur, un paysan, un ouvrier et un peintre encadrant une Marianne, poitrine dénudée et coiffée du bonnet phrygien. *Le Premier Mai* [cat. 74] autre lithographie, développe la même iconographie : la commémoration internationale du travail, instaurée en 1890, devient le prétexte au soulèvement des masses laborieuses.

Deux autres compositions très fameuses laissent entrevoir l'issue de cette rébellion. Publiées dans *Le Chambard socialiste*, *Aujourd'hui* et *Demain*, sont les deux étapes d'une même histoire [cat. 85 et ill. 1]. Dans la première, un propriétaire terrien semble narguer les paysans qui travaillent sa terre. Un homme est cassé par la charrue qu'il tire à la force de l'épaule, juste aidé par un autre plus âgé, son père sans doute. À ses côtés, une femme misérable tient un enfant dans ses bras. Trois générations de misère sont représentées, tandis qu'au fond fument les cheminées d'usines comme pour rappeler la misère des villes, faisant écho à la misère des champs. Sur la seconde lithographie, publiée dans le numéro suivant du journal, le paysan a pris le dessus, sa charrue est brisée et le propriétaire qui laisse échapper son cigare est enfoncé dans le sol jusqu'aux genoux. Le faible s'est révolté contre le fort et l'a emporté. La portée politique de ces images est aisément perceptible et leur mode de diffusion à la fois dans la presse et sous la forme de tirages indépendants édités par Kleinmann est également significative quant à la volonté de Steinlen de partager ce message politique avec le plus grand nombre. Cette vision, teintée d'un idéalisme certain, n'est cependant pas totalement exempte d'une part de scepticisme. En effet, si les premières années de la République furent un tant soit peu porteuses d'espérance, les plus radicaux, pour la plupart d'anciens Communards, eurent tôt fait de contester la légitimité d'un régime qu'ils refusaient depuis son origine. La représen-

„L'Assiette au beurre“ (Die Butterschüssel), „La Feuille“ von Zo d'Axa, „Le Gil Blas illustré“ oder in „Le Chambard Socialiste“ (Sozialistischer Umsturz). Die meisten dieser Zeitschriften entwickeln ähnliche Thesen revolutionären Inhalts.

Ein erneutes Mal geht Steinlens Position mehr oder weniger konform mit der des von ihm frequentierten Milieus. Die mit „Bonne année“ (Gutes Jahr; Abb. 2) betitelte Lithographie nimmt das populäre Thema des *Grand Soir* auf: Auftakt eines Neubeginns, bei dem die Arbeiter und die unteren Schichten die Bestimmenden und nicht länger die Unterdrückten sind. Dieses Thema tritt mit verschiedenen Interpretationen häufig in Steinlens Werk auf. Der *Grand Soir* kann erst durch den Aufstand der Arbeiter, Partisanen und Künstler zustande kommen. Die mit „Le 18 mars“ (18. März), in Referenz auf die Kommune betitelte Lithographie zeigt eine revoltierende Menschenmenge, geführt von einem Bergmann, Bauern, Arbeiter und Maler. Sie rahmen die Figur einer „Marianne“ ein, deren Brust entblößt und deren Kopf mit einem phrygischen Helm bedeckt ist. „Le premier Mai“ (Der 1. Mai; Kat. 74) ist eine weitere Lithographie, die dieselbe Ikonographie entwickelt: Der 1890 eingeführte internationale *Tag der Arbeit* wird zum Vorwand des Aufstandes der Arbeiter.

Zwei andere berühmte Kompositionen zeigen flüchtig den Ausgang dieser Rebellion. „Aujourd'hui“ (Heute; Abb. 1) und „Demain“ (Morgen; Kat. 85) werden in der Zeitschrift „Le Chambard Socialiste“ veröffentlicht und stellen zwei Etappen derselben Geschichte dar: Auf der ersten Komposition scheint ein Großgrundbesitzer die Bauern zu verspotten, die auf seinem Grund und Boden arbeiten. Ein Mann hat schwer damit zu kämpfen, einen Pflug mit der Kraft seiner Schultern zu ziehen. Geholfen wird ihm von einem älteren Mann, der ohne Zweifel sein Vater ist. An der Seite der Männer befindet sich eine ärmlich aussehende Frau, die ein Kind in den Armen trägt. Drei Generationen der Armut und des Unglücks sind hier dargestellt. In der Tiefe des Bildes steigt Rauch aus den Schornsteinen der Fabriken – als wollten sie an das Elend der Städte erinnern, eine Art Echo auf das Elend, das sich auf den Feldern abspielt. Auf der zweiten Lithographie, die in der folgenden Ausgabe der Zeitschrift erscheint, ist hin-

characters are caught in the midst of a dynamic attitude. They are walking, advancing resolutely toward a goal they have set for themselves. Laundresses, working women, errand girls and Steinlen's other characters are rarely static. Sometimes, they even seem to fight against the elements: *Gust of Wind* (cat. 64), *Paris by Night* (cat. 71), *The Attack in Pas-de-Calais* (cat. 87). This process reinforces the idea of the instantaneous quality of the action represented that we mentioned above. The action is such that we can imagine it part of a larger whole with a before and an after. The afterwards suggested in these different examples is popular revolt, evident in the characters being led by the July 14th night revelers, Poverty on the side of the road, or the family of miners in Pas-de-Calais.

Thus, beyond his more genteel compositions produced for *Le Mirliton* or sheet music, Steinlen also produced a significant number of much more direct political drawings through his various collaborations. Published in *L'Assiette au beurre*, Zo d'Axa's *La Feuille*, *Gil Blas* and *Le Chambard socialiste*, most of these develop the same revolutionary themes.

Once again, Steinlen's position was a rather common one in the circles he frequented. The lithograph entitled *The Happy New Year* (ill. 2) recalls the very popular theme of the *Great Evening*, prelude to the birth of a new dawn when workers and humble people will become the leaders and no longer the oppressed. This is a recurrent subject in Steinlen's work with multiple interpretations. This *Great Evening* necessarily comes about through insurrection, an uprising of the people, workers, peasants, and even artists. The lithograph entitled *March 18th*, in reference to the French Commune, shows a crowd in revolt, led by a miner, a peasant, a worker and a painter framing a bare-breasted Marianne wearing her revolutionary Phrygian bonnet. *May Day* (cat. 74), another lithograph, develops the same iconography: the international “labor day,” established in 1890, which becomes the pretext for a mass uprising of the working class.

Two other very famous compositions allow us to foresee the outcome of this rebellion. Published in *Le Chambard socialiste*, *Aujourd'hui*, and *Demain*,

88

Réhabilitation civile et exécution militaire - 1897  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Bürgerliche Rehabilitation und militärische Exekution  
Civil Rehabilitation and Military Execution  
cat. 88

101

Deux Soldats marchant  
(ou Poilus en marche) - 1916  
Musée du Petit Palais  
Genève, Modern Art Foundation  
Zwei marschierende Soldaten  
(oder Soldaten auf dem Weg)  
Two Soldiers Walking  
(or 'Poilus' walking)  
*cat. 101*

Groupe de soldats (ou Les Permissionnaires) - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Gruppe von Soldaten (oder Fronturlauber)  
Group of Soldiers (or Soldiers On Leave)  
cat. 91

sion sanglante de l'insurrection de 1871, était perçue comme la volonté de maintenir le peuple sous le joug de la bourgeoisie et de ses serviteurs : l'Eglise et l'Armée. Les trois sont également perçus comme les adversaires de la République, comme l'illustre le dessin *Poignardons Marianne* [cat. 78] dans lequel le prêtre guide le bras d'un assassin en embuscade. *La Cadette*, [cat. 86] ne dit pas autre chose. Un ouvrier, confie sa plus jeune fille à un bourgeois. La petite, coiffée du bonnet phrygien tient un panier sur



III. 3 - *Fille à soldats* par Th. A. Steinlen in *L'Assiette au beurre* (11 juillet 1901)  
Coll. Musée de Montmartre.

lequel on devine l'inscription « République socialiste ». La légende dit « *Quand on sait ce que vous avez fait de l'ainée...* » La République est donc confisquée au peuple et vendue aux bourgeois, thème cher à Steinlen. Il le développe encore en juillet 1901, dans le numéro spécial de *L'Assiette au Beurre*, consacré à la Fête Nationale. Sur deux pages successives, la République est représentée sous les traits d'une prostituée alanguie [ill. 3 et 4]. Dans la première, un militaire quitte la chambre, la femme a la poitrine dénudée, une croix autour du cou. Son bonnet à cocarde tricolore est à ses côtés. Sous le titre *Fille à soldats*, la légende dit : « *C'est d'aimer trop les militaires qui nous a perdues mes aînées, et moi... on n'se r'fait pas.* » Sur la seconde, la femme, à peine plus chaste, est courtisée par un curé. Sous le titre *Fille à curés*, la légende dit : « *Il vous sera beaucoup pardonné, mon enfant, parce que vous avez beaucoup aimé (qui aime bien, paie bien) les curés et les militaires.* » Là encore, Steinlen emprunte aux discours anarchiste et gauchiste les argu-

gegen der Bauer der Überlegene. Sein Pflug ist zerbrochen und der Großgrundbesitzer, dessen Zigarre herunter gefallen ist, steckt bis zu den Knien in der Erde. Der Schwache hat gegen den Starken aufbegehrt und den Sieg davon getragen. Die politische Reichweite dieser Abbildungen ist ohne weiteres wahrnehmbar und die Art ihres Vertriebs ist als signifikant zu bezeichnen: Zum einen werden sie in der Presse lanciert, zum anderen als unabhängige Drucke von Kleinmann verlegt. Diese Vorgehensweise entspricht Steinlens Wunsch, die politische Botschaft der Zeichnungen der größten möglichen Anzahl von Menschen mitzuteilen. Diese mit einem gewissen Idealismus gefärbte Sichtweise ist jedoch auch mit ein wenig Skeptizismus gepaart. In der Tat sind die ersten Jahre der Republik nur wenig hoffnungsvoll. Die Radikalsten, meist alte Kommunarden, zweifeln von Beginn an die Legitimität eines Regimes an, das sie seit Beginn nicht anerkennen. Die blutige Unterdrückung des Aufstandes von 1871 wird als Willen wahrgenommen, das Volk unter dem Joch der Bourgeoisie und seiner Bediensteten zu belassen: der Kirche und der Armee. Diese werden auch als Gegner der Republik verstanden, wie die Zeichnung „Poignardons Marianne“ (Ermorden wir Marianne!; Kat. 78) zeigt. Auch das Gemälde „La cadette“ (Die jüngste Tochter; Kat. 86) sagt nichts anderes aus. Ein Arbeiter vertraut seine jüngste Tochter einem Bourgeois an. Das mit einem phrygischen Helm bekleidete Mädchen trägt einen Korb mit der Inschrift „République socialiste“ (Sozialistische Republik). Die Legende sagt: „Wenn man weiß, was ihr mit der Ältesten gemacht habt ...“ – was nichts anderes heißen soll, als dass die Republik dem Volk entrissen und an die Bourgeoisie verkauft wird. Dieses Thema liegt Steinlen sehr am Herzen, denn im Juli 1901 nimmt er sich des Themas erneut an. Eine Sonderausgabe der „L'Assiette au Beurre“ ist dem Nationalfeiertag gewidmet. Auf zwei aufeinander folgenden Seiten wird die Figur der „Republik“ mit den Zügen einer ermatteten Prostituierten versehen (Abb. 3 und 4). Auf der ersten Seite verlässt ein Soldat das Zimmer. Eine Frau mit entblößter Brust, ein Kreuz um den Hals tragend, bleibt zurück. Seine Kokarde [d. i. in Frankreich ein Abzeichen an einer Uniformmütze; Anm. der Übersetzerin] mit der Trikolore bleibt

these are two sequences in the same story (cat. 85 and ill. 1). In the first, a landowner seems to deride peasants working on his land. A man is broken by the plow he is pulling on his shoulder, helped only by another older man, no doubt his father. At his side, a destitute woman holds an infant in her arms. Three generations of misery are thus represented on a background of factory stacks spewing forth smoke, recalling how urban misery echoes rural misery. In a second lithograph, published in the following issue of the newspaper, the farmer has asserted himself, his plow is broken and the landowner, having dropped his cigar, is pushed into the ground up to his knees. The weaker has revolted against the stronger and beaten him. The political implications of these images are easily perceptible and their wide distribution, both in the press and as separate lithographs published by Kleinmann, is equally significant in terms of Steinlen's will to share this political message with as many people as possible. This vision, imbued with obvious idealism, was not, however,



III. 4 - *Fille à curés* par Th. A. Steinlen in *L'Assiette au beurre* (11 juillet 1901)  
Coll. Musée de Montmartre.

totally exempt from a dose of skepticism. In fact, if the first years of the Republic brought a measure of hope, the most radical militants, former *Communards* for the most part, quickly began to contest the legitimacy of a regime that they had challenged from the beginning. The bloody repression of the 1871 insurrection was perceived as a conscious attempt to keep the people shackled under the bourgeoisie and its servants, the Church and the Army. The three are also seen as the adversaries of

93

La Vieille des ruines - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Alte Trümmerfrau  
The Old Woman of the Ruins  
*cat. 93*

94

Le Soldat blessé (*ou* Les Convalescents) - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Verwundeter Soldat [*oder* Die Genesenden]  
The Wounded Soldier [*or* The Convalescents]  
*cat. 94*

ments de son dessin. Pourtant, en 1901 la tendance générale de la société, va plutôt vers une laïcité de plus en plus affirmée qui aboutira, quatre ans plus tard, à la séparation de l'Eglise et de l'Etat. Il ne fait en réalité que reprendre les thèmes qui lui sont familiers et qu'il développa abondamment lors de l'érection de la basilique du Sacré-Cœur.

