

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 64 (2016)

**Artikel:** Madame Hodler, une œuvre d'Alice Bailly  
**Autor:** Moeckli, Justine  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-731206>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

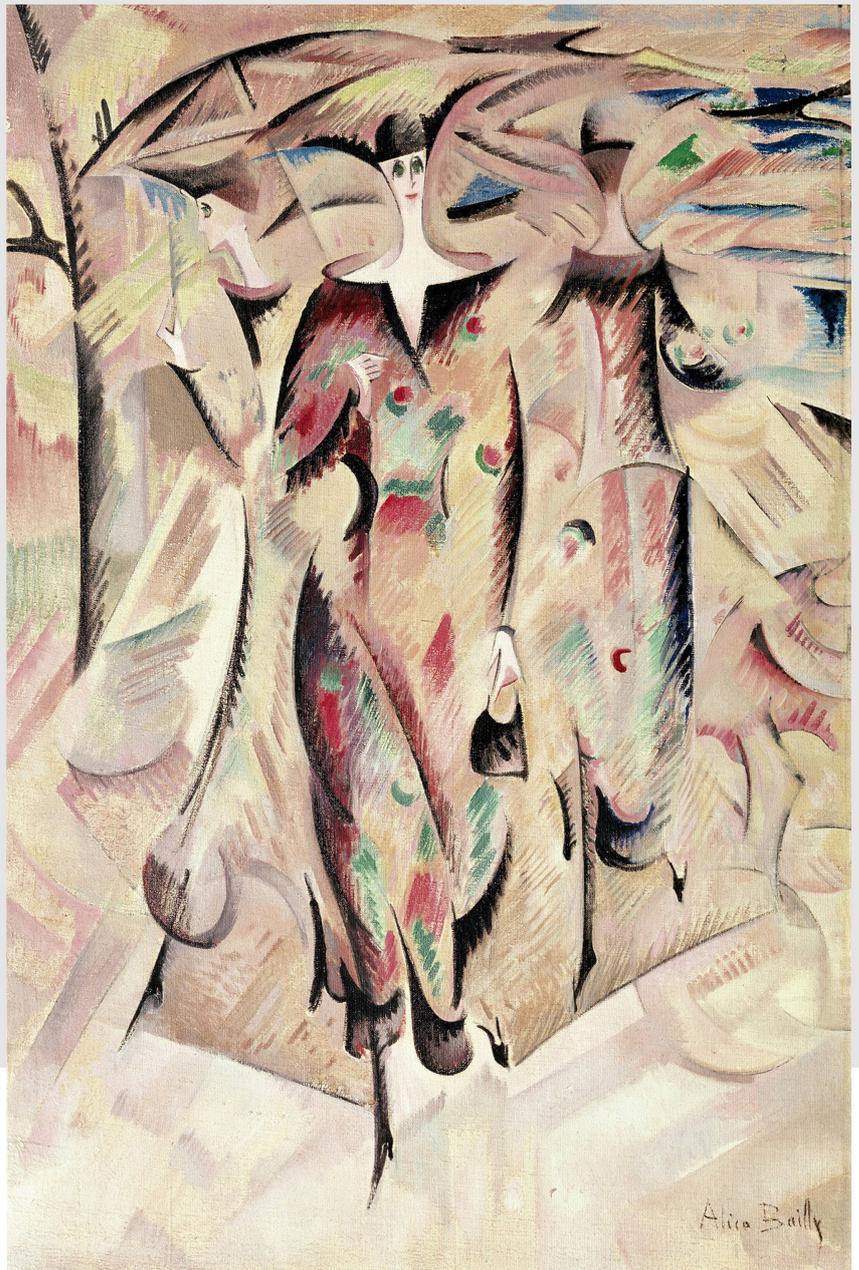
**Download PDF:** 22.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Madame Hodler, une œuvre d'Alice Bailly

JUSTINE MOECKLI

LA PEINTRE ALICE BAILLY (1872-1938) FAIT PARTIE DES ARTISTES LES PLUS REMARQUABLES DE L'ART D'AVANT-GARDE EN SUISSE ROMANDE ENTRE LES DEUX GUERRES. NÉE À GENÈVE, ELLE VIT À PARIS DE 1905 À 1914. PENDANT CETTE DÉCENNIE, ELLE DÉVELOPPE UN STYLE ORIGINAL À PARTIR DES THÉORIES CUBISTES ET FUTURISTES. ELLE EST AUSSI ACTIVE DANS LA DIFFUSION DE CES MOUVEMENTS ARTISTIQUES DANS SON PAYS D'ORIGINE. APRÈS UN RETOUR FORCÉ EN SUISSE DÙ À LA GRANDE GUERRE, ELLE CONTINUE À EXPÉRIMENTER JUSQU'AU DÉBUT DES ANNÉES 1920<sup>3</sup>. L'ŒUVRE À LAQUELLE EST CONSACRÉ CET ESSAI DATE DE 1918 ET REPRÉSENTE BERTHE HODLER EN PROMENADE AU BORD DU LAC LÉMAN (FIG. 1). ELLE FUT ACQUISE PAR LE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE EN 1977.



