

Préambule

Après des études en histoire, histoire de l'art et muséologie, j'ai débuté ma thèse à l'UNIL au début du mois d'octobre 2019. J'entame donc ma deuxième année de doctorat sous la direction de Stéphanie Ginalski au sein du projet Sinergia « *Local power structures and transnational connections. New perspectives on elites in Switzerland, 1890-2020* » soutenu par le Fonds National Suisse de la recherche scientifique (FNS)¹. Ma thèse s'inscrit plus précisément dans le sous-projet intitulé « *Art societies and cultural institutions : from patronage to market* ».

Je considère ce document comme une première recherche préparatoire à l'un des chapitres de ma thèse qui portera sur la structure des sociétés des beaux-arts de Genève, Bâle et Zurich, ainsi que sur leurs conditions d'adhésion. Contrairement à ce que j'avais préalablement annoncé lors de mon inscription au panel, il m'est cependant impossible de traiter de la situation genevoise pour l'instant, par manque de sources récoltées à cause de la pandémie. Je me concentrerai donc, pour ce travail, sur les cas bâlois et zurichois.

Sujet de thèse :

Les premières sociétés des beaux-arts qui voient le jour sur le territoire de la future Suisse moderne apparaissent à la fin du XVIII^e siècle. Elles réunissent alors aussi bien des artistes que des amateurs d'art et naissent généralement d'initiatives privées. Leur vocation principale est de promouvoir l'art et de soutenir sa création. En réponse au manque d'engagement de la jeune Confédération suisse dans le domaine culturel à partir de 1848, les sociétés des beaux-arts locales développent un véritable patriotisme cantonal, fort d'initiatives culturelles individuelles. Elles présentent ainsi un grand intérêt pour la recherche, car elles témoignent de fonctionnements et de structures sociales tout à fait spécifiques aux régions dans lesquelles elles sont implantées. Au moyen d'une approche interdisciplinaire mêlant histoire, histoire de l'art et sociologie, cette thèse a pour ambition d'étudier plus particulièrement les cas des sociétés des beaux-arts de Genève, Bâle et Zurich de 1890 à la fin de la Seconde Guerre mondiale au prisme de trois grands axes transversaux : le premier concerne leur genèse et leur fonctionnement ; le deuxième consiste à dresser le profil des membres, à mettre en lumière leur multi-position dans les différentes sphères de pouvoir, puis à interroger la façon dont ces entités ont participé à la création d'une cohésion de classe au sein de l'élite locale ; le troisième présente finalement les différentes productions des sociétés des beaux-arts au sein du champ artistique, de l'échelon local au transnational. La période que nous avons délimitée nous permet de traiter de l'importance du rôle joué par les sociétés des beaux-arts des villes de Genève, Bâle et Zurich dans les prémices de l'ouverture de la Suisse au marché de l'art international à partir de 1946, ainsi que du comportement des élites des trois villes sélectionnées au sein du champ culturel pendant les deux guerres mondiales. Pour ce qui a trait aux méthodes et aux sources mobilisées, nous procéderons à l'analyse documentaire des fonds d'archives des trois sociétés, que nous étudierons au moyen de la méthode prosopographique, de la cartographie et de l'analyse de réseaux.

¹ MACH, André *et alii*, « *Local power structures and transnational connections. New perspectives on elites in Switzerland, 1890-2020* », Projet Sinergia FNS, <https://www.unil.ch/obelis/files/live/sites/obelis/files/sinergia/sinergia.pdf>, consulté le 10.02.2020.

La cohésion sociale par l'art : Le cas des Sociétés des Beaux-Arts bâloises et zurichoises de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle

« As students of culture have observed, privileged access to culture sustains the status of elites only to the extent that other social groups are willing to participate in it. Thus, while some cultural exclusivity can convey upper-class distinction, a fully unshared culture comes at the risk of irrelevance: it threatens the broader currency of elite cultural endeavors. »²