« *Bon revolver mis sous le nez de la gueuse* » telle est la définition que Steinlen donne de la basilique en construction dans un dessin pour *L'Assiette au beurre* [ill. 5]. Au pied de la



Ill. 5 - *Colloque nocturne* par Th. A. Steinlen in *L'Assiette au beurre*  
Coll. Musée de Montmartre

Butte, un militaire et un curé, se sont rejoint la nuit pour apprécier le travail accompli : « *Ce peuple imbécile ne s'est jamais douté que notre église était une forteresse, sa crypte une casemate* » dit la légende. Issu d'un vœu national et destiné à laver le sang de la Commune,

bei ihr. Unter der Überschrift „Fille à soldats“ (Mädchen der Soldaten), sagt die Legende: „Zu viel Liebe zu den Soldaten hat meine älteren Schwestern und mich getötet ... Ich kann uns nicht ändern!“ Auf der zweiten Seite sieht man die Frau, auch jetzt nicht züchtiger, wie sie von einem Priester umworben wird. Unter der Überschrift „Fille à curés“ (Mädchen der Priester) sagt die Legende: „Es wird Ihnen viel verziehen werden mein Kind, weil Sie viel geliebt haben (wer gut liebt, bezahlt gut): die Priester und die Soldaten“. Erneut leiht sich Steinlen die Argumente für seine Illustrationen vom anarchistischen und linken Diskurs aus. 1901 besteht in der Bevölkerung die allgemeine Tendenz, deutlich dem Laizismus zuzusprechen. Vier Jahre später kommt es dann auch zur Trennung zwischen Kirche und Staat. Steinlen verwertet ihm vertraute Themen und entwickelt sie seit dem Bau der Basilika von Sacré-Cœur in Paris umfassend weiter.

„Ein guter Revolver, der unter die Nase einer Dirne gehalten wird“ – das ist die Definition Steinlens von der Sacre-Cœur auf einer Zeichnung. Die Basilika befindet sich gerade ihm Aufbau, als Steinlens Zeichnung in „L'Assiette au Beurre“ (Abb.5) veröffentlicht wird. Am Fuße des Montmartre haben sich in der Nacht ein Militär und ein Priester zusammengefunden, um den fertigen Kirchenbau zu beurteilen: „Dieses dumme Volk hat niemals daran gezweifelt, dass unsere Kirche eine Festung ist und ihre Krypta ein Bunker“ sagt die Legende. Das Bauwerk wird schnell als starkes und erdrückendes Symbol wahrgenommen, denn es bedeutet das Ende aller nationalen Wünsche und ist dazu bestimmt, das Blut der Kommune reinzuwaschen: Die Macht ist wieder in etablierte Hände gefallen. Das jedenfalls ist die Lesart der ehemaligen Kommunarden und eines großen Teils der Linken. Steinlen teilt diese Lesart und benutzt diese Metapher mehrmals. Eines seiner Hauptwerke und vielleicht das erfolgreichste in Bezug auf seine poli-

the Republic, as illustrated in the drawing *Let's stab Marianne* (cat. 78) in which the priest guides the arm of an assassin lying in ambush. *The youngest girl* (cat. 86) expresses the same idea. A worker entrusts his youngest daughter to a bourgeois gentleman. The little girl is wearing the revolutionary Phrygian bonnet and holding a basket on which the words “*Socialist Republic*” are discernible. The legend reads: “*Since we know what you did to her big sister...*” The Republic is thus confiscated from the people and sold to the bourgeoisie, a theme that was dear to Steinlen. He reworked it again in July 1901 for a special issue of *L'Assiette au Beurre* for the National Holiday. On two pages, the Republic is represented as a languid prostitute (ill. 3 and 4). On the first page, a soldier leaves the room, the woman's breast stripped bare and a cross around her neck. Her bonnet's tricolor cockade lies at her side. Under the title *Soldier Girl*, the legend reads: “*You will be very much pardoned, my child, because you have very much loved (he who loves well, pays well) priests and soldiers.*”

Here again, Steinlen borrows from anarchist and leftist discourses to create the argument for his drawing. Nevertheless, in 1901, French society was moving toward a greater sense of secularism (*laïcité*) that would lead, four years later, to the separation between Church and State. In reality, Steinlen only readapted themes that were familiar to him and that he largely developed during the building of the basilica of Sacré-Cœur.

“*A good revolver under the nose of the Beggarwoman*” – that was Steinlen's definition of the church under construction in a drawing he did for *L'Assiette au Beurre* (ill. 5). At the foot of the Butte, a soldier and a priest meet together at night to appreciate the work accomplished, with the legend as follows: “*These idiotic people never once doubted that our church was a fortress and its crypt a blockhouse.*” The product of a national act of devotion meant to wash away the



Verdunois à la gare de l'Est - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Einwohner von Verdun am Ostbahnhof  
Man from Verdun at the Gare de l'Est Train Station  
cat. 98

l'édifice est très vite perçu comme le symbole, fort, écrasant, de la reprise en main du pouvoir par l'ordre établi. C'est en tout cas la lecture qu'en font les anciens Communards et une large partie de la gauche. Steinlen est de ceux-là et utilise la métaphore à de nombreuses reprises. L'une de ses œuvres majeures, probablement la plus aboutie du point de vue de son message politique, *Le Cri des opprimés*, ou *La Libératrice* [cat. 81 et cat. 134] fait de la basilique le temple du veau d'or. Une Marianne vêtue de rouge s'élève au-dessus d'une foule d'ouvriers dont elle a brisé les chaînes. Armée d'un flambeau, elle tire l'un d'entre eux par le bras pour le conduire à l'assaut de la forteresse, le Sacré-Cœur, protégé par les militaires et dans lequel trône un veau d'or. Formellement très proche de la représentation de l'Anastase orthodoxe, moment de la résurrection d'Adam tiré du royaume des morts par le Christ lors de la descente aux Limbes<sup>5</sup>, cette peinture appelle à la libération du peuple des humbles du joug de la Troisième République, considérée comme vendue à l'Argent, à l'Eglise et à l'Armée. Ici, l'ouvrier est le premier homme et Marianne est la révolution socialiste chargée de le libérer.

La Révolution de 1789 avait déjà vu l'usage du symbole du Sacré-Cœur de Jésus comme signe de reconnaissance des contre-révolutionnaires. Le choix de placer la basilique sous cette titulature n'est donc pas neutre et les mauvaises intentions que devinent les sympathisants anarchistes ne sont sans doute pas totalement infondées. C'est une fois encore ce que dénonce Steinlen dans son dessin pour *L'Assiette au beurre* du 11 juillet 1901, dans lequel se retrouve une figure qu'il utilise à plusieurs reprises : celle du Christ lui-même. Sur ce dessin [ill. 6], le Christ tenant un bâton contemple le drapeau tricolore, marqué du signe du Sacré-Cœur. La légende dit « *Je les retrouve, mes pharisiens, mes marchands du Temple, battant monnaie avec mon pauvre cœur de vagabond et de révolté.* »

Cette image d'un Christ vagabond et ami du petit peuple est elle aussi assez répandue dans ces milieux artistiques et politiques [ill. 7]. Dans ses *Soliloques du*

tische Botschaft ist das Gemälde „La Libératrice, ou le Cri des opprimés“ (Der Schrei der Unterdrückten oder Die Befreierin; Kat. 81 und Abb. 6). Die Basilika wird zum Tempel des Goldenen Kalbes transformiert. Eine rot bekleidete Figur der „Marianne“ erhebt sich aus einer Menge von Arbeitern, deren Ketten sie gesprengt hat. Mit einer Fackel bewaffnet hat sie einen von ihnen an den Arm genommen, damit er die Festung erstürmen kann. Die Festung ist die Basilika Sacré-Cœur, die vom Militär bewacht wird und in der das Goldene Kalb thront. Formal folgt das Gemälde der Darstellung der orthodoxen Anastasis. Dort ist die Auferstehung Adams aus dem Reich der Toten in dem Moment dargestellt, als Christus in den Vorhölle (*Limbus*) hinabsteigt.<sup>5</sup> Steinlens Gemälde ruft zur Befreiung eines Volkes der Schwachen auf, das unter dem Joch der Dritten Republik steht. Das Volk wird als an das Kapital, die Kirche und die Armee verkauft verstanden. Auf dem Gemälde ist hingegen der Arbeiter der erste Mann und die „Marianne“ verkörpert die sozialistische Revolution, die ihn befreit.

Bereits während der Revolution von 1789 wurde das Heilige Herz Christi (frz. *Sacré-Cœur de Jésus*) als Wiedererkennungssymbol der Konterrevolutionäre benutzt. Die Entscheidung, der Basilika diesen Namen zu geben, ist also nicht als eine neutrale zu bezeichnen. Die schlimmen Absichten, welche die Anarchisten bereits erahnen, sind zweifellos nicht unbegründet. Einmal mehr prangert Steinlen mit seiner Zeichnung (Abb. 7), erschienen in „L'Assiette au beurre“ vom 11. Juli 1901, die Zustände an. Auf der Zeichnung befindet sich eine Figur, die des öfteren bei ihm auftaucht: Christus. Er trägt die Fahne der Trikolore, versehen mit dem Symbol der Sacré-Cœur. Einmal mehr spricht die Legende: „Ich werde die Phariseer und die Händler des Tempels wiederfinden, die sich an meinem armen Herzen eines Umherwandernden und Revoltierenden bereichert haben“. Dieses Bild eines umherwandernden Christus' der kleinen Leute ist auch im künstlerischen und politischen Milieu verbreitet (Abb. 8). In seinen „Soliloques du

blood of the Commune, the building was quickly deemed to be the strong, crushing symbol of the retrieval of power by the established order. This is, in any case, the reading given to it by former *Communards* and the better part of the Left. Steinlen was among them and used the metaphor on many occasions. One of his major works, probably the most complete in terms of his political message, was *The Liberator*, or *The Cry of the Oppressed* (cat. 81 and cat. 134) where the basilica is transformed into the temple of the golden calf. A Marianne, dressed in red, looms above a mass of workers whose chains she has broken. Armed with a torch, she pulls one of the workers by the arm to lead him to attack the fortress, Sacré Cœur, protected by soldiers and in



Ill. 6 - *Les Pharisiens* par Th. A. Steinlen in *L'Assiette au beurre* (11 juillet 1901)  
Coll. Musée de Montmartre.

which a golden calf sits on a throne. Formally very close to the representation of orthodox Anastasia, at the moment of Adam's resurrection during Christ's descent into Hades (*Limbo*)<sup>5</sup>, this painting calls for the liberation of the humble under the yoke of the Third Republic, viewed as sold out to Money, the Church and the Army. Here, the worker is the first man and Marianne is the

5 - Cet épisode est basé sur le texte apocryphe des *Actes de Pilate* (ou *Évangile de Nicodème*). Voir Pierre-Alain Mariaux ; « Détournements iconographiques chez Théophile-Alexandre Steinlen ». À propos de *La Libératrice* ; in : *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1993.

5 - This episode is based on the apocryphal text in *Acts of Pilate* (or *Gospel of Nicodemus*). On the female liberator, see Pierre-Alain Mariaux, "Détournements iconographiques chez Théophile-Alexandre Steinlen" in *Gazette des Beaux-Arts*, May-June 1993.

5 - This episode is based on the apocryphal text in *Acts of Pilate* (or *Gospel of Nicodemus*). On the female liberator, see Pierre-Alain Mariaux, "Détournements iconographiques chez Théophile-Alexandre Steinlen" in *Gazette des Beaux-Arts*, May-June 1993.

*pauvre*, Jehan Rictus lui consacre un très beau texte : « Le Revenant ». Ce texte joue avec les mêmes idées que la peinture de Steinlen : *L'Intrus* [cat. 83]. Dans une lettre à l'acquéreur de ce tableau Steinlen fournit lui-même les clés de lecture de l'œuvre : « ... j'ai tenu à faire comprendre d'un coup d'œil la discordance qui existe entre L'Eglise actuelle et l'évangélisme initial. J'ai mis en face l'un de l'autre un « prince de l'Eglise » crosé, mitré et doré avec son entourage de bedeaux, prêtres, sacristains, suisse (image du « bras séculier ») et, accompagné de ceux qu'il aimait – les pauvres, les déshérités, les enfants – Celui qui n'avait pas une pierre pour reposer sa tête et qui serait considéré comme un intrus (c'est le titre que j'avais donné au tableau) par les marchands du temple contemporains.<sup>6</sup> »

Le Christ est ainsi transformé en figure emblématique du combat des faibles contre les forts. Dans *L'Apôtre* [cat. 82] la figure centrale constitue un véritable détournement de l'image du Christ en anarchiste ou en socialiste, prêchant à la foule attentive des humbles. L'effet est renforcé par la position du personnage qui irradie littéralement son auditoire et se tient debout, les bras en croix.