1 Alice Bailly (Genève, 1872 – Lausanne, 1938), *Madame Hodler à la Perle du Lac*, 1918. Huile sur toile, 110 x 73 cm. MAH, inv. 1977-102.

**M**adame Hodler. Ainsi s'intitule le numéro 28 du catalogue de l'exposition monographique consacrée à Alice Bailly, qui eut lieu à la Galerie Moos en octobre 1918<sup>2</sup>. L'œuvre, présentée dans la section « Visages », est accompagnée entre autres d'un autoportrait (*Portrait de l'artiste*<sup>3</sup>, 1917), de portraits d'amis genevois (Albert Rheinwald, Henry Spiess, Lucienne Florentin) et de celui d'une amie peintre parisienne (*Madame Marval au bal Van Dongen*, 1914). Cette dernière toile<sup>4</sup>, qui illustre la fameuse soirée costumée que le peintre Kees van Dongen organise dans son atelier en mars 1914, est formellement la plus proche de *Madame Hodler*. Les autres portraits, en buste, de face ou de trois-quarts, bien que présentant également des déconstructions modernistes, sont plus classiques dans leur composition. Dans cette évocation des nuits parisiennes auxquelles participait Alice Bailly, nous voyons, au centre, une figure féminine en pied esquissant un mouvement de danse. Il s'agit de l'artiste Jacqueline Marval (1866-1932), habillée d'un costume blanc agrémenté de touches bleu vif (chapeau à plume, manchettes et chaussures), que rappelle un fort maquillage des yeux à la chromatique similaire<sup>5</sup>. Elle se détache de la foule des autres danseurs, aux couleurs plus chaudes, qui remplissent l'espace restant du tableau. Le style d'Alice Bailly emprunte à la fois aux formes planes et géométriques du cubisme et aux représentations simultanées du mouvement pratiquées par les futuristes. Figures principale et secondaires sont ainsi quasi sur le même plan et l'espace du tableau est unifié par les larges

mouvements elliptiques ou semi-elliptiques qui rythment la composition. Bien que moins abstraite, la peinture n'est pas sans rappeler le *Bal Bullier* de Sonia Delaunay (1913), œuvre représentant elle aussi la vie nocturne artistique à Paris avant la Première Guerre mondiale. Dans *Madame Marval au bal Van Dongen*, Alice Bailly célèbre la communauté artistique qu'elle fréquente depuis son installation définitive à Paris en 1906 et fait parallèlement le portrait d'une femme artiste, amie et ancienne voisine<sup>6</sup>. Au niveau formel, elle travaille à la représentation du mouvement et des rythmes à partir de la figure féminine, un de ses thèmes favoris. En effet, même lorsque son style sera redevenu plus classique, l'artiste continuera à s'intéresser au corps féminin en mouvement, comme par exemple dans *La Danseuse au Palais* (1928, fig. 2).

Le tableau qui nous intéresse reprend également ce thème et permet à Alice Bailly de poursuivre encore plus loin ses expériences sur la forme. Cependant, les raisons exactes qui l'ont poussée à faire le portrait de Berthe Hodler (1868-1957) sont plus difficiles à déchiffrer. L'œuvre a rarement été analysée dans la littérature sur l'artiste. Albert Rheinwald, auteur de la première monographie consacrée à Alice Bailly, publiée par la Galerie Moos dans le cadre de son exposition de 1918, ne mentionne pas ce tableau alors qu'il consacre plusieurs pages élogieuses aux portraits réalisés par l'artiste, dont le sien<sup>7</sup>. George Peilleux, qui écrit en 1968 un deuxième ouvrage sur l'artiste, ne parle pas non plus du portrait de Berthe Hodler et ne le reproduit pas. Paul-André Jaccard, spécialiste d'Alice



2 Alice Bailly, *La Danseuse au Palais*, 1928. Huile sur toile, 81 x 100 cm. MAH, inv. 1966-38; legs M<sup>me</sup> René Hentsch, 1966.



Bailly et auteur du catalogue de l'exposition monographique qui eut lieu au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 2005, y fait lui allusion dans la partie consacrée aux portraits genevois. Il suggère qu'il pourrait s'agir d'une sorte de portrait « par défaut »<sup>8</sup>. Alors qu'à Paris Alice Bailly avait représenté non seulement Jacqueline Marval, évoquée plus haut, mais aussi Bella Hassenberg<sup>9</sup>, on ne compte aucun portrait d'artiste peintre réalisé lors de sa période genevoise. Est-ce parce que ses collègues ne voulaient pas être soumis à son style jugé trop moderne, ni même fréquenter l'artiste, à l'instar de Ferdinand Hodler qui refusa de la recevoir dans son atelier ? Le portrait de Berthe Hodler est-il par ailleurs une allusion déguisée à Hodler lui-même, décédé en mai 1918 ? Une référence amusée<sup>10</sup> ? Ou alors une manière pour Alice Bailly de

3 Gertrud Dübi-Müller (Soleure, 1888-1980), *Berthe, Titine und Ferdinand Hodler, Genf, 1918*. Fotostiftung Schweiz, inv. 80.0318.

