

2023

Les expositions Turnus, une page d'histoire transnationale des beaux-arts en Suisse à la fin du XIXe siècle. Et comment découvrir les humanités numériques

Béatrice Joyeux-Prunel

Université de Genève, Switzerland, beatrice.joyeux-prunel@unige.ch

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Databases and Information Systems Commons](#), [Data Science Commons](#), [European History Commons](#), [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), and the [Women's History Commons](#)

Recommended Citation

Joyeux-Prunel, Béatrice. "Les expositions Turnus, une page d'histoire transnationale des beaux-arts en Suisse à la fin du XIXe siècle. Et comment découvrir les humanités numériques." *Artl@s Bulletin* 12, no. 1 (2023): Article 13.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

Les expositions Turnus, une page d'histoire transnationale des beaux-arts en Suisse à la fin du XIXe siècle. Et comment découvrir les humanités numériques

Cover Page Footnote

Avec la collaboration de Guillaume Aebi, Valéry Berlincourt, Lola Besson, Alyzé Bianco, Raoul Bickel, Eugenio Blais, Vincent Exiga, Beatrice Gallina, Anaïs Gajo, Alphée Yannick Hilaire Ngalli Ngomo, Marie Jeannot-Tirole, Gabriella Lini, Perla Maury Gil, Christine Payot, Martina Rizzello, Elena Maria Rita Rizzi, Diana Ruiz et Stefania Tesser, Université de Genève

Les expositions Turnus, une page d'histoire transnationale des beaux-arts en Suisse à la fin du XIX^e siècle. Et comment découvrir les humanités numériques

Béatrice Joyeux-Prunel

Université de Genève

Avec la collaboration de Guillaume Aebi, Valéry Berlincourt, Lola Besson, Alyzé Bianco, Raoul Bickel, Eugenio Blais, Vincent Exiga, Beatrice Gallina, Anaïs Gajo, Alphée Yannick Hilaire Ngalli Ngomo, Marie Jeannot-Tirole, Gabriella Lini, Perla Maury Gil, Christine Payot, Martina Rizzello, Elena Maria Rita Rizzi, Diana Ruiz et Stefania Tesser, Université de Genève

Résumé

Cet article présente le travail de la classe d'introduction aux humanités numériques de l'Université de Genève sur les expositions Turnus en Suisse à partir des années 1840. Près de 50 catalogues ont été retranscrits, décrits et structurés à l'aide de scripts Python, puis géolocalisés. Les données ont été ajoutées à BasArt, le répertoire mondial de catalogues d'expositions d'Artl@s (<https://artlas.huma-num.fr/map>). Elles permettent de mieux comprendre les premières années de ces expositions et leurs dynamiques locales, fédérales et internationales. Le Turnus fut une plaque tournante pour les artistes suisses, voire un tremplin vers le marché européen de l'art.

Abstract

This article presents the contributions of students from the University of Geneva on the Turnus exhibitions in Switzerland from the 1840s onwards. Nearly 50 catalogues were transcribed, described, structured using Python scripts, and geolocated. The data, available in BasArt, Artl@s' global repository of exhibition catalogues (<https://artlas.huma-num.fr/map>), provide a better understanding of the initial years of these exhibitions and their local, federal, and international dynamics. The analysis reveals that the Turnus served as a hub for Swiss artists, potentially as a stepping stone towards the European art market.

Béatrice Joyeux-Prunel est Professeure à l'université de Genève, chaire des humanités numériques. Elle est historienne de l'art moderne et contemporain, spécialiste de la mondialisation artistique et visuelle. A l'université de Genève, son cours d'introduction aux humanités numériques est l'occasion de découvrir les pratiques des humanités numériques à partir de données et de projets concrets, de la numérisation des sources à leur enrichissement avec OpenRefine et leur analyse computationnelle avec Python (dh.unige.ch).

Cet article réunit les contributions des étudiants et étudiantes du cours d'introduction aux humanités numériques de l'Université de Genève au projet Artl@s (<https://artlas.numa-num.fr>).¹ Durant l'année académique 2022-2023, ils ont été formés aux techniques des humanités numériques à partir des numérisations des catalogues des expositions Turnus. Ces expositions, organisées en Suisse à partir des années 1840, furent les premières expositions itinérantes de l'histoire culturelle de l'Europe. 234 catalogues sont disponibles en libre accès grâce à la compilation des fonds de la bibliothèque de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA)². Une partie des catalogues ont été retranscrits de manière semi-automatique à partir des versions numérisées avec une instance e-Scriptorium. Le contenu des ouvrages fut ensuite décrit sémantiquement, puis structuré à l'aide de scripts encodés en Python. Dans la perspective d'une étude cartographique et genrée, toutes les mentions de lieux ont été géoréférencées avec OpenRefine, et les noms des artistes associés à leur sexe supposé. Les données ainsi transformées en tableaux ont ensuite été introduites dans BasArt, répertoire numérique mondial de catalogues d'expositions publié par le projet Artl@s (<https://artlas.huma-num.fr/map>), pour être mises à disposition de publics élargis. Chaque étudiant était chargé de deux à trois catalogues, ce qui a permis ainsi d'introduire 48 catalogues d'expositions sur la période 1850-1920 (majoritairement répartis avant 1890), organisées dans les villes de Aarau, Bâle, Berne, Genève, Glaris, Lausanne, Le Locle, Lucerne, Saint-Gall, Schaffhouse, Solothurn, Winterthur et Zürich.

Outre de mettre à disposition des catalogues témoignant de l'histoire artistique de la Suisse dans une perspective de science ouverte, tout en se formant concrètement aux humanités numériques,

l'ambition de l'exercice était de contribuer à la recherche sur l'histoire de l'art en Suisse dans une perspective transnationale. Les expositions Turnus accueillirent, en effet, des milliers d'artistes de toute l'Europe. En décrivant cette population, son profil démographique et international, nous nous sommes demandé quelle était l'intégration de la Suisse dans le champ européen de l'art à l'époque : la manière d'accueillir les femmes, la présence étrangère, ou la variété des disciplines exposées étaient-elles similaires à celles des autres pays ? Comment la réalité fédérale et plurilingue du pays se manifestait-elle ? Nous avons également exploré la manière dont les artistes qui exposaient en Suisse se rattachaient aux problématiques esthétiques de leur époque –entre réalisme et idéalisme ; succès croissant de la peinture de paysage ; éclaircissement éventuel des palettes à mesure que l'impressionnisme gagnait du terrain sur le marché international de l'art après 1885 ; place ouverte ou non aux tendances innovantes (symbolisme, post-impressionnisme, fauvisme et éventuellement cubisme par la suite). Ainsi, une seconde partie sera consacrée à l'étude des œuvres elles-mêmes.

L'étude a permis aux étudiants de se confronter aux questions très concrètes de l'encodage, de la structuration et de l'interprétation de résultats partiels quoique nombreux. Qu'est-ce, par exemple, qu'une origine nationale ? La nationalité peut-elle être un critère d'évaluation, même lorsqu'elle est déclarée dans un catalogue ? Quelle est la distance ontologique entre ce qu'une base de données décrit comme « exposant » ou « artiste », et cette réalité historique concrète que fut une personne occupée à peindre, sculpter ou graver, et à faire connaître son travail ? Que peut-on dire à partir des titres donnés à des œuvres, sans voir la réalité visuelle de ces dernières ? Dans tous les cas, on verra que l'intérêt d'une approche computationnelle n'est confirmé que si les informations historiques étudiées sont croisées avec d'autres informations – autres données numériques (catalogues d'expositions de même époque, tenues dans d'autres pays), sources non numériques (archives, témoignages, presse, œuvres d'art), bibliographie secondaire (répertoires biographiques, encyclopédies, bibliographie

¹ Nous remercions tout particulièrement Dr. Simon Gabay pour son accompagnement dans la transcription des catalogues Turnus, Dr. Nicola Carboni, dont l'expertise en structuration de données a permis de modifier et perfectionner les procédures de géoréférencement des données de la base mondiale de catalogues du projet Artl@s, M. Yann Leboulangier, développeur de la BasArt, pour sa réactivité dans la mise en œuvre des modifications en question, et Mme Marie Barras, pour sa relecture et ses conseils attentifs.

² Sur le site de SIK ISEA sont actuellement mis à disposition du public 246 catalogues, un nombre qui correspond à un peu plus de la moitié des catalogues existants. Voir <https://www.sik-isea.ch/fr-ch/Archives-de-lart-biblioth%C3%A8que/Biblioth%C3%A8que/Fonds-num%C3%A9riques/Catalogue-des-Turnus>, accessible le 19 juin 2023.

spécialisée...) –, et si elles s'articulent à d'autres méthodes que l'approche quantitative.

L'objet de l'étude, ses questions, sa méthode.

Les expositions Turnus, un panorama sur l'histoire de l'art en Suisse au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

En 1839, la Société suisse des beaux-arts est fondée pour remédier au manque de visibilité des artistes suisses³. Une exposition régulière est créée sur le modèle des Salons des pays alentours. Adaptée à l'échelle suisse, elle voyagera dans plusieurs villes du pays. Appelée Exposition suisse des beaux-arts, et plus connue sous le nom de Turnus, elle doit diffuser l'art dans toute la Confédération. Mais sa vocation est internationale dès le départ : elle sera accessible aux artistes de tous les pays.

Un premier Turnus est organisé en 1840 à Bâle, Berne et Zurich. Dès 1842 des expositions sont présentes également à Lucerne et Winterthur, à Saint Gall dès 1844, à Schaffhouse dès 1848, Soleure dès 1854, Genève et Lausanne à partir de 1856. Le Turnus est organisé tous les deux ans dans ces dix villes jusqu'en 1861, date à laquelle il se divise en Turnus occidental et Turnus oriental, présentés alternativement les années paires et impaires. Plusieurs villes se joignent à l'organisation : Constance en 1860, Aarau en 1862, Fribourg en 1868, Glaris en 1871, Le Locle en 1886, Lugano en 1891, Bienne en 1897, Coire en 1900 et Frauenfeld en 1940. Grâce à cette extension géographique, le Turnus (occidental ou oriental) peut être organisé dans quatre à sept villes pendant trois à six semaines entre avril et octobre chaque année. S'étant succédées sur plus d'un siècle, soit de 1840 à 1961, les expositions Turnus ont ainsi été nombreuses puisqu'on en compte plus de 400⁴.

³ Paul-André Jaccard, « Turnus » in *Dictionnaire historique de la Suisse*, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/024559/2014-02-25/>. Voir aussi Paul-André Jaccard, « Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFSPD, Expositions Nationales Suisses: listes des expositions et des catalogues », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Revue Suisse d'art et d'archéologie, Rivista svizzera d'arte e d'archeologia*, vol. 43, 4, 1986, pp. 436-459 (URL : <http://retro.seals.ch/diglib/view?id=browse&id2=browse1&rid=zak-003:1986:43::452&id3=&lang=fr>).

⁴ Pour une liste exhaustive des expositions *Turnus*, voir Paul-André Jaccard, « Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts », pp. 437-446.

Apogée et déclin. Quels facteurs isoler ?

L'apogée du Turnus est à situer entre 1840 et 1890. L'exposition est alors la seule exposition régulière d'art suisse à l'échelle nationale, comme l'explique Paul-André Jaccard ; elle reçoit à ce titre une subvention fédérale dès 1860. Cependant la régularité des expositions ne fut jamais systématique ; assez vite la collaboration entre régions romandes et alémaniques s'étiola. Fribourg, Genève et Lausanne finissent par cesser d'accueillir la manifestation respectivement en 1876, 1880 et 1892. Les spécialistes expliquent que les autorités des trois villes romandes ne voulaient plus financer l'organisation du Turnus. Il conviendra aussi d'envisager si ces expositions étaient si intéressantes pour les carrières des artistes romands. Après 1892, le Turnus se tient presque exclusivement en Suisse alémanique.

Au cours de son existence, le Turnus favorisa la sociabilité entre amateurs et artistes. Grâce au système de loteries, aux lots constitués d'œuvres exposées, il contribua à la naissance d'un marché de l'art en Suisse. Les expositions furent organisées dans une multitude d'endroits : écoles, salles de musique et de théâtre, casinos, bibliothèques, arsenaux, grenettes ou encore hôtels de ville. Pour certaines, des espaces adaptés sont construits spécialement : les musées de Berne en 1880, les *Kunsthallen* de Bâle en 1871 et Lucerne en 1874. La logistique des expositions se professionnalisa : pour chaque exposition, la ville hôte imprimait le catalogue avec la liste des artistes, jusqu'à l'instauration d'un catalogue unique en 1907.

L'histoire du Turnus est caractérisée par un premier succès, puis un étiolement progressif qui contribua peut-être à le faire oublier. En moyenne, 80 artistes exposent à chaque événement entre 1840 et 1860, 130 entre 1861 et 1890, 150 entre 1891 et 1914, plus de 250 pendant la Première Guerre mondiale ; mais très peu dans l'entre-deux-guerres. Entre 1937 et 1954, le Turnus circule sous la forme réduite d'une exposition nommée « Régionale ». Si elle ne sera pas au cœur de notre étude, la désintégration progressive d'un système qui fonctionnait si bien avant 1890 mérite cependant

d'être mentionnée. Dès la fin des années 1860, le Turnus est discrédité par la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses (SPSAS), créée en 1865, qui pointe du doigt son amateurisme et son conservatisme. Les critiques mentionnent la présence trop nombreuse de débutants, tandis que la défection progressive de grands artistes contribue à ce discrédit. La SPSAS, surtout, rivalise avec le Turnus en obtenant de la Confédération l'organisation de l'Exposition nationale suisse des beaux-arts. La première Exposition nationale est organisée à Berne en 1890, début du déclin du Turnus, lequel s'accélère après 1892 avec le boycott par les villes romandes. En 1921 la SPSAS obtient majorité dans le jury de planification des expositions du Turnus (que paradoxalement ses membres boycottent), et l'entreprise passe progressivement sous la coupe de conservateurs de musées de plus en plus exigeants. Le Turnus est absorbé par la 22^e Exposition nationale suisse des beaux-arts en 1951, par la 23^e en 1956 et par la 24^e l'année suivante⁵. Étudier l'insertion des activités du Turnus dans l'actualité artistique internationale de son époque, les horizons qu'elles ouvraient ou non aux artistes et à leurs carrières, permettra peut-être de mieux comprendre les raisons de son déclin.

Le corpus de l'étude

Notre étude s'est concentrée sur la première époque des expositions Turnus, focalisant le travail de compilation sur les catalogues des années 1850-1920, pour les villes de Aarau, Bâle, Berne, Genève, Glaris, Lausanne, Le Locle, Lucerne, Saint-Gall, Schaffhouse, Solothurn, Winterthur et Zürich. Cette perspective nous permet d'observer l'histoire du Turnus de son apogée à sa crise après 1892 ; d'envisager les trajectoires des artistes selon leurs affiliations culturelles et linguistiques ; tout en assurant la possibilité de croiser ces données avec celles, plus nombreuses encore, de la base mondiale de catalogues d'expositions BasArt développée par le projet Artl@s (<https://artlas.ens.fr/map>), particulièrement représentative de

l'histoire des arts modernes en Europe à la même époque, et avec celles des Salons académiques français mis à disposition numériquement par le musée d'Orsay et l'INHA (base Salons : <https://salons.musee-orsay.fr/>).

Mis en ligne au format .PDF, les catalogues du Turnus ne sont pas directement accessibles pour une étude computationnelle. La classe 2022-2023 du cours d'introduction aux humanités numériques de l'Université de Genève a donc entrepris de retranscrire le contenu des documents .PDF, puis de les répartir en tableurs de manière à structurer l'information selon le modèle de la base relationnelle BasArt. La retranscription aurait pu se faire manuellement, dans la mesure où les catalogues sont relativement peu volumineux. Mais ce fut l'occasion d'apprendre à manier des outils de transcription semi-automatique, à l'aide de la plateforme E-Scriptorium FoNDUE (<https://test2.fondue.unige.ch/>), déployée à l'Université de Genève pour faciliter la récupération de données imprimées et manuscrites. Une fois retranscrits et disponibles en version texte, les catalogues ont été passés dans une chaîne algorithmique de traitement conçue par l'équipe enseignante, occasion de se familiariser avec la manipulation d'expressions régulières et la séparation automatique de données sémantiques avec Python. Les tableurs issus de ce traitement, enregistrés au format .CSV, ont été retraités avec OpenRefine, un outil de nettoyage et d'enrichissement de données, afin d'associer à chaque lieu (villes d'exposition, adresses de naissance, de correspondance des artistes, et parfois des adresses des propriétaires de certaines œuvres) l'identifiant qui lui correspond dans la base de données Wikidata, étape utile pour ensuite enrichir les adresses avec leurs latitudes et leurs longitudes. Les données ont été également complétées de manière à identifier, dès que possible, si les noms des exposants et exposantes listés par les catalogues indiquaient des genres masculin ou féminin. Une fois relues et validées, les données ont été introduites dans la base Artl@s, via un processus supplémentaire de vérification automatique de la structuration des données. C'est à partir de la base que le corpus utilisé pour cette étude a été

⁵ *Idem.*

Données : BasArt, catalogues Turnus; SIK-ISEA, catalogues Turnus. 2023

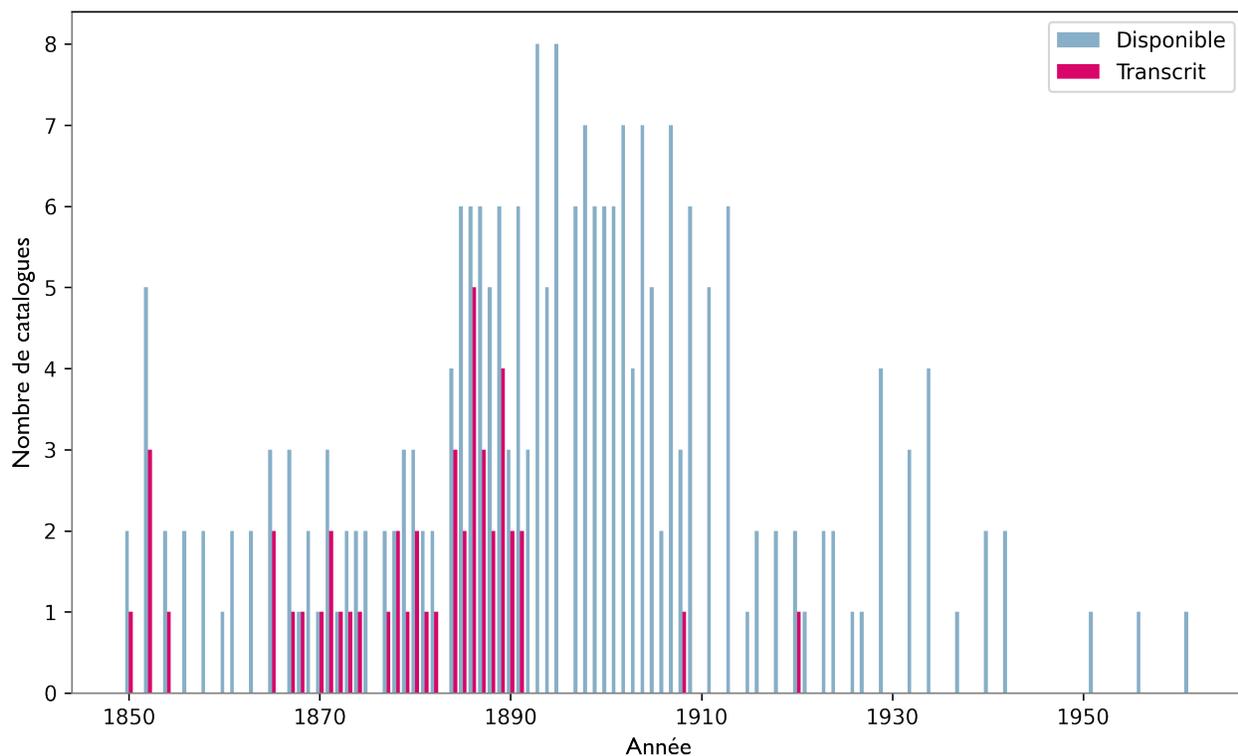


Figure 1. Catalogues des expositions Turnus disponibles sur le site du SIK-ISEA, catalogues retranscrits et versés dans BasArt. Juin 2023. Béatrice Joyeux-Prunel.

récupéré – toutes les œuvres des expositions associées au Turnus ; soit 11899 œuvres exposées dans 48 expositions, au 19 juin 2023⁶.