Cette référence au religieux et à son vocabulaire iconographique peut paraître étrange dans un contexte anarchiste et anticlérical. En fait, nous nous trouvons à un moment de l'histoire des idées, où les grands courants des pensées anarchiste et socialiste commencent seulement à s'organiser. La fondation de la CGT<sup>7</sup> en 1895, la naissance du PSU-SFIO<sup>8</sup> en 1905 ne sont que quelques-unes des étapes qui conduisent à déplacer l'idéal de défense des démunis et de refus de l'ordre bourgeois, du domaine strictement philosophique vers le champ politique. Il est donc compréhensible que ce mouvement menant à davantage de visibilité s'accompagne de l'élaboration d'un vocabulaire iconographique nouveau, devant relayer le message le plus loin possible dans les couches populaires. *La Famille* [cat. 58] participe de ce principe. Véritable *Sainte Famille prolétarienne*, elle est organisée suivant des préceptes de la Renaissance : composi-

du pauvre“ (Monologe eines Armen) widmet Jehan Rictus ihm einen schönen Text: „Le revenant“. Dieser Text spielt mit denselben Ideen wie ein Gemälde Steinlens: „L'intrus“ (Der Eindringling; Kat. 83). In einem Brief an den Käufer des Gemäldes beschreibt Steinlen selbst den Schlüssel zum Verständnis des Bildes: „Ich wollte, dass man mit einem Blick versteht, welche Diskrepanz zwischen der heutigen Kirche und dem ursprünglichen Evangelium besteht. Ihnen gegenüber habe ich einen mit einer Mitra bekleideten, goldenen 'Kirchenprinzen' gestellt, der von Kirchendienern, Priestern, Messnern und Schweizern (Bild des 'bras séculier') umgeben ist. Begleitet wird er von denen, die ihn lieben – das sind die Armen, Benachteiligten und Kinder. Jener, der keinen Stein besaß, um seinen Kopf darauf auszuruhen und der von den zeitgenössischen Händlern im Tempel als Eindringling (diesen Titel habe ich dem Gemälde gegeben) bezeichnet wurde.“<sup>6</sup>

Christus wird so zu einer emblematischen Figur des Kampfes der Schwachen gegen die Starken. Auf dem Gemälde „L'Apôtre“ (Apostel; Kat. 82) bildet die zentrale Figur eine Umkehr vom üblichen Bild Christi: Er wird als Anarchist oder Sozialist dargestellt, welcher der Masse predigt, die Schwachen zu beachten. Der Effekt wird durch die Position der Figur, die seine Zuhörer buchstäblich erstrahlen lässt, verstärkt: Er hält sich aufrecht, die Arme gekreuzt.

Diese Referenz an die Religion und ihr Vokabular mag in einem anarchistischen und antiklerikalen Kontext fremdartig erscheinen. Und wirklich, wir befinden uns in einer Zeit, in der die geläufigen anarchistischen und sozialistischen Gedanken erst beginnen sich zu organisieren. Die 1895 erfolgte Gründung der CGT<sup>7</sup> (frz. *Confédération générale du travail*; Allgemeiner Gewerkschaftsbund) und die Geburt der PSU-SFIO<sup>8</sup> (PSU = frz. *Parti socialiste unifié*; Sozialistische Einheitspartei; SFIO = frz. *Section française de l'Internationale Ouvrière*; Französische Sektion der internationalen Arbeiterschaft) im Jahr 1905 stellen nur einige der Etappen dar, die dazu führen, dass das Ideal von der Verteidigung der Armen und Abgelehnten gegen die

socialist revolution in charge of liberating him.

The Revolution of 1789 had already seen the symbol of the Sacred Heart of Jesus used as a sign of recognition among counter-revolutionaries. The choice of placing the basilica under its auspices was not a neutral one and the bad intentions that the anarchist sympathizers suspected were not entirely groundless. This is what Steinlen denounced in his drawing for *L'Assiette au beurre* on July 11, 1901 where we find a figure he represented on several occasions: Christ himself. In this drawing (ill. 6), Christ is holding a stick and contemplating the tricolor flag of the French Republic, marked with the sign of the Sacred Heart. The legend reads: “I have found them again, my Pharisees, my Temple merchants, minting money with my poor vagabond and rebel heart.”

This image of a vagabond Christ, friend of the common man, was also widely used in artistic and political circles at the time (ill. 8). In his *Soliloques du pauvre* (Poor Man's Soliloquies), Jehan Rictus dedicated a very beautiful text to this figure of Christ: *Le Revenant* (The Ghost/Stranger). This text played with the same ideas as Steinlen's painting, *The Intruder* (cat. 83). In a letter to the buyer, Steinlen provided the key to interpreting this painting: “...I wanted to convey in a single glance the discordance that exists between today's Church and the initial evangelism. I placed a “prince of the Church,” with cross, miter and gold with his entourage of beadles, priests, sacristans, and Swiss (image of the “secular arm”) facing - those He loved – the poor, the disinherited, and children. He who had no stone upon which to rest his head would be considered an intruder (that's the title I gave to the painting) by contemporary merchants of the temple.”<sup>6</sup>

Christ is thus transformed into the emblematic figure in the battle of the weak against the strong. In *The Apostle* (cat. 82), the central figure constitutes a veritable re-appropriation of the image of Christ as an anarchist or socialist, preaching to the attentive humble

6 - Lettre citée par M. Pianzola, in : *Théophile-Alexandre Steinlen*, Lausanne, 1971.

7 - CGT : Confédération Générale du Travail, syndicat ouvrier qui s'est par la suite rapproché du Parti Communiste Français.

8 - PSU-SFIO : Parti Socialiste Unifié - Section Française de l'Internationale Ouvrière, ancêtre du Parti Socialiste.

6 - Manque trad.

7 - Manque trad.

8 - Manque trad.

6 - Letter cited by M. Pianzola in *Théophile-Alexandre Steinlen*, Lausanne, 1971.

7 - CGT: Confédération Générale du Travail, workers' union that later was associated with the French Communist Party (Parti Communiste Français, PCF).

8 - PSU-SFIO: Parti Socialiste Unifié, French division of the International Workers' Party, forerunner to the French Socialist Party (Parti Socialiste, PS).

106

Sortie des geôles allemandes - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Rückkehr aus deutscher Kriegsgefangenschaft  
Exit from the German prisons  
*cat. 106*

107

Sans famille [ou Le dernier Adieu] - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Ohne Familie (oder Abschied)  
Without a family (or The Last Farewell)  
*cat. 107*

tion inscrite dans un triangle sur fond de paysage. Le père est un ouvrier, torse nu, son pic de mineur posé à côté de lui, la mère est présentée à demi nue, plus proche d'Eve que de Marie, elle une image de l'origine de l'ordre nouveau qui s'installe, incarné par l'enfant. Pareil à un Enfant Jésus maniériste, il est présenté par ses parents comme une offrande. Il est cet ordre nouveau auquel a donné naissance le peuple laborieux. Cette œuvre utilise donc tous les éléments de l'iconographie religieuse dans ce qu'elle a de plus familier pour servir le message politique. Véritable préfiguration de l'art de propagande, la formule fera florès au cours du siècle. L'œuvre n'est pas datée mais peut être située dans la période de 1900-1905, moment où la palette de Steinlen s'éclaircit sensible-



III. 7 - Adolphe Willette, *Christ Avocat* in *L'Assiette au beurre* (8 août 1903). Coll. Musée de Montmartre.

ment et où il suit avec attention les grandes grèves de mineurs et d'ouvriers qui marquent ces années et connaîtront leur apogée en 1906.

Les différents exemples d'œuvres étudiées ici tendraient, pris indépendamment du reste de son immense production, à plaider en faveur d'un Steinlen engagé, artiste militant de la cause populaire. Pourtant, si chacun s'accorde à lui reconnaître une sensibilité politique certaine, la question reste ouverte. Les chats qui firent sa renommée, les délicates scènes de l'intimité familiale, l'immense majorité de ses dessins de presse échappent à cette dimension clairement poli-

Ordnung der Bourgeoisie von einer philosophischen Ebene in die Politik gelangt. Es ist also verständlich, dass diese Bewegung, die zu mehr Klarheit verhelfen soll, einen neuen ikonographischen Wortschatz ausbildet und die Botschaften der bestehenden Ordnung in den breiten Volksschichten so weit wie möglich ablösen muss.

Das Gemälde „La Famille“ (Familie; Kat. 58) nimmt an diesem Prinzip teil. Als wahre „Sainte Famille prolétarienne“ (Heilige proletarische Familie) ist sie nach den Grundsätzen der Renaissance-Malerei organisiert: Die Komposition ist in ein Dreieck eingebunden, während sich im Hintergrund eine Landschaft ausbreitet. Als Vater fungiert ein Bergarbeiter mit nacktem Oberkörper, dessen Spitzhacke neben ihm liegt. Der Halbakt der Mutter ähnelt mehr Eva denn Maria und kann deshalb als ein ursprüngliches Bild der sich neu installierenden Gesellschaftsordnung bezeichnet werden, fleischgeworden durch das Kind. Einem manieristischen Jesuskind gleich, wird es von seinen Eltern wie eine Opfergabe präsentiert. Es stellt die neue Ordnung dar, welche die Arbeiterklasse geboren hat. Dieses Werk nutzt demnach Elemente der religiösen Ikonographie und ihre Verbreitung, um eine bestimmte politische Botschaft zu propagieren. Es handelt sich um Vorboten der Propaganda-Kunst, die im Laufe des Jahrhunderts sehr erfolgreich sein wird. Das Werk ist nicht datiert, wird aber in den Jahren zwischen 1900 und 1905 entstanden sein. Zu dieser Zeit hellt sich Steinlens Palette auf. Er verfolgt aufmerksam die großen Streikwellen der Bergleute und Arbeiter, die diese Jahre prägen und ihren Höhepunkt 1906 erreichen.

Die verschiedenen, in diesem Aufsatz untersuchten Werke Steinlens lassen, unabhängig von seinem immens umfangreichen restlichen Werk, darauf schließen, dass Steinlen ein politisch engagierter Künstler ist. Er setzt sich aktiv für die Sache des einfachen Volkes ein. Aber auch wenn man damit übereinstimmt, dass Steinlen über eine gewisse politische Sensibilität verfügt, bleibt diese Frage offen. Die Katzensdarstellungen, auf die sich sein Ruf gründet, die feinsinnigen Familienszenen sowie die große Mehrzahl seiner Pressezeichnungen gehen weit über eine klare politische

masses. The effect is reinforced by the position of the character who literally beams light on his listeners, standing up with his arms in the form of a cross.

These religious references and iconography may appear somewhat odd in the anarchist and anticlerical context. However, at this point in the history of ideas, the great currents of anarchist and socialist thought were just beginning to organize. The founding of the CGT<sup>7</sup> in 1895 and the PSU-SFIO<sup>8</sup> in 1905 constitute but the first steps in transferring the ideal of defending the disenfranchised and refusing the bourgeois order from the strictly philosophical domain into the political arena. It is therefore understandable that this movement leading to greater visibility was accompanied by the development of a new iconographic vocabulary since it had to relay its message as far and wide as possible among the popular classes. *The Family* (cat. 58) participates in this principle. A true *Proletarian Holy Family*, it is organized according to Renaissance precepts in that the composition is inscribed in a triangle on a landscape background. The father is a worker and appears bare-chested, his miner's pick by his side. The mother is presented half-naked, closer to Eve than to Mary, an image of the new order to be established, incarnated by the infant. Similar to a Mannerist Infant Jesus, the child is presented by his parents like an offering. He is this new order to which the working people have given birth. This work thus utilizes all of the elements of religious iconography in their most familiar forms in order to serve the political message. Truly prefiguring the art of propaganda, this formula was to flourish over the century. The work is not dated but can be situated between 1900-1905, a period during which Steinlen began to lighten his palette a great deal and closely follow the large-scale miners' and workers' strikes marking these years and culminating in 1906.

The various examples of works studied herein might, if taken apart from the rest of his immense production, plead in favor of an "engaged" activist Steinlen, a militant artist of the popular cause. However, if everyone agrees in recognizing his clear political sentiments, the question remains open. The cats that made him famous, the delicate scenes of family intimacy, and the overwhelming

# 110

La Mobilisation - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Die Mobilmachung  
Mobilization  
cat. 110

135

Chat assis  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Seated cat  
Sitzende Katze  
*cat. 135*

115

Entre deux trains - 1916  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Zwischen zwei Zügen  
Between Trains  
*cat. 115*

125

Vous en faites pas ! Nous on s'en fait pas - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Abfahrt (unten links bezeichnet: „Vous en faites pas!  
Nous on s'en fait pas“)  
Don't you worry! We're not worried  
*cat. 125*

tique. De même, lorsqu'il s'intéresse à la première guerre mondiale, il en donne les représentations les plus émouvantes qui furent produites. Alors que la plupart de ses amis et collègues se déchaînent contre *l'agresseur allemand* et *casent du Boche* à longueur d'éditoriaux et de dessins, Steinlen évite ce travers nationaliste pour ne s'intéresser qu'à la douleur qu'engendre le conflit. La peur des populations déplacées, l'attente interminable du combat au fond des tranchées, la douleur de perdre un mari ou un fils, sont autant de thèmes qu'il traite avec retenue et respect ; conscient que ces maux existent de part et d'autre du champ de bataille. Au soir de sa carrière, Steinlen reste donc profondément attaché aux valeurs d'humanité et de compassion dont témoignaient ses premiers dessins pour *Le Mirliton* de Bruant. Cet attachement à des principes, la fidélité rigoureuse à une éthique, le respect humaniste de son prochain sont au fond les seules certitudes que nous ayons au sujet d'un artiste qui fut l'un des plus productif de son temps et qui demeure un célèbre inconnu.

Aussage hinaus. Genau das gleiche geschieht, wenn er sich für den Ersten Weltkrieg interessiert: er stellt die bewegtesten Abbildungen überhaupt dar. Die meisten seiner Freunde und Kollegen wüthen in den Veröffentlichungen und Zeichnungen gegen den „L'agresseur allemand“ und „Cassent du Boche“. Steinlen meidet dieses nationalistische Terrain, indem er sich nur für den Schmerz interessiert, der durch den Konflikt hervorgerufen wird. Die Angst der vertriebenen Bevölkerung, das unendliche Warten auf den Kampf in den Schützengräben, der Schmerz über den Verlust eines Ehemannes oder Sohnes – das sind die Themen, denen der Künstler mit Zurückhaltung und Respekt entgegentritt. Er ist sich dabei bewusst, dass diese Übel auf beiden Seiten des Schlachtfeldes bestehen.