Cette observation d'Accominotti *et al* d'inspiration bourdieusienne nous paraît particulièrement intéressante, en cela qu'elle souligne deux éléments importants pour mieux saisir les mécanismes de l'accès privilégié des élites à la haute culture³. Premièrement, le fait que l'*exclusivité* culturelle permet aux élites de se distinguer des autres groupes sociaux et leur donne l'opportunité de développer un vaste réseau de contacts partageant un même statut social. Pour développer un tel réseau, il convient en effet d'être en possession de certains codes sociaux propres à l'élite. L'appartenance à l'élite ne se définit pas uniquement par la richesse (*capital économique*), le prestige (*capital symbolique*) et la position occupée dans les sphères de pouvoir. D'autres dimensions essentielles de ce statut sont à prendre en compte pour notre étude, tels le *capital social* et le *capital culturel*. Selon l'approche bourdieusienne, le premier doit être compris comme le réseau des relations sociales d'un individu. Son importance est donc relative à l'étendue des liaisons interpersonnelles et elle dépend « des institutions qui favorisent les échanges légitimes et excluent les autres [...] »⁴. Le second correspond quant à lui à « l'ensemble des dispositions et qualifications intellectuelles, mais aussi des biens culturels acquis au cours de la formation et de l'histoire individuelle »⁵. C'est donc la cumulativité de ces différents capitaux qui permet à l'élite de s'arroger des privilèges et de se démarquer des classes inférieures par son « bon goût »⁶. Dans *La Distinction*, Bourdieu remet d'ailleurs en question le mythe du goût comme étant inné et démontre qu'il est en vérité issu de conditions sociales précises. Le phénomène du goût s'explique dès lors par la possession simultanée de divers capitaux, ainsi que par la position des individus dans l'espace social. C'est donc le partage de ce goût et d'un « habitus de classe » qui permet la création d'une cohésion de classe au sein de l'élite⁷.

Deuxièmement, toutefois, cette haute culture ne saurait exister sans une certaine *inclusion* des autres groupes sociaux aux pratiques élitaires. Cette dernière est véritablement essentielle dans le processus de légitimation de l'élite, car la prééminence de la culture bourgeoise doit être reconnue par tous pour s'imposer. Dans les cas des villes de Bâle et Zurich, l'omniprésence de l'élite locale au sein de l'environnement urbain lui permet peu à peu d'étendre son concept d'un « idéal bourgeois » au reste de la société. Le rôle joué par les sociétés des beaux-arts est en ce sens capital,

² ACCOMINOTTI *et al.* 2018.

³ Bien que cette étude soit consacrée aux élites fréquentant le Philharmonique de New-York à la fin du XIX^e siècle, cette approche est également pertinente dans l'étude des sociétés des beaux-arts de Bâle et Zurich.

⁴ DELAS 2015, p. 340.

⁵ DELAS 2015, p. 340.

⁶ PINÇON & PINÇON-CHARLOT 2003, p.9.

⁷ BOURDIEU 1979

puisqu'elles représentent un formidable outil pour asseoir l'hégémonie culturelle de l'élite sur le reste de la population⁸. Les membres de ces sociétés sont en effet souvent à l'origine des constructions de musées locaux, qui comme l'explique Sheehan pour le cas de l'Allemagne, sont destinés à propager la culture bourgeoise et à éduquer la population appartenant aux classes considérées comme inférieures⁹. Les *Turnus-Ausstellungen*, mises en place par le Schweizer Kunstverein¹⁰ dès 1940, servent également le même dessein, puisqu'elles ont pour ambition publique de développer le goût de la population pour l'art, le domaine artistique suisse étant demeuré jusque-là chasse gardée d'un cercle restreint d'initiés, constitué de connaisseurs, de mécènes et d'artistes. En permettant aux membres des différentes sociétés des beaux-arts cantonales de se rencontrer et de tisser des liens plus étroits¹¹, ces expositions participent cependant surtout au renforcement de la cohésion de l'élite culturelle suisse. Cette propagation de la culture bourgeoise au plus grand nombre n'est donc somme toute que partielle, puisqu'afin d'appartenir réellement à l'élite, il convient de remplir un certain nombre de conditions sociales et économiques précises qui demeurent souvent hors de portée de la majorité¹². Au moyen de sources provenant des fonds d'archives du Schweizer Kunstverein, de la Zürcher Kunstgesellschaft et du Basler Kunstverein, nous souhaitons ainsi par ce travail mettre en lumière les pratiques d'exclusion et d'inclusion mises en œuvre par les sociétés des beaux-arts de Bâle et Zurich pour légitimer leur statut élitare.