Le corpus réuni ne représente que 20,5% du total des catalogues disponibles, et il s'avère plus représentatif pour la période 1890-1920, comme l'indique le graphique ci-après (Fig. 1). Si l'étude mériterait d'être étendue sur un corpus exhaustif, elle permet néanmoins de mettre à jour des tendances et de formuler des hypothèses intéressantes.

La méthode

La classe disposait principalement pour travailler de sources tabulaires – les catalogues transformés

⁶ Voir la requête https://artlas.huma-num.fr/map/#/result?filters=%5B%5B%22exhibition_group_lower%22,%22eq%22,%22Turnus%22%5D%5D&type=exhibited_work&page=1.

en tableaux –, ainsi que d'un accès à une bibliographie secondaire relativement restreinte, et parfois à quelques œuvres. Les étudiants et étudiantes n'étant pour la grande majorité pas historiens historiennes de l'art, et l'objectif premier étant pour eux d'apprendre l'analyse historique des données, il ne leur a pas été demandé d'effectuer le travail qui serait normalement attendu d'un historien de l'art : ne surtout pas se contenter d'analyse « distante » (pour citer Franco Moretti) des données, mais varier les échelles d'une part – ce que certains ont pu faire en abordant quelques études de cas –, et surtout diversifier les sources interrogées (archives, presse de l'époque, mémoires et journaux intimes, correspondances, œuvres d'art). Chaque personne était chargée de répondre à une question précise portant sur le corpus entier, en proposant une ou plusieurs visualisations statistiques et une analyse de deux pages. Certains ont osé des développements plus importants, surtout lorsqu'ils allaient au-delà

de l'analyse computationnelle et envisageaient des études spécifiques. Après un aller-retour avec l'enseignante pour préciser ou corriger certaines analyses, une synthèse a été rédigée, qui ne gardait que les propositions pertinentes. En résulte ce rapport sur les expositions Turnus, essentiellement focalisé sur la belle époque de l'exposition, des années 1850 aux années 1890, avec quelques incursions vers le début du XX^e siècle.

Adopter une démarche statistique implique de savoir ce que l'on compte. Cet article montre bien les difficultés d'un travail collectif sur des données en constante évolution. Les étudiants en effet n'ont pas travaillé dans les mêmes temporalités – les uns plus tôt dans l'année académique, les autres plus tard – si bien que lorsque les premiers ont téléchargé leur corpus d'analyse dans BasArt, il y manquait parfois les catalogues que les étudiants venus plus tard n'avaient pas encore intégrés. D'où l'importance de préciser pour chaque analyse sur quelle partie du corpus elle portait. La différence entre les analyses est en général de 3 ou de 6 catalogues ; soit quelques centaines d'œuvres exposées de différence, sur une dizaine de milliers au total. Statistiquement, les tendances isolées restent les mêmes, comme on le verra d'une étude à l'autre.

Savoir ce que l'on compte, c'est aussi s'interroger sur la manière dont les données ont été structurées, et sur ce qu'elles contiennent. Pour étudier les artistes, les catalogues retranscrits dans le répertoire BasArt donnent accès aux noms et prénoms, parfois au pays et à la ville de résidence de la personne qui expose, parfois encore à sa ville de naissance. Or, les artistes d'Artl@s n'ont pas d'identifiants uniques. Nous prenons le risque, en supprimant des doublons dans la liste des exposants (un artiste peut être plusieurs fois un exposant), de supprimer des homonymes. Afin de limiter ce risque, la ville de l'artiste a été prise en compte – le risque étant donc de perdre les homonymes d'une même ville, mais aussi de compter deux fois un artiste qui aurait changé d'adresse de résidence. Autre problème, par ailleurs, lorsque les mêmes exposants apparaissent sous des noms écrits différemment ou abrégés dans

différents catalogues. Un nettoyage attentif a permis de réduire les problèmes.

Du côté des œuvres, c'est d'abord sur les titres que nous avons pu travailler. Il est évident qu'un titre ne dit que très peu de choses sur l'œuvre qu'il désigne. Cependant, surtout au XIX^e siècle où l'art reste figuratif, les titres permettent souvent d'accéder à des informations sur ce qui est représenté, voire, sur le genre pratiqué par l'artiste (peinture d'histoire, peinture mythologique, nature morte, paysage, peinture de genre, peinture animalière, etc.). Indications d'autant plus intéressantes qu'elles permettent de comparer les salons Turnus à d'autres salons de la même époque, dont les catalogues ont été numérisés et le contenu transcrit, comme les catalogues du Salon parisien (base Salons, musée d'Orsay/INHA) ou ceux des Salons des Indépendants (disponibles dans BasArt). Autant d'outils disponibles pour une analyse computationnelle à plusieurs échelles, susceptible de faire émerger des hypothèses que d'autres méthodes et d'autres sources doivent permettre de vérifier.

Les artistes du Turnus. Locaux, nationaux, ou internationaux ?

Les expositions Turnus furent internationales dès le départ. Mais furent-elles internationales uniquement parce qu'elles étaient ouvertes aux artistes quelles que soient leurs origines, et parce qu'en raison du plurilinguisme suisse, elles étaient connectées avec la France, l'Allemagne et l'Italie ? La possibilité d'accueillir des artistes du monde entier n'assure pas une internationalité systématique. Et encore faut-il vérifier, justement, si l'internationalité d'un salon n'est qu'une histoire de réseaux culturels et familiaux, propres au système suisse, ou si elle s'inscrit dans un véritable contexte professionnel international – ce qu'en sociologie on appellerait un champ social de l'art international. Cette partie se propose, pour répondre partiellement à ces questions, d'étudier les origines des artistes exposant au Turnus, et d'envisager dans quelle mesure la présence étrangère pouvait assurer des relations avec d'autres capitales culturelles de l'époque.

Qui exposait où ?

Difficile de statuer sur les origines des artistes participant aux expositions Turnus, en se reposant sur les informations concernant le pays de naissance de l'artiste : elles sont trop peu nombreuses (22 entrées au total pour 42 catalogues analysés dans le Tableau 1). Quand bien même nous aurions plus d'informations, le pays de provenance des artistes prend en compte la géographie actuelle et non la géographie de l'Europe des XIX^e et XX^e siècles ; or l'Europe du XIX^e siècle est une Europe dans laquelle les frontières bougent énormément, ainsi que les nationalités. Un indice à ce sujet : la majorité des artistes polonais ont des noms de famille à consonances allemandes. Cependant, on note qu'à chaque fois (sauf un cas) que le pays de naissance de l'artiste est mentionné, il s'agit d'un artiste né en Suisse qui, dans plus de la moitié des cas, vit à l'étranger (la même remarque s'applique pour les lieux secondaires de résidence). Comme si les Suisses avaient eu besoin de rappeler aux visiteurs du Turnus qu'ils étaient des compatriotes, à observer donc plus que les étrangers.

Dans les régions germanophones et sur toute la période, la proportion de Suisses est souvent majoritaire, entre 38% et 62% des exposants. Elle

Tableau 1. Pays de résidence des artistes participant au Turnus entre 1850 et 1920 (42 catalogues de la base Artlas, au 1^{er} juin 2023).

Participants aux expositions Turnus, 1850-1920	
Pays de résidence	Nombre
Suisse	1752
Allemagne	1096
France	160
Italie	135
Sans précision	117
Autriche	28
Belgique	20
Pologne	7
Pays-Bas	4
Grèce	2
Royaume-Uni	2

Tri par Alyzé Bianco, 2023.

se répartit plus ou moins équitablement entre Romands et Germaniques, avec une légère prédominance du côté suisse-allemand. L'Allemagne arrive en deuxième position, regroupant entre environ un tiers et la moitié des exposants. Pour la répartition des langues des exposants (si l'on suppose qu'un artiste domicilié à Munich est germanophone et un artiste domicilié à Paris francophone, Fig. 2), on remarque que les germanophones sont présents entre 54% et 71% tandis que les francophones exposent en proportion plus faible, entre 15% et 34% des exposants au total.

Romands v. Germaniques

Expose-t-on plus facilement en Suisse romande lorsqu'on est francophone, en Suisse allemande lorsqu'on est germanophone ? La réponse est positive pour les Suisses. Les expositions francophones présentent entre 43% et 61% de Suisses, ce qui est similaire aux données retrouvées pour les expositions en région alémanique. Mais la majorité de ces Suisses sont romands, soit 43% des exposants totaux pour les expositions de Genève et Lausanne, contre seulement 27% pour Le Locle. La proportion de Suisses germanophones, elle, est de 26% pour Genève et Lausanne, tandis que Le Locle leur donne une place de 45%. La réponse est positive aussi pour les étrangers. Genève (Fig. 3) et Lausanne comptent presque la moitié d'exposants francophones. Le Locle fait baisser la proportion à 30% et expose 62% d'artistes germanophones. La ville neuchâteloise se rapproche plutôt des chiffres obtenus auprès des villes alémaniques, ce qui peut s'expliquer par sa proximité géographique avec les régions alémaniques, son entrée tardive dans le Turnus (1886), alors que Genève, vivier francophone, avait déjà arrêté d'accueillir ces expositions⁷. Entretemps, il est possible (ce qu'on vérifiera) que les Genevois se soient tournés vers d'autres lieux d'exposition, et notamment la France. La différence linguistique peut expliquer également la plus forte présence d'Allemands et de Suisses-allemands dans

⁷ Paul-André Jaccard, « Turnus », in *Dictionnaire historique de la Suisse (DSH)*, version du 25.02.2014.

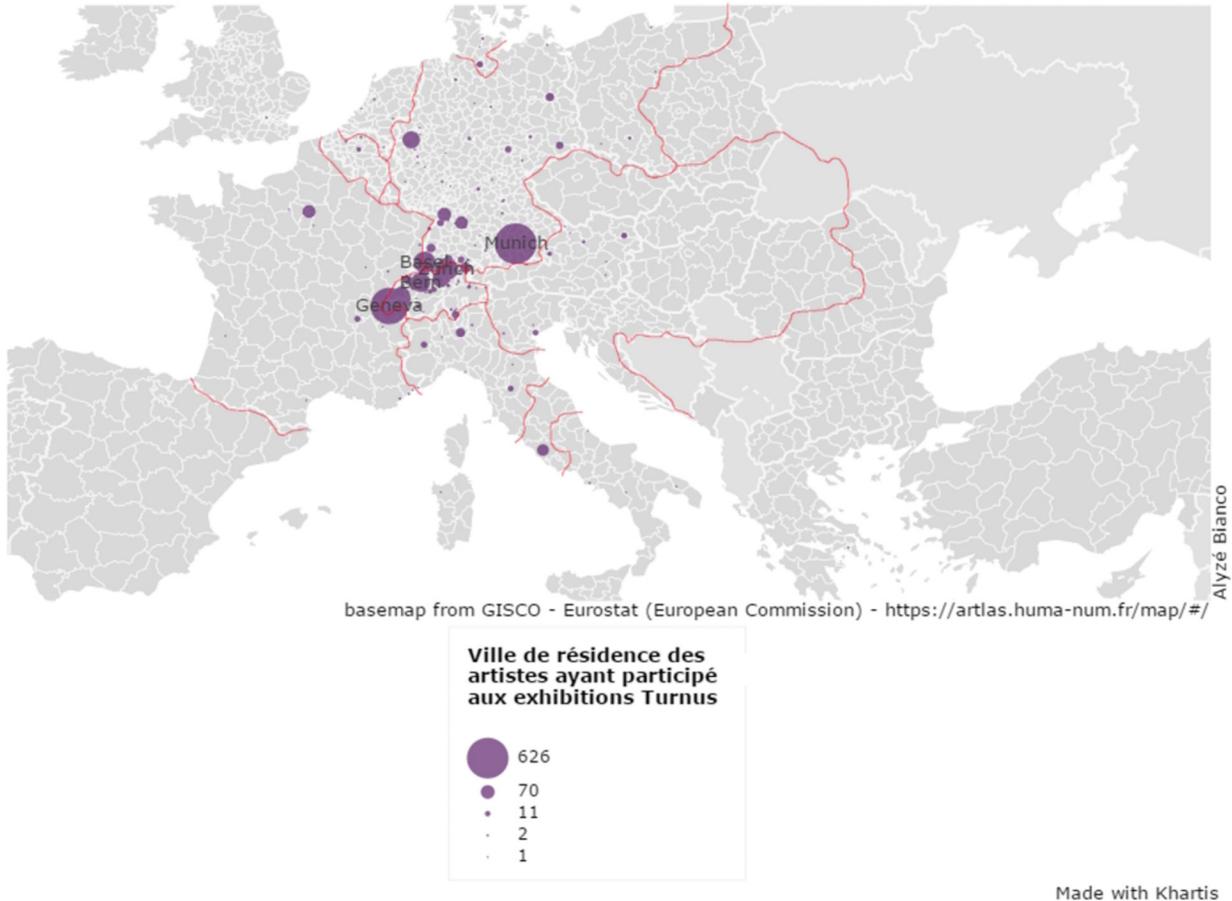


Figure 2. Villes de résidence des artistes ayant participé à 42 expositions Turnus entre 1856 et 1920. Source : catalogues, BasArt. Carte : Alyzé Bianco, 2023.

les villes germanophones (par exemple Berne et Bâle (Fig. 3).

Quelle ouverture sur l'étranger ?

Une analyse de réseau peut aider à visualiser le phénomène dans sa totalité. La Figure 4 associe un point et une couleur à chaque artiste selon son pays, et relie ce point au lieu d'exposition concerné (nœud bleu) ; chaque groupe d'exposants est regroupé par année selon qu'il participe à une seule ou plusieurs expositions. Pour plus de visibilité, les données ont été filtrées pour ne garder que les villes pour lesquelles nous disposons de données relatives à plus de trois expositions⁸. La présence de différents

groupes nationaux est la marque d'une internationalisation du marché de l'art qui touche alors aussi la Suisse⁹. La présence et la diversité des artistes étrangers est particulièrement importante dans les villes de Genève (D) et Lausanne (C), mais la plupart des exposants des autres villes proviennent de la Suisse et des pays correspondant à l'Allemagne actuelle. Les Allemands sont très présents à St. Gall (A), Berne et Winterthur (B).

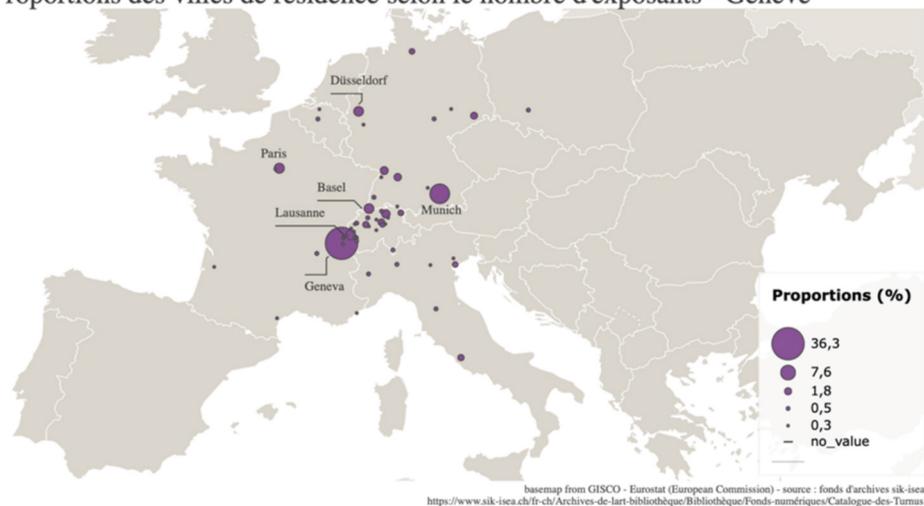
St. Gall est la ville au plus grand dynamisme dans l'histoire du Turnus. Ses expositions attirent

seulement) pour pouvoir tirer des conclusions sur le plan diachronique. Pour Le Locle et Schaffhouse, nous ne disposons que des données d'une seule exposition. Pour toutes ces villes, nous avons comparé leurs données avec celles de St. Gall, Bâle et Berne pour voir si, dans une même période, des phénomènes se répétaient à des endroits différents.

⁹ Jan Dirk Baetens et LynaDries, éd., *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*. "Studies in the History of Collecting & Art Markets" 6. Leiden, Brill, 2019, p. 1, <https://doi.org/10.1163/9789004291997>, consulté le 21.05.2023.