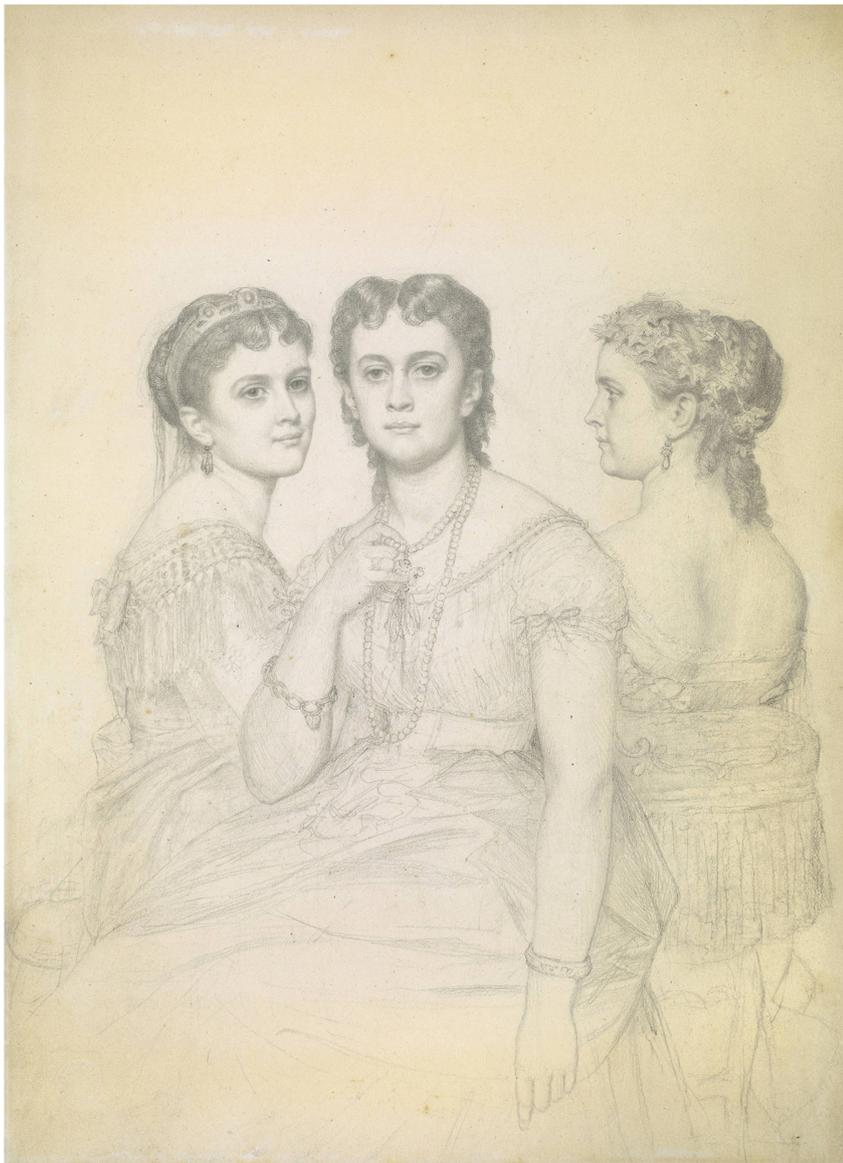
s'affirmer clairement, mais avec humour, comme étant du côté de la modernité et du féminin ? À l'occasion de l'Exposition nationale de 1896, Albert Trachsel avait écrit à propos de l'art suisse : « Donc, pour que notre Art soit bien le reflet de l'âme, du caractère suisse, les œuvres de nos peintres et sculpteurs devront être viriles, musclées comme nos taureaux des monts, ou nos magnifiques et solides bergers »<sup>11</sup>. Au moment

où Alice Bailly revient à Genève, Hodler est toujours considéré comme le meilleur représentant de cet art masculin<sup>22</sup>.

