



Georges Jules Bertrand,
Femme à l'ombrelle rouge,
esquisse pour le *Portrait de Madame A.* exposé au Salon de 1880,
huile sur toile,
93 x 65 cm.

Georges Jules Bertrand

(Paris 1849 - 1929 Paris)

Femme à l'ombrelle rouge

Cachet de marchand de couleurs au verso : « FABRIQUE DE COULEURS FINES & / TOILES À PEINDRE / DEFORGE CARPENTIER Sucr / 6, RUE HALEVY & 62, RUE LEGENDRE 62 / Paris / TABLEAUX ENCADREMENTS & DORURES. »

Ce fascinant portrait de femme à l'ombrelle constitue un parfait exemple de « contre-découverte » ! Non signée, cette œuvre exécutée au couteau offrait de belles perspectives en termes d'attribution, sa facture franche et heurtée appelant de grands noms — Courbet et Cézanne notamment. Cependant, nos recherches n'ont pu confirmer nos premières intuitions. C'est finalement la découverte fortuite par David Champion d'une reproduction de la version aboutie de ce portrait, illustrée dans le livret du Salon de 1880¹, qui a permis de restituer cette toile à son véritable auteur, Georges Jules Bertrand, petit maître reconnu de son vivant mais dont la postérité n'aura pas retenu le nom.

1. *Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (sections de peinture et de sculpture)*, dir. F.-G. Dumas, Paris, Motteroz, 1880, p. 403.



ill. 1 : Georges Jules Bertrand,
Patrie,
ca. 1881,
huile sur toile,
500 x 402 cm,
Metz, musée de la Cour d'or.



ill. 2 : Georges Jules Bertrand, *Hymne de la terre au soleil*, esquisse pour le plafond de la salle à manger de l'hôtel de ville de Paris, huile sur toile, 52 x 55 cm, signé (en bas à gauche) : « Georges-Bertrand », Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Élève de Yvon, Barrias et Bonnat, Georges Jules Bertrand (1849-1929) débute au Salon de 1876 avec une œuvre intitulée *L'Avare*. En 1881, sa toile *Patrie* (ill. 1), allégorie de la guerre de 1870, qui met en scène un groupe de cuirassiers entourant le porte-étendard frappé mortellement, est récompensée par une médaille de seconde classe. Les critiques sont élogieux et vont jusqu'à considérer l'artiste comme un « nouveau Géricault² ». En 1882, Bertrand s'installe à Versailles et se lie avec son voisin Georges Lacombe, peintre et sculpteur qui rejoindra le groupe nabi en 1893.

Après des déboires financiers causés par des représentations à l'Alcazar de figurines animées qu'il a lui-même créées, Bertrand séjourne pendant quatre ans, sur les conseils de son ami le peintre Alfred Roll, à Sainte-Marguerite, en Normandie. Il réalise alors un certain nombre d'esquisses pour un projet de décoration de la salle à manger de l'hôtel de ville de Paris (ill. 2). Cette commande offre à l'artiste l'occasion de se confronter pour la première fois au grand décor. Influencé par l'ouvrage *La Vie rustique* d'André Theuriet, publié en 1888, et par le souvenir de

l'œuvre de Bastien Lepage, il livre des compositions énergiques dans lesquelles le rôle symbolique de la lumière révèle une inspiration lyrique : en effet, chaque séquence peut être vue comme un poème agreste où le travail de la terre est élevé à la hauteur d'un mythe.

En 1894, Raymond Poincaré lui commande *Les Funérailles nationales du président Sadi Carnot célébrées au Panthéon* (Versailles, musée du Château). En 1898, Bertrand exécute une grande peinture allégorique, *Le Printemps qui passe*. En dépit des critiques mitigées, Georges Clemenceau achète la toile, aujourd'hui disparue, pour son hôtel de Perpignan.