⁸ Les villes pour lesquelles nous disposons de plus de données dans un laps temporel assez long (1852- 1890) sont : St. Gall, Bâle et Berne. Pour les villes de Aarau, Genève, Lausanne, Lucerne, Winterthur et Zurich, les dates des expositions étaient trop rapprochées ou peu significatives du point de vue quantitatif (deux dates d'expositions

Proportions des villes de résidence selon le nombre d'exposants - Genève



Proportions des villes de résidence selon le nombre d'exposants - Berne



Proportions des villes de résidence selon le nombre d'exposants - Bâle

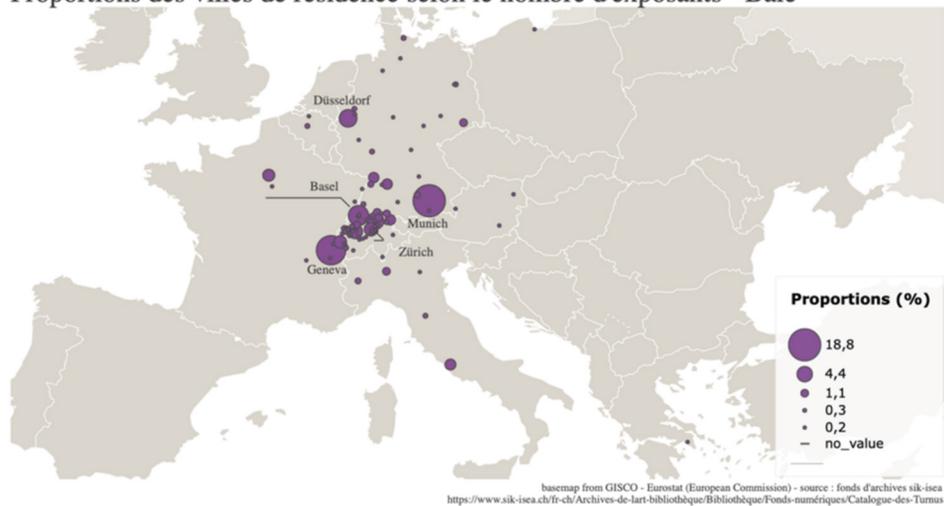


Figure 3. Villes de résidence des participants aux expositions Turnus organisées à Genève (à gauche), Berne (au centre) et Bâle (à droite), 1850-1920. Source : catalogues, BasArt. Carte : Perla Maury Gil, 2023.

L'analyse avec Gephi permet d'explorer les caractéristiques structurales d'un réseau et d'en découvrir des aspects inattendus qui deviendront la base de recherches ultérieures. Si elle ne constitue pas à elle seule un moyen d'interprétation, des tendances peuvent cependant être observées.

Pour une vision globale des groupes nationaux d'artistes dans les différentes villes d'exposition dans la période 1850-1890, nous avons utilisé l'algorithme Yifan Hu qui permet une visualisation de meilleure qualité pour de grands réseaux grâce à une technique qui en réduit la complexité.

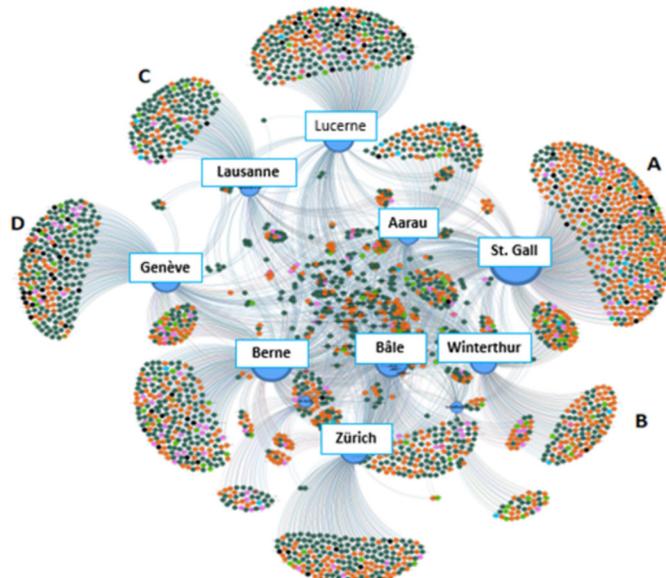
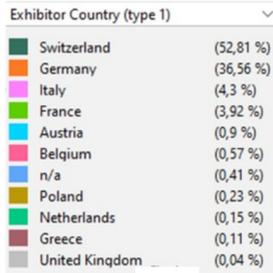


Figure 4. Pays de résidence des participants aux expositions Turnus, 1850-1890, selon le lieu d'exposition. Source : catalogues, BasArt. Graphique : Stefania Tesser, 2023. Fait avec Gephi.

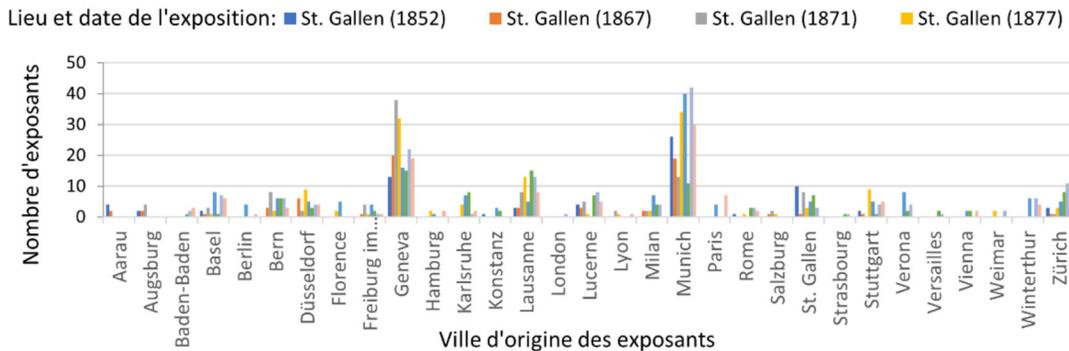


Figure 5. Villes de résidence des participants aux expositions Turnus organisées à St. Gallen. Source : catalogues, BasArt. Graphique : Stefania Tesser, 2023.

beaucoup d'artistes, et notamment ceux de Genève et Munich. On peut remarquer deux phases différentes, avant et après 1880 (Fig. 5). Pour la première période, les artistes provenant du royaume de Bavière (Augsbourg, Munich) y sont fortement représentés. Dans un deuxième temps, Augsbourg cède la place à d'autres villes de l'Empire allemand (principalement Düsseldorf, Karlsruhe, Stuttgart). Toujours dans la deuxième phase, St. Gall est choisie par des artistes provenant de Paris et de l'Italie (Milan, Rome, Vérone).

Des visualisations similaires permettent de constater que Berne, capitale fédérale de la Confédération helvétique, héberge et attire aussi de nombreux

artistes provenant de l'étranger, notamment de Munich. En 1852, Berne semble attirer principalement des artistes locaux ou provenant d'autres villes suisses (Genève, Bâle, Lausanne, Lucerne, Schaffhausen, Zurich) mais aussi de nombreux artistes de Munich. Changement remarquable à partir de 1880, la participation d'artistes de Paris et Stuttgart est alors plus importante. Comme Berne, Bâle est, en 1852, le choix principal des artistes des autres villes suisses et du royaume de Bavière (Munich, Augsbourg). Cependant, à partir de 1882 elle est de plus en plus choisie par des artistes provenant d'autres villes de l'Empire allemand (Düsseldorf, Karlsruhe), de l'Italie (Vérone, Rome) ou de Paris.

Ces exemples mettent en relief une tendance générale : la fin des années 1870 marque un tournant dans le marché de l'art en Suisse, caractérisé après 1880 par un dynamisme croissant (plus d'artistes, des villes de résidence plus diverses) et une internationalisation des expositions Turnus. C'est là un phénomène commun à toute l'Europe : une tranquillité relative après la guerre franco-prussienne, l'essor économique et le développement des réseaux de transport¹⁰, notamment dans les territoires en unification politique (Empire allemand, Italie), ont sans doute exercé une influence sur la mobilité des artistes. La tendance n'est pas homogène pour toutes les villes cependant. Les artistes de Genève et Munich ont le plus profité de cette opportunité dans toutes les villes d'exposition. Les Genevois, en particulier, choisissent principalement Genève, St. Gall, Lucerne, Berne et Bâle dans toute la période considérée. Après 1880 ils sont aussi de plus en plus présents à Winterthur. Ce sont manifestement les artistes les plus mobiles.

Les pôles les plus attrayants sont constitués par les villes germanophones de St. Gall, Berne et Bâle dont la capacité d'attirer les étrangers reste élevée après 1880, tandis que Genève, Lausanne, Le Locle et Schaffhouse, sont alors davantage fréquentées par des artistes locaux (de même ville ou d'autres villes suisses). Ce succès peut s'expliquer en partie par une vivacité sur le plan économique qui se répercute aussi sur le marché de l'art. Cependant, si l'on considère que les artistes étrangers proviennent pour la plupart de pays germanophones, on voit que la langue et la position près de la frontière peuvent avoir joué un rôle également important pour quelques-unes de ces villes.

D'autres tendances peuvent être discernées sur nos deux périodes. Dans la première, les artistes résidant en Bavière (Augsbourg et Munich) exposent principalement aux expositions de St. Gall, Berne, Bâle, Lucerne et Winterthur. Dans la deuxième, la participation des artistes d'Augsbourg est réduite, et celle des Munichois à Berne et Bâle subit aussi

une contraction. Pourquoi cette diminution de la présence des Bavarois ? Le royaume de Bavière développe alors des musées et de nouveaux lieux d'exposition, surtout à Munich¹¹, ville qui participait davantage au marché international de l'art – un phénomène confirmé avec la création en 1892 de la Sécession, décidément internationale. En revanche, les expositions Turnus accueillent après 1870 davantage d'artistes de Düsseldorf (à St. Gall, Bâle, Winterthur), Stuttgart (St. Gall, Berne) et Karlsruhe (St. Gall, Genève). L'inimitié franco-allemande et les difficultés de communication entre Centre et Sud (catholique) de l'Allemagne peuvent avoir encouragé ce choix des artistes allemands, d'exposer ailleurs qu'à Paris et Munich.

On remarque enfin un nombre grandissant d'artistes parisiens dans les expositions d'Aarau, Berne et St. Gall à partir de 1880. À cette époque, la population artistique croissait fortement en France, et de nombreux artistes cherchaient de nouvelles voies de commercialisation¹². Pour l'Italie, Rome (principalement Zurich, Berne et Bâle) et Vérone (St. Gall) sont les villes les plus représentées à partir de la même année. Quant à Rome, la présence presque exclusive de noms d'exposants étrangers laisse supposer qu'il ne s'agit pas d'artistes italiens mais probablement d'artistes germanophones déplacés à Rome. La mobilité des artistes n'était pas un phénomène nouveau.

Les données élargies de la base Artl@s laissent supposer que les expositions Turnus contribuèrent à montrer le chemin de l'international aux artistes suisses, en particulier aux Genevois, que ce soit de manière positive (par la rencontre possible avec des étrangers) ou négative (par la prise de conscience d'une internationalité insuffisante) : les artistes résidant à Genève commencent à exposer à Paris dans les années 1900 – aux Salons d'Automne et des Indépendants de Paris, principalement ; d'autres s'installent à Paris. Ainsi, la plupart des artistes de la base Artl@s indiquant Genève comme lieu de

¹⁰ Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, « Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade », dans *Art Crossing Borders*, p. 1, https://doi.org/10.1163/9789004291997_002, consulté le 28.05.23.

¹¹ Robin Lenman, « Painters, Patronage and the Art Market in Germany 1850–1914 », *Past and Present* 123, no 1 (1989): p. 116, <https://doi.org/10.1093/past/123.1.109>, consulté le 28.05.23.

¹² On pourra voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard Folio Histoire, 2016.

naissance (182 au 1^{er} juin 2023), exposent à Paris et annoncent une adresse parisienne (114)¹³. Lors des expositions Turnus, justement, Genève et Lausanne accueillent relativement peu d'étrangers : à Lausanne, les Lausannois représentent le plus grand groupe d'exposants à égalité avec Genève (16%), alors que la proportion moyenne de base de Lausannois dans toutes les expositions Turnus est d'environ 3,9%. Les francophones semblent avoir décidé assez vite que, pour faire une carrière artistique digne de ce nom, il leur fallait se tourner vers Paris.

Les œuvres. Quelle insertion dans les débats esthétiques de l'époque ?

Pourquoi se tourner vers Paris, sinon pour se rapprocher de l'actualité artistique internationale ? Percer à l'étranger n'était pas si facile lorsqu'on venait de Suisse. Beaucoup hésitaient entre l'Allemagne et la France. Paul Klee, né à Berne, est refusé en 1898 à l'Académie des Beaux-arts de Munich. À l'automne 1902, passé finalement par les ateliers symbolistes de Munich (1898-1899), il s'irrite de voir ses camarades munichois rêver d'aller à Paris, ou lui en vanter les avantages. « Bloesch will nach Paris, der Hund », écrit-il alors dans son journal¹⁴. Le choix était-il aussi difficile, parce qu'on n'avait pas eu accès aux meilleurs réseaux pour se faire accepter à l'étranger ?

Établir dans quelle mesure le Turnus donnait un reflet de l'actualité artistique européenne, ou si au contraire ses expositions en restaient éloignées (ce qu'on leur reprocha), peut contribuer à répondre à cette question. Si le Turnus ne fut jamais un résumé de la vie artistique en Suisse il y contribua cependant, en particulier avant 1890. Il est donc pertinent d'évaluer dans quelle mesure ces expositions donnaient ou pas un panorama de l'actualité artistique internationale, et permettaient aux artistes

suisse d'envisager des carrières seulement locales ou plus ambitieuses.

Vers 1850, lorsque les premières expositions Turnus commencèrent à être organisées, la peinture européenne avait bien commencé à relativiser l'héritage de pratiques académiques que le romantisme avait déjà ébranlées. Dans un contexte où les aristocraties, décimées par la révolution en France, et bien abimées par les conquêtes bonapartistes des années 1800-1815, voyaient leur prééminence économique remise en cause par les couches sociales enrichies par le développement des industries et des sociétés urbaines, l'art suivait des directions nouvelles. Ces nouvelles orientations se caractérisaient notamment par le développement des représentations de scènes quotidiennes et populaires, tandis que le paysage gagnait en importance. Ce qu'on appelle les « genres », « grands », prestigieux comme la peinture d'histoire, la peinture religieuse et la peinture de sujets mythologiques, traditionnellement destinées aux acquisitions de l'Etat, des cours et de l'Eglise, était concurrencé par des sujets plus contemporains – peinture « de genre » représentant des scènes du quotidien et paysages en particulier, même si la nature morte, encore pratiquée, n'était pas si nouvelle. Le portrait gardait toute sa pertinence, surtout dans les élites, malgré le développement de la photographie.

Le genre pictural au prisme des titres des expositions Turnus (1850-1890)

Une des premières manières d'aborder les œuvres des expositions Turnus est d'envisager leur distance ou leur proximité avec les sujets peints dans le monde académique – peinture et sculpture, peinture d'histoire, peinture religieuse, portrait, peinture de genre, paysage et nature morte... –, et à déterminer dans quelle mesure leur répartition varie selon les périodes. Nous nous pencherons sur la partie la plus dense du corpus, sur la période 1850-1890, qui correspond à la belle époque du Turnus.

Les titres listés dans les catalogues peuvent fournir de nombreux détails sur les œuvres présentées. Le corpus analysé pour l'occasion contient 10 052

¹³ Voir la requête suivante, puis afficher les lieux de résidence, réalisée le 1er juin 2023 : https://artlas.huma-num.fr/map/#/result?filters=%5B%5B%22city_b_lower%22,%22cs%22,%22Gen%C3%A8ve%7C%7CGenf%7C%7CGeneve%7C%7CGeneva%22%5D%5D&type=exhibitor&page=1.

¹⁴ Paul Klee, *Tagebücher, 1898-1918*, éd. Wolfgang Kersten, Verlag Gerd Hatje, Bern/Stuttgart 1988, § 456, p. 162.



Figure 6. Nombre d'œuvres recensées dans les expositions Turnus par année. Sources : BasArt, mai 2023. Graphique : Valéry Berlincourt, 2023.

titres d'œuvres relatives à 34 catalogues, dont la majorité en allemand (pour 78%). Parfois, les titres indiquent des informations sur la technique utilisée, par exemple *Aquarel(le)*, avec 271 occurrences, et *Pastel(l)* (50), ou certaines informations relatives à l'œuvre dans le contexte de l'exposition (*Verlo(o)sung/loterie*, 132 occurrences, *verkauft/vendu*, 59, *(an)gekauft/acheté*, 52).

Les catalogues Turnus ne donnent pas d'informations relatives au genre pictural des œuvres. Aussi, une étape préalable a consisté à catégoriser celles-ci sur la base de leurs titres. Cette annotation a été faite à plusieurs mains, afin de s'assurer d'un travail exhaustif, mais aussi d'une entente minimale sur les catégories associées aux titres en question. A cet effet ont été retenues les catégories "histoire", "religion", "mythe" (incluant les représentations de fables et autres personnages de fiction), "paysage" (incluant les représentations d'architecture), "portrait", "scène de genre", "nature morte" (incluant les représentations de fleurs) et "animaux" ; a été ajoutée une catégorie "non décidable" destinée aux titres trop peu clairs pour être classés. Dans l'analyse qui suit, seules sont prises en compte les œuvres dont le genre pictural a pu être déterminé. Vouloir à tout prix attribuer à chaque œuvre un genre unique sur la base de son titre aurait conduit à prendre trop de décisions arbitraires ou à recourir de façon excessive à la catégorie "non décidable" ; pour éviter ces deux écueils, le choix a été fait d'autoriser l'attribution de catégories génériques multiples à une même œuvre.

L'examen du décompte global du nombre d'œuvres recensées pour chaque année (Fig. 6) permet de

faire deux constats : d'une part les données sont très discontinues sur l'échelle temporelle (aucun catalogue d'exposition n'ayant été compilé pour de nombreuses années),¹⁵ d'autre part elles sont quantitativement très disparates (le nombre d'œuvres recensées varie fortement selon les années)¹⁶. Notons encore que, quand une même œuvre a été montrée dans plusieurs expositions, elle est comptabilisée plusieurs fois dans les catalogues et par conséquent aussi dans l'analyse¹⁷.

Cette disparité quantitative des données disponibles impose de fonder l'examen sur les proportions des genres représentés au sein de chaque année, plutôt que sur le nombre des œuvres concernées. Par ailleurs, la discontinuité des données invite à examiner la répartition des genres d'œuvres séparément pour chaque année, plutôt que par période (par exemple par décennie). Dans l'analyse qui suit (Fig. 7), les pourcentages calculés représentent la proportion de chaque genre par rapport au nombre total d'œuvres catégorisées (et non par rapport au nombre d'étiquettes catégorielles attribuées) ; l'addition des pourcentages des différents genres représentés peut donc dépasser 100%.

¹⁵ Certaines discontinuités sont dues au fait que les expositions Turnus ont eu lieu seulement tous les deux ans jusqu'en 1867 sauf exception, et parfois encore après cette date. D'autres discontinuités sont toutefois dues au fait que les catalogues de plusieurs années où les expositions ont bien eu lieu ne figurent pas encore dans la base Artl@s : manquaient en particulier, au 4 mai 2023, tous les catalogues entre 1854 et 1865. Certains ont, depuis, été ajoutés.