Positionnement méthodologique sur le concept des « élites »

Pour bien comprendre notre questionnement, une première définition du terme élite en lui-même s'impose, soit – pour celle que nous privilégions ici – comme désignant des individus appartenant à des « groupes sociaux qui, en raison de leur position ou de leurs ressources, sont en mesure d'influencer l'évolution de la société en participant aux décisions importantes de celle-ci »¹³. Tout comme la France, la Suisse se caractérise par une indéniable ubiquité au sommet des différentes sphères de pouvoir, contrairement à la situation anglaise ou allemande, où les multipositions et la circulation entre les sphères sont beaucoup moins fréquentes¹⁴. Dans le champ culturel s'ajoute encore à ces différentes strates un autre type d'élite, considéré par la sociologue française Nathalie Heinich comme une « élite artiste »¹⁵, soit un groupe de personnes qui par le prestige associé à leur occupation artistique, parvient à faire partie de la nouvelle élite même si elles n'occupent pas de position de pouvoir à proprement parler. Pour être en mesure d'appréhender cette élite, Heinich propose une approche pluraliste qui permet justement de traiter des élites dans toute leur pluralité, en étudiant aussi bien les économistes que les artistes, bien que les premiers règnent par le pouvoir et les seconds par le prestige. Cette approche comporte toutefois un défaut, en cela que la valorisation des catégories est inégale et artificielle, puisque « si certains individus sont susceptibles de constituer l'élite de leur catégorie, il n'en reste pas moins que toutes les catégories

⁸ KOCKA 1997, p. 13.

⁹ SHEEHAN 2000, p. 81.

¹⁰ Le Schweizer Kunstverein est l'organisation suisse faitière des sociétés régionales des beaux-arts.

¹¹ MARFURT-ELMIGER 1981, p. 71.

¹² KOCKA 1997, p.14.

¹³ Selon nous, l'« élite » doit ici être comprise comme regroupant toutes les personnes occupant des positions de pouvoir. Ce terme est en ce sens plus englobant que celui de « bourgeoisie », qui est en fait une composante de l'« élite ». ; Inspiré des théories de MILLS 2012 [1956] et de HARTMANN 2007, p. 17., mais adaptation au cas suisse et citation de BÜHLMANN *et al.* 2015, p. 5.

¹⁴ BÜHLMANN *et al.* 2017, p. 183.

¹⁵ HEINICH 2005.

ne sont pas également susceptibles de voir leurs membres les plus éminents accéder au sommet de la hiérarchie »¹⁶. Il convient dès lors d'employer un autre concept emprunté à Norbert Elias, qui est celui de la « configuration »¹⁷, soit la mise en relation des élites se trouvant au sommet des différentes sphères sociales. Ces acteurs se trouvent en effet indubitablement liés par un sentiment commun d'appartenance au même cercle d'élus, bien qu'ils ne possèdent pas les mêmes ressources et viennent de sphères très différentes. Cette approche permet dès lors de considérer la formation d'une élite en tant que réseau de sociabilité et s'avère donc particulièrement adaptée à l'analyse de l'élite au sein du champ culturel¹⁸. Les membres de ces sociétés, en y adhérant, sont ainsi au moins autant intéressés par la création d'un réseau de sociabilité et par le prestige de la position, que par l'art en lui-même.

Pour ce qui a trait aux différentes strates de l'élite helvétique, on observe dans le courant du XIX^e siècle une ligne de séparation de plus en plus poreuse entre les anciennes familles bourgeoises et patriciennes des villes – dont les manières sont proches de celles de l'aristocratie européenne – et la nouvelle classe moyenne supérieure issue de la révolution industrielle¹⁹. Cette fusion progressive donne lieu à une élite hétérogène composée d'une part de la *grande bourgeoisie*, englobant « les propriétaires et dirigeants de grandes sociétés, les hommes politiques de premier ordre, [...] ainsi que certaines professions de la haute fonction publique (juges fédéraux ou hauts fonctionnaires de premier plan) » et d'autre part de la *moyenne bourgeoisie*, comprenant « les propriétaires et dirigeants des sociétés de taille moyenne, les cadres intermédiaires et diverses professions libérales telles que médecin, avocat, pasteur, architecte, ingénieur ou enseignant »²⁰. En réunissant en un même lieu des individus appartenant aussi bien aux familles patriciennes établies, qu'à la nouvelle bourgeoisie émergente les sociétés des beaux-arts sont donc des lieux privilégiés de sociabilité et contribuent à la cohésion sociale de l'élite locale²¹. Cette situation nous apparaît d'autant plus vraie dans les communes urbaines, où l'interaction entre art, vie sociale et vie politique est encore plus étroite²². Les membres des sociétés des beaux-arts y sont alors souvent multi-positionnés dans les différentes sphères de pouvoir.