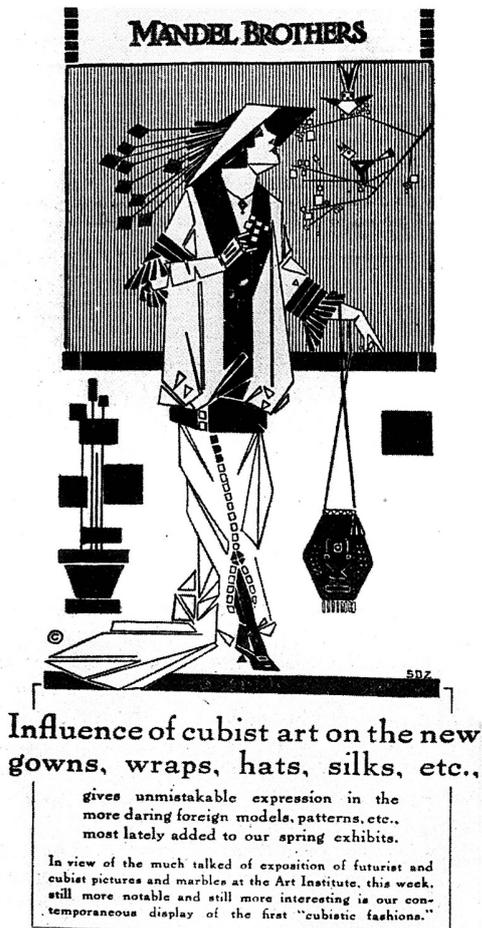
Bien sûr, même sans adhérer complètement à l'idée d'une référence directe à Hodler, le choix de peindre sa femme n'est pas innocent. Le peu d'informations biographiques qui nous sont parvenues concernant Berthe Hodler<sup>23</sup> et, dans une certaine mesure, Alice Bailly, ne permettent pas de connaître les circonstances exactes de la création de ce portrait. Mais Berthe Hodler était en quelque sorte une figure publique. L'artiste a certainement été témoin d'une scène similaire à celle représentée, Madame Hodler se promenant sur la rive

droite du lac<sup>24</sup>. En effet, le couple Hodler vivait dans un appartement au quai du Mont-Blanc, où Berthe continua d'habiter après la mort du peintre. En mai 1918, la veille du décès de Hodler, Gertrud Dübi-Müller (1888-1980) avait réalisé une série de photographies, cette fois-ci à Cologny, montrant le peintre, sa fille et sa femme en promenade au bord du lac<sup>25</sup>.

Le triple portrait, qui correspond parfaitement aux points de vue simultanés du cubisme ainsi qu'à la représentation du mouvement telle qu'elle était pratiquée par les futuristes, possède une origine plus ancienne, remontant au moins au XVI<sup>e</sup> siècle. L'exemple le plus célèbre de ce

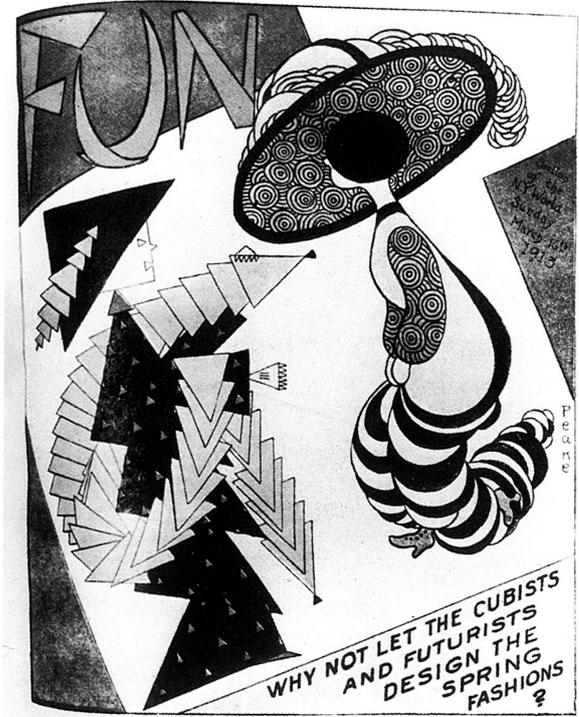


4 Charles Gleyre (Chevilly, VD, 1806 – Paris, 1874), *Étude pour le portrait de Madame Laval*, 1868. Crayon sur papier, 438 x 318 mm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, inv. 1207.



5 Publicité pour le grand magasin de Chicago, Mandel Brothers, *Chicago Tribune*, 1914. Reproduit dans Radu Stern, *À contre-courant: Vêtements d'artistes 1900-1940*, Berne 1992, p. 52.

6 *Why not Let the Cubists and Futurists Design the Spring Fashions?* (Pourquoi ne pas laisser les cubistes et les futuristes concevoir la mode de printemps?), *Punch*, Londres, 1913. Reproduit dans Radu Stern, *À contre-courant: Vêtements d'artistes 1900-1940*, Berne 1992, p. 51.



type de composition est certainement le portrait de Charles 1<sup>er</sup> en trois positions (1635 – avant juin 1636)<sup>26</sup> peint par Anthony van Dyck et destiné à servir de modèle au Bernin pour la réalisation d'un buste sculpté aujourd'hui disparu. Van Dyck semble avoir emprunté l'idée d'une représentation conjointe de la face et des deux profils à un tableau de Lorenzo Lotto<sup>27</sup>, alors dans la collection de Charles 1<sup>er</sup>. Plus proche chronologiquement et géographiquement d'Alice Bailly, on peut noter que Charles Gleyre a repris cette idée dans le *Triple Portrait de Madame Laval* (1868, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne ; fig. 4). Comme chez Van Dyck, le modèle porte une autre tenue dans chacun des trois portraits. Mais Gleyre représente également son élégant sujet coiffé de manière différente dans chaque vue, ce qui diminue un peu l'impression de simultanéité et rappelle plutôt les gravures de mode de l'époque servant à mettre en valeur différentes toilettes<sup>28</sup>. À cet égard, le portrait de Berthe Hodler peut lui aussi être rapproché de l'univers de la mode, en particulier du défilé<sup>29</sup>.