¹⁶ Le nombre d'œuvres recensées varie dans une proportion d'un à sept, depuis 117 pour l'année 1867 jusqu'à 810 pour l'année 1878.

¹⁷ Les visualisations proposées ci-dessous ont été produites avec la bibliothèque python Plotly, qui a permis d'obtenir, outre les graphiques statiques inclus dans le présent document, des graphiques interactifs au format HTML.

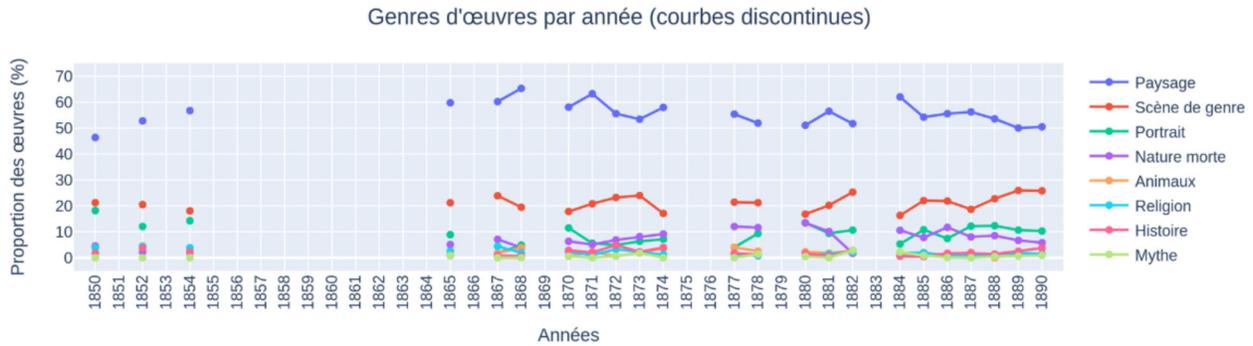


Figure 7. Genre pictural des œuvres présentées aux expositions Turnus, 1850-1890. Données : BasArt. Annotation par genre : Valéry Berlincourt, Lola Besson et Diana Ruiz. Graphique : Valéry Berlincourt, 2023.

La catégorie “paysage” (incluant les représentations d’architecture) prédomine fortement (en moyenne 56% des œuvres), sur l’ensemble de la période étudiée. La deuxième position est occupée de façon constante par la catégorie “scène de genre” (21% en moyenne) avec une nette avance sur les catégories restantes. Les expositions Turnus ont un profil moins académique que les expositions plus officielles de type Salon parisien, où dominant entre 1850 et 1880 le paysage et le portrait, puis la peinture religieuse. Suivent, pour le Turnus, deux catégories proches l’une de l’autre : “portrait” (un peu plus de 9% en moyenne) et “nature morte” (un peu plus de 7%). En outre, ces catégories-ci, à la différence de celles précédemment mentionnées (“paysage” et “scène de genre”), n’entretiennent pas de relations hiérarchiques stables mais échangent leurs positions à plusieurs reprises : au début de la période, la catégorie “portrait” se trouve à un niveau élevé (proche de la catégorie “scène de genre” avec plus de 18%) – plus proche d’un profil académique, donc, qu’elle n’atteint plus jamais par la suite ; quant à la catégorie “nature morte”, elle se situe initialement beaucoup plus bas (moins de 5%) mais connaît une progression régulière et durable, qui lui permet souvent de dépasser la catégorie “portrait”. Les catégories suivantes restent immuablement peu représentées : autour des 2%, “animaux”, “religion” (avec tendance à la diminution), “histoire” et enfin “mythe” (moins de 1%).

La disparité quantitative des données disponibles exerce-t-elle un impact sur les résultats obtenus ? Cette question se pose particulièrement pour des années pauvres en données et caractérisées par d’apparentes anomalies de répartition générique ;

ainsi pour l’année 1867 (seulement 117 œuvres recensées, dans une exposition unique à Saint-Gall) où la proportion de la catégorie “portrait” est spectaculairement faible (moins de 2%) et de l’année 1882 (seulement 174 œuvres recensées, dans une exposition unique à Bâle) où la proportion de “nature morte” s’avère elle aussi inhabituellement faible (moins de 2%). On ne peut exclure que ces anomalies apparentes soient dues au moins en partie à la faible quantité de données disponibles pour les années en question.

Sujets, ambiances – l’importance des paysages locaux

Quels sont les sujets représentés dans les œuvres des expositions Turnus ? Sur le même corpus de 34 catalogues, nous avons d’abord pris en considération les titres dans leur intégralité, c’est-à-dire sans couper les titres composés de plusieurs mots (par exemple « Weibliches Porträt » n’est pas associé à « Porträt »). À partir de cela, nous avons généré le nuage de mots de la Figure 8, dont les groupes de mots les plus fréquents sont détaillés dans le Tableau 2.

Considérer chaque mot séparément permet de mieux voir l’importance de certains termes (par exemple « Porträt », voir Fig. 9) et de faire émerger des logiques plus claires. Nous avons exclu les articles, les prépositions et les conjonctions de l’analyse. La présence du paysage est plus importante encore, tandis que l’aquarelle semble plus représentée (peut-être parce que les huiles sur toile n’étaient pas mentionnées par défaut).

Tableau 5. Entités nommées dans les titres des expositions Turnus. Sources : 34 catalogues Turnus du répertoire BasArt, 1890-1920, 10 052 titres.

Mot		N. occurrences		Total
Genf	Genève	155	11	166
Venedig	Venise	85	44	129
Rom	Rome	81	23	104
Wallis	Valais	51	21	72
Basel	Bâle	52	2	54
Zürich	Zurich	41	11	52
München	Munich	45	6	51
Lausanne	» »	36	15	51

Traitement : Beatrice Gallina, 2023.

Si tant est que ces hypothèses puissent être confirmées par d'autres sources, les germanophones semblent par conséquent préférer les paysages et la saison hivernale, et les francophones les portraits et l'automne. Cela pourrait dépendre de plusieurs facteurs – artistiques, commerciaux, culturels, géographiques mais également et en amont, des facteurs linguistiques qui biaisent notre étude : le mot *Bildniß*, par exemple, est fréquemment utilisé par les germanophones à la place de *Portrait*, et ceci apparaît dans notre corpus 72 fois. Afin d'établir s'il existe une véritable différence, il faudrait aller jusqu'à l'analyse des œuvres, en se penchant sur la relation entre sujets représentés et titres choisis.

D'autres mots apparaissent souvent dans les titres de nos œuvres, correspondant aux entités nommées de la Suisse et de l'Europe (Tableau 5).

Celles-ci sont souvent accompagnées par des lieux géographiques, comme le mot *See/Lac* (959 occurrences), dont *Lac Lemán/Lac de Genève/Genfersee* (130), *Lac de Lucerne/Vierwaldstättersee* (83), et *Lac de Brienz/Brienzersee* (55). Les *Alpes*, avec 96 occurrences, constituent également un thème récurrent. Exposer au Turnus, c'était fréquemment présenter des illustrations du paysage local, attendues par les publics de ces expositions. La fonction locale des expositions Turnus est ainsi vérifiée, même s'il est assez clair que les paysages suisses pouvaient circuler aussi sur le marché international.

Vers plus de nature ?

Encore faut-il préciser ces analyses en leur donnant une portée diachronique ; ne serait-ce que pour évaluer si les expositions Turnus accompagnaient les mouvements esthétiques de l'époque vers plus de naturalisme. À l'aide de scripts Python, nous pouvons calculer le nombre de titres d'œuvres en fonction de la date de début de chaque exposition recensée dans les catalogues, à partir d'un corpus élargi à la mi-mai 2023 aux années 1850-1920, avec un vide entre 1856 et 1864¹⁸. En aucun cas notre analyse ne peut amener à une véritable conclusion, mais elle aide à décrire l'évolution des titres des œuvres en fonction des périodes.

Des thèmes « indémodables » apparaissent nettement. En effet, « *Stilleben* » (nature morte) et « *portrait* » – « *Porträt* » ou « *Bildniß* » (portrait) – sont les plus représentés tout au long de la chronologie étudiée. À partir de 1865, l'hiver – « *Winter* » ou « *Winterlandschaft* » – devient fréquemment présent dans les titres, alors que le printemps apparaît plus tard, vers 1879 (mais les termes s'y référant, comme « *Blumen / fleurs* » ou « *Früchte / fruits* », sont déjà présents dans les titres). Ce fait pourrait peut-être indiquer un lien avec l'impressionnisme puis le néo-impressionnisme qui prônent des couleurs éclatantes. De même, les artistes semblent nourrir plus d'intérêt pour les éléments de la nature. Les fleurs et l'eau

¹⁸ Dont le fichier CSV a été récupéré sur Artl@s, le 24.05.23 à 15:22 : Artl@s | database (huma-num.fr).

sont relativement présents dans les titres (« See », « Wasser », « Wasserfall ») –forêt (« Waldpartie ») a plus de succès, peut-être en lien à des mouvements tels que l'École de Barbizon, jusque vers 1865 pour notre corpus.

En revanche, au début du siècle, les études du corps humain et de ses membres ont plus de succès (« Kopf »). D'abord plus fréquemment masculine, une prédilection pour la représentation du corps féminin semble poindre en 1908, en même temps que l'autoportrait (« Selbstporträt »). Peut-être serait-il possible d'y voir une répercussion du retour des avant-gardes européennes à la représentation du nu après 1905, en réaction justement à l'impressionnisme¹⁹ ; éventuellement même, et sous réserve de vérification à l'aide des œuvres ou de reproductions (car un même titre peut souvent être repris et interprété différemment), peut-on envisager une certaine influence de l'expressionnisme.

Turnus, tremplin ou impasse ? Carrières et trajectoires.

Les expositions Turnus semblent ainsi avoir été aussi éloignées des habitudes académiques des années 1850-1880, que des tendances modernes des décennies suivantes ; même s'il apparaît assez clairement que l'intérêt impressionniste ambiant pour la nature s'y répercuta tout de même après les années 1880, et qu'à la fin des années 1900 les artistes furent tout à fait sensibles au retour de leurs contemporains à la peinture de nus. Périphériques sans l'être trop, les expositions Turnus étaient-elles si insignifiantes qu'on l'a dit dans les trajectoires professionnelles des artistes ?

La circulation des œuvres

Un milieu artistique est porteur lorsqu'il permet aux œuvres de circuler, d'être mises en valeur, vues, commentées et vendues. Difficile d'en apprendre

beaucoup à ce sujet avec seulement des catalogues d'expositions ; mais puisque nous disposons de plusieurs séries de catalogues successifs, nous pouvons étudier si certaines œuvres furent exposées plusieurs fois dans les salons Turnus.

A partir des données des salons Turnus disponibles dans la base Artl@s le 22 avril 2023, sur 10 669 œuvres, seulement 707 — du moins des œuvres qui ont le même titre et réalisées par le même artiste — ont été vraisemblablement montrées dans plusieurs expositions Turnus²⁰. 618 ont été montrées dans deux salons Turnus, 73 ont été exposées trois fois et seulement 10 œuvres quatre fois ; 4 ont été montrées cinq fois et 2 ont été exposées 6 fois. La circulations des œuvres dans plusieurs salons est donc faible. Parmi les 364 artistes dont les œuvres ont été montrées au moins dans deux salons Turnus, 223 (61%) sont des hommes et seulement 63 (17%) des femmes²¹, ce qui reproduit la répartition hommes-femmes dans la population ayant participé au Turnus (voir infra).

L'exposition de la même œuvre dans différents salons *Turnus* est-elle, cependant, un bon indicateur du succès d'un artiste ? Comme les prix dans les catalogues le suggèrent, les œuvres sont exposées afin d'être vendues ; si une œuvre apparaît plusieurs fois, elle n'a peut-être pas été vendue lors de sa première exposition. Par ailleurs, si l'on considère seulement les œuvres qui ont vraisemblablement été montrées dans plus de deux salons, le prix de certaines d'entre elles a tendance à décroître (Tableau 9, annexe). C'est le cas par exemple de *Abend im Dorfe* réalisée par l'artiste allemand Christian Mali (1832-1906) et qui a apparemment circulé dans six salons *Turnus* entre 1884 et 1890. Dans deux cas seulement la circulation de l'œuvre semble aboutir à sa vente : ainsi pour la toile *Aus dem Albanergerbirge* de l'artiste suisse Johannes Zahnd (1854-1934), vendue à Berne en 1886, et *Die Tränke* réalisée par l'artiste suisse Rudolf Koller (1828-1905), finalement acquise par le Kunstverein

¹⁹ Sur cette évolution voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*, chapitre VIII.

²⁰ Les œuvres d'un même artiste, avec le même titre et montrées dans un même salon ont été considérées une seule fois.

²¹ Le genre de l'artiste est inconnu dans 78 cas.

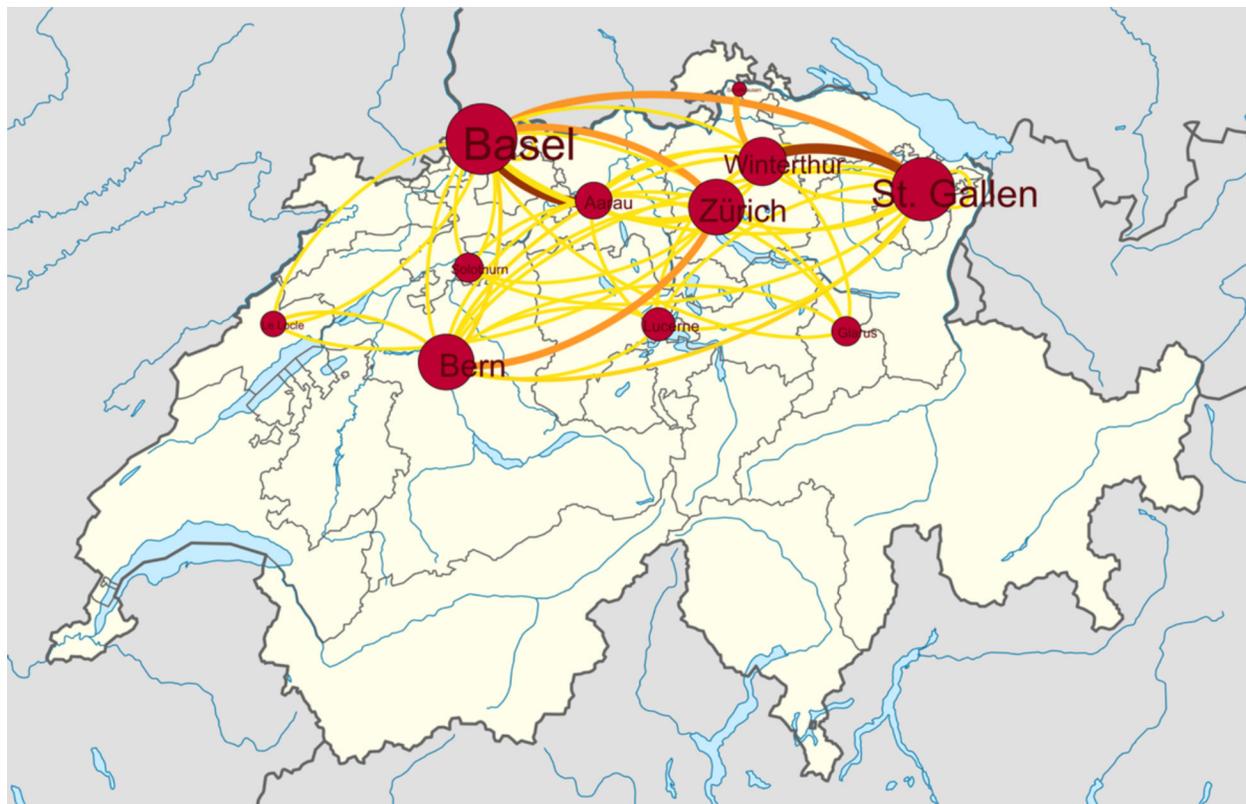


Figure 10. Circulation des œuvres exposées dans les Salons Turnus, 1850-1920. Données : catalogues des salons Turnus disponibles dans la base Artl@s le 22 avril 2023, 10 669 œuvres. Cartographie : Elena Maria Rizzi, 2023.

Schaffhausen grâce à une subvention fédérale dans la seconde moitié des années 1880²².

La circulation des œuvres intéresse apparemment seulement la Suisse alémanique, à l'exception du Locle (Fig. 10)²³. Autrement dit, les œuvres circulent presque seulement entre salons organisés en Suisse alémanique, alors qu'elles ne circulent pas entre les salons organisés en Suisse romande. Cette absence apparente de circulation des œuvres entre la Suisse alémanique et la Suisse romande peut être due au fait que les titres des œuvres sont traduits, c'est-à-dire qu'ils apparaissent en allemand dans les

catalogues des salons organisés en Suisse alémanique et en français dans ceux en Suisse romande. Bien que la carte qui suit puisse présenter des biais dus à la nature des données et à la difficulté de pister les circulations des œuvres seulement à partir de leurs titres, elle fournit des indices intéressants qu'il faudrait comparer avec les données sur la circulation des artistes entre différents salons *Turnus*. Cette carte montre que le milieu artistique de la Suisse alémanique est très connecté : 172 œuvres ont circulé entre Aarau et Bâle, 163 entre Winterthur et Saint-Gall, 97 entre Bâle et Saint-Gall, 94 entre Zürich et Berne, 93 entre Bâle et Zürich, 71 entre Winterthur et Schaffhouse. Enfin, la carte suggère que plusieurs œuvres restent invendues lors de leur première exposition : serait-ce le signe d'une faiblesse du marché de l'art de la Suisse alémanique ?

Peu de « stars » aux expositions Turnus

Les artistes dont les mêmes œuvres apparaissent dans plusieurs salons (et auraient peut-être

²² En 1847, Rudolf Koller travaille à Paris et partage son atelier avec Arnold Böcklin, il se déplace ensuite à Munich, où il travaille avec le groupe d'artiste *Schweizer*, il s'établit à Zurich en 1851 et connaît un succès grandissant. Son œuvre se penche sur des sujets réalistes, tels que des scènes rurales peuplées par des animaux. Pierre Chessex, « Koller, Rudolf », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 03.03.2009, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022039/2009-03-03/>, consulté le 01.05.2023 ; W. Hauptman, « Koller, (Johann) Rudolf », *Grove Art Online*, <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000047215>, consulté le 01.05.2023.

²³ Les salons *Turnus* ont lieu seulement dans trois villes en Suisse romande, Genève, Lausanne et Le Locle. La dimension des nœuds est proportionnelle au nombre d'œuvres montrées dans les salons qui ont eu lieu dans la ville, l'épaisseur des liens est proportionnelle au nombre de fois qu'une œuvre a circulé entre deux villes.

été invendues), sont-ils donc peu appréciés à l'époque ? Bien que la chose soit difficile à trancher à partir des données disponibles, ce n'est pas toujours le cas (voir Tableau 9). Jost Muheim (1837-1919), membre de la Commission fédérale des beaux-arts entre 1888 et 1892, reçoit des commandes de la part de Louis II de Bavière et de la reine Victoria²⁴. Actif à Bâle, Niklaus Pfyffer (1836-1908) reçoit également des commandes de la reine Victoria et des aristocrates anglais et français²⁵. Après des études à Besançon (1860-1866) et à Paris (1867-1874), Léon Pétua (1846-1920) est professeur de dessin au Technikum de Winterthur de 1875 à 1915. Il est membre d'honneur de la Société des artistes peintres et sculpteurs suisses ainsi que de l'Association française des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Pétua gagne plusieurs médailles et il expose en Suisse, en France, en Allemagne et en Belgique²⁶. Dans ce cas, nous avons plutôt affaire à des artistes qui ne sont pas très ancrés dans le milieu artistique de la Suisse alémanique. Paul-Gustave Robinet (1845-1932) est un peintre français, F. Bocion (vraisemblablement François Bocion, 1828-1890) habite à Lausanne, où il enseigne le dessin à l'école industrielle entre 1849 et 1890, Vittorio Avanzi (1850-1913) est un peintre italien. Auguste Veillon (1834-1890), peintre paysagiste puis orientaliste originaire du canton de Vaud, s'installe à Genève après des études à Genève, à Paris, Londres et Rome²⁷. Victor Puhonny (1838-1909) et Julius Runge (1843-1922) sont allemands. Louis Mennet (1829-1875) est peut-être plus lié au milieu artistique de la Suisse romande en tant que peintre genevois. De Friederike Frey, on ne sait presque rien. Toujours est-il que sauf ce dernier cas, les noms concernés sont tous ceux d'hommes.

²⁴ Eliane Latzel, « Muheim, Jost » *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 14.01.2009, traduit de l'allemand, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/042352/2009-01-14/>, consulté le 01.05.2023.

²⁵ Tapan Bhattacharya, « Pfyffer, Niklaus » *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 02.02.2010, traduit de l'allemand, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/022570/2010-02-02/>, consulté le 23.05.2023.

²⁶ Jeannette Rüdüsühli, « Léon Pétua », *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, 2018 (erstmalig publiziert 1998), <https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4023170/in/sikart>, consulté le 01.05.2023.

²⁷ Sylvie Wuhrmann, « Auguste Veillon (le capitaine) », *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, 1998, <https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4023311/in/sikart>, consulté le 23.05.2023.

Tableau 6. Artistes dont plus de 5 œuvres ont été montrées au moins dans deux salons *Turnus*, 1850-1920.

Artistes	Genre de l'artiste	Nombre d'œuvres qui ont été montrées au moins dans deux salons Turnus
Jost Muheim	M	14
Paul Robinet	M	14
F. Bocion	M	10
Wilhelm Benteli	M	8
Vittorio Avanzi	M	8
Rudolf Koller	M	8
Christian Mali	M	8
Karl Gehri	M	8
Auguste Veillon	M	7
Friederike Frey	F	7
Léon Pétua	M	6
Victor Puhonny	M	6
Julius Runge	M	6
Niclaus Pfyffer	M	6
Louis Mennet	M	6

Données : catalogues des salons *Turnus* disponibles dans la base Artl@s le 22 avril 2023, 10 669 œuvres. Traitement : Elena Maria Rizzi, 2023.

Il est possible que certains artistes aient exposé davantage. Car l'analyse de données ne permet pas de savoir si un nom d'exposant indique la même personne à chaque occurrence. Se fier à la combinaison nom et prénom est une première étape ; mais deux personnes différentes peuvent avoir les mêmes noms. Une solution est de se référer à la ville de l'artiste en plus du nom, afin de mieux identifier les personnes. Or, ces précisions posent encore problème : une même personne peut avoir été répertoriée de manière différente, ou peut aussi avoir changé de ville de résidence entre deux expositions. Des recherches plus poussées et un nettoyage des données pourraient améliorer la précision, mais il faut surtout rester prudents quant aux résultats présentés par la suite. Les analyses qui suivent se basent sur des données structurées par le nom, prénom et la ville de l'artiste.

La figure 11 permet de voir qu'au sein des expositions *Turnus*, en nombre d'œuvres, une petite partie des exposants semblent se partager la plus grosse part des espaces d'exposition. Autrement dit, la plupart

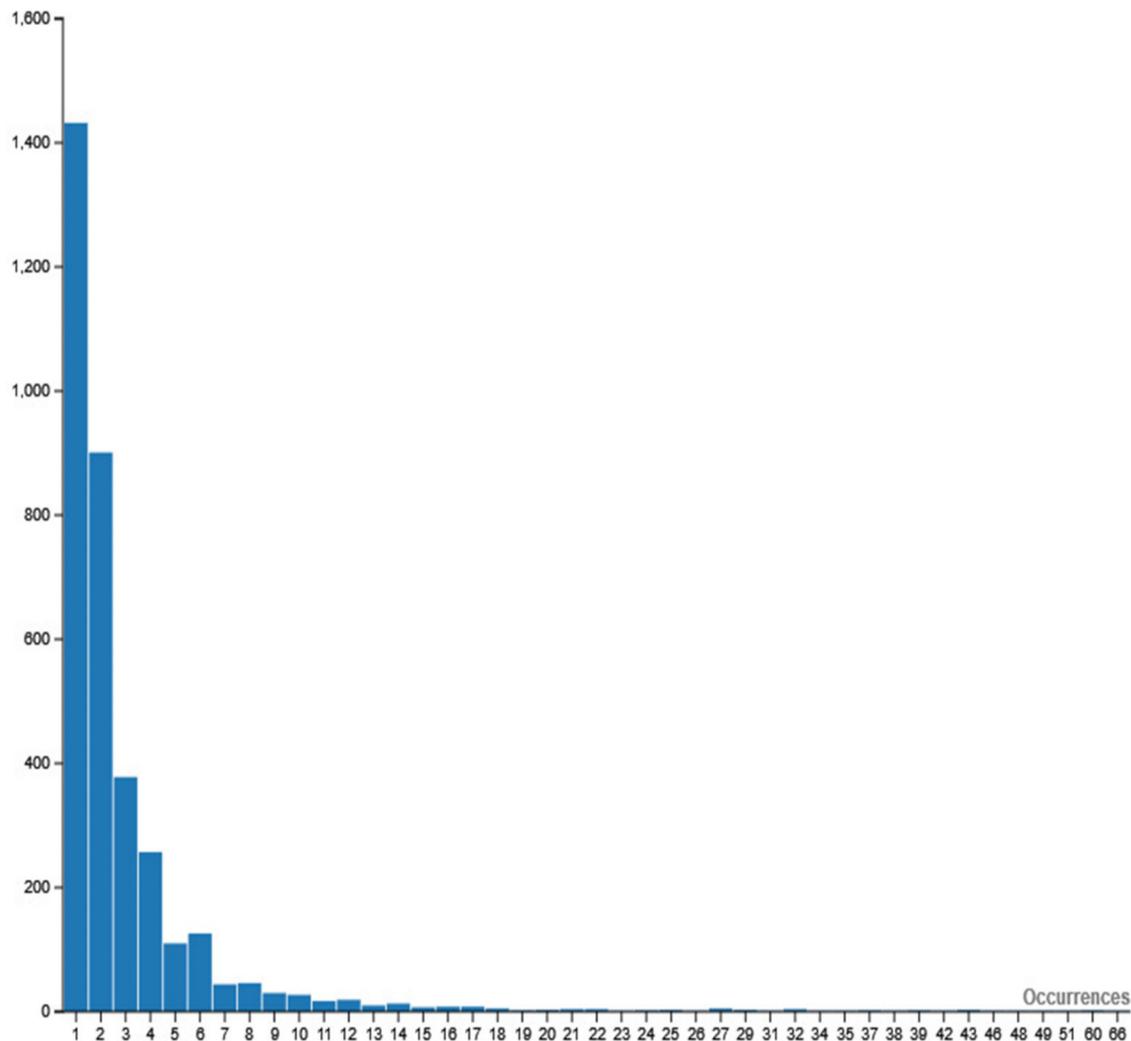


Figure 11. Nombre d'artistes (y) ayant exposé un certain nombre d'œuvres (x, Occurrences). Source : Catalogues Turnus de la base de catalogues BasArt, projet Artl@s, au 16 mai 2023 (43 catalogues, 10 936 œuvres). Analyse par Raoul Bickel, 2023.

des artistes n'ont exposé qu'une à deux œuvres sur toute la tournée (partie gauche du graphique). Seuls quelques artistes semblent bénéficier de beaucoup plus d'opportunités d'exposer. Bien que cette courbe exponentielle ne soit pas un phénomène isolé et que la plupart des milieux et marchés du domaine de la culture aient pu présenter ces symptômes²⁸, il faut se pencher sur les dynamiques qui favorisent de telles évolutions. Est-ce une question de contacts, de réputation ? Est-ce parce que – ce que semble dire l'historiographie – les expositions Turnus accueillent

surtout des débutants ? Ou est-ce lié aux œuvres des artistes en elles-mêmes, à ce qu'elles représentent, à l'écho qu'elles ont au sein du public ou parmi les autres artistes ?

La suite de cette analyse se concentrera sur les artistes qui ont exposé au moins 30 œuvres lors des expositions Turnus des années 1850 à 1920. Un premier constat peu surprenant : les stars de Turnus sont principalement des hommes (Fig 12). En effet, seules deux femmes, l'Allemande Friederike Frey et la Suisse Elisabeth Kelly, apparaissent dans le tableau, face à 21 hommes. Les artistes les plus invités semblent venir de villes suisses et parfois de pays voisins (Allemagne, Italie). Le fait qu'aucune ville française n'apparaisse peut paraître étonnant.

²⁸ Ainsi, par exemple, pour les Salons modernes sélectifs analysés par Béatrice Joyeux-Prunel dans « Apports, questions et limites de la prosopographie en histoire de l'art. L'exemple de l'élite moderniste européenne au tournant des XIXe-XXe siècles », dans Bernadette Cabouret-Laurieux (éd.), *La prosopographie au service des sciences sociales*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 339-57.

Robinet Paul Gersau M 66	Mali Christian Munich M 51	Gos Albert Geneva M 46	Koller Rudolf Zürich M 42	Wymann-Mory Bern M 37	Dunant Marc Geneva M 37	Tobler Victor Munich M 35
Hébert Jules Geneva M 60	Muheim Jost Lucerne M 49	Puhonny Victor Baden-Baden M 43	Frey Friederike Freiburg im Breisgau F 39	Steffan J. G. Munich M 34	Kelly Elisal St. Gallen F 32	Bryner J. Lausanne M 32
Bocion F. Lausanne M 60	Mennet Louis Begnins M 48	Calame Arthur Geneva M 43	Steiner Eduard Winterthur M 39	Stockar-Escher Clement Zürich F 32	Gehri Karl Münchenbuchsee M 32	Benteli Wilhelm Bern M 31
		Avanzi Vittorio Verona M 43	Geisser J. Lausanne M 38			

Figure 12. Noms des artistes ayant le plus exposé, ainsi que leur ville, genre et nombre d'occurrences dans la base de données. Source : Catalogues Turnus de la base de catalogues BasArt, projet Artl@s, au 16 mai 2023 (43 catalogues, 10 936 œuvres). Graphique : Raoul Bickel, 2023.

Cela ne signifie pas forcément qu'aucun Français n'est représenté : Paul Robinet par exemple²⁹ est un peintre français résidant en Suisse. Il y avait, probablement, une circulation des artistes et des œuvres plus dense en suisse allemande, facilement accessible via les cols. Plus probablement encore, les artistes français n'avaient guère besoin de la Suisse pour trouver un marché à leur portée.

En effectuant une simple exploration sur internet des œuvres réalisées par les artistes les plus exposés, beaucoup montrent des bords de lacs, de mers et les bateaux qui y naviguent, d'autres représentent des montagnes aux sommets enneigés. Le style en vogue durant l'époque de ces artistes semble donc être la représentation réaliste de paysages.

Turnus, un lieu de passage

Quant à la population qui expose le moins, peut-on en circonscrire quelques traits saillants ? Les analyses produites pour répondre à cette question ont été faites à partir d'un fichier .CSV téléchargé dans la base Artl@s le 04.05.2023, contenant 10 761 œuvres exposées (potentiellement plusieurs fois) par 2096 artistes différents³⁰ entre le 21 juillet 1850 et le 1^{er} août 1920. 1 125 artistes n'exposent

²⁹ <http://deartibussequanis.fr/xix/robinet.php>

³⁰ Afin d'être au plus proche du nombre exact d'artistes différents, nous avons premièrement nettoyé les données des noms de famille et des prénoms dans Openrefine à l'aide de la fonction « Regrouper et éditer ». Ensuite, nous avons créé une nouvelle colonne dans laquelle nous avons fusionné les noms et les prénoms. Enfin, nous avons nettoyé les données de cette nouvelle colonne (ExhibitorNameFusionneClean).

qu'une fois sur un total de 2 096 artistes. Ce qu'on pourrait appeler la « piétaille » du Turnus représente donc la majorité (54%) des exposants. Si on y ajoute les artistes qui n'exposent que deux fois (388, soit 19%), on constate que les participations « occasionnelles » sont les plus nombreuses (73%) (Tableau 7).

Les villes exposantes ne réservent pas toutes le même accueil à ces artistes, comme le montre une visualisation en réseaux (Figure 13). Toutes périodes confondues, Lucerne, Saint-Gall et – dans une moindre mesure – Zurich attirent le plus les artistes occasionnels, alors que Lausanne et Aarau les exposent beaucoup moins. La « piétaille » de Schaffhouse a ceci de particulier qu'elle expose au moins deux tableaux. Enfin, Le Locle fait exception en n'exposant que trois artistes occasionnels³¹. Sans parler de réseaux, puisque par définition les artistes qui exposent rarement sont peu connectés, on remarque que certaines villes se partagent volontiers cette population d'exposants d'une ou deux fois. Celles qui le font le plus généreusement sont Berne et Genève, Berne et Bâle, Saint-Gall et Winterthur, Saint-Gall et Bâle et Bâle et Aarau. Parmi les artistes exposant très occasionnellement, les Suisses sont un peu moins représentés (50%) ; alors que parmi les artistes ayant participé à plus de 20 expositions, ils sont largement majoritaires

³¹ Le graphe montre 6 artistes occasionnels. Après vérification, il s'avère que 3 d'entre eux ont pu être identifiés et donc rattachés à d'autres expositions : Adolphe Polter est Adolphe Potter, C. Terrisse est Clara Terrisse et Lisa Runtz est Lisa Ruutz.

Tableau 7. Nombre de participations des 2096 artistes différents qui ont exposé aux Turnus.

Nbre de participations	Nombre d'artistes	Nbre de participations	Nombre d'artistes
32	1	14	9
31	1	13	7
30	2	12	11
28	2	11	9
27	4	10	16
25	2	9	29
22	1	8	23
21	1	7	31
20	2	6	37
19	2	5	62
18	6	4	113
17	2	3	198
16	5	2	388
15	7	1	1125
TOTAL		2096	

Source : Catalogues Turnus de la base Artl@s, au 04 mai 2023 (10 761 œuvres exposées, 2 096 artistes), sur la période 1850-1920. Traitement : Christine Payot, 2023.

(60%). Les artistes domiciliés en Suisse (938) représentent 50% de la « piétaille », ceux venus d'Allemagne 36% (688), de France 5% (91) et d'Italie 4% (81)³². Les artistes étrangers ont plus tendance à exposer occasionnellement que les Suisses. Rien qui n'indique, donc, une majorité de débutants, sauf éventuellement pour les artistes locaux.

Il s'avère alors difficile d'esquisser un portrait type de la « piétaille » qui semble composée aussi bien d'artistes cotés que d'inconnus, qu'ils soient Suisses ou étrangers. Parmi les étrangers exposant rarement figure Gustave Courbet, déjà très prisé de son vivant. Lors de son exil en Suisse, il expose en mai 1874 à Vevey trois œuvres dont *La Grotte des Géants à Saillon (Valais)*. En août 1878, sa toile *Plage de Trouville* est exposée au Turnus de Genève par son propriétaire, alors que Courbet est décédé quelques mois auparavant. Le Français Alexandre Cabanel, l'un des peintres académiques préférés de Napoléon III, et dont la carrière ne s'arrête pas avec l'Empire, expose au Turnus de Genève en 1878³³. Il s'est avéré plus difficile d'identifier des artistes suisses cotés et exposant une ou deux fois

seulement au Turnus. Par exemple Albert Anker, Ernest Biéler, Marius Borgeaud, Alexandre Calame, Raphaël Ritz, Edouard Vallet et Félix Vallotton n'en font pas partie. Parmi les artistes occasionnels suisses dont on ignore la cote se trouve Taverna Gaudenz, peintre grison³⁴ qui participe aux Turnus de 1854 à Lucerne et Saint-Gall³⁵. On trouve également Louise Schouler/Schuler de Genève qui a exposé à Lucerne en 1868 et en 1872, pour laquelle nous n'avons trouvé aucune information. On peut en tout cas suggérer un point de vue : si les artistes, débutants comme confirmés, n'exposent qu'une ou deux fois au Turnus, c'est que ce lieu n'est pas particulièrement intéressant pour eux ; ou qu'il est difficile d'accès, car itinérant ; ou trop cher, d'où démotivation à exposer une seconde fois.

Les couleurs représentent le nombre d'œuvres exposées : rose 1 œuvre, bleu clair 2 œuvres, bleu foncé 3 œuvres, vert 4 œuvres, jaune 6 œuvres. Les nœuds gris figurent les artistes ayant exposé plus

³² Voir l'histogramme de la figure 3.

³³ Idem.

³⁴ Selon Leza Dosch, il aurait également participé aux Turnus de 1864 et 1865 (Leza Dosch: «Taverna, Gaudenz», in: *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 22.05.2012, traduit de l'allemand. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/042446/2012-05-22/>, consulté le 17.05.2023).

³⁵ Dans notre fichier, il n'apparaît qu'une seule fois, le catalogue de Saint-Gall n'ayant pas été saisi.

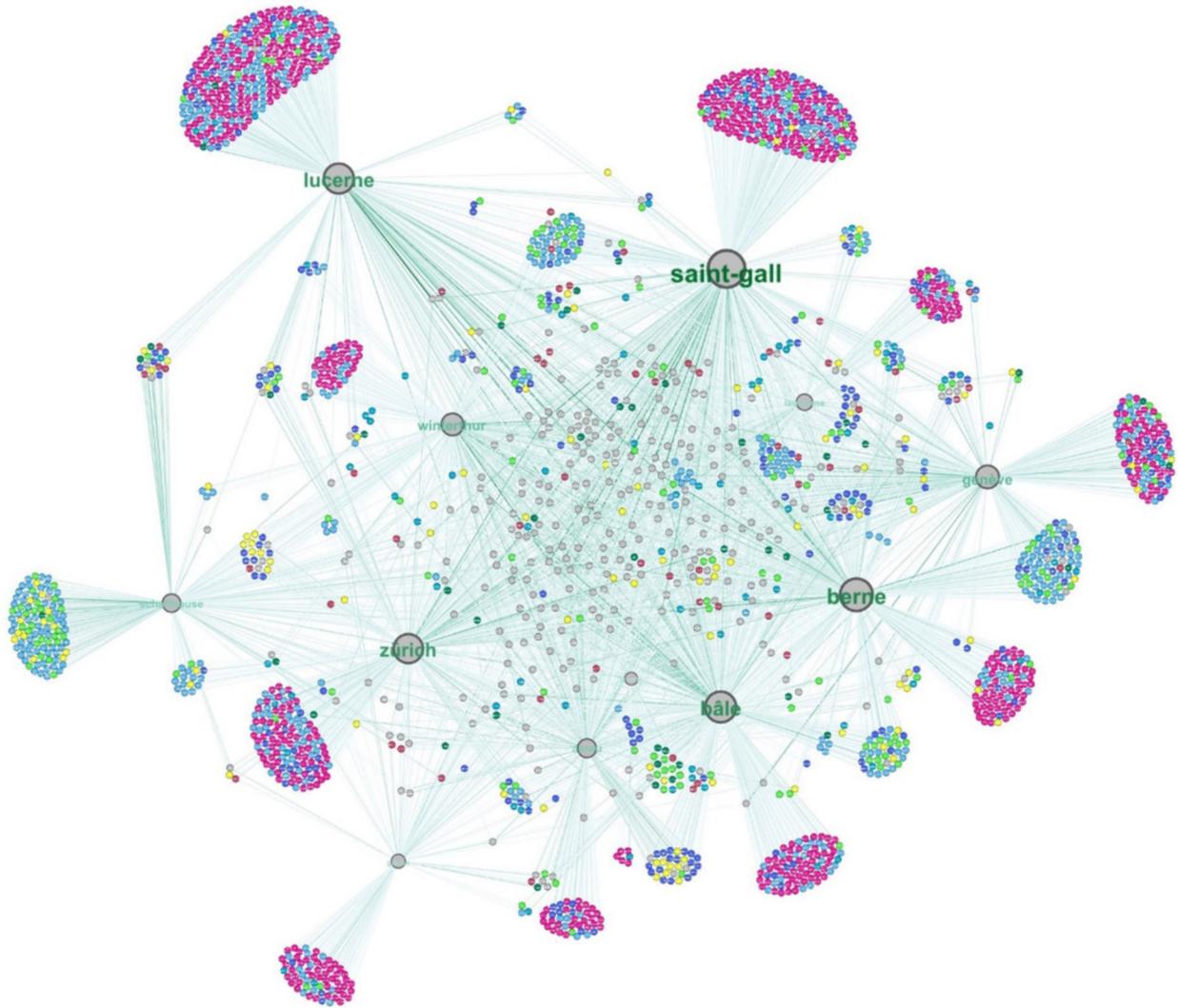


Figure 13 Visualisation de type Force Atlas (réalisé avec Gephi) qui montre à la périphérie les grosses « grappes » formant la « piétaille ». Après ce premier cercle, on distingue des « grappes » moins volumineuses et rattachées à deux villes qui représentent les artistes occasionnels ayant exposé dans ces deux lieux. Source : Catalogues Turnus de la base Artl@s, au 04 mai 2023 (10 761 œuvres exposées, 2 096 artistes), sur la période 1850-1920. Graphique : Christine Payot, 2023.

de 8 œuvres. Plus le cercle représentant une ville est large, plus la ville a réuni d'artistes.

Une élite, dont le réseau serait spécifique ?

Si les salons étaient organisés si régulièrement, ne profitaient-ils pas tout de même à une élite, qui y aurait trouvé une gloire locale sinon fédérale ?

Une élite correspond à « ce qu'il y a de meilleur dans un ensemble composé d'êtres ou de choses », en tant que « produit d'une élection qui, d'un ensemble d'êtres ou de choses, ne retient que les

meilleurs sujets »³⁶. Il s'agit ici d'isoler à partir des catalogues étudiés les artistes qui se distinguent grâce à une caractéristique qui tendrait à faire d'eux une élite.

À partir d'un réseau à un seul type de nœuds où deux artistes sont reliés par l'exposition à laquelle ils ont participé (nous avons distingué 3130 artistes-nœuds)³⁷, on remarque l'importance significative

³⁶ Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), « élite », consulté le 2 mai 2023 au lien suivant : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1220001090;r=1;nat=;sol=0;>

³⁷ Nous avons d'abord utilisé la spatialisation Fruchterman and Reingold Algorithm pour placer les points de manière non aléatoire, puis Force Atlas 2 Algorithm avec la

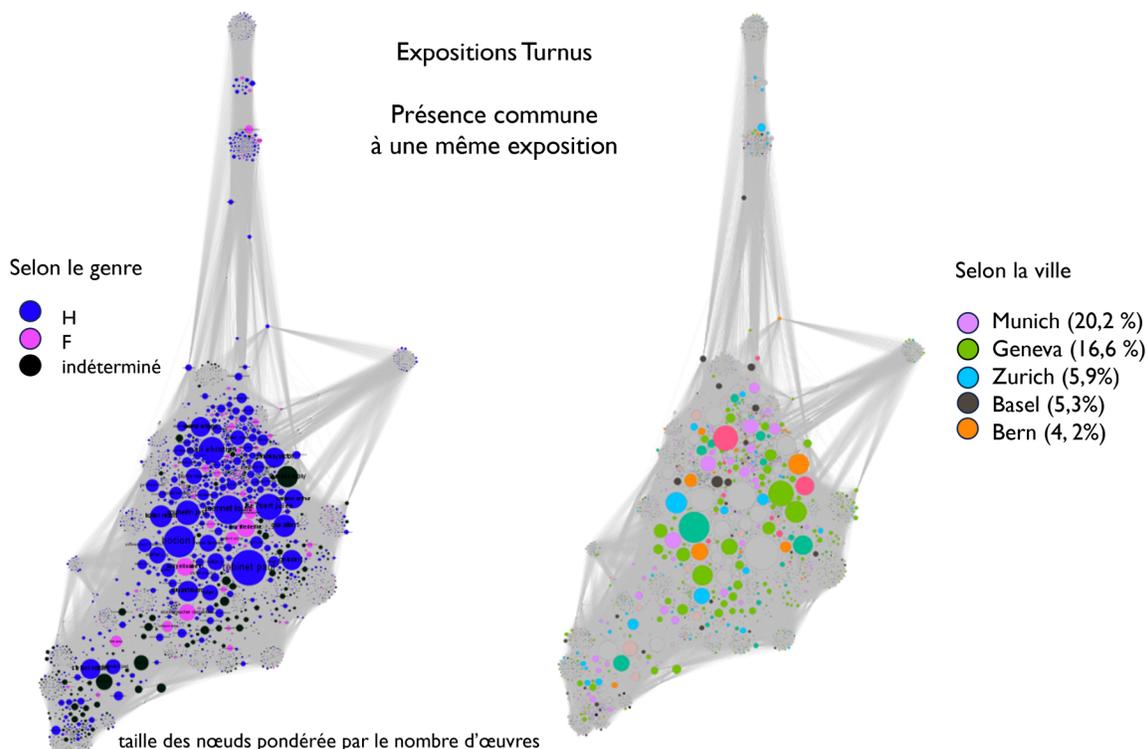


Figure 14. Réseau 1 des artistes reliés par leur présence commune à une même exposition, avec la taille des nœuds pondérée par le nombre d'œuvres et colorés : à gauche, selon le genre de l'artiste (bleu : H, rose : F, noir : indéterminé) ; à droite, selon la ville d'origine de l'artiste. Sources : Catalogues Turnus, 1842-1920. Graphique : Marie Jeannot-Tirole, 2023.

d'un groupement d'artistes assez conséquent par rapport à l'ensemble. La position centrale de ces artistes indique qu'ils sont des intermédiaires privilégiés au sein du réseau : ils ont côtoyé un grand nombre d'artistes comparativement aux autres. C'est donc autour d'eux que le réseau s'organise. Ces artistes centraux ont également un nœud important, dont le diamètre est proportionnel au nombre d'œuvres qu'ils ont exposées, ce qui les distingue des centaines d'artistes presque invisibles sur le réseau. Si les hommes sont majoritaires, les femmes sont tout de même représentées. La ville de l'artiste ne semble pas jouer un rôle structurant, plusieurs villes d'origine étant représentées dans le groupe central.

Afin d'affiner notre démarche, nous nous sommes intéressés aux artistes ayant le plus de liens, en tant que centres du réseau 2 (Figure 15). Dans la plupart des cas (87%), deux artistes ne sont connectés

entre eux que par un seul lien : une seule exposition les réunit. Dans 10% des cas, ils ont participé ensemble à deux expositions. À partir de 4 liens, nous sommes en dessous de 1%. Les quelques artistes qui ont entre 5 et 20 liens sont donc très précieux pour déterminer une élite d'artistes sans cesse invitée aux mêmes expositions aux mêmes époques. Pour les mettre en valeur, nous avons utilisé pour les nœuds une palette de couleurs et une variation de taille selon le degré. Ces effets mettent en évidence 4 noms : Christian Mali, Paul Robinet, Diethelm Meyer et Anna Peters au centre du réseau. Quatre autres noms se démarquent dans un second temps : J. Zelger au centre haut, Marc Dunant, puis Jost Muheim et Rudolf Koller, au centre à droite, un peu plus en marge, mais très importants eux-aussi. De parfaits inconnus pour l'histoire habituelle de l'art, mais probablement pas pour les artistes suisses de l'époque.

Il faut cependant tenir compte des logiques chronologiques dans l'organisation spatiale du réseau. La Figure 16 indique que les expositions ayant lieu la

fonction « empêcher le recouvrement ». Nous avons parfois utilisé la fonction « expansion » pour éclater les points et améliorer la lisibilité des labels.

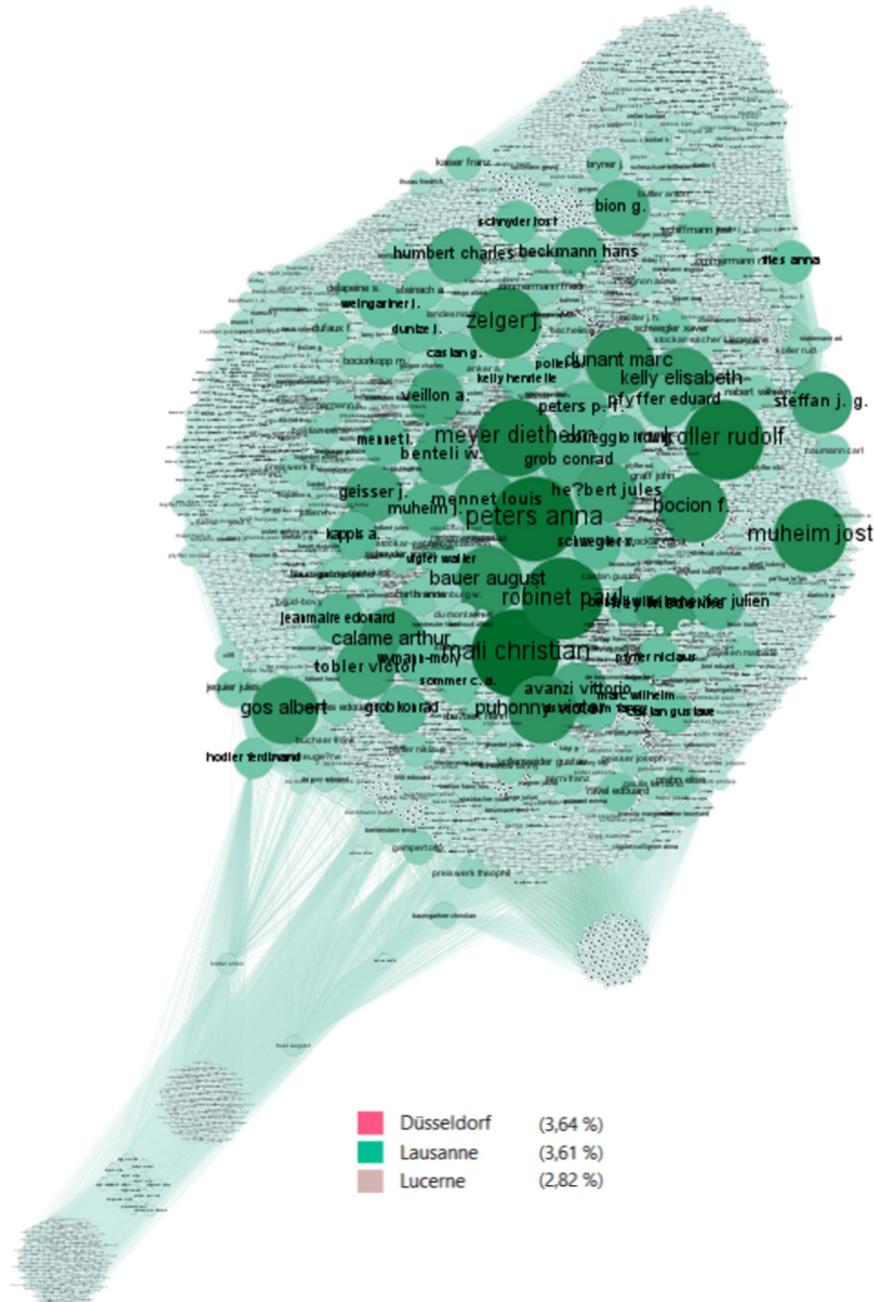


Figure 15. Réseau 2 des artistes reliés par leur présence commune à une même exposition, avec les nœuds pondérés et colorés par degré. Plus la couleur est foncée, plus leur degré est élevé. Source : Catalogues Turnus, 1842-1920. Réalisé avec Gephi par Marie Jeannot-Tirole, 2023.

même année sont souvent intégrées dans un même groupe, car elles partagent un certain nombre d'artistes, comme Genève et Berne pour l'année 1878 en vert d'eau et pour l'année 1880 en brun clair. Les années 1850 se distinguent en violet en bas à droite. De même, la partie centrale est composée de plusieurs ensembles, dont les deux principaux sont la partie noire avec Bâle en 1882, Saint-Gall et

Winterthur 1887, Zurich, Berne, Le Locle en 1886 et la partie vert clair avec Lausanne, Bâle et Saint-Gall en 1884. Notons également en vert foncée les années 1865 à 1877. Il y a donc une forte cohérence temporelle dans notre réseau d'artistes. La partie basse à gauche du réseau correspond aux années les plus anciennes, tandis que le haut du graphe représente les plus récentes. Les artistes présents

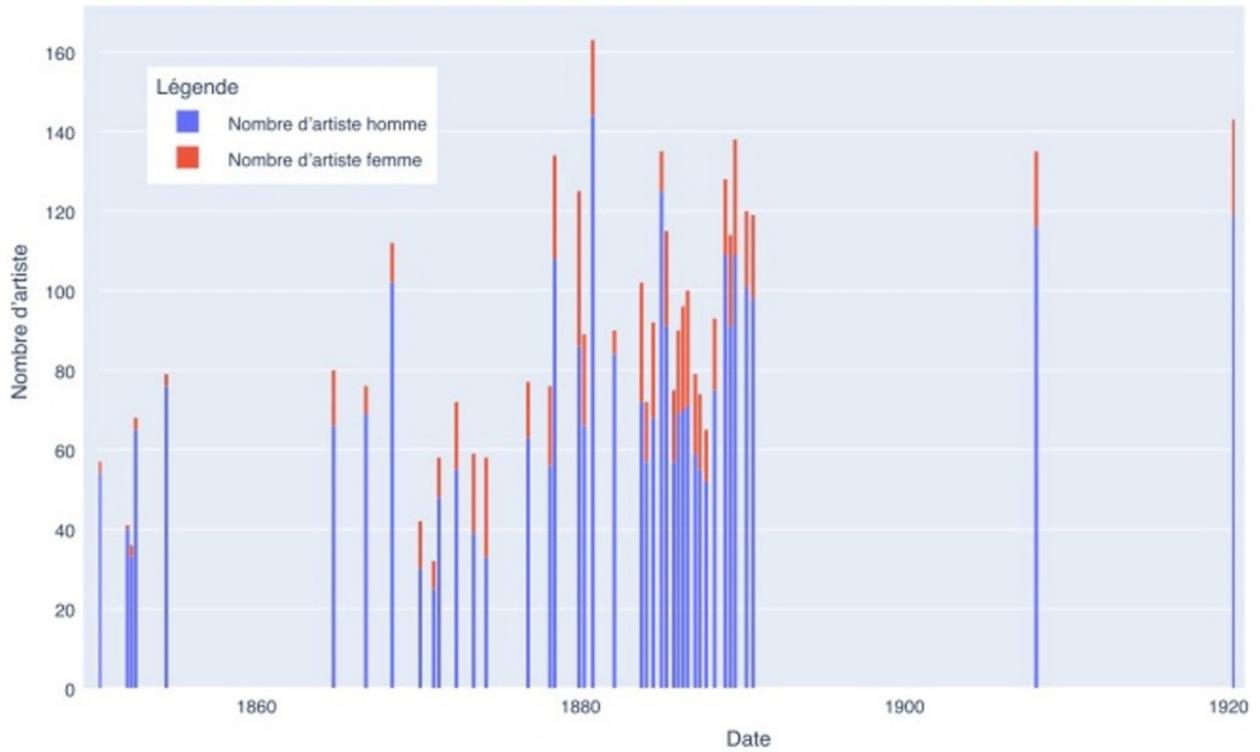


Figure 17. Evolution de l'effectif des participants aux expositions Turnus, selon leur genre. Source : catalogues, BasArt. Graphique : Guillaume Aebi, 2023.