Steinlen bleibt den humanistischen Werten tief verbunden und er zeigt Mitgefühl, wie seine ersten Zeichnungen für Bruants Zeitschrift „Le Mirliton“ beweisen. Diese rigorose Treue an Prinzipien und Ethik sowie der humanistische Respekt für seinen Nächsten sind im Grunde das einzig Sichere, was wir von einem Künstler wissen, der einer der produktivsten seiner Zeit und doch ein berühmter Unbekannter geblieben ist.

majority of his drawings escape this clearly political dimension. Be this as it may, when he became interested in World War I, he produced the most moving images ever represented. While most of his friends and colleagues were raging against the *German aggressor* and *beating up Krauts* through their editorials and drawings, Steinlen avoided the nationalist reaction by portraying only the pain of the conflict. The fear of displaced populations, the interminable waiting for combat in the trenches and the pain of losing a husband or son, were so many themes that he treated with respect and moderation, conscious of the fact these evils existed on both sides of the battlefield. At the twilight of his career, Steinlen continued to remain deeply attached to the values of humanity and compassion that permeated his first drawings for Bruant's *Le Mirliton*. This attachment to principles, his strict faithfulness to ethics, and his humanist respect for his fellow travelers, constitute the only certitudes we have regarding an artist who was one of the most productive in his time and who remains, still and all, a celebrated stranger.

### Raphaël Gérard

Trad. : Claudia Simone Hoff

116

La Gloire - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Ruhm  
Glory  
cat. 116

111

Deux Poilus (*ou* Deux permissionnaires) - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Zwei Soldaten (*oder* Zwei Fronturlauber)  
Two 'Poilus' (*or* Two Soldiers on Leave)  
cat. 111

114

L'Infirmière - 1915  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation  
Krankenschwester  
The Nurse  
cat. 114

# Liste des œuvres exposées

## Verzeichnis der ausgestellten Werke

### List of Works Exhibited

cat. 01

**La Bouquetière : Casque d'Or** - 1905  
Huile sur toile - 200 x 128 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Das Blumenmädchen: Casque d'Or** - 1905  
Öl auf Leinwand - 200 x 128 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Shop Mistress : Golden Helmet** - 1905  
Oil on canvas - 200 x 128 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 02

**La Porteuse de linge** - 1895  
Huile sur toile - 65 x 45 cm  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Wäscheaustragende Frau** - 1895  
Öl auf Leinwand - 65 x 45 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Lady carrying laundry** - 1895  
Oil on canvas - 65 x 45 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 03

**Les Midinettes** - 1881  
Huile sur toile - 54 x 65 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Midinetten** - 1881  
Öl auf Leinwand - 54 x 65 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Shop-girls** - 1881  
Oil on canvas - 54 x 65 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 04

**Les Commères** - 1895  
Huile sur toile - 61 x 50 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Klatschbasen** - 1895  
Öl auf Leinwand - 61 x 50 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Gossips** - 1895  
Oil on canvas - 61 x 50 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 05

**Retour du lavoir, blanchisseuses** - 1894  
Huile sur toile - 41 x 27 cm  
Signé en haut à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Rückkehr vom Waschplatz, Wäscherinnen** - 1894  
Öl auf Leinwand - 41 x 27 cm  
Signiert oben links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Return from the Washing-place, Laundresses** - 1894  
Oil on canvas - 41 x 27 cm  
Signed upper left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 06

**Jeune Fille portant du pain** - 1892  
Huile sur toile - 46 x 27 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Das Brottragende Mädchen** - 1892  
Öl auf Leinwand - 46 x 27 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Young Girl carrying Bread** - 1892  
Oil on canvas - 46 x 27 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 07

**La Porteuse de pain** - 1895  
Pastel - 43 x 49 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Brotmädchen** - 1895  
Pastell - 43 x 49 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Bread-carrier** - 1895  
Pastel - 43 x 49 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 08

**La Blanchisseuse** - 1895  
Pastel - 80 x 61 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Die Wäscherin** - 1895  
Pastell - 80 x 61 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Laundress** - 1895  
Pastel - 80 x 61 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 09

**Les Midinettes et le Vieillard** - 1900  
Pastel et crayon de couleur - 36 x 34 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Die Midinetten und der Alte** - 1900  
Pastell und Tuschefeder - 36 x 34 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Shop-girls and the Old Man** - 1900  
Pastel and color pencil - 36 x 34 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 10

**Aux alentours de Luna Parc** - 1895  
Aquarelle - 32 x 23 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**In der Umgebung des Luna-Parks** - 1895  
Aquarell - 32 x 23 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Around the Amusement Park** - 1895  
Watercolor - 32 x 23 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 11

**Jeune Femme au foulard rouge** - 1895  
Dessin aquarellé - 28,5 x 20 cm  
Signé en bas au centre  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Junge Frau mit rotem Halstuch** - 1895  
Aquarellierte Kohlezeichnung - 28,5 x 20 cm  
Signiert unten in der Mitte.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Young Woman with a Red Scarf** - 1895  
Watercolored drawing - 28,5 x 20 cm  
Signed bottom center  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 12

**La Mégère** - 1895  
Aquarelle - 31 x 22 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Eine Megäre** - 1895  
Aquarell - 31 x 22 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Shrew** - 1895  
Watercolor - 31 x 22 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 13

**Dans la vie** - 1900  
Dessin - 32 x 45 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Dans la vie (Im Leben)** - 1900  
Zeichnung - 32 x 45 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**In Life** - 1900  
Drawing - 32 x 45 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 14 \*

**Les Militaires devant la plaine** - 1915  
Huile sur toile - 120 x 120 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Soldaten vor der Ebene** - 1915  
Öl auf Leinwand - 120 x 120 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Soldiers before the plain** - 1915  
Oil on canvas - 120 x 120 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 15

**Les Mômes** - 1900  
Dessin au fusain - 13 x 21 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Gassenjungen** - 1900  
Kohlezeichnung - 13 x 21 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Kids** - 1900  
Charcoal drawing - 13 x 21 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 16

**Le Clochard** - 1911  
Dessin au fusain - 31 x 23 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Stadtstreicher** - 1911  
Kohlezeichnung - 31 x 23 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Tramp** - 1911  
Charcoal drawing - 31 x 23 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 17

**Belmont, près de Lausanne** - 1919  
Huile sur toile - 50 x 65 cm  
Signé et daté en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Belmont bei Lausanne** - 1919  
Öl auf Leinwand - 50 x 65 cm  
Signiert und datiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Belmont, near Lausanne** - 1919  
Oil on canvas - 50 x 65 cm  
Signed and dated bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 18

**Autoportrait** - 1920  
Huile sur toile - 55,5 x 33 cm  
Monogrammé en bas à gauche, signé en haut à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Selbstporträt** - 1920  
Öl auf Leinwand - 55,5 x 33 cm  
Monogrammiert unten links, signiert oben rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Self-portrait** - 1920  
Oil on canvas - 55,5 x 33 cm  
Initialed bottom left, signed top right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 19

**Massaïda étendue sur un divan** - 1911  
Huile sur toile - 46 x 65 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Massaïda auf einem Diwan liegend** - 1911  
Öl auf Leinwand - 46 x 65 cm  
Signiert unten rechts  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Massaïda stretched out on a sofa** - 1911  
Oil on canvas - 46 x 65 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 20

**Détente** - 1912  
Huile sur toile - 151 x 151 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Entspannung** - 1912  
Öl auf Leinwand - 151 x 151 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Relaxation** - 1912  
Oil on canvas - 151 x 151 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 21

**Portrait de Massaïda** - 1912  
Pastel - 63 x 49 cm  
Signé en bas à droite  
Dédicacé en bas à gauche « À Madame Jeanne Letondeur, souvenir cordial, Paris, 21 août 1912 »  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Porträt von Massaïda** - 1912  
Pastell - 63 x 49 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Portrait of Massaïda** - 1912  
Pastel - 63 x 49 cm  
Signed bottom right  
Dedicated bottom left 'To Madame Jeanne Letondeur, cordially yours, Paris, 21 August 1912'  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 22

**Femme à sa toilette** - 1894  
Pastel - 63 x 51 cm  
Signé en bas à gauche  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Frau am Waschtisch bei der Toilette** - 1894  
Pastell - 63 x 51 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

cat. 23

**Woman bathing** - 1894  
Pastel - 63 x 51 cm  
Signed bottom left  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

**Steinlen avec sa fille Colette et deux autres enfants** - 1911  
Dessin au fusain - 70 x 85 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Steinlen mit seiner Tochter Colette und zwei anderen Kindern** - 1911  
Kohlezeichnung - 70 x 85 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Steinlen with his daughter Colette and two other children** - 1911  
Charcoal drawing - 70 x 85 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 24  
**Mère et Enfant avec un chat** - 1885  
Huile sur toile - 90 x 58,5 cm  
Signé en bas au centre  
A été publié en affiche pour « La Compagnie française des chocolats et des thés » vers 1895. (Crauzat 494)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Mutter und Kind mit einer Katze** - 1885  
Öl auf Leinwand - 90 x 58,5 cm  
Signiert unten in der Mitte.  
Als Plakat veröffentlicht für „La compagnie française des chocolats et des thés“, um 1895. (Crauzat 494)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Mother and Child with a cat** - 1885  
Oil on canvas - 90 x 58.5 cm  
Signed bottom center  
Published as a poster for 'The French Chocolate and Tea Company' circa 1895. (Crauzat 494)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 25  
(à Paris seulement)  
**Les Chats** - 1910  
Huile sur toile, pochoir - 58 x 58 cm  
Signé en bas à gauche  
voir Crauzat 492 et cat. 30  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Katzen** - 1910  
(nur in Paris ausgestellt)  
Öl auf Leinwand  
58 x 58 cm  
Signiert unten links  
Vgl. Crauzat 492 und Kat. 30  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Cats** - 1910  
(only in Paris)  
Oil on canvas, stencil  
58 x 58 cm  
Signed bottom left  
See Crauzat 492 and cat. 30  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 26  
**Chat couché** - 1898  
Huile sur toile - 47 x 65 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Liegender Katze** - 1898  
Öl auf Leinwand  
47 x 65 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Cat lying down** - 1898  
Oil on canvas  
47 x 65 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 27  
**La Fillette au chat** - 1889  
Huile sur toile - 78 x 58 cm  
Signé et daté en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Kleines Mädchen mit Katze** - 1889  
Öl auf Leinwand - 78 x 58 cm  
Signiert und datiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Little Girl with a Cat** - 1889  
Huile sur toile - 78 x 58 cm  
Signed and dated bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 28  
**Pierrot et le chat** - 1889  
Huile sur carton - 79 x 59 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Pierrot und die Katze** - 1889  
Öl auf Karton - 79 x 59 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Pierrot and the Cat** - 1889  
Oil on cardboard - 79 x 59 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 29  
**La Promenade des chats et des chiens** - 1910  
Encre de chine et gouache - 36 x 42,4 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Spaziergang der Katzen und Hunde** - 1910  
Tusche und Gouache - 36 x 42,4 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Cats and dogs' out for a walk** - 1910  
China ink and gouache - 36 x 42.4 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 30  
**Exposition de l'œuvre dessiné et peint de T.A. Steinlen** - 1894  
Lithographie - 59 x 79 cm  
Signé PP dans la pierre dans un cercle en haut à droite.  
Un seul état. (Crauzat 492) voir cat. 25  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Ausstellung von Zeichnungen und Gemälden von T. A. Steinlen** - 1894  
Lithographie - 59 x 79 cm  
Signiert „PP“ in einem Kreis oben rechts im Stein.  
Ein einziger Zustand. (Crauzat 492), vgl. Kat. 25.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Exhibit of T.A. Steinlen's Drawings and Paintings** - 1894  
Lithograph - 59 x 79 cm  
Signed PP on the plate in a circle upper right.  
Single Proof. (Crauzat 492) cat. 25.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 31  
**L'Apothéose des chats à Montmartre** - 1905  
Huile sur toile - 164,5 x 300 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Apotheose der Katzen im Montmartre** - 1905  
Öl auf Leinwand - 164 x 300 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Apotheosis of the Cats in Montmartre** - 1905  
Oil on canvas - 164.5 x 300 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 32  
**Le Chat noir Gaudéamus** - 1890  
Huile sur toile - 172 x 84 cm  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Die schwarze Katze Gaudéamus** - 1890  
Öl auf Leinwand - 172 x 84 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Black Cat Gaudéamus** - 1890  
Oil on canvas - 172 x 84 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 33  
**Quand j'vois des filles...** - 1890  
Aquarelle et crayon - 29 x 20 cm  
Signé en haut à droite.  
Chanson manuscrite signée d'Aristide Bruant  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Wenn ich junge Frauen sehe ...** - 1890  
Aquarell et Bleistiftzeichnung  
29 x 20 cm  
Signiert oben rechts.  
Von Aristide Bruant signiertes Manuskript eines Chansons.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**When I see girls...** - 1890  
Watercolor and pencil - 29 x 20 cm  
Signed upper right.  
Manuscript song signed Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 34  
**À Montmartre** - 1890  
Dessin - 35 x 41 cm  
A été reproduit typographiquement à la page 167 du tome 1 de l'album « Dans la rue » d'Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Montmartre** - 1890  
Zeichnung - 35 x 41 cm  
Veröffentlicht auf Seite 187 des 1. Bandes des Albums „Dans la rue“ von Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**In Montmartre** - 1890  
Drawing - 35 x 41 cm  
Reproduced in print on page 167 of volume 1 of Aristide Bruant's anthology of songs entitled 'In the streets.'  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 35  
**À la Madeleine**  
Dessin - 33 x 23 cm  
Signé en bas à gauche  
A été reproduit typographiquement à la page 187 du tome 1 de l'album « Dans la rue » d'Aristide Bruant  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**La Madeleine**  
Federzeichnung - 33 x 23 cm  
Signiert unten links  
Veröffentlicht auf Seite 187 des 1. Bandes des Albums „Dans la rue“ von Aristide Bruant  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**At the Madeleine**  
Drawing - 33 x 23 cm  
Signed bottom left  
Reproduced in print on page 187 of volume 1 of Aristide Bruant's anthology of songs entitled 'In the streets.'  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 36  
**Une heure après...** - 1895  
Dessin aquarellé - 28 x 22 cm  
Signé en bas à droite.  
Chanson manuscrite signée d'Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Eine Stunde später ...** - 1895  
Aquarellierte Zeichnung - 28 x 22 cm  
Signiert unten rechts.  
Von Aristide Bruant signiertes Manuskript eines Chansons.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**One hour later...** - 1895  
Watercolor drawing - 28 x 22 cm  
Signed bottom right.  
Manuscript song signed Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 37  
**Le Vieux** - 1910  
Dessin au crayon de couleur - 42 x 30 cm  
Signé en bas à droite.  
Publié typographiquement dans le volume « La chanson des gueux » de Jean Richepin. (Crauzat 519).  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Der Alte** - 1910  
Zeichnung, Farbstift - 42 x 30 cm  
Signiert unten rechts.  
Veröffentlicht im Band „La chanson des gueux“ von Jean Richepin. (Crauzat 519)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Old Man** - 1910  
Drawing with color pencil - 42 x 30 cm  
Signed bottom right.  
Published in print in Jean Richepin's anthology 'Song of the rogue' (Crauzat 519).  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 38  
**Les Joyeux Noctambules**  
Cuir incisé - 30 x 20,8 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Fröhliche Nachtschwärmer**  
Ledereinband mit Gravur  
30 x 20,8 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Joyful Night Owls**  
Intaglio on leather - 30 x 20.8 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 39  
**Nu sur un rocher** - 1912  
Cuir incisé - 24 x 19,5 cm  
Monogrammé en bas à gauche.  
Monogrammé et daté au dos.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Akt auf einem Felsen**  
Leder (Einband) mit Gravur (cuir incisé)  
24 x 19,5 cm  
Monogrammiert unten links.  
Monogrammiert und datiert auf der Rückseite.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Nude on a Rock** - 1912  
Intaglio on leather - 24 x 19.5 cm  
Initialed bottom left.  
Initialed and dated on back.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 40  
**Mothus et Doria** - Scènes impressionnistes - 1893  
Lithographie - 40 x 29 cm  
Signé en bas à gauche dans la pierre. (Crauzat 490), Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Mothu und Doria** - Impressionistische Szenen - 1893  
Lithographie - 40 x 29 cm  
Signiert unten links im Stein. (Crauzat 490). Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Mothus and Doria** - Impressionist Scenes - 1893  
Lithograph - 40 x 29 cm  
Signed bottom left on the plate. (Crauzat 490). Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 41  
**Lait de la Vingeanne** - 1894  
Lithographie - 134 x 94 cm  
Signé en bas à gauche dans la pierre. 2<sup>e</sup> état sur 2. (Crauzat 491)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Lait pur stérilisé de la Vingeanne** - 1894  
Lithographie - 134 x 94 cm  
Signiert unten links im Stein. Zustand 2 (von insgesamt 2). (Crauzat 491)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Vingeanne Milk** - 1894  
Lithograph - 134 x 94 cm  
Signed bottom left on the plate. 2/2 (Crauzat 491)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 42  
**Motocycles Comiot** - 1899  
Lithographie - 192 x 139 cm  
Signé en bas à droite dans la pierre. Un seul état. (Crauzat 505)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Motocycles Comiot** - 1899  
Lithographie - 192 x 139 cm  
Signiert unten rechts im Stein.  
Ein einziger Zustand. (Crauzat 505)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Comiot Motor Bicycles** - 1899  
Lithograph - 192 x 139 cm  
Signed bottom right on the plate. Single proof. (Crauzat 505)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 43  
**Cocorico** - 1899  
Lithographie - 140 x 100 cm  
Signé PP dans la pierre dans un cercle en haut à droite.  
Un seul état. (Crauzat 502)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Cocorico (Kikeriki)** - 1899  
Lithographie - 140 x 100 cm  
Signiert „PP“ in einem Kreis oben rechts im Stein.  
Ein einziger Zustand. (Crauzat 502)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Cock-a-doodle-doo** - 1899  
Lithograph - 140 x 100 cm  
Signed PP on the plate in a circle upper right.  
Single proof. (Crauzat 502)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 44  
(à Payerne seulement)  
**Chat et Chatte** - 1903  
Huile sur toile - 43 x 94 cm  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