Analyser le tableau d'Alice Bailly de ce point de vue enrichit sa lecture. Berthe Hodler était connue pour l'élégance de ses vêtements<sup>20</sup> et l'on peut imaginer que pour la peintre, qui se trouve alors dans une sorte d'exil, la vision



de cette femme au fait de la mode lui ait rappelé le monde sophistiqué qu'elle fréquentait à Paris. Les artistes d'avant-garde qui formaient le cercle d'Alice Bailly dans la capitale entretenaient aussi des rapports étroits avec la mode. On pense avant tout à Sonia Delaunay et à ses robes et gilets simultanés créés en 1913<sup>21</sup>. Ces vêtements, conçus dans le prolongement des recherches picturales qu'elle mène avec Robert Delaunay, sont composés d'un assemblage de pièces de tissu aux textures, formes et couleurs contrastées. Les combinaisons de matières et de couleurs prennent ainsi le pas sur la forme de l'habit et lui confèrent un dynamisme renforcé par les mouvements du corps. Les motifs géométriques accentuent également l'effet bidimensionnel, en particulier des robes. Cette frontalité, ainsi que la construction par assemblage, qui n'est pas sans rappeler les principes du collage cubiste, vont constituer la grande révolution de la mode dans les années 1910-1920.

Les tenues de la Belle Époque, tours de force architectoniques basés sur une accentuation de certaines caractéristiques physiques féminines – hypertrophie du buste et des hanches accentuée par le rétrécissement de la taille – font place à partir de 1900 à des habits dont la forme générale est plus unifiée. Influencé par le costume masculin, le vêtement féminin se fait plus sobre et plus abstrait. Le corps qui l'habite est en mouvement. Visuellement, la nouvelle silhouette est faite pour être perçue en passant et non plus admirée de manière statique dans ses nombreux détails<sup>22</sup>. Ces changements vestimentaires accompagnent bien entendu l'évolution contemporaine du rôle de la femme dans la société ainsi que la transformation des rapports entre hommes et femmes. Mais ils n'en sont pas la conséquence directe. En effet, plus qu'une recherche de praticité, c'est un changement de vision qui transforme la mode féminine<sup>23</sup>. Pour l'historien de la mode Richard Martin, cette évolution radicale est la conséquence de la culture cubiste et de la nouvelle manière de percevoir le monde qui en découle<sup>24</sup>. Depuis la période précédant la Première Guerre mondiale, art et mode sont en lien

et s'influencent mutuellement comme rarement auparavant. Non seulement les artistes expérimentent avec la confection d'habits, le dessin et la réalisation de tissus, mais leur manière de représenter les vêtements, féminins en particulier, se transforme à la fois formellement et symboliquement. De leur côté, les couturiers s'inspirent des mouvements modernes, comme le montre cette publicité pour un grand magasin de Chicago (fig. 5). Ils cherchent aussi à élever leur statut. Rapprocher leur pratique de celle des artistes leur confère du prestige. L'influence du cubisme et du futurisme sur la mode est telle qu'elle fait l'objet d'une caricature du magazine satirique anglais *Punch* (fig. 6). Certains couturiers parisiens sont aussi des collectionneurs avisés, comme Paul Poiret et Jacques Doucet. Ce dernier, probablement sur les conseils de son bibliothécaire Clément-Janin, achète d'ailleurs une vingtaine d'estampes à Alice Bailly au printemps 1914<sup>25</sup>.

Toutes les caractéristiques de la nouvelle mode féminine se retrouvent dans la manière dont Alice Bailly peint le costume de Berthe Hodler. Sa tenue est composée de pièces de formes géométriques. La coiffe rappelle le pavillon d'un tuba, le décolleté de la jaquette forme une ellipse ouverte en triangle sur le devant, la jaquette elle-même est un rectangle ceinturé et la jupe un rectangle festonné. Sur l'ensemble fait de tissu au fond noir, des motifs géométriques<sup>26</sup> principalement rouges et verts semblent flotter et se fondre dans l'atmosphère, ce qui accentue le dynamisme de la représentation. La forte stylisation des formes, qui caractérisera les œuvres modernistes plus tardives d'Alice Bailly, fait l'une de ses premières apparitions dans le portrait de Berthe Hodler. Avec ce procédé, les distinctions entre les différentes parties représentées – corps, habit et décor – disparaissent. Cette absence de corporalité est soulignée positivement par Lucienne Florentin dans sa critique de l'exposition de 1918. De manière quelque peu puritaine, il faut bien le dire, elle y voit même un élément féministe: «[C]e qui me plaît dans cet art non dépourvu d'une certaine puissance, c'est qu'il reste essentiellement féminin – sinon féministe. Cela se sent entre autres à son espèce d'immatérialité. Une femme seule, ou un saint, peut peindre avec cette dépréoccupation de la réalité grossière, cette absence de sensualité directe. Une femme seule peut se plaire à vider ainsi les formes de leur contenu charnel et à les effiler en vagues linéaments. La peinture d'Alice Bailly est en quelque sorte virginale. Ce genre est trop rare à notre époque pour ne pas mériter d'être signalé»<sup>27</sup>.