La cohésion sociale par l'art : entre inclusion et exclusion

Bien que les premières sociétés des beaux-arts qui voient le jour au XVIII^e siècle aient une existence fragile et de courte durée, elles posent indubitablement les bases d'un riche terreau culturel qui permet la création de la Société artistique suisse en 1806²³, ainsi que celle de plusieurs sociétés cantonales dès 1812²⁴. A partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les sociétés des

¹⁶ HEINICH 2005, p. 305.

¹⁷ ELIAS 1981 [1970].

¹⁸ HEINICH 2005, p. 306-307.

¹⁹ KÖNIG, Mario, « Bürger, Bauern, Angestellte, alte und neue Eliten in der sozialen Schichtung », in *Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'Histoire*, vol. 18, 2011, p. 104-136, p. 104-107. et

²⁰ MACH *et al.* 2016, p. 39.

²¹ MOULIN 1976 et SARASIN 1998, p. 91-120.

²² JOST 1989, p. 297.

²³ Il s'agit de la première version du Schweizer Kunstverein, qui est mise en veille dans les années 1830, puis réactivée en 1839 sous l'impulsion des sections de Berne, Bâle et Zurich sous son appellation actuelle, afin d'organiser une exposition commune sur le plan suisse. ; JOST 2005 [1986], p. 110.

²⁴ JOST 2005 [1986], p. 104-106.

beaux-arts sont bien établies dans le champ culturel suisse et exercent une influence importante aussi bien au niveau local que national²⁵. Cette situation s'explique par un modèle d'organisation régionaliste solide qui se construit en réponse au manque d'engagement de la Confédération dans le domaine culturel. Les sociétés des beaux-arts locales présentent dès lors un véritable patriotisme cantonal, fort d'initiatives culturelles individuelles²⁶. Malgré leurs différences, les sociétés des beaux-arts suisses partagent toutefois toutes un même souci de soutien à la création artistique et de promotion de l'art au moyen de la médiation. Elles sont par ailleurs organisées sur le modèle des *Kunstvereine* allemands avec « l'attribution de part sociétaires, l'organisation d'expositions et de loteries, et une politique d'enrichissement du musée patrimonial local par des dons »²⁷. Ces sociétés se montrent ainsi très sélectives dans l'admission de leurs membres, par un système de conditions d'adhésion et de cotisations au montant pécuniaire élevé. Ces pratiques de légitimation leur assurent un tri efficace qui laisse uniquement l'élite de la population pénétrer en leur sein²⁸. Nous vous proposons maintenant d'étudier quelques-unes de ces stratégies plus en détail, à l'aide des rapports annuels, des statuts et des protocoles de séances des institutions concernées, ainsi que d'autres sources récoltées dans leurs archives.

Pratiques inclusives :

Comme nous l'avons mentionné, l'exclusivité de la haute culture ne peut exister sans quelques pratiques *inclusives*, qui font miroiter à la population une éventuelle possibilité d'adhésion au cercle restreint des privilégiés. Dans le cas des sociétés des beaux-arts de Bâle et Zurich, il nous semble particulièrement intéressant de consulter les statuts officiellement publiés par leur société mère et qui accompagnent en général les publications des rapports annuels. L'exemple de 1914 est en ce sens très intéressant, car sa version française précise que :

« La Société Suisse des Beaux-arts se propose comme but de réunir les intérêts des diverses Sociétés des Beaux-arts locales et de les représenter, de développer l'intérêt et la compréhension pour l'art dans notre pays, de soutenir tous les efforts sérieux dans tous les domaines des Beaux-Arts y compris les arts appliqués et enfin de créer des rapports d'amitié entre artistes et amateurs d'art. »²⁹

Parmi ces quatre buts affichés, attardons-nous sur celui visant un public plus large et qui propose de développer plus généralement « l'intérêt et la compréhension pour l'art » en Suisse. Il est indéniable que cette mission passe par l'ouverture de musées, mais aussi par l'organisation des célèbres *Turnus-Austellungen*, qui jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle, comptent parmi les événements les plus importants du marché de l'art suisse. Or, comme le souligne Bourdieu et Darbel dans *l'Amour de l'art*, la fonction véritable du musée est de « renforcer chez les uns le sentiment de l'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion »³⁰. Dès lors, la pensée même que le goût pour l'art puisse être détenu naturellement est un leurre. Les classes inférieures n'ont en

²⁵ MARFURT-ELMIGER 1988

²⁶ RUEDIN 2010, p. 94-97.

²⁷ RUEDIN 2010, p. 94.

²⁸ JOST 2005, p. 108.