(nur in Payerne ausgestellt)  
**Kater und Katze** - 1903  
Öl auf Leinwand - 43 x 94 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

(only in Payerne)  
**Tom Cat and Kitty Cat** - 1903  
Oil on canvas - 43 x 94 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 45  
**Trois femmes discutant au comptoir** - 1900  
Pastel et crayon de couleur - 46 x 37 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Drei diskutierende Frauen an der Theke** - 1900  
Pastell und Farbstift - 46 x 37 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Three Women chatting at a Shop Counter** - 1900  
Pastel and color pencil - 46 x 37 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation



cat. 46  
Scène de rue - 1904  
Dessin aquarellé - 161 x 221 cm  
Signé en bas à gauche et mention manuscrite : « Approuvé pour réduction »  
Projet d'affiche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Straßenszene - 1904  
Aquarellierte Zeichnung - 161 x 221 cm  
Signiert unten links und handschriftliche Anmerkung „Approuvé pour réduction“  
Projekt für ein Plakat.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Street Scene - 1904  
Watercolored Drawing - 161 x 221 cm  
Signed bottom left with manuscript note: 'Approved for reduction.'  
Poster study.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 47  
L'Idylle - 1909  
Huile sur toile  
81 x 60,5 cm  
Signé et daté en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Kat. 47  
Idylle - 1909  
Öl auf Leinwand  
81 x 60,5 cm  
Signiert und datiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

cat. 47  
The Idyl - 1909  
Oil on canvas  
81 x 60.5 cm  
Signed et dated bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 48  
Premier amour  
Huile sur toile  
41,5 x 33,5 cm  
Signé en bas à gauche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Kat. 48  
Erste Liebe  
Öl auf Leinwand  
41,5 x 33,5 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

cat. 48  
First Love  
Oil on canvas  
41.5 x 33.5 cm  
Signed bottom left.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 49  
Le Premier Rendez-vous - 1895  
Pastel - 37 x 30 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Das erste Rendezvous - 1885  
Pastell - 37 x 30 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The First Meeting - 1895  
Pastel - 37 x 30 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 50  
Ces Dames - 1895  
Aquarelle et pastel - 34,4 x 25,1 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Diese Frauen - 1895  
Aquarell und Pastell - 34,4 x 25,1 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

These Ladies - 1895  
Watercolor and pastel - 34.4 x 25.1 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 51  
La Fille du faubourg  
Pastel - 29 x 23 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Mädchen aus der Vorstadt  
Pastell - 29 x 23 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The Girl from the Faubourg  
Neighborhood  
Pastel - 29 x 23 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 52  
Nu couché aux bas noirs - 1908  
Pastel - 50 x 64 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Schlafender Akt mit schwarzen Strümpfen - 1908  
Pastell - 50 x 64 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Nude reclining in black stockings  
1908  
Pastel - 50 x 64 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 53  
Nu aux bas noirs - 1900  
Aquarelle - 18,5 x 6 cm  
Signé en bas à gauche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Akt mit schwarzen Strümpfen - 1900  
Aquarell - 18,5 x 6 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Nude with black stockings - 1900  
Watercolor - 18.5 x 6 cm  
Signed bottom left.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 54  
Nu aux bas assis sur un divan - 1896  
Dessin au fusain - 35,5 x 26 cm  
Timbre de l'atelier en bas à droite.  
Lithographié en 24 épreuves (Crauzat 177)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Sitzender Akt mit Strümpfen - 1896  
Tuschezeichnung - 35,5 x 26 cm  
Ateliermarke unten rechts.  
Auch als Lithographie (24 Abzüge) (Crauzat 177)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Nude in stockings seated on a sofa  
1896  
Charcoal drawing - 35.5 x 26 cm  
Studio stamp bottom right.  
Lithograph with 24 proofs.  
(Crauzat 177)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 55  
L'Attente - 1900  
Dessin - 45 x 37 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Warten - 1900  
Zeichnung - 45 x 37 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The Wait - 1900  
Drawing - 45 x 37 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 56  
T'as une gueule à être employé dans les ministères  
Dessin - 28 x 24 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Du siehst aus wie ein Beamter, der in einem Ministerium arbeitet  
Zeichnung - 28 x 24 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

You gotta a mug to work for the government  
Drawing - 28 x 24 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 57  
Prière marmitale - 1894  
Lithographie - 35 x 27 cm  
Signé en bas à gauche dans la pierre et en bas à droite sur le tirage.  
Premier état sur deux (Crauzat 440)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Gebet - 1894  
Lithographie - 35 x 27 cm  
Signiert unten links im Stein. Signiert unten rechts auf dem Druck.  
Zustand 1 (von insgesamt 2) (Crauzat 440)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Prayer over the Soup Pot - 1894  
Lithograph - 35 x 27 cm  
Signed bottom left on the plate and bottom right on the proof.  
1/2 (Crauzat 440)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 58  
La Famille  
Huile sur toile - 121 x 121 cm  
Signé en bas à gauche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Famille  
Öl auf Leinwand - 121 x 121 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Family  
Oil on canvas - 121 x 121 cm  
Signed bottom left.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 59  
Le Charpentier au-dessus du port - 1900  
Huile sur toile - 100 x 80 cm  
Signé en bas à droite.  
A été reproduit sous forme d'affiche pour une « Exposition de peinture, dessins et gravures » par Th.-A. Steinlen, Place St. Georges, Paris, 1903 (Crauzat 510)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Zimmermann am Hafen - 1900  
Öl auf Leinwand - 100 x 80 cm  
Signiert unten rechts.  
Veröffentlicht als Plakat „Exposition de peinture, dessins et gravures“ von Th.-A. Steinlen, Place St. Georges, Paris, 1903 (Crauzat 510)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The Carpenter above the Port - 1900  
Oil on canvas - 100 x 80 cm  
Signed bottom right.  
Reproduced as a poster for 'Exhibition of paintings, drawings and engravings' by Th.-A. Steinlen, Place St. Georges, Paris, 1903 (Crauzat 510)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 60  
Les Mineurs - 1905  
Huile sur toile - 54 x 81 cm  
Signé et daté en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Bergleute - 1905  
Öl auf Leinwand - 54 x 81 cm  
Signiert und datiert unten rechts  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The Miners - 1905  
Oil on canvas - 54 x 81 cm  
Signed and dated bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 61  
Les Charretiers - 1900  
Huile sur toile - 65 x 82 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Kutscher - 1900  
Öl auf Leinwand - 65 x 82 cm  
Signiert unten rechts  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The Carters - 1900  
Oil on canvas - 65 x 82 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 62  
La Rentrée du soir - 1897  
Huile sur toile - 65 x 50 cm  
Signé en bas à droite  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Auf dem abendlichen Weg nach Hause - 1897  
Öl auf Leinwand - 65 x 50 cm  
Signiert unten rechts  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Evening's Return Home - 1897  
Oil on canvas - 65 x 50 cm  
Signed bottom right  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 63  
Le 14 juillet 1895 - 1895  
Huile sur toile - 38 x 46 cm  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Der 14. Juli 1895 - 1895  
Öl auf Leinwand - 38 x 46 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

July 14th 1895 - 1895  
Oil on canvas - 38 x 46 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 64  
La Bourrasque (pauvre sur la route) - 1900  
Fusain et pastel - 27 x 40 cm  
Signé en bas au centre.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Der Windstoß (Arme auf der Straße) 1900  
Kohlezeichnung und Pastell - 27 x 40 cm  
Signiert unten in der Mitte.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Gust of Wind (Poor Wretch on the Road) - 1900  
Charcoal and pastel - 27 x 40 cm  
Signed bottom center.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 65  
La Commune, Louise sur les barricades - 1885  
Huile sur toile - 86 x 112 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Die Kommune, Louise (Michel) auf den Barrikaden - 1885  
Öl auf Leinwand - 86 x 112 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The 'Commune,' Louise at the barricades - 1885  
Oil on canvas - 86 x 112 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 66  
Portrait de Jehan Rictus  
Dessin - 25 x 12,5 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Portrait von Jehan Rictus  
Zeichnung - 25 x 12,5 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

Portrait of Jehan Rictus  
Drawing - 25 x 12.5 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 67  
Le Défilé des officiels - 1912  
Dessin, crayon de couleur - 27 x 42 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Ein Defilee - 1912  
(Defilee der Offiziellen, 1912)  
Zeichnung, Farbstift - 27 x 42 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

The Officials' Parade - 1912  
Drawing, color pencil - 27 x 42 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 68  
**Couple au café**  
Dessin au crayon conté - 28 x 38 cm  
Signé en bas à gauche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Paar im Café  
Zeichnung (crayon conté) - 28 x 38 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Couple at a café**  
Drawing with conté pencil - 28 x 38 cm  
Signed bottom left.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 69  
**L'Assommoir** - 1900  
Lithographie - 196 x 137 cm  
Signé en bas à droite dans la pierre.  
Un seul état. Tirage avant la lettre.  
(Crauzat 508)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Im Bistro** („L'Assommoir“) - 1900  
Lithographie - 96 x 137 cm  
Signiert unten rechts im Stein.  
Ein einziger Zustand, Probedruck  
(Crauzat 508)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Club** - 1900  
Lithograph - 196 x 137 cm  
Signed bottom right on the plate.  
Single proof, Artist's proof.  
(Crauzat 508)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 70  
**Le Chemineau**  
Dessin à l'encre de chine  
39 x 35 cm - Signé en bas à gauche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Landstreicher**  
Tuschezeichnung - 39 x 35 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Vagabond**  
Drawing with china ink - 39 x 35 cm  
Signed bottom left.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 71  
**Paris la nuit** - 1903  
Lithographie - 22 x 34 cm  
2<sup>e</sup> état avec la lettre sur deux.  
Illustration pour « Les soliloques  
du pauvre » de Jehan Rictus.  
(Crauzat 251). Musée du Petit Palais -  
Genève, Modern Art Foundation

**Paris in der Nacht** - 1903  
Lithographie - 22 x 34 cm  
Zustand 2 (von insgesamt 2).  
Illustration für „Les soliloques du  
pauvre“ von Jehan Rictus.  
(Crauzat 251). Musée du Petit Palais -  
Genf, Modern Art Foundation