Il est finalement intéressant de comparer le tableau d'Alice Bailly à un autre portrait de Berthe Hodler, également dans les collections du Musée d'art et d'histoire, réalisé lorsqu'elle était plus jeune (fig. 7). La manière de peindre la femme et son costume illustre dans ces deux œuvres les changements picturaux, vestimentaires et sociaux au tournant du siècle.

#### PAGE DE GAUCHE

7 Sophie-Vera Seippel-Bovet (Genève, 1865 – Zurich, 1936), *Portrait de Berthe Jacques, future Madame Ferdinand Hodler*, avant mars 1898. Pastel, 1150 x 900 mm. MAH, CdAG, inv. 1935-16; don de l'artiste.



8 Ferdinand Hodler (Berne, 1853 – Genève, 1918), *Étude pour « Le Portrait de Berthe Jacques », profil à gauche*, vers 1896. Crayon noir et estompe sur papier beige mis au carreau au crayon noir, 445 x 305 mm. MAH, CdAG, inv. 1964-60; legs Émilie Hodler-Ruch et Hector Hodler.

Le portrait en pastel exécuté par Sophie-Vera Seippel-Bovet (1865-1936), dont nous ignorons malheureusement les circonstances de la création, est typique de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Berthe Jacques, comme elle se nomme à l'époque, y est représentée de face, assise dans un fauteuil, dans un intérieur dont on voit seulement quelques éléments. Sur sa droite on aperçoit l'extrémité d'un guéridon orné d'un bouquet. Derrière le fauteuil, le papier peint sert de fond au tableau. Le cadrage serré et l'espace pictural peu profond créent une atmosphère

intime, légèrement oppressante. Le modèle fixe le spectateur avec une expression neutre. Il est habillé à la mode de l'époque, ce qui confirme que Berthe a toujours été habillée avec soin<sup>28</sup>. La taille affinée, marquée par une ceinture de couleur, l'imposante collerette et les manches bouffantes surdimensionnées, les décorations saillantes de la jupe, tous ces éléments vestimentaires auront disparu lorsqu'Alice Bailly fera le portrait de Madame Hodler en 1918. La femme qu'Alice Bailly représente a quitté les confins de l'appartement pour le grand air.

Ce n’est plus une jeune fille mais une veuve de cinquante ans gérant l’héritage artistique de l’un des plus grands peintres suisses de l’époque. Elle est pleine de vitalité, une qualité que partage l’infatigable Alice Bailly. Toujours à la mode, elle porte un costume féminin dont la jupe laisse dépasser une paire de bottines noires. La pointe du pied, qui se détache de la partie inférieure du tableau aux couleurs plus claires, marque l’extrémité de la figure et contribue au mouvement de la représentation. Celle-ci contraste fortement avec les photographies prises par Gertrud Dübi-Müller la même année sur l’autre rive du lac (fig. 3). Dans ces images, Berthe Hodler apparaît comme une figure tragique. Habillée de couleurs sombres, ses yeux clairs sont cernés de noir – résultat de l’important maquillage porté par les élégantes de l’époque et certainement aussi conséquence du poids de la longue maladie de son mari<sup>29</sup>. Au près du peintre fatigué et de la charmante petite Paulette<sup>30</sup> vêtue de blanc, elle semble symboliser la fin prochaine de l’artiste. À l’opposé, la figure peinte par Alice Bailly, même si elle est habillée et maquillée de manière similaire, dégage une impression de joie, la bouche esquissant un sourire. En fait, l’extrême stylisation du visage fait qu’il ne s’agit pas réellement d’un portrait mais plutôt d’une « caractérisation imaginative », pour reprendre les termes de Roger Fry<sup>31</sup>. On peut noter qu’Alice Bailly dote Berthe Hodler d’un très long cou, mis en valeur par le décolleté à la mode et, de face, par

l’absence de menton. Peut-être trouverons-nous ici une allusion à Ferdinand Hodler, qui aimait accentuer cette partie du corps chez ses modèles féminins, dont sa femme, comme dans cette *Étude pour « Le Portrait de Berthe Jacques », profil à gauche* (fig. 8) ? Si la toile d’Alice Bailly présente une vision très personnelle, elle semble néanmoins avoir plu à son modèle puisque Berthe Hodler acheta le tableau<sup>32</sup>.