²⁹ SIK-ISEA, Archiv 41.1.1.3

³⁰ BOURDIEU & DARBEL 1969, p. 165.

réalité pas accès aux mêmes opportunités que les classes privilégiées de la haute bourgeoisie pour développer leur capital culturel. Ainsi, alors que le musée est présenté comme un lieu mettant à la disposition de tous les splendeurs de la civilisation, cette libéralité est factice. Pour visiter un musée, il faut en effet déjà disposer de temps, mais également considérer que la consommation de biens culturels appartient au champ des possibles de sa propre classe. Si la construction de musée sert donc au départ une ambition affichée d'inclusion, elle propose dans les faits surtout un moyen pour la haute bourgeoisie de sociabiliser et de tisser un réseau de relations parmi l'élite. Ces types d'institutions et d'événements permettent en ce sens principalement d'atteindre le dernier but mis en avant dans l'extrait cité plus haut, soit « de créer des rapports d'amitié entre artiste et amateurs d'art », ou en d'autres mots, de favoriser la cohésion de l'élite des différentes sphères sociales.

Pratiques exclusives :

Si certaines pratiques des membres des sociétés des beaux-arts de Bâle et Zurich s'avèrent à la fois inclusives et exclusives, d'autres sont dès le départ clairement assumées comme des stratégies d'exclusion. La première que nous souhaitons investiguer ici est la nécessité de posséder un certain capital financier pour devenir membre. Ce prérequis est en effet mis en avant très tôt déjà au sein des deux sociétés, puisqu'il en est fait mention au moment de leur création à la fin du XVIII^e et début du XIX^e siècles. A Zurich comme à Bâle, les sociétés des beaux-arts voient en effet le jour sous l'impulsion de groupes hétérogènes d'artistes et d'amateurs d'art qui, pour devenir membres, doivent contribuer à la collection privée naissante de la société. Ainsi, les artistes doivent fournir une de leurs œuvres personnelles à ce qui est appelé Malerbuch ou Künstlerbuch – selon qu'il soit zurichois ou bâlois – tandis que les amateurs d'art doivent faire le don d'une œuvre réalisée par un artiste³¹. Cette pratique perdure dans le temps, comme le montre un statut zurichois de 1895 à propos des conditions d'adhésion des membres, qui stipule que chaque nouveau membre doit apporter dans les trois premières années une contribution artistique à la collection, qui sera validée par le comité directeur de la société. Dans le cas où il n'aurait pas d'œuvre à offrir, le nouveau membre peut également être libéré de cette obligation en versant une contribution de 50 francs suisses au fonds de la collection. Une fois ce premier don effectué, les membres zurichois doivent ensuite payer une cotisation annuelle de 20 francs suisses³². A la même période, le *Basler Kunstverein* demande une cotisation annuelle de 10 francs suisses à ses membres. Ces derniers peuvent cependant choisir de payer une ou plusieurs fois ce montant et reçoivent en échange de chaque cotisation un billet de loterie pour les tirages annuels³³. Il va sans dire que plus un membre a de billets, plus les œuvres qu'il peut acquérir à la loterie annuelle sont de qualité. A titre indicatif, Jost souligne d'ailleurs que ces montants de cotisations « correspondent à peu près au gain mensuel d'un ouvrier ou à un quart du salaire mensuel d'un instituteur »³⁴. Seuls les gens capables d'avancer de telles sommes peuvent donc envisager de prendre part à ces sociétés.

Avoir de l'argent ne suffit toutefois pas toujours pour devenir membre. Il convient également de posséder un certain capital social, puisque chaque nouvelle candidature doit être validée par le

³¹ GLOOR 1989, p.17. ; Site internet du Kunsthaus, <https://www.kunsthhaus.ch/museum/ueber-uns/geschichte/>, consulté le 03.10.2019.

³² Bibliothek Kunsthaus Zurich, Archiv 10.10.3

³³ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA88aF2.2(1)

³⁴ JOST 2005, p. 108.