**Paris by night** - 1903  
Lithograph - 22 x 34 cm  
2<sup>nd</sup> artist's proof of 2 artist's proofs.  
Illustration for Jeahan Rictus's "The  
Poor man's soliloquies." (Crauzat 251)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 72  
**Terrassier** - 1905  
Dessin au fusain - 40 x 32 cm  
Signé en bas à gauche.  
Chanson manuscrite signée  
d'Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Straßenbauarbeiter** - 1905  
Kohlezeichnung - 40 x 32 cm  
Signiert unten links.  
Von Aristide Bruant signiertes  
Manuskript eines Chansons.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Road Worker** - 1905  
Charcoal drawing - 40 x 32 cm  
Signed bottom left.  
Manuscript song signed Aristide Bruant.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 73  
**Les Mineurs** - 1903  
Huile sur toile - 81 x 65 cm  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Bergleute** - 1903  
Öl auf Leinwand - 81 x 65 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Miners** - 1903  
Oil on canvas - 81 x 65 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 74  
**Le 1er mai** - 1910  
Dessin au crayon couleur - 29 x 40 cm  
Titré en bas au centre.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Der 1. Mai** - 1910  
Zeichnung, Farbstift - 29 x 40 cm  
Bezeichnet unten in der Mitte.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**May 1st** - 1910  
Drawing with color pencil - 29 x 40 cm  
Titred in bas au centre.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 75  
**La Descente** - 1907  
Lithographie - 30 x 20 cm  
Signé en bas à gauche dans la pierre.  
Paru en hors-texte dans le livre "Les  
Gueules noires" d'E. Morel.  
Un seul état (Crauzat 270)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Einfahrende Bergleute** - 1907  
Lithographie - 30 x 20 cm  
Signiert unten links im Stein.  
Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „Les gueules noires“  
von E. Morel. (Crauzat 270)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Descent** - 1907  
Lithograph - 30 x 20 cm  
Signed bottom left on the plate.  
Appeared as a plate in E. Morel's book  
"Black Mugs". Single proof.  
(Crauzat 270)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 76  
**La Catastrophe** - 1907  
Lithographie - 20 x 14 cm  
Signé en bas à droite dans la pierre.  
Un seul état. Paru en sanguine dans  
le livre "Les Gueules noires"  
d'E. Morel. (Crauzat 282)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Die Katastrophe** - 1907  
Lithographie - 20 x 14 cm  
Signiert unten rechts im Stein.  
Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „Les gueules noires“  
von E. Morel.  
(Crauzat 282)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Catastrophe** - 1907  
Lithograph - 20 x 14 cm  
Signed bottom right on the plate.  
Single proof. Appeared as a sanguine  
in E. Morel's book "Black Mugs".  
(Crauzat 282)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 77  
**La Reconnaissance** - 1907  
Lithographie - 18 x 13 cm  
Un seul état. Paru en hors-texte dans  
"Les Gueules noires" de E. Morel.  
(Crauzat 283)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Die Identifizierung der Toten** - 1907  
Lithographie - 18 x 13 cm  
Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „Les gueules noires“  
von E. Morel. (Crauzat 283)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Recognition** - 1907  
Lithograph - 18 x 13 cm  
Single proof. Appeared as a plate  
in E. Morel's book "Black Mugs".  
(Crauzat 283)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 78  
**Poignardons Marianne!**  
Pastel - 42 x 34,5 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Ermorden wir Marianne!**  
Pastell - 42 x 34,5 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Let's stab Marianne!**  
Pastel - 42 x 34.5 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 79  
**Portrait de Zo d'Axa** - 1921  
Dessin - 27 x 17 cm  
Signé en bas à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Porträt von Zo d'Axa** - 1921  
Zeichnung, Sepia - 27 x 17 cm  
Signiert unten rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Portrait of Zo d'Axa** - 1921  
Drawing - 27 x 17 cm  
Signed bottom right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 80  
**Portrait d'Anatole France**  
Dessin au fusain aquarellé.  
35 x 27 cm  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Porträt von Anatole France**  
Aquarellierte Kohlezeichnung.  
35 x 27 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Portrait of Anatole France**  
Drawing with watercolored charcoal.  
35 x 27 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 81  
**Le Cri des opprimés**  
(ou **La Libératrice**) - 1903  
Huile sur toile - 114 x 146 cm  
Signé et daté en bas à gauche.  
Publié sous forme de lithographie  
dans « Les Temps nouveaux »  
(Crauzat 252)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Der Schrei der Unterdrückten (oder**  
**Die Befreierin)** - 1903  
Öl auf Leinwand - 114 x 146 cm  
Signiert und datiert unten links.  
Veröffentlicht in „Les temps nouveaux“  
(Crauzat 252)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Le Cry of the Oppressed (or The**  
**Liberator)** - 1903  
Oil on canvas - 114 x 146 cm  
Signed and dated bottom left.  
Published as a lithograph in  
"Les Temps nouveaux" (Crauzat 252)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 82  
**L'Apôtre** - 1902  
Huile sur toile - 114 x 146 cm  
Signé en bas à gauche.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Apostel** - 1902  
Öl auf Leinwand - 114 x 146 cm  
Signiert unten links.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Apostle** - 1902  
Oil on canvas - 114 x 146 cm  
Signed bottom left.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 83  
**L'Intrus** - 1902  
Huile sur toile - 146 x 114 cm  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Eindringling** - 1902  
Öl auf Leinwand - 146 x 114 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Intruder** - 1902  
Oil on canvas - 146 x 114 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 84  
**Le Locataire** - 1913  
Huile sur toile - 146 x 114 cm  
Signé à droite au centre.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Der Mieter** - 1913  
Öl auf Leinwand - 146 x 114 cm  
Signiert rechts in der Mitte.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Renter** - 1913  
Oil on canvas - 146 x 114 cm  
Signed center right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 85  
**Demain** - 1894  
Lithographie - 45 x 41 cm  
Signé (Pierre) en bas à gauche dans  
la pierre.  
Un seul état. Paru dans « Le Chambard  
socialiste » n° 17 du 7 avril 1894.  
(Crauzat 146)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

**Morgen** - 1894  
Lithographie - 45 x 41 cm  
Signiert „Pierre“ unten links im Stein.  
Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „Le Chambard  
socialiste“ Nr. 17 vom 7. April 1894  
(Crauzat 146)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**Tomorrow** - 1894  
Lithograph - 45 x 41 cm  
Signed (Pierre) bottom left on the plate.  
Single proof. Appeared in  
"Le Chambard socialiste" (n° 17)  
April 7, 1894. (Crauzat 146)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 86  
**La Cadette** - 1894  
Lithographie - 38,5 x 43 cm  
Signé (P.P.) dans la pierre en bas à  
gauche.  
Un seul état. Publié dans « Le  
Chambard socialiste » n° 4 du 6  
janvier 1894 (Crauzat 133)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Die jüngste Tochter** - 1894  
Lithographie - 38.5 x 43 cm  
Signiert „P.P.“ unten links im Stein.  
Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „Le Chambard  
socialiste“ Nr. 4 vom 6. Januar 1894  
(Crauzat 133)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Youngest Girl** - 1894  
Lithograph - 38.5 x 43 cm  
Signed (P.P.) in the stone bottom left.  
Single proof. Published in "Le  
Chambard socialiste" (n° 4) January 6,  
1894 (Crauzat 133).  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 87  
**L'Attentat au Pas-de-Calais** :  
**3200 victimes** - 1893  
Lithographie - 44 x 41 cm  
Signé (Petit Pierre) en bas à gauche  
dans la pierre et signé (Steinlen)  
en bas à gauche sur le tirage.  
Un seul état. Publié dans  
« Le Chambard socialiste » n° 1 du 16  
décembre 1893  
(Crauzat 130).  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Das Attentat in Calais: 3200 Opfer**  
1893  
Lithographie - 44 x 41 cm  
Signiert „Petit Pierre“ unten links im  
Stein und signiert „Steinlen“ unten  
rechts auf dem Druck.  
Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „Le Chambard  
socialiste“ Nr. 1 vom 16. Dezember 1893  
(Crauzat 130)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern  
Art Foundation

**The Attack in Pas-de-Calais: 3,200**  
**victims** - 1893  
Lithograph - 44 x 41 cm  
Signed (Petit Pierre) bottom left on the  
plate and signed (Steinlen) bottom left  
on the proof.  
Single proof. Published in  
"Le Chambard socialiste" (n° 1)  
December 16, 1893 (Crauzat 130).  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 88  
**Réhabilitation civile et exécution militaire** - 1897  
Lithographie - 64 x 50 cm  
Signé en bas à droite sur le tirage et en bas à gauche dans la pierre.  
Un seul état publié dans « La Feuille » de Zo d'Axa n° 4 du 17 décembre 1897 (Crauzat 203).  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Bürgerliche Rehabilitation und militärische Exekution** - 1897  
Lithographie - 64 x 50 cm  
Signiert unten links im Stein und signiert unten rechts auf dem Druck. Ein einziger Zustand.  
Erschienen in „La Feuille“ von Zo d'Axa Nr. 4 vom 17. Dezember 1897 (Crauzat 203)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Civil Rehabilitation and Military Execution** - 1897  
Lithograph - 64 x 50 cm  
Signed bottom right on the proof and bottom left on the plate.  
Single proof published in Zo d'Axa's "La Feuille" » (n° 4) December 17, 1897 (Crauzat 203).  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 89  
(à Paris seulement)  
**La Tournée du Chat noir** - 1896  
Lithographie  
60 x 36,5 cm  
Monogrammé en bas à gauche.  
Un seul état. (Crauzat 496)  
Coll. Musée de Montmartre

(nur in Paris ausgestellt)  
**La tournée du Chat noir** - 1896  
Lithographie - 60 x 36,5 cm  
Monogrammiert unten links.  
Ein einziger Zustand.  
(Crauzat 496)  
Musée de Montmartre, Paris

(only in Paris)  
**Round at Le Chat noir** - 1896  
Lithograph - 60 x 36.5 cm  
Initialed bottom left.  
Single proof. (Crauzat 496)  
Coll. Musée de Montmartre

cat. 90  
(à Paris seulement)  
**La Clinique Chéron** - 1905  
Lithographie, Epreuve avant la lettre  
194 x 135,5 cm  
Signé en bas à droite.  
Un seul état (Crauzat 511)  
Coll. Musée de Montmartre

(nur in Paris ausgestellt)  
**La Clinique Chéron** - 1905  
Lithographie, Probedruck.  
194 x 135,5 cm  
Signiert unten rechts.  
Ein einziger Zustand (Crauzat 511)  
Musée de Montmartre, Paris

(only in Paris)  
**The Chéron Clinic** - 1905  
Lithograph, Artist's proof.  
194 x 135.5 cm  
Signed bottom right.  
Single proof (Crauzat 511)  
Coll. Musée de Montmartre