Georges Bertrand s'adonne également à l'art du portrait. Ses effigies sont traitées dans une palette claire, héritée des impressionnistes, tout en s'inscrivant dans la tradition des grands portraits, comme ceux exécutés par son maître Bonnat. Parmi ses plus fameuses réalisations, on peut citer le double *Portrait d'Hélène et Andrée Gauthier de Clagny* (collection particulière), exposé en 1913, où les modèles en robes roses posent en compagnie d'un âne devant des branches de cerisiers en fleur ; et celui de Madame Poincaré, peint en 1915, qui met en scène l'épouse du président assise dans un fauteuil en rotin, baignant dans la lumière printanière d'un jardin ensoleillé (ill. 3).

Une photographie de l'atelier versaillais du peintre, prise en 1921, révèle un projet pour un monument sculpté ambitieux, jamais réalisé, commémorant la Première Guerre mondiale. Bertrand reçoit également la commande d'une plaque en bronze offerte au maréchal Foch pour sa maison natale à Tarbes.

Curieux de tout, Georges Bertrand est donc un artiste complet qui s'est partagé entre son intérêt pour la peinture et son goût pour la sculpture. Il s'est également passionné pour l'invention d'un fixatif de pastel et pour la création de maquettes animées. Enfin, il s'est pleinement impliqué dans la vie versaillaise, envisageant même d'organiser un festival à la manière de Bayreuth.



ill. 3 : Georges Jules Bertrand, *Madame Henriette Poincaré*, 1915, huile sur toile, 145 x 96 cm, signé (en bas à droite), localisation inconnue.

2. A. M. de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard, 1883, p. 109.



BERTRAND (G.) *Portrait de Madame A...*
Portrait of Madame A...
 H. 2^m45, — L. 1^m65.

ill. 4 : extrait du *Catalogue illustré du Salon contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes (sections de peinture et de sculpture)*, dir. F.-G. Dumas, Paris, Motteroz, 1880, p. 403.

Notre toile constitue une esquisse préparatoire pour le *Portrait de Mme A...*, exposé au Salon de 1880 au côté de son pendant, un *Portrait de Monsieur A...* (non localisés). L'effigie féminine, souvent désignée sous le nom de « La Femme au voile rouge » — bien qu'il s'agisse d'une ombrelle et non d'un voile —, obtient un grand succès lors de son exposition, comme le prouvent les nombreux témoignages de contemporains. Bonnat, Yvon et Barrias ne manquent pas de féliciter leur élève³.

3. *Ibid.*

Roger Ballu décrit ainsi le tableau : « C'est dans un jardin et non plus dans la campagne que M. Georges Bertrand a fait le portrait de Mme A..., représentée debout, au grand soleil, et abritée par une ombrelle d'un rouge vif, dont le ton puissant fait une belle note. L'impression du plein air et de la lumière franche créant des ombres vigoureuses est rendue ici sans défaillance et avec une audace heureuse⁴. »

Le *Journal du Salon* dresse un commentaire tout aussi élogieux : « La promeneuse de M. Georges Bertrand a la tête auréolée par une ombrelle rouge, la grande mode d'aujourd'hui. À travers le taffetas la lumière filtre, posant sur le visage des reflets de pourpre. Il est midi et le soleil couche des nappes d'or sur le sable du parc, tandis que les feuilles alourdies projettent des ombres plus noires. Le costume est charmant : jupe de satin noir et robe crème, le tout négligemment porté, comme à la campagne. Je connais peu de portraits au Salon ayant autant de savoir que celui-là et sentant mieux leur peinture⁵. »

Enfin, le journal littéraire *Le Gaulois* du 21 juin 1880 fait part du même enthousiasme : « Deux toiles me demeurent, que j'ai gardées pour finir, à cause de leur belle audace. [...] Celle-là est le portrait de Mme A. se promenant, aux rayons du soleil le plus ardent, à l'abri d'une ombrelle rouge. L'auteur est M. Georges Bertrand. Selon moi