comité directeur pour être reçue. Cette pratique que l'on peut qualifier de parrainage est une autre stratégie d'exclusion permettant de filtrer les nouveaux venus. Elle est visible dans le cas de la *Zürcher Kunstgesellschaft* dans un statut de 1895 qui affirme que chaque sélection est faite par le comité directeur, qui se réserve le droit de ne fournir aucune explication en cas de refus d'une candidature³⁵. Pour le *Basler Kunstverein*, il est même précisé dans une liste des membres des années 1890, que les candidatures de nouveaux membres doivent être validées lors d'une réunion des membres actifs et obtenir deux tiers des voix présentes³⁶. Pour être acceptés, les nouveaux membres doivent donc s'assurer du soutien de membres actifs au sein du comité directeur. L'importance du capital social est dès lors indéniable afin de réussir ce processus de sélection. Cette première analyse du processus d'admission des membres nous permet également d'émettre l'hypothèse qu'il existe de véritables dynasties familiales au sein de ces sociétés, à l'exemple du Commandant Ulrich dont le parcours est mis en valeur dans le rapport annuel zurichois de 1916 et où il est fait mention qu'il prend la suite de son père au sein du comité directeur de la *Zürcher Kunstgesellschaft*³⁷.

Conclusion

Cette sélection préparatoire d'exemples de pratiques de légitimation mises en place par l'élite au sein de la *Zürcher Kunstgesellschaft* et du *Basler Kunstverein* met ainsi en lumière la manière dont ces lieux de sociabilité se déploient au cœur d'un système qui encourage la cohésion de la haute bourgeoisie locale au moyen de l'art. Force est dès lors de constater, que même lorsqu'une pratique semble inclusive, elle cache en réalité des mécanismes d'exclusion efficaces qui assurent la persistance de l'hégémonie bourgeoise.

³⁵ Bibliothek Kunsthau Zurich, Archiv 10.10.3

³⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, Vereine und Gesellschaften J7

³⁷ Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft, 1916

Bibliographie

Sources primaires :

Bibliothek Kunsthaus Zurich, Archiv 10.10.3

Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft, 1916

SIK-ISEA, Archiv 41.1.1.3

Staatsarchiv Basel-Stadt, PA88aF2.2(1)

Staatsarchiv Basel-Stadt, Vereine und Gesellschaften J7

Littérature secondaire :

ACCOMINOTTI *et al.*, « How Cultural Capital Emerged in Gilded Age America: Musical Purification and Cross-Class Inclusion at the New York Philharmonic ». *American Journal of Sociology*, Vol. 123, 2018, p. 1743-1783.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Minuit, 1969.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.

BÜHLMANN, Felix *et alii*, « Transformation des élites en Suisse », in *Social Change in Switzerland*, vol. 1, 2015, p. 2-13.

BÜHLMANN, Felix *et alii*, « Elites in Switzerland, the rise and fall of a model of coordination », in *Tempo social*, vol. 19, 2017, p. 181-199.

DELAS, Jean-Pierre, *Histoire des pensées sociologiques*, Paris : Armand Colin, 2015.

ELIAS, Norbert, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Paris : Pandora, 1981 [1970].

HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Éditions Gallimard, 2005.

JOST, Hans Ulrich, « La nation, la politique et les arts », *Revue suisse d'histoire*, vol. 39, 1989, p. 293-303.

Jost, Hans Ulrich, « sociétés culturelles et artistiques en Suisse », in Jost, Hans Ulrich, *A tire d'ailes : contributions de Hans Ulrich Jost à une histoire critique de la Suisse*, Lausanne : Antipodes, 2005 [1986].

KOCKA, Jürgen, *Les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle*, Paris : Belin, 1997.

KÖNIG, Mario, « Bürger, Bauern, Angestellte, alte und neue Eliten in der sozialen Schichtung », in *Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'Histoire*, vol. 18, 2011, p. 104-136.

MACH, André *et alii*, *Les élites économiques suisses au XX^e siècle*. Neuchâtel : Alphil, 2016.

MARFURT-ELMIGER, Lisbeth, *Der schweizerische Kunstverein 1806-1981*, Bettingen : Verlag Schweizerischer Kunstverein, 1981.

MILLS, Charles Wright, *L'élite au pouvoir*, CHASSIGNEUX, André (trad.), Marseille : Agone, 2012 [1956], (coll. L'ordre des choses).

MOULIN, Raymonde, « Les bourgeois amis des arts : les expositions des beaux-arts en province 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, vol. 17, n°3, 1976, p. 383-422.

PINÇON, MICHEL ET PINÇON-CHARLOT, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris : Éditions La Découverte, 2003.

RUEDIN, Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern : Peter Lang, vol. 3, 2010.

SARASIN, Philipp, *La ville des bourgeois. Elites et société urbaine à Bâle durant la deuxième moitié du XIX^e siècle*, Paris : L'Harmattan, 1998.

SHEEHAN, James, *Museums in the German art world: from the end of the Old Regime to the Rise of Modernism*, New York : Oxford University Press, 2000, p. 81.