cat. 91  
**Groupe de soldats (ou Les Permissionnaires)** 1916  
Lithographie - 17 x 26 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarques sur le côté gauche (Christophe 143)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Gruppe von Soldaten (oder Fronturlauber)** - 1916  
Lithographie - 7 x 26 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck.  
Remarques auf der linken Seite. (Christophe 143)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Group of Soldiers (or Soldiers On Leave)** - 1916  
Lithograph - 17 x 26 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof. Remarques sur le côté gauche (Christophe 143)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 92  
**Les Blessés (ou Les Trois Compagnons)** - 1915  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarque en bas à gauche. (Christophe 35)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Die Verwundeten (oder Die drei Kameraden)** - 1915  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck.  
Remarques unten auf der linken Seite. (Christophe 35)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Wounded or (Three Fellow Soldiers)** - 1915  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the plate. Notations bottom left. (Christophe 35)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 93  
**La Vieille des ruines** - 1916  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signé et daté et tiré en bas à droite dans la pierre. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarques en bas à gauche (Christophe 154)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Alte Trümmerfrau** - 1916  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signiert, datiert und betitelt unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck.  
Remarques unten auf der linken Seite. (Christophe 154)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Old Woman of the Ruins** - 1916  
Lithograph - 56 x 38 cm  
Signed and dated and titled bottom right on the plate. Signed bottom left on the proof. Note bottom left. (Christophe 154)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 94  
**Le Soldat blessé (ou Les Convalescents)** - 1916  
Lithographie - 78 x 63 cm  
Signé et daté dans la pierre en haut à droite. Signé en bas à droite sur le tirage. (Christophe 141B)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Verwundeter Soldat (oder Die Genesenden)** - 1916  
Lithographie - 78 x 63 cm  
Signiert und datiert oben rechts im Stein. Signiert unten rechts auf dem Druck.  
(Christophe 141B)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Wounded Soldier (or The Convalescents)** - 1916  
Lithograph - 78 x 63 cm  
Signed and dated on the plate upper right. Signed bottom right on the proof. (Christophe 141B)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 95  
**Journée du poilu** - 1915  
Lithographie - 120 x 81 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. (Christophe 65A)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Tag des Soldaten** - 1915  
Lithographie - 120 x 81 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. (Christophe 65A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Day of the 'poilu'** - 1915  
Lithograph - 120 x 81 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. (Christophe 65A)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 96  
**La Victoire en chantant** - 1914  
**Lithographie** - 56 x 66 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Titré en bas à gauche. (Christophe 164)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Singend zum Sieg** - 1914  
Lithographie - 56 x 66 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Betitelt unten links. (Christophe 164)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Singing Victory** - 1914  
Lithograph - 56 x 66 cm  
Signed and dated on the plate. bottom right. Titled bottom left. (Christophe 164)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 97  
**Veuves d'un Louis** - 1915  
**Lithographie** - 56 x 38 cm  
Signé et daté en bas à droite. Titré en bas à gauche dans la pierre. (Christophe 42A)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Kriegswitwen** - 1915  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Betitelt unten links im Stein. (Christophe 42A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Widows of some Louis** - 1915  
Lithograph - 56 x 38 cm  
Signed and dated bottom right  
Titled bottom left on the plate (Christophe 42A)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 98  
**Verdunois à la gare de l'Est** - 1916  
**Lithographie** - 54 x 39 cm  
Signé en bas à droite dans la pierre. Numéroté en bas à droite sur le tirage. (Christophe 95A)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Einwohner von Verdun am Ostbahnhof** - 1916  
Lithographie - 54 x 39 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Nummeriert unten rechts auf dem Druck. (Christophe 95A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Man from Verdun at the Gare de l'Est Train Station** - 1916  
Lithograph - 54 x 39 cm  
Signed bottom right on the plate. Numbered bottom right on the proof. (Christophe 95A)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 99  
**La Soupe** - 1916  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signé en bas à droite. Remarque en bas à gauche. (Christophe 23)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Die Armensuppe** - 1916  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signiert unten rechts. Remarque unten links. (Christophe 23)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Soup** - 1916  
Lithograph - 56 x 38 cm  
Signed bottom right. Note bottom left. (Christophe 23)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 100  
**Paix ou Guerre, c'est la loterie : Croix d'honneur ou Croix de bois**  
Lithographie - 46 x 69 cm  
Signé dans la pierre en bas à droite. Numéroté en bas à gauche. Signé sur le tirage en bas à gauche. (Christophe 115B)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Frieden oder Krieg (oben bezeichnet: „Paix ou guerre, c'est la loterie: Croix d'honneur ou croix de bois“)**  
Lithographie - 46 x 69 cm  
Signiert unten rechts im Stein. Nummeriert unten links. Signiert unten links auf dem Druck. (Christophe 115B)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Peace or War, it's a lottery: Medal (Cross) of Honor or Wooden Cross**  
Lithograph - 46 x 69 cm  
Signed on the plate bottom right. Numbered bottom left. Signed on the proof bottom left. (Christophe 115B)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 101  
**Deux Soldats marchant (ou Poilus en marche)** - 1916  
**Lithographie** - 45 x 56 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarques sous le dessin. (Christophe 148)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Zwei marschierende Soldaten (oder Soldaten auf dem Weg)** - 1916  
Lithographie - 45 x 56 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck. Remarque unter der Zeichnung. (Christophe 148)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Two Soldiers Walking (or 'Poilus' walking)** - 1916  
Lithograph - 45 x 56 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof. Notes under the drawing. (Christophe 148)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 102  
**Ils nous empoisonnent le printemps**  
1916  
Lithographie - 49 x 64 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. (Christophe 113A)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Sie verderben uns den Frühling**  
1916  
Lithographie - 49 x 64 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck. (Christophe 113A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**They poison our Springtime** - 1916  
Lithograph - 49 x 64 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof. (Christophe 113A)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 103  
**L'Exode** - 1915  
Aquarelle - 65 x 50 cm  
Signé et daté en bas à droite. (voir Christophe 61)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Auf der Flucht** - 1915  
Aquarell - 65 x 50 cm  
Signiert und datiert unten rechts. (Vgl. Christophe 61)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Exodus** - 1915  
Watercolor - 65 x 50 cm  
Signed and dated bottom right. (See Christophe 61)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 104  
**En route !** - 1916  
**Lithographie** - 55 x 37 cm  
Signé dans la pierre en bas à droite. Numéroté en bas à gauche. (Christophe 121)  
Musée du Petit Palais - Genève, Modern Art Foundation

**Abteilung, marsch!** - 1916  
Lithographie - 55 x 37 cm  
Signiert unten rechts im Stein. Nummeriert unten links. (Christophe 121)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Let's get going!** - 1916  
Lithograph - 55 x 37 cm  
Signed on the plate bottom right. Numbered bottom left. (Christophe 121)  
Musée du Petit Palais - Geneva, Modern Art Foundation

cat. 105

**T'y vas, t'es pas louf ?**  
Lithographie - 50 x 70 cm  
Signé et numéroté en bas à droite sur le tirage.  
(Christophe 116B)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Du gehst wirklich da rüber - bist du nicht verrückt?**  
Lithographie - 50 x 70 cm  
Signiert und nummeriert unten rechts auf dem Druck.  
(Christophe 116B)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**You're going aren't you? You're not a bum?**  
Lithograph - 50 x 70 cm  
Signed and numbered bottom right on the proof.  
(Christophe 116B)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 106

**Sortie des geôles allemandes - 1915**  
Lithographie - 59 x 73 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à gauche. Titré et numéroté en bas à droite. (Christophe 7A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Rückkehr aus deutscher Kriegsgefangenschaft - 1915**  
Lithographie - 59 x 73 cm  
Signiert und datiert unten links im Stein. Betitelt und nummeriert unten rechts. (Christophe 7A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Exit from the German prisons - 1915**  
Lithograph - 59 x 73 cm  
Signed and dated on the plate bottom left. Titled and numbered bottom right (Christophe 7A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 107

**Sans famille (ou Le dernier Adieu) 1916**  
Lithographie - 37 x 56 cm  
Signé dans la pierre en bas à gauche. Signé en bas à droite sur le tirage. Remarque en bas au centre.  
(Christophe 138)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Ohne Familie (oder Abschied) - 1916**  
Lithographie - 37 x 56 cm  
Signiert unten links im Stein. Signiert unten rechts auf dem Druck.  
Remarques unten in der Mitte.  
(Christophe 138)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Without a family (or The Last Farewell) - 1916**  
Lithograph - 37 x 56 cm  
Signed on the plate bottom left. Signed bottom right on the proof. Note bottom center.  
(Christophe 138)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 108

**Terre d'épouvante - 1917**  
Lithographie - 20 x 49 cm  
Signé en bas à droite sur le tirage (Christophe 175)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Entsetzliche Erde - 1917**  
Lithographie - 20 x 49 cm  
Signiert unten rechts auf dem Druck.  
(Christophe 175)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Scary Land - 1917**  
Lithograph - 20 x 49 cm  
Signed bottom right on the proof.  
(Christophe 175)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 109

**Dans le hall, gare de l'Est - 1916**  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signé, daté et numéroté en bas à droite sur le tirage. Remarque en bas à droite.  
(Christophe 104)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Bahnhofshalle, Ostbahnhof - 1916**  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Signiert, datiert und nummeriert unten rechts auf dem Druck.  
Remarque unten rechts.  
(Christophe 104)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**In the Main Hall, Gare de l'Est Train Station - 1916**  
Lithograph - 56 x 38 cm  
Signed, dated and numbered bottom right on the proof. Note bottom right.  
(Christophe 104)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 110

**La Mobilisation - 1915**  
Lithographie - 53 x 40 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. (Christophe 4A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Die Mobilmachung - 1915**  
Lithographie - 53 x 40 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck. (Christophe 4A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Mobilization - 1915**  
Lithograph - 53 x 40 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof.  
(Christophe 4A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 111

**Deux Poilus (ou Deux permissionnaires) - 1915**  
Lithographie - 53 x 38 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à gauche. Numéroté en bas à gauche et signé en bas à droite sur le tirage. Remarque en bas à droite.  
(Christophe 65C)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Zwei Soldaten (oder Zwei Fronturlauber) - 1915**  
Lithographie - 53 x 38 cm  
Signiert und datiert unten links im Stein. Nummeriert unten links und signiert unten rechts auf dem Druck. Remarque unten rechts.  
(Christophe 65C)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Two 'Poilus' (or Two Soldiers on Leave) - 1915**  
Lithograph - 53 x 38 cm  
Signed and dated on the plate bottom left. Numbered bottom left and signed bottom right on the proof. Note bottom right.  
(Christophe 65C)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 112

**Les Réfugiés de la Meuse - 1915**  
Lithographie - 38 x 53 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à gauche. Signé en bas à droite sur le tirage. (Christophe 31A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Flüchtlinge von der Maas - 1915**  
Lithographie - 38 x 53 cm  
Signiert und datiert unten links im Stein. Signiert unten rechts auf dem Druck. (Christophe 31A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Refugees from the Meuse - 1915**  
Lithograph - 38 x 53 cm  
Signed and dated on the plate bottom left. Signed bottom right on the proof.  
(Christophe 31A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 113

**Les voilà !! - 1916**  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signé dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarque en bas à gauche.  
(Christophe 132A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Da kommen sie! - 1916**  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck. Remarque unten links.  
(Christophe 132A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**There they are!! - 1916**  
Lithograph - 38 x 54 cm  
Signed on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof. Note bottom left. (Christophe 132A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 114

**L'Infirmière - 1915**  
Lithographie - 53 x 37 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarque en bas à gauche.  
(Christophe 33A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Krankenschwester - 1915**  
Lithographie - 53 x 37 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck.  
Remarque unten links.  
(Christophe 33A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Nurse - 1915**  
Lithograph - 53 x 37 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof. Note bottom left.  
(Christophe 33A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 115

**Entre deux trains - 1916**  
Lithographie - 38 x 56 cm  
Signé et daté dans la pierre en haut à droite. Signé et numéroté en bas à droite sur le tirage. Remarque en haut à gauche. (Christophe 103)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Zwischen zwei Zügen - 1916**  
Lithographie - 38 x 56 cm  
Signiert und datiert oben rechts im Stein. Signiert und nummeriert unten rechts auf dem Druck.  
Remarque oben links. (Christophe 103)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Between Trains - 1916**  
Lithograph - 38 x 56 cm  
Signed and dated on the plate upper right. Signed and numbered bottom right on the proof. Note upper left.  
(Christophe 103)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 116

**La Gloire - 1915**  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à gauche. Signé en bas à droite sur le tirage.  
Remarque en bas à droite.  
(Christophe 41A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Ruhm - 1915**  
Lithographie - 38 x 54 cm  
Signiert und datiert unten links im Stein. Signiert unten rechts auf dem Druck.  
Remarque unten rechts.  
(Christophe 41A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Glory - 1915**  
Lithograph - 38 x 54 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom right on the proof. Note bottom right.  
(Christophe 41A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 117

**Le Retour ; c'est ici chez nous - 1916**  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Titré en haut à gauche et signé dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. Remarque en bas à gauche. (Christophe 153A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Die Rückkehr: Hier ist unsere Heimat - 1916**  
Lithographie - 56 x 38 cm  
Betitelt oben links und signiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck. Remarque unten links.  
(Christophe 153A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Return; here is our home - 1916**  
Lithograph - 56 x 38 cm  
Titled upper left and signed on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof. Note bottom left.  
(Christophe 153A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 118

**(L'Exode ou Les Evacués) - 1915**  
Lithographie - 34 x 26,5 cm  
Signé et dédicacé en bas à droite sur le tirage : « A Eug. Delâtre son ami Steinlen » (Christophe 59)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Auf der Flucht (oder Die Flüchtlinge) - 1915**  
Lithographie - 34 x 26,5 cm  
Signiert und mit einer Widmung versehen unten rechts auf dem Druck: „Für Eug. Delâtre von seinem Freund Steinlen“. (Christophe 59)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Exodus (or The Evacuated) -1915**  
Lithograph - 34 x 26.5 cm  
Signed and dedicated bottom right on the proof. "To Eug. Delâtre his friend Steinlen". (Christophe 59)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 119

**En Belgique, les Belges ont faim 1915**  
Lithographie - 129,5 x 82 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à gauche. (Christophe 77A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Hungersnot in Belgien - 1915**  
Lithographie - 129,5 x 82 cm  
Signiert und datiert unten links im Stein. (Christophe 77A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**In Belgium, the Belgians are Hungry 1915**  
Lithograph - 129.5 x 82 cm  
Signed and dated on the plate bottom left. (Christophe 77A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 120

**Les Deux Cortèges - 1916**  
Lithographie - 50 x 65 cm  
Signé dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage. (Christophe 114B)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Zwei Flüchtlingsströme - 1916**  
Lithographie - 50 x 65 cm  
Signiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck.  
(Christophe 114B)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Two Cortèges - 1916**  
Lithograph - 50 x 65 cm  
Signed on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof.  
(Christophe 114B)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 121

**L'Aisne dévastée - 1918**  
Lithographie - 115 x 80 cm  
Signé dans la pierre en bas gauche. Signé en bas à droite sur le tirage. (Christophe 191A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Aisne, verwüstet - 1918**  
Lithographie - 115 x 80 cm  
Signiert unten links im Stein. Signiert unten rechts auf dem Druck.  
(Christophe 191A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Aisne Devastated - 1918**  
Lithograph - 115 x 80 cm  
Signed on the plate bottom left. Signed bottom right on the proof.  
(Christophe 191A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 122

**Journées des régions libérées - 1919**  
Lithographie - 120 x 80 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à gauche.  
(Christophe 196A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Tag der befreiten Gebiete - 1919**  
Lithographie  
120 x 80 cm - Signiert und datiert unten links im Stein.  
(Christophe 196A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Liberated Regions' Days - 1919**  
Lithograph - 120 x 80 cm  
Signed and dated on the plate bottom left.  
(Christophe 196A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 123  
**25 juin 1916, Journée serbe** - 1916  
Lithographie - 122 x 81,5 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite.  
(Christophe 100A)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**25. Juni 1916, Tag der Serben** - 1916  
Lithographie - 122 x 81,5 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein.  
(Christophe 100A)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**June 25, 1916, Serbian Day** - 1916  
Lithograph - 122 x 81.5 cm  
Signed and dated on the plate bottom right.  
(Christophe 100A)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 124  
**La Triennale, Exposition d'art français...** - 1916  
Lithographie - 78 x 97 cm  
Signé dans la pierre en bas à droite.  
Signé en bas à droite sur le tirage.  
(Christophe 108C)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**La Triennale, Exposition d'art français...** - 1916  
Lithographie - 78 x 97 cm  
Signiert unten rechts im Stein.  
Signiert unten rechts auf dem Druck.  
(Christophe 108C)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The Triennale, Exhibition of French Art...** - 1916  
Lithograph - 78 x 97 cm  
Signed on the plate bottom right.  
Signed bottom right on the proof.  
(Christophe 108C)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 125  
**Vous en faites pas ! Nous on s'en fait pas** - 1916  
Lithographie - 50 x 65 cm  
Signé et daté dans la pierre en bas à droite. Signé en bas à gauche sur le tirage.  
(Christophe 112B)  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