Nous ne saurons probablement jamais ce qui a motivé Alice Bailly à faire le portrait de Berthe Hodler. Mais il nous a cependant semblé qu’en analysant l’œuvre du point de vue de son sujet, il était possible de montrer que la « sensibilité moderne »<sup>33</sup> d’Alice Bailly ne se limitait pas à son style pictural. En faisant le portrait d’une figure féminine habillée au goût du jour et marchant seule dans l’espace public, elle offrait aussi une image dynamique de la femme. Alice Bailly ne s’est jamais voulue une artiste féministe. Elle préférait que les œuvres soient jugées indépendamment du sexe de leur auteur<sup>34</sup>. Toutefois, par l’importance qu’elle a accordée aux portraits féminins ainsi que par la manière dont elle a représenté les femmes de son entourage, la peintre a célébré l’image de la femme moderne telle qu’elle s’ébauchait dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. |

#### Notes

- 1 Pour une discussion de l’évolution du style d’Alice Bailly après son retour en Suisse, voir Jaccard 1984, pp. 121-122.
- 2 Galerie Moos, Genève, 5-23 octobre 1918.
- 3 Nous avons fait le choix de garder les titres tels qu’ils apparaissent dans le catalogue de l’exposition.
- 4 L’œuvre, commencée à Paris, faisait partie des toiles inachevées que l’artiste avait emportées avec elle lors d’un séjour estival à Mézières, d’où sa présence dans l’exposition genevoise.
- 5 Pour une reproduction de l’œuvre, voir Jaccard 2005, p. 64.
- 6 Alice Bailly et Jacqueline Marval furent voisines au 9, rue Campagne-Première à Montparnasse, de 1912 à 1913.
- 7 Rheinwald 1918, pp. 48-51.
- 8 Jaccard 2005, p. 72.
- 9 *Portrait de Bella Hassenberg (étude)*, 1912-1913 ?, coll. part. Reproduit dans Jaccard 2005, p. 46.
- 10 Gaël Schweizer, dans sa notice consacrée à l’artiste et plus particulièrement au portrait de Madame Hodler, souligne « les rives simplifiées du lac Léman [qui] se dessinent au loin » et se demande s’il s’agit d’un « clin d’œil au maître établi à Genève ». Schweizer 2010, p. 34.
- 11 Trachsel 1896, p. 59.
- 12 On peut également souligner qu’Alice Bailly reprochera à Hodler, président de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses de 1908 à 1918, son opposition à l’entrée des femmes dans cette influente association.
- 13 Bättschmann et al. 2012, p. 182.
- 14 L’œuvre a été acquise par le Musée d’art et d’histoire sous le titre *Madame Hodler à la Perle du Lac*. Selon Paul-André Jaccard, il était fréquent de rencontrer Berthe Hodler marchant sur les quais.
- 15 Gertrud Müller et Alice Bailly se connaissaient. Les deux femmes s’écrivent depuis 1912 et se rendent visite durant les années de guerre. En 1913, la collectionneuse achète à Alice Bailly le tableau intitulé *Nature morte au réveil-matin*, aujourd’hui dans les collections du Musée d’art et d’histoire (inv. 1980-0125). Cependant, nous ne savons pas si Alice Bailly a eu connaissance des photographies prises par Gertrud Müller en 1918.
- 16 Royal Collection, Château de Windsor (<https://www.royalcollection.org.uk/collection/404420/charles-i-1600-1649>).
- 17 Lorenzo Lotto, *Triple portrait d’un orfèvre*, 1525-1535, Kunsthistorisches Museum, Vienne. On ne connaît pas les raisons qui ont conduit Lotto à exécuter ce triple portrait. (<https://www.khm.at/objektdb/detail/1127/?offset=4&lv=list>)
- 18 Fischer 2000, p. 34.
- 19 Comme le montre ce document contemporain de l’œuvre. ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Modes\\_of\\_the\\_Moment\\_1917.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Modes_of_the_Moment_1917.jpg)).
- 20 Brüscheweiler 1998, pp. 58-59.
- 21 Il existe d’ailleurs une photographie prise dans l’appartement des Delaunay au printemps 1914 où l’on voit Alice Bailly portant un gilet simultané. Reproduite dans Jaccard 2005, p. 171.
- 22 Hollander 2002, pp. 171-173.
- 23 Sur la manière dont les changements de mode se font pour des raisons de perception ou de symbolique visuelle plutôt que pour répondre à des besoins pratiques, voir Hollander 1993 et 1995.
- 24 Martin 1998.
- 25 Confrontée à de sévères difficultés financières, Alice Bailly écrira à Clément-Janin en septembre 1914 afin de lui demander le paiement de cet achat. Pour plus de détails, voir Johanna Daniel, « Les estampes d’Alice Bailly », blog de la bibliothèque de l’INHA (<https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/estampes-alice-bailly.html>).