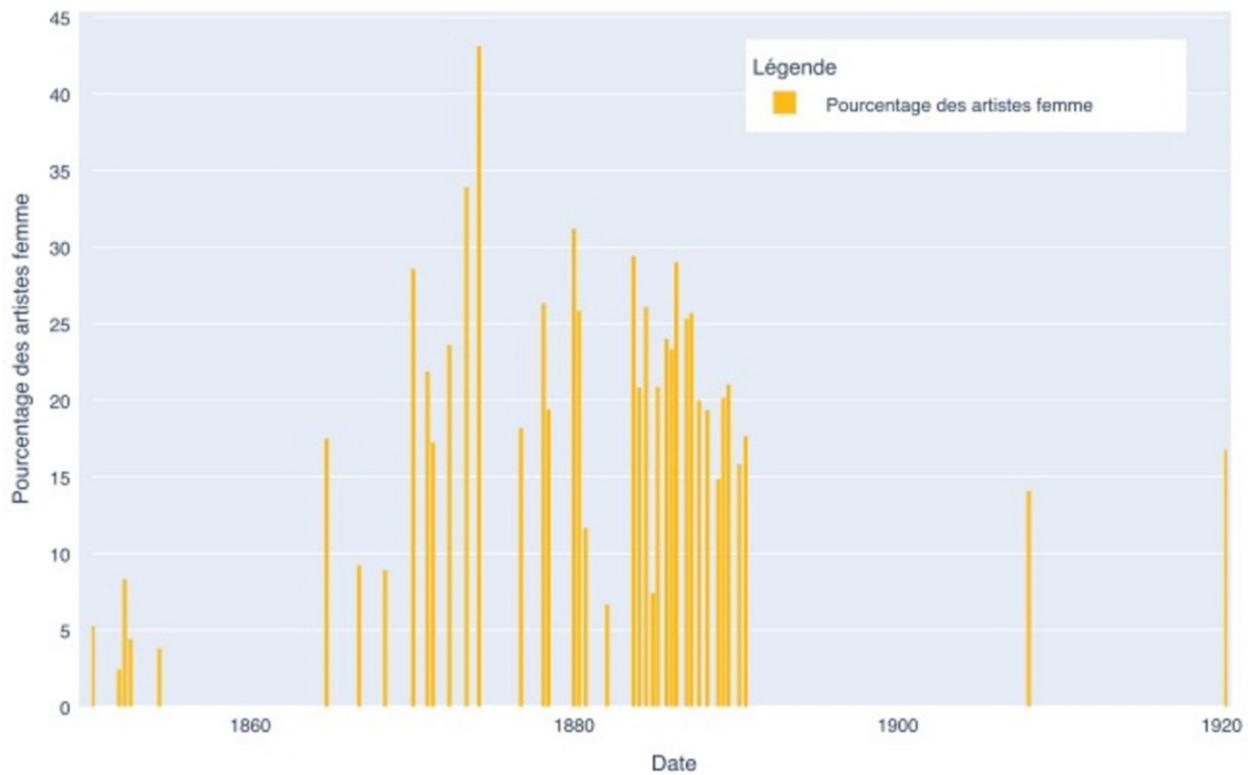


Figure 18. Part des artistes femmes dans les expositions Turnus, 1850-1920. Graphique : Guillaume Aebi, 2023.

Une présence féminine en diminution

Le cas d'Anna Peters n'aide pas à répondre à la question. Peters, fille d'un paysagiste néerlandais, lui-même issu d'une famille de peintres, était en effet une artiste allemande, peintre de fleurs et de paysages, qui réussit – destin exceptionnel pour son époque – à vivre de son art. L'artiste était célibataire, donc libre de son temps et ne devant que peu de comptes à sa famille. Elle évolua toute sa vie dans un milieu artistique (père, oncles, sœurs artistes). Sa présence dans les expositions Turnus est à relier à ses séjours réguliers en Suisse, où elle venait peindre les paysages (notamment Interlaken et le lac de Constance). Cofondatrice de l'association des femmes peintres du Wurtemberg dont elle devint la présidente en 1893, Anna Peters était consciente des difficultés des femmes à envisager une pleine carrière artistique. Elle mit à disposition ses propres fonds pour aider ses consœurs et travailler à la reconnaissance sociale de leur travail³⁸.

L'investissement d'Anna Peters pour ses collègues, dont rien ne nous dit qu'il eut des effets en Suisse, survient à une époque où la place faite aux femmes dans les expositions Turnus n'était plus aussi bonne que dans les années 1870. Car si les données des expositions Turnus répertoriées montrent une augmentation du nombre d'artistes femmes sur toute la période (Figure 19), cette évolution ne se fait pas nécessairement dans la perspective de progrès, comme le montre une approche proportionnelle (Figure 20). Sur la totalité des expositions, les femmes représentent en moyenne 19% des artistes, avec des périodes de plus ou moins grande présence relative. Les années 1870 marquent la période la plus égalitaire : les femmes atteignent 43% des artistes exposés en mai 1874. Ces données coïncident avec la première vague des mouvements syndicaux féminins suisses³⁹. Les filières féminines de l'Association internationale des travailleurs à Bâle et à

³⁸ D'après Maja Riepl-Schmidt, « Anna Peters. Ein „Malweib“ der ersten Stunde », in Maja Riepl-Schmidt (éd.), *Wider das verkochte und verbügelte Leben. Frauen-Emanzipation in Stuttgart seit 1800*, Silberburg, Stuttgart, 1990, p. 113–23.

³⁹ « Le mouvement féministe du début du siècle à la première guerre mondiale », in Claudia Weilenmann (dir.), *Femmes Pouvoir Histoire. Histoire de l'égalité en Suisse de 1848 à 2000*, Commission fédérale pour les questions féminines, Berne, 2000. https://www.ekf.admin.ch/dam/ekf/fr/dokumente/frauen_macht_geschichte/1_1_die

Birsfelden, fondées 1868, marquent le début de revendications féminines dans les milieux ouvriers. Le monde de l'art est rapidement imprégné par les mouvements ouvriers et s'ensuit dès 1869 une augmentation notable du nombre de femmes présentes à chaque exposition. Cette imprégnation résonne avec les premières expositions nationales suisses, qui liaient les artistes au monde industriel⁴⁰.

Comment comprendre ensuite la baisse relative de la présence féminine ? Les tendances mises en évidence ici correspondent relativement bien à celles du cas français, analysées par Séverine Sofio⁴¹ : le tout premier XIX^e siècle de l'art (jusque dans les années 1830) fut plus ouvert aux femmes que la fin de siècle. Attaquées par leur aspect « amateur » dès 1865 par la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses, les expositions offraient alors un espace pour présenter des œuvres moins prisées par les milieux artistiques – donc une marge de manœuvre pour les femmes⁴². Mais comme a démontré Linda Nochlin pour le cas français en 1971, les femmes rencontraient des difficultés à intégrer des écoles d'art et étaient confinées à des domaines ou des genres artistiques moins prestigieux⁴³. La diminution progressive de la présence féminine s'inscrit dans cette perspective. Les femmes préféreraient probablement des réseaux parallèles : cours privés (par ex. à Genève, Hélène Pourra-Anselmier et ses filles⁴⁴), expositions exclusivement féminines comme celles du musée Rath à Genève, association féminines...

La participation relative des femmes est peut-être diminuée, ou peut-être augmentée au contraire, si l'on tient compte des données non étiquetées

[_frauenbewegungvonihrenanfaengenbiszumerstenwelkrieg12se.pdf.download.pdf/1_1_le_mouvementfeministedebutdusieclealapremiereguerremondial.pdf](#).

⁴⁰ Paul-André Jaccard, « Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts, SPSAS, SSFSPD, Expositions Nationales Suisses: listes des expositions et des catalogues », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 43, 1986, p. 436.

⁴¹ Séverine Sofio, *Artistes femmes: la parenthèse enchantée: XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS éditions, 2016.

⁴² Paul-André Jaccard, Paul-André, « Turnus », *Dictionnaire historique de la Suisse*, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/024559/2014-02-25/>, date de mise en ligne 2014 (consulté le 04 mai 2023).

⁴³ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » [Trad. Oristelle Bonis], in Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993 (1ère édi. en 1989), p. 221.

⁴⁴ Marie Barras, notices pour deux tableaux d'Hélène Pourra-Anselmier (inv. BA 1999-0002 et BA 1999-0003) in *De bleu, de blanc et de rouge. Catalogue des peintures françaises du XIXe siècle du Musée d'art et d'histoire de Genève*, éd. F. Elsig et V. Lopes, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, à paraître en 2024.

Tableau 8. Résumé du nombre de catalogues présents sur Basart, avec le détail des participations par genre, par ville et par année.

Villes	Hommes	Femmes	Genre non spécifié	Nombre d'expositions par ville	Années
Aarau	140	48	98	2	1874 ; 1890
Bâle	494	82	154	6	1852 ; 1882 ; 1884 ; 1885 ; 1886 ; 1890
Berne	274	100	348	5	1852 ; 1870 ; 1878 ; 1880 ; 1886
Genève	200	76	172	2	1878 ; 1880
Glaris	116	31	27	1	1891
Lausanne	148	58	56	2	1884 ; 1888
Le Locle	70	27	48	1	1886
Lucerne	361	66	181	4	1854 ; 1868 ; 1872 ; 1920
Saint-Gall	577	142	299	8	1852 ; 1867 ; 1871 ; 1877 ; 1881 ; 1884 ; 1885 ; 1887
Schaffhouse	208	45	17	2	1889 ; 1908
Soleure	53	16	45	1	1888
Winterthur	238	70	142	4	1871 ; 1873 ; 1887 ; 1889
Zurich	301	70	204	4	1850 ; 1865 ; 1886 ; 1889
Total	3180	831	1791	42	Artistes hommes = 54,8% Artistes femmes = 14,3% Artistes non renseignés = 30,9%

Réalisé par Gabriella Lini, 2023.

(Tableau 8). Souvent en effet, les femmes préféreraient ne pas faire état de leur prénom, donc de leur genre, qui aurait dévalorisé leur travail.

Une Suisse romande plus ouverte aux femmes ?

En supposant que les données non étiquetées se répartissent de manière similaire entre artistes hommes et artistes femmes, Lausanne, Genève et Le Locle semblent être les villes pour lesquelles la participation des artistes femmes a été la plus élevée (Tableau 8). Elles sont suivies, par ordre d'importance de la présence féminine relative, par Berne, Aarau, Soleure, Winterthur, Glaris, Saint-Gall, Zurich, Schaffhouse, Lucerne et Bâle. Les données nous montrent ainsi une plus grande ouverture à l'égard des artistes femmes en Suisse romande qu'en Suisse alémanique, voire une différence entre les villes occidentales et orientales du pays.

Les données comparatives de notre corpus sont quantitativement et chronologiquement hétéro-

gènes. Pour Saint-Gall, par exemple, nous disposons des données relatives à huit expositions, présentées entre 1852 et 1887, alors que pour Genève les données documentent uniquement deux expositions datant de 1878 et 1880. Ce biais a une influence sur le nombre total d'exposants comptabilisés. C'est pourquoi nous avons choisi de tenir compte du rapport de participation homme-femme pour chaque lieu et année d'exposition (Figure 19). La participation des femmes aux Turnus commence timidement à se remarquer à partir de l'exposition de Zurich de 1865, où 15 femmes ont été identifiées sur 129 participants, alors qu'aux précédentes expositions de Zurich, Bâle, Lucerne, Berne et Saint-Gall, elle se situait autour des 2%. Le rapport entre hommes et femmes augmente davantage dans la capitale fédérale en 1880 et en 1886 (respectivement 20% et 22%). Ailleurs, la présence des femmes par rapport à celle des hommes connaît un premier pic important au Turnus de Genève de 1880 (20,4% de femmes identifiées).

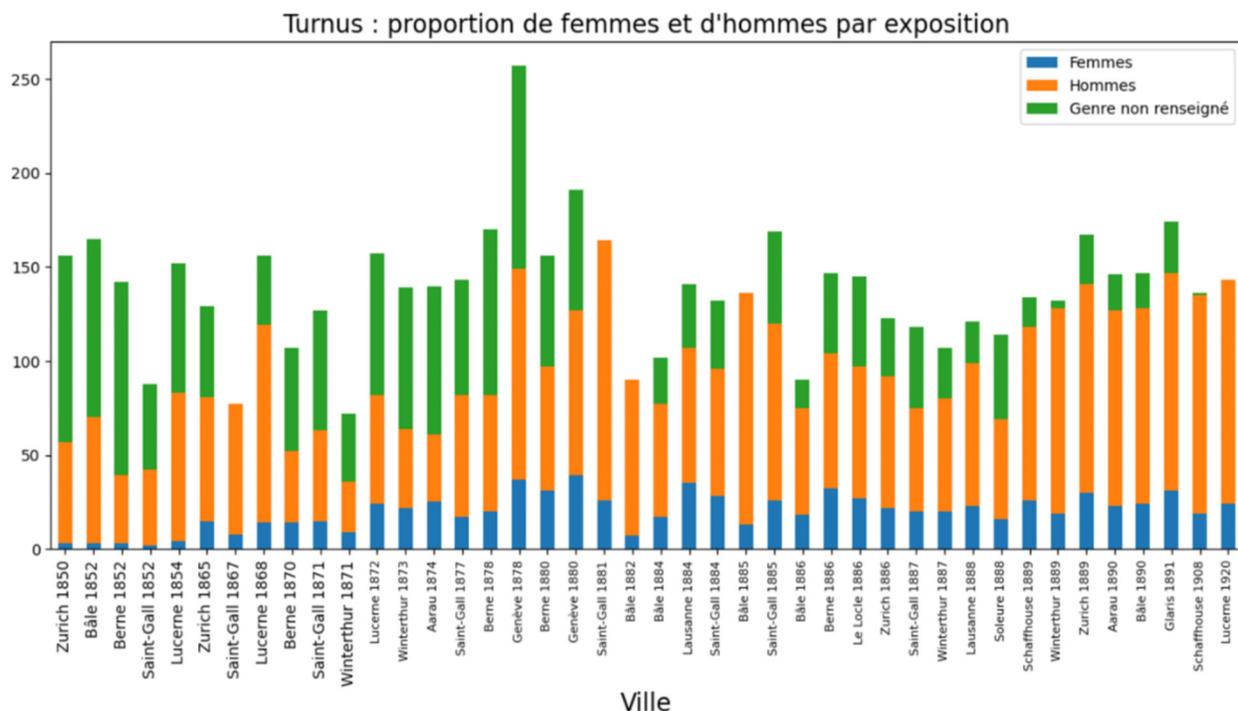


Figure 19. Présence des hommes, des femmes et des personnes non renseignées, par ville et par année d'exposition. Données : BasArt, expositions Turnus, 1850-1920. Gabriella Lini, 2023.

C'est, toutefois, l'exposition lausannoise de 1884 qui détient le pourcentage de participation féminine le plus élevé, avec 24,8% d'exposantes. Quant aux expositions genevoises de 1878 et de 1880, identifiées dans notre corpus comme celles comptant le plus grand nombre d'exposants (257 pour la première et 191 pour la seconde), elles détiennent le record du nombre absolu de femmes artistes présentes, respectivement 37 et 39.

Ces chiffres sont-ils suffisants pour défendre l'hypothèse précédemment émise, que les villes romandes offraient plus d'espaces aux artistes femmes que celles de Suisse alémanique ? Sur l'ensemble des villes suisses qui ont participé à la manifestation, seule Bâle semble avoir eu un léger retard sur l'ouverture des expositions aux femmes. Deux Turnus organisés par cette ville, en 1882 et 1885, enregistrent encore un score de participation féminine au-dessous des 10%, alors que la moyenne était à l'époque supérieure à ce chiffre dans les autres villes. Enfin, même si notre corpus laisse entrevoir une plus grande participation des femmes aux expositions des villes francophone, les Turnus organisés par Bâle, Zurich, Saint-Gall, Lucerne et Schaffhouse

attestent, à partir des années 1870-80, une augmentation de la présence des femmes, ainsi que des pics de fréquentation féminine comparables à ceux de Lausanne ou de Genève. L'augmentation de cette présence au cours des ans, permet néanmoins de supposer que le long chemin de l'émancipation et de la conquête de l'espace public entrepris par les femmes suisses dès le dernier tiers du XIX^e siècle a joué un rôle sur le développement de la présence féminine aux expositions Turnus.

Peindre « comme une femme » ?

Vient, pour finir, la curiosité habituelle sur ce que les femmes présentaient dans leurs expositions – ici, dans les expositions Turnus -, et sur la différence éventuelle entre leurs œuvres et celles des hommes. La question « les femmes exposaient-elles des toiles avec des sujets en commun ? » doit s'accompagner d'une réflexion sur la construction sociale des pratiques artistiques, sur les assignations de genre d'une époque et sur les horizons ouverts ou non pour les trajectoires professionnelles féminines, seule manière de sortir des évaluations

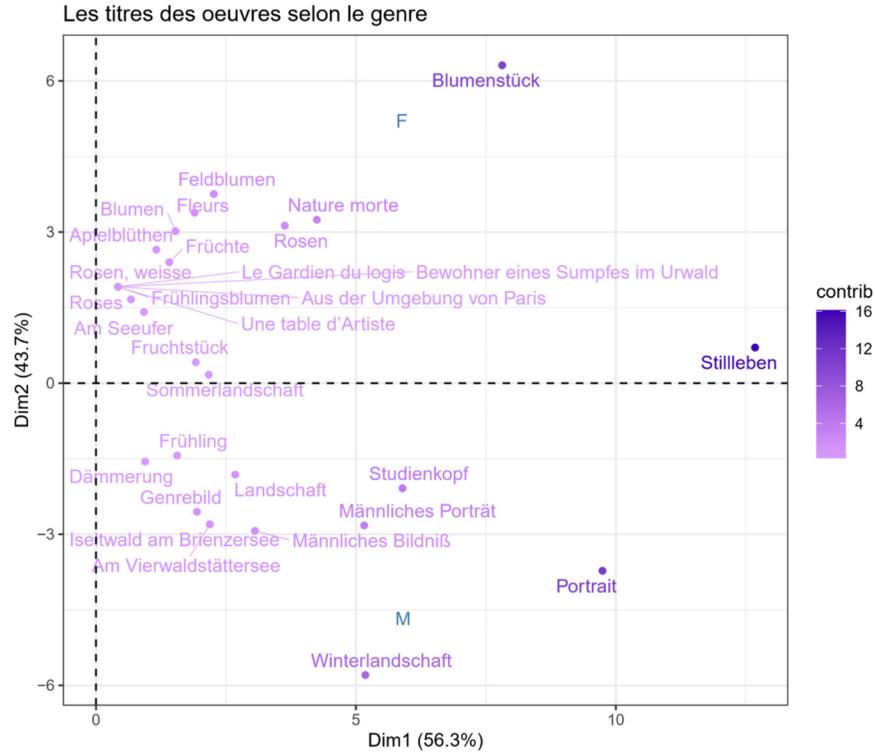


Figure 20. Mots issus des titres des œuvres selon le genre dans les catalogues des expositions Turnus de la Société suisse des beaux-arts entre 1850 et 1920. 5 201 titres ont été attribués au genre de l'artiste. Sources : catalogues Turnus, BasArt, mai 2023. Graphique : Martina Rizzello, 2023.

hiérarchiques du travail féminin par rapport au travail masculin. Analyser les spécificités de l'art exposé par les femmes, c'est observer une structure sociale et ses évolutions, dont l'analyse doit être affinée à l'aide de multiples informations (âge des artistes, statut marital, présence d'enfants ou non...).

Ainsi, une analyse en composantes principales (ACP) a été conduite à partir des colonnes indiquant le titre de l'œuvre et le genre de l'artiste. L'ACP est une méthode statistique de réduction des dimensions qui permet de calculer et visualiser la corrélation entre différentes variables et différents individus en termes de distance. Après avoir créé un tableau de contingence montrant d'un côté les titres des œuvres, et de l'autre la fréquence relative des titres selon la variable du genre, une ACP a été appliquée aux données pour visualiser la corrélation entre les titres des œuvres et le genre de l'artiste.

Plus les points du graphique sont proches les uns des autres, plus ils sont corrélés. Dans le cas présent, il n'y a que deux variables (M pour les artistes

hommes et F pour les artistes femmes dans le graphique) mais plusieurs individus (les titres). Les pourcentages représentent le rapport de variance de chaque composante. Dans ce cas, la somme des rapports de variance des composantes « explique » 100 % des données. L'axe des ordonnées montre la séparation entre les deux variables du genre, tandis que l'axe des abscisses correspond plutôt à la fréquence des titres. L'axe de la fréquence (56.3%) a un poids légèrement plus important que celui du genre (43.7%) dans la distribution des titres.

Le tableau de contingence contient un total de 5 201 titres attribués au genre de l'artiste. Les titres qui apparaissent dans le graphique sont en même temps les plus fréquents et ceux qui ont montré plus de corrélation avec la variable du genre. Pour des raisons de lisibilité, seuls les trente titres les plus représentatifs sont montrés.

Le graphique montre que dans le contexte des expositions de la Société suisse des beaux-arts en Suisse entre 1850 et 1920, la nature morte, et en particulier

les œuvres représentant des fleurs sont en forte corrélation avec les artistes femmes. Les paysages (en particulier les paysages d’hiver) et les portraits sont fortement associés aux artistes hommes. En général, il semblerait que l’art exposé par les femmes s’oriente plutôt vers les objets inanimés, alors que dans les œuvres corrélées aux hommes on trouve plus de représentation d’êtres humains (portraits) et de leur vie (« Genrebild », la scène de genre).

Cette distribution n’est pas totalement surprenante. Comme expliqué par Griselda Pollock dans son article “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, le manque d’accès à l’étude du corps humain nu pour la peinture les aurait limitées aux sujets inanimés et surtout aux fleurs, sujets considérés à l’époque comme moins prestigieux⁴⁵. Il ne semble pas improbable également que les hommes aient évité les fleurs comme sujet de peinture pour des raisons de prestige, même si une étude historique plus approfondie serait nécessaire pour confirmer cette hypothèse.

Dans le cas de la nature morte, on peut remarquer une différence entre la distribution des titres en allemand et en français. « Stilleben », le titre le plus fréquent, se place presque à moitié de l’axe homme-femme, alors que « Nature morte » semblerait être en plus forte corrélation avec les artistes femmes. Il semblerait donc que dans les expositions en Suisse romande la nature morte soit un sujet préféré par les femmes, alors que dans les expositions en Suisse alémanique la distribution est plus équilibrée. Cela suggère encore une fois une différence dans la culture artistique des deux principales régions linguistiques, même si l’analyse est provisoire et incomplète. Une analyse croisée des titres selon le genre portant aussi sur la distribution géographique et temporelle permettrait de préciser ce point.

Conclusion

Au détour de cette étude, deux conclusions sont possibles. La première porterait sur l’intérêt de

proposer, pour approfondir les techniques et les méthodes des humanités numériques et pour en tester les limites, de travailler sur des données concrètes qu’on a contribué à produire, dont on connaît donc les limites mais aussi la profondeur. La seconde conclusion tirée de cette étude porte plus spécifiquement sur l’objet analyse – les expositions du Turnus, premiers grands événements artistiques itinérants de l’histoire de la Suisse, et qui contribuèrent, malgré le reproche d’amateurisme et de localisme, à ancrer la Suisse dans le paysage européen de l’art au XIX^e siècle. Les expositions Turnus furent, comme le dit bien leur dénomination, une plaque tournante, un lieu de passage pour de nombreux artistes de Suisse, d’Allemagne, et parfois de France et d’Italie, sur des trajectoires européennes dès le départ. On ne peut leur reprocher un quelconque localisme. Si une majorité d’artistes n’y exposa qu’une ou deux fois, le phénomène ne concernait pas que des débutants mais aussi des artistes de renom qui considéraient la Suisse comme un marché potentiel intéressant, même s’il valait mieux s’implanter dans des territoires plus larges. Les expositions Turnus furent par ailleurs un lieu important pour le développement d’une tradition paysagiste locale. Loin de confirmer les raisons habituellement associées à leur déclin, l’analyse laisse supposer que le crépuscule des expositions Turnus fut peut-être plus l’effet de leur âge d’or, et de leur capacité à ouvrir les artistes suisses vers l’Europe jusqu’à la fin des années 1880, femmes y compris. Cette ouverture les encouragea à partir vers d’autres horizons, en particulier pour les Romands qui s’installaient à Paris dès les années 1880 ou les germanophones à Munich dans les années 1900.

L’étude, à l’heure où nous la fermons, reste bien aride – sans témoignages artistiques directs, sans illustrations pour l’éclairer davantage. C’est aussi sa raison d’être : ouvrir des pistes à des historiens et historiennes de l’art plus spécialistes, intéressés de continuer notre travail avec des méthodes et des sources alternatives, et à en discuter la pertinence.

Genève, juin 2023.

⁴⁵ Griselda Pollock, “Women, art and ideology: Questions for feminist art historians”, *Woman’s Art Journal*, 4(1), 1983, p. 39-47 (citation p. 45).

Tableau 9. Artistes ayant exposé plus de deux fois au Turnus.

Artiste	Titre de l'œuvre	Nombre d'expositions où l'œuvre apparaît	Genre de l'artiste	Villes des expositions	Années des expositions	Prix de l'œuvre
Christian Mali	<i>Abend im Dorfe</i>	6	M	Saint-Gall, Bâle, Zürich, Berne, Aarau, Bâle	1884, 1886, 1886, 1886, 1890, 1890	1000, 500, nd, 500, 350, 350
Jost Muheim	<i>Morgenstimmung am Luzernersee</i>	6	M	Winterthur, Saint-Gall, Solothurn, Zürich, Aarau, Bâle	1887, 1887, 1888, 1889, 1890, 1890	500, 500, 500, 500, nd, nd
Anna Peters	<i>Feldblumen</i>	5	F	Berne, Saint-Gall, Bâle, Zürich, Berne	1878, 1884, 1886, 1886, 1886	200, 375, 375, nd, 375
Niclaus Pfyffer	<i>Eichenallee</i>	5	M	Bâle, Zürich, Berne, Winterthur, Saint-Gall	1886, 1886, 1886, 1887, 1887	420, nd, 420, 400, 400
Niclaus Pfyffer	<i>Waldweg im Vorgebirge</i>	5	M	Bâle, Zürich, Berne, Winterthur, Saint-Gall	1886, 1886, 1886, 1887, 1887	420, nd, 420, 400, 400
Paul Robinet	<i>Bei Brunnen</i>	5	M	Bâle, Zürich, Berne, Winterthur, Saint-Gall	1886, 1886, 1886, 1887, 1887	420, nd, 420, 400, 400
Wymann-Mory	<i>Im Lauterbrunnenthal</i>	4		Bâle, Saint-Gall, Winterthur, Saint-Gall	1884, 1884, 1887, 1887	300, 300, 250, 250
A. Stademann	<i>Mondschein</i>	4		Zürich, Berne, Winterthur, Saint-Gall	1865, 1870, 1871, 1871	260, 150, 235, 235
Edouard Ravel	<i>Les premiers pas</i>	4	M	Zürich, Le Locle, Bâle, Berne	1886, 1886, 1886, 1886	nd, 3000, 3000, 3000
Fritz Völlmy	<i>Villeneuve am Genfersee</i>	4	M	Bâle, Zürich, Berne, Zürich	1886, 1886, 1886, 1889	500, nd, 500, 750
J. Chelminsky	<i>Schlittenparthie in Russland</i>	4	M	Bâle, Saint-Gall, Bâle, Berne	1885, 1885, 1886, 1886	1000, 1000, 800, 800
Karl Gehry	<i>Durchwachte Nacht</i>	4	M	Bâle, Saint-Gall, Bâle, Berne	1885, 1885, 1886, 1886	1400, 1400, 1400, 1400

(suite)

Tableau 9. (Suite)

Artiste	Titre de l'œuvre	Nombre d'expositions où l'œuvre apparaît	Genre de l'artiste	Villes des expositions	Années des expositions	Prix de l'œuvre
Louis Mennet	<i>Erinnerung an Holland</i>	4	M	Bâle, Saint-Gall, Saint-Gall, Winterthur	1882, 1885, 1887, 1887	300, 100, 200, 200
Niclaus Pfyffer	<i>Am Axen</i>	4	M	Bâle, Zürich, Berne, Winterthur	1886, 1886, 1886, 1887	500, nd, 500, 420
Vittorio Avanzi	<i>Riva degli Schiavoni</i>	4	M	Bâle, Zürich, Le Locle, Berne	1886, 1886, 1886, 1886	250, nd, 200, 200
W. Benteli	<i>Am Brienzersee</i>	4	M	Aarau, Saint-Gall, Bâle, Zürich	1874, 1881, 1886, 1886	350, 350, 380, nd
D'Albert Durade	<i>Die Neugierige</i>	3		Winterthur, Saint-Gall, Lucerne	1871, 1871, 1872	220, 220, 200
Lacaze	<i>Die Ueberschwemmung</i>	3		Winterthur, Saint-Gall, Winterthur	1871, 1871, 1873	1500, 1500, 2000
Adolf Esinger	<i>Motiv an der Donau</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	500, nd, 500
Adolf Feragutti	<i>Weiblicher Studienkopf</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886, 1886, 1886	400, nd, 400
Alfred Schöck	<i>Bei Sonnenuntergang an der untern Donau</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	800, nd, 800
Amalie Rost	<i>Blumenbouquet</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	300, nd, 300
Arno Meermann	<i>Brunnenberg bei Meran</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	900, nd, 900
Arthur Calame	<i>Olivenhain bei Mentone</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	2000, nd, 2000
August Bauer	<i>Spätherbst in den Vorbergen des Schwarzwaldes</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	350, nd, 350
Blanche Chavannes	<i>Une table d'Artiste</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	300, nd, 300
Christian Mali	<i>Heimkehr vom Markte</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	600, nd, 600
Christian Schmidt	<i>Herbst in Reichenhall (Baiern)</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	500, nd, 500

(suite)

Tableau 9. (Suite)

Artiste	Titre de l'œuvre	Nombre d'expositions où l'œuvre apparaît	Genre de l'artiste	Villes des expositions	Années des expositions	Prix de l'œuvre
D. Motta	<i>Umgebung von Grenoble</i>	3		Berne, Winterthur, Saint-Gall	1870, 1871, 1871	150, 150, 150
Eduard Pfyffer	<i>Kaffeetrinkerin</i>	3	M	Bâle, Saint-Gall, Saint-Gall	1884, 1884, 1885	1000, 1000, 500
Elise Nees von Esenbeck	<i>Herbstastern</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	375, nd, 375
Emil Beurmann	<i>Kinderporträt</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	350, nd, 350
Ernst Breitenstein	<i>Daheim</i>	3	M	Zürich, Aarau, Bâle	1889, 1890, 1890	950, 900, 900
F. Bocion	<i>Bei Ouchy</i>	3	M	Bâle, Bâle, Zürich	1885, 1886, 1886	250, 250, nd
F. Bocion	<i>Bei Venedig</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	260, nd, 260
F. Diday	<i>Sturm auf dem Genfersee</i>	3		Zürich, Winterthur, Saint-Gall	1865, 1871, 1871	3000, 750, 750
Fanny Assenbaum	<i>Am Waldessaum</i>	3	F	Winterthur, Saint-Gall, Zürich	1887, 1887, 1889, 1889	600, 400, 200
Fanny Assenbaum	<i>Im Walde</i>	3	F	Aarau, Bâle, Glarus	1890, 1890, 1891	180, 180, 220
Fanny Levy	<i>Stadt und Land</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	500, nd, 500
Frieda Kieser	<i>Stilleben</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	300, nd, 300
Friederike Frey	<i>Apfelblüthen</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	350, nd, 300
Friederike Frey	<i>Früchtenstück</i>	3	F	Lucerne, Aarau, Bâle	1872, 1890, 1890	130, nd, 250
Friederike Frey	<i>Rosen</i>	3	F	Bâle, Zürich, Solothurn	1886, 1886, 1888	200, nd, 220
Fritz Nerly	<i>Kapuzinerkloster in Amalfi</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	400, nd, 400
Fritz Völlmy	<i>Alte Architektur in Gutach</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	200, nd, 200
G. Bion	<i>Bei Murg am Wallensee</i>	3		Berne, Winterthur, Saint-Gall	1870, 1871, 1871	160, 160, 160
Gustav Kampmann	<i>Aus Tirol</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	375, nd, 375

(suite)

Tableau 9. (Suite)

Artiste	Titre de l'œuvre	Nombre d'expositions où l'œuvre apparaît	Genre de l'artiste	Villes des expositions	Années des expositions	Prix de l'œuvre
Gustav Kampmann	<i>Herbstmorgen in Tirol</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	375, nd, 375
Gustav Vollenweider	<i>Am Altar</i>	3	M	Saint-Gall, Bâle, Zürich	1884, 1886, 1886	1500, 800, nd
Gustav Vollenweider	<i>Portrait</i>	3	M	Berne, Aarau, Bâle	1886, 1890, 1890	nd, nd, nd
Gustave Castan	<i>Souvenir de la Vallée d'Arolla</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	1200, nd, 1200
H. Forschner	<i>Stilleben</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	150, nd, 150
H. Lewis	<i>Waldlandschaft</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	1500, nd, 1500
H. von Klenze	<i>Sommernemse</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	700, nd, 700
J. Reichlen	<i>Gang nach der Kirche</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	1000, nd, 1000
J. Reichlen	<i>Studie</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	350, nd, 350
Joh. Zahnd	<i>Aus dem Albanergerbirge</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	200, nd, verkauft in Bern
Josef Hahn	<i>Abend an der Pegnitz</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	360, nd, 360
Josef Hahn	<i>Winter</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	200, nd, 200
Joseph Geisser	<i>Der Engstelenbach</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	450, nd, 450
Joseph Geisser	<i>Waldweg</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	2500, nd, 2500
Jost Muheim	<i>Abendstimmung am Zugersee</i>	3	M	Winterthur, Saint-Gall, Solothurn	1887, 1887, 1888	500, 500, 500
Jules Hébert	<i>Bei Vraignes in der Picardie</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	250, nd, 250
Julien Renevier	<i>Inneres der Kirche von Lugano</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	500, nd, 500
Karl Gehri	<i>Am Familientisch</i>	3	M	Zürich, Aarau, Bâle	1889, 1890, 1890	300, 350, nd
Karl Gehri	<i>Am Krankenbett</i>	3	M	Zürich, Aarau, Bâle	1889, 1890, 1890	200, 200, 200
Karl Gehri	<i>Kriegsgeschichten</i>	3	M	Zürich, Aarau, Bâle	1889, 1890, 1890	500, 500, nd

(suite)

Tableau 9. (Suite)

Artiste	Titre de l'œuvre	Nombre d'expositions où l'œuvre apparaît	Genre de l'artiste	Villes des expositions	Années des expositions	Prix de l'œuvre
Karl Spitz	<i>Heiteres Wetter</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	250, nd, 250
Ludwig Skell	<i>Tölz mit der Benediktenwand</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	200, nd, 200
Ludwig Skell	<i>Wasserfall an der Benediktenwand</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	350, nd, 350
Luigi Monteverde	<i>Trauben</i>	3	M	Aarau, Glarus, Bâle	1890, 1890, 1891	nd, 450, nd
Marc Dunant	<i>Iseltwald am Brienersee</i>	3	M	Berne, Saint-Gall, Winterthur	1870, 1870, 1871, 1871, 1873	200, 200, 200.
Marguerite Massip	<i>Der Trinker</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	350, nd, 400
Marguerite Massip	<i>Mädchen mit Rose</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	400, nd, 250
Marie Sandoz	<i>Le Gardien du logis</i>	3	F	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	400, nd, 400
Max Roman	<i>Motiv bei Perugia</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	250, nd, 250
Philipp Röth	<i>Aus der Umgebung von München</i>	3	M	Bâle, Bâle, Berne	1884, 1886, 1886	350, 350, 350
Rudolf Koller	<i>Die Tränke</i>	3	M	Bâle, Winterthur, Saint-Gall	1884, 1887, 1887	7000, nd, vom Kunstverein Schaffhausen aus dem Bundesbeitrag angekauft
Rudolf Koller	<i>Morgen am See</i>	3	M	Winterthur, Zürich, Berne	1871, 1886, 1886	nd, nd, 3500
Rudolf Koller	<i>Pferdeschwemme</i>	3	M	Saint-Gall, Bâle, Saint-Gall	1884, 1885, 1885	3000, 3000, 3000
Sigmund Eggert	<i>Hundstage</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	500, nd, 500
Th. Kleehaas	<i>Am Fenster</i>	3		Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	375, nd, 375
Theodor de Saussure	<i>In Subiaco</i>	3	M	Berne, Winterthur, Saint-Gall	1870, 1871, 1871	nd, nd, nd
Victor Puhonny	<i>Farm in Gutach</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	150, nd, 150

(suite)

Tableau 9. (Suite)

Artiste	Titre de l'œuvre	Nombre d'expositions où l'œuvre apparaît	Genre de l'artiste	Villes des expositions	Années des expositions	Prix de l'œuvre
Victor Puhonny	<i>Sumpf bei Wasselonne im Elsass</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	100, nd, 100
Victor Tobler	<i>Portraitstudie</i>	3	M	Aarau, Bâle, Glarus	1890, 1890, 1891	500, 500, 400
Vittorio Avanzi	<i>Morgen in Sorrent</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	300, nd, 300
Wilhelm Brandenburg	<i>Baumlandschaft</i>	3	M	Bâle, Zürich, Berne	1886, 1886, 1886	220, nd, 220
Xaver Schwegler	<i>Stilleben</i>	3	M	Winterthur, Saint-Gall, Lucerne	1871, 1871, 1872	300, 300, 170

Données : catalogues salons Turnus disponibles dans la base Artl@s le 22 avril 2023, sur 10669 œuvres (traitement : Elena Maria Rizzi, 2023).