Abfahrt (unten links bezeichnet: „Vous en faites pas! Nous on s'en fait pas“) - 1916  
Lithographie - 50 x 65 cm  
Signiert und datiert unten rechts im Stein. Signiert unten links auf dem Druck.  
(Christophe 112B)  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Don't you worry! We're not worried**  
1916 - Lithograph - 50 x 65 cm  
Signed and dated on the plate bottom right. Signed bottom left on the proof.  
(Christophe 112B)  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 126  
**Montmartre** - 1905  
Huile sur toile - 230 x 600 cm  
Signé et daté en bas au centre.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Montmartre** - 1905  
Öl auf Leinwand - 230 x 600 cm  
Signiert und datiert unten in der Mitte.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Montmartre** - 1905  
Oil on canvas - 230 x 600 cm  
Signed and dated bottom center.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 127  
**Au Moulin de la Galette** - 1896  
Lithographie - 31 x 23 cm  
Signé en bas à gauche sur le tirage  
Couverture du « Rire » n°62 du 11 janvier 1896  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Moulin de la Galette** - 1896  
Lithographie - 31 x 33 cm  
Signiert unten links auf dem Druck.  
Titelblatt von „Rire“ Nr. 62 vom 11. Januar 1896  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**At the Moulin de la Galette** - 1896  
Lithograph - 31 x 23 cm  
Signed bottom left on the proof.  
Cover of « Rire » n°62, January 11, 1896  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 128  
**Des Chats** - 1898  
Lithographie - 44,6 x 30,2 cm  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Katzen** - 1898  
Lithographie - 44,6 x 30,2 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Cats** - 1898  
Lithograph - 44.6 x 30.2 cm  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 129  
**L'Assiette au beurre n° 1 du 4 avril 1901**  
L'Assiette au beurre Nr. 1 vom 4. April - 1901  
L'Assiette au beurre n° 1, April 4, 1901

cat. 130  
**L'Ecole Maternelle**  
Lithographie - 88,5 x 112,5 cm  
Signé en bas à gauche dans la pierre.  
Signé sur le tirage au dos à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Grundschule**  
Lithographie - 88,5 x 112,5 cm  
Signiert unten links im Stein.  
Rechts signiert auf der Rückseite des Drucks.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Nursery School**  
Lithograph - 88.5 x 112.5 cm  
Signed bottom left on the stone.  
Signed on the back of the proof, right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 131  
**Composition par Steinlen** - 1916  
Illustration - 50 x 34,5 cm  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Komposition von Steinlen** - 1916  
Illustration - 50 x 34,5 cm  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Composition by Steinlen** - 1916  
Illustration - 50 x 34,5 cm  
Coll. Geneva, Musée du Petit Palais

cat. 132  
**La Traite des blanches** - 1899  
Lithographie - 188 x 125 cm  
Signé PP en haut à droite dans la pierre.  
Affiche pour le roman de Dubut de Laforest publié en feuilleton dans « Le Journal ».  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**La Traite des blanches** - 1899  
Lithographie - 188 x 125 cm  
Signiert „PP“ oben rechts im Stein.  
Plakat für den Roman von Dubut de Laforest, publiziert im Feuilleton der Zeitschrift „Le Journal“.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**The White Slave Trade** - 1899  
Lithograph - 188 x 125 cm  
Signed PP on the stone top right.  
Poster for the novel by Dubut de Laforest published as a series in « Le Journal ».  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 133  
**De Nederlandsche Boekhandel**  
Illustration - 41 x 28,7 cm  
Signé en haut à droite.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**De Nederlandsche Boekhandel**  
Illustration - 41 x 28,7 cm  
Signiert oben rechts.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**De Nederlandsche Boekhandel**  
Illustration - 41 x 28.7 cm  
Signed top right.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

cat. 134  
**Aux armes citoyens** - 1899  
Lithographie - 135 x 98 cm  
Signé en bas à droite dans la pierre, tirage avant la lettre pour l'affiche Le Petit Sou.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Bürger, zu den Waffen!** - 1899  
Lithographie - 135 x 98 cm  
Signiert unten rechts im Stein.  
Vorabdruck für das Plakat „Le Petit Sou“.  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Citizens' call to arms** - 1899  
Lithograph - 135 x 98 cm  
Signed bottom right in the stone, artist's proof for the poster Small Change.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

Cat. 135  
**Chat assis**  
Bronze avec socle  
32,5 x 25 x 25 cm  
Signé et cacheté en bas au dos.  
Musée du Petit Palais - Genève,  
Modern Art Foundation

**Seated Cat**  
Bronze with base  
32.5 x 25 X 25 cm  
Signed on bottom back with seal  
Musée du Petit Palais - Genf, Modern Art Foundation

**Sitzende Katze**  
Bronze auf Sockel  
32,5 x 25 x 25 cm  
Signiert und gestempelt unten auf der Rückseite.  
Musée du Petit Palais - Geneva,  
Modern Art Foundation

## Association des Amis du Musée de Payerne

L'Association des Amis du Musée de Payerne, fondée en septembre 2000 tient particulièrement à témoigner sa gratitude aux premiers Amis du Musée qui par leur générosité

et leurs premiers dons nous permettent d'organiser des expositions de prestige et d'améliorer la tenue de notre musée.

### Membres de la commission du Musée

Etter Gérald – *Municipal et Président Juriens Hugnette*  
Bosshard Daniel – *Conservateur du Musée*  
Jornod Jean-Pierre – *Historien d'Art*  
Docteur Magnenat Gérald  
Schulé Jean-Paul – *Directeur de l'Office du tourisme*  
Vauthey Michel – *Archiviste*

### Reine de Platine à Fr. 1'000.-

Crottaz Claude, Payerne  
Cuhe Jean-Pierre, Cusset  
De Gautard René, Genève  
Deillon Anne-Marie, Payerne  
Doudin Marlyse, Corcelles-près-Payerne  
Hay Frank-Olivier, Genève  
Henchaux Rosemarie et Gilles, Payerne  
Jeanneret Philippe, Payerne  
Jornod Naïma, Genève  
Juriens Nicolas, Payerne  
Le Comte Jean, Payerne  
Righetti Guy, Payerne  
Staehli Marcel, Meyrin  
Weiss-Uhlmann Françoise et Hardy, Wollerau

### Reine d'or à Fr. 750.-

Rémondoulaz Antoine, Payerne

### Reine d'argent à Fr. 500.-

Bianchi Alain, Payerne  
Piccot Félix, Payerne  
Sansonnens Georgette, Payerne

### Reine de bronze à Fr. 250.-

Benbassat Blanche et Mario, Genève  
Bürgener Stefan, Genève  
Corderey Janou, Lutry  
Curchod Liliane, Onnens  
Diserens-Chanez & ass. S.A., Payerne  
Devernois Marlyse, Utzigen  
Hildebrand Noëlle et Rémy, Genève  
Korber Joseph, Neuchâtel  
Mettraux Marie-Claude et Denis, Payerne  
Rostan Jacqueline, Payerne  
Simonet Monica, Begnins  
Villars Michel, Neuchâtel  
Wüest Hanjörg, Payerne

### Membres des Amis du Musée

Albonetti Rosetta, Chexbres  
Commune de Granges, Granges / Marnand  
Dysli Charlotte, Pully  
Fillistorf Max, Payerne  
Gorgé Etienne, Genève  
Küng Danièle, Payerne  
Küng René, Payerne  
Küng Willy, Payerne  
Reverchon Raymonde, Payerne  
Rossat-Barbey Liliane, Granges / Marnand  
Roy Jean-Claude, Yverdon  
Schenker Stores SA, Givisiez  
Schwarz Nicole, Genève  
Simonet Philippe, Begnins  
Soguel Claude, Saint-Aubin  
Zurcher Laura, Genève

Nous vous invitons à participer activement à notre entreprise en devenant membre des Amis du Musée de Payerne par l'acquisition d'une :

- Reine de Platine pour Fr. 1'000.- offrant une carte de membre à vie,
- Reine d'Or pour Fr. 750.- offrant l'entrée au Musée durant 10 ans,
- Reine d'Argent pour Fr. 500.- offrant l'entrée au Musée durant 6 ans,
- Reine de Bronze pour Fr. 250.- offrant l'entrée au Musée durant 3 ans.

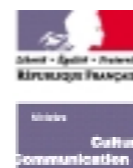
Les dons supérieurs à Fr. 1'000.- sont considérés comme sponsoring.

En signe de reconnaissance, vous recevrez une statuette représentant la Reine Berthe à cheval et votre nom figurera à la fin de tous nos catalogues.

Il est également possible de devenir membre de l'Association des Amis du Musée de Payerne en vous acquittant d'une cotisation annuelle de 100 francs. Votre participation vous donnera droit à l'entrée gratuite du Musée de Payerne durant une année.

*Musée de Payerne, Case postale 23, 1530 Payerne*

CET OUVRAGE EST PARRAINÉ PAR



Avec le soutien de la direction régionale  
des affaires culturelles d'Ile-de-France  
Ministère de la culture et de la communication



**Éternit**



PROHELVETIA

Fondation suisse pour la culture

*Lyria*

**TGV**

Prenez le temps d'aller vite

## Abbatiale et Musée de Payerne

### COMITÉ D'HONNEUR

*Placé sous le haut patronage de :*

- Monsieur l'Ambassadeur de France Jacques Rummelhardt ;
- Madame Jacqueline Maurer-Mayor, Présidente du Conseil d'Etat du Canton de Vaud ;
  - Monsieur le Syndic Michel Roulin ;
  - Monsieur le Professeur Claude Ghez.

### REMERCIEMENTS

Le Musée de Payerne et les organisateurs de cette exposition tiennent à exprimer leurs plus vifs remerciements au Musée du Petit Palais de Genève, Monsieur le Professeur Claude Ghez et Madame Danielle Hodel, chargée de la conservation, au Musée de Montmartre, Monsieur Raphaël Gérard, conservateur, qui, par leur collaboration et leur générosité, en acceptant de se séparer d'œuvres importantes de leur collection, ont permis la réalisation de cette manifestation.

*Nous tenons à exprimer notre vive reconnaissance et notre sincère gratitude à nos sponsors et à tous ceux qui ont contribué à la réussite de cette manifestation :*

- Monsieur et Madame Claude Bladt, Payerne ;
- Monsieur Daniel Bosshard, Conservateur du Musée de Payerne ;
  - Eternit S.A., Niederurnen ;
- Monsieur Raphaël Gérard, Conservateur du Musée de Montmartre ;
  - Monsieur Jean-Claude Hulliger, Musée de Payerne ;
- Madame Caroline Krummenacker, Conservatrice adjointe du Musée de Montmartre ;
  - La Loterie Romande, Lausanne ;
  - Morandi Frères S.A., Corcelles-près-Payerne ;
- Monsieur Jean-Paul Schulé, Directeur de l'Office du Tourisme de Payerne ;
- Sources Minérales HENNIEZ S.A., Monsieur Nicolas Rouge, directeur.

## Musée de Montmartre

Remerciements  
Pour l'exposition de Paris et le catalogue

*Commissariat :*  
Raphaël Gérard, Conservateur  
Carolyne Krummenacker, Assistante

### *Programmation pédagogique*

Raphaële Martin,  
Médiatrice culturelle

### *Communication*

Delphine Grabowiecki,  
Chargée de communication

Ce projet n'aurait pu aboutir sans le soutien du Professeur Claude Ghez ni sans le dévouement et l'attention de chaque instant de Madame Danièle Hodel, Responsable des Collections du Musée du Petit Palais de Genève

Nos remerciements s'adressent également à toutes les personnes qui ont apporté leur soutien à cette exposition :

Julie Alinquant, Assistante d'édition, Fragments Editions ; Raymond Bachollet ; Jeannine Christophe ; Axelle Davadie, Conseillère adjointe pour les Musées, Drac Ile-de-France ; Jean-Michel Drouet, Photographe ; Alain Escourbiac, Imprimerie Escourbiac ; Carole Glauser, Stagiaire ; David Guillet, Conseiller pour les Musées, Drac Ile-de-France ; Lisa Hochroth, Traductrice, Paris ; Claudia Hoff, Historienne d'art et traductrice, Berlin ; Yvette Jaggi, Présidente de Pro Helvetia ; Philippe Kaenel, Historien d'art, Lausanne ; Monique Lambert, Conservateur général honoraire des Bibliothèques ; Rainer Mason, Genève ; Sylvie Muller, Service des Musées, Drac Ile-de-France ; Pénélope Ponchelet, Stagiaire ; Pierre Schaer, Pro Helvetia, Genève ; Julien Spiess ; Dr. Rudolf Velhagen, Chef de la division Arts Visuels de Pro Helvetia ; François de Villandry, Fragments Editions.



*Conception graphique - Design* : Serge Miserez

*Coordination éditoriale - Editorial coordination* : Julie Alinquant et Juliette Soulez

*Traductions - Translations* : Lysa Hochroth, Claudia Simone Hoff

*Crédits photographiques - Photos* : Studio Monique Bernaz - Genève ;

hors Cat. 89,90 ; Ill. 3, 4, 5, 6, 7 : Jean-Michel Drouet - Paris

Imprimé en France - Printed in France : Imprimerie Escourbiac

*Dépôt légal* : Avril 2004

© Fragments Editions 2004

5, rue de Charonne - 75011 PARIS - FRANCE

WEB : [fragmentseditions.com](http://fragmentseditions.com)

E-Mail : [art@fragmentseditions.com](mailto:art@fragmentseditions.com)

ISBN : 000000000