- 26 Les cercles concentriques multicolores rappellent fortement les toiles de Sonia et Robert Delaunay.
- 27 Florentin 1918.
- 28 Les énormes manches gigots de la robe portée par Berthe Hodler sont caractéristiques de la mode des années 1890. Par ailleurs, Berthe Jacques devient la femme de Hodler en mars 1898.
- 29 La morphologie de Berthe Hodler, qui avait les yeux enfoncés, accentuait également l'impression de cernes comme le montre le portrait dessiné que Hodler fait de sa future femme plus de vingt ans auparavant (cf. fig. 8).
- 30 Paulette était la fille de Hodler et de Valentine Godé-Darel, sa maîtresse. À la mort de cette dernière en 1915, elle fut recueillie par le peintre et sa femme.
- 31 Lettre de Roger Fry à William Rothenstein, 6 juin 1909, citée dans Milroy/Dejardin 2017, p. 71, note 10. Pour le peintre et critique anglais, seul ce type de représentation valait la peine d'être poursuivi dans le domaine du portrait.
- 32 Max Moos achète le tableau à Alice Bailly le 7 octobre 1918, soit deux jours après l'ouverture de l'exposition. Nous ne connaissons pas la date de l'achat subséquent par Berthe Hodler, ni les détails de la transaction.
- 33 Cingria 1918, p. 4.
- 34 Voir entre autres Paul-André Jaccard, «Alice Bailly», *Sikart Dictionnaire sur l'art en Suisse* (<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000018&lng=fr>).

#### ADRESSE DE L'AUTEUR

Justine Moeckli, assistante conservatrice, Musée d'art et d'histoire, Genève, justine.moeckli@ville-ge.ch

#### REMERCIEMENTS

L'auteur souhaite remercier Paul-André Jaccard pour les précieux renseignements qu'il lui a fournis sur Alice Bailly.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Bätschmann et al. 2012.** Oskar Bätschmann, Monika Brunner et Bernadette Walter, *Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde. Die Bildnisse*, vol. 2, Zurich 2012.
- Brüschweiler 1998.** Jura Brüschweiler, *Ferdinand Hodler. Fotoalbum*, cat. expo., Zurich, Kunsthaus, Berne 1998.
- Cingria 1918.** Alexandre Cingria, «Préface», in: *Alice Bailly*, cat. expo., Genève, Galerie Moos, Genève 1918, pp. 3-4.
- Fischer 2000.** Elizabeth Fischer, «De la toilette à la toile. Être et paraître au XIX<sup>e</sup> siècle», in: Jörg Zutter et al., *Modes et tableaux. Œuvres de la collection et costumes de 1700 aux années folles*, cat. expo., Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts; Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrums, Stiftung Charles und Agnes Vögele; Lausanne 2000, pp. 22-37.
- Florentin 1918.** Lucienne Florentin, «L'Art d'Alice Bailly», *Semaine littéraire*, octobre 1918.
- Hollander 1993.** Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley – Los Angeles – Londres 1993.
- Hollander 1995.** Anne Hollander, *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*, New York 1995.
- Hollander 2002.** Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, cat. expo. Londres, National Gallery, Londres 2002.
- Jaccard 1984.** Paul-André Jaccard, «Suisse romande: centre ou périphérie? Retour en Suisse, retour à l'ordre», *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 41, n° 2, 1984, pp. 118-124.
- Jaccard 2005.** Paul-André Jaccard, *Alice Bailly. La Fête étrange*, cat. expo., Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne – Milan 2005.

**Martin 1998.** Richard Martin, *Cubism and Fashion*, cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998.

**Milroy/Dejardin 2017.** Sarah Milroy et Ian A.C. Dejardin, *Vanessa Bell*, cat. expo., Londres, Dulwich Picture Gallery, Londres – New York 2017.

**Rheinwald 1918.** Albert Rheinwald, *L'Art d'Alice Bailly / Avec un poème d'Henry Spiess*, Genève 1918.

**Schweizer 2010.** Gaël Schweizer, «Alice Bailly», in: Karine Tissot (dir.), *Artistes à Genève: de 1400 à nos jours*, Genève 2010.

**Stern 1992.** Radu Stern, *À contre-courant: Vêtements d'artistes 1900-1940*, cat. expo., Zurich, Museum Bellerive; Lausanne, Musée des arts décoratifs; Berne 1992.

**Trachsel 1896.** Albert Trachsel, *Réflexions à propos de l'art suisse à l'exposition de 1896*, Genève 1896.

#### CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1, 2), B. Jacot-Descombes (fig. 7, 8).

Gertrud Dübi-Müller / Fotostiftung Schweiz (fig. 3).

Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, N. Rupp (fig. 4).

Tiré de Stern 1992, pp. 51-52 (fig. 5 et 6).

#### SUMMARY

##### *Madame Hodler, a work by Alice Bailly*

The painter Alice Bailly (1872–1938) represents one of the most noteworthy exponents of avant-garde art in French-speaking Switzerland between the wars. Born in Geneva, she lived in Paris from 1904 to 1914. During this decade she developed an original style based on the theories of cubism and futurism and was also active in introducing these artistic movements to her native land. After a forced return to Switzerland with the advent of World War I, she continued to experiment until the early 1920s. The work examined by this study dates from 1918 and represents Berthe Hodler on a stroll along the shore of Lake Geneva (fig. 1). It was acquired by the Musée d'Art et d'Histoire in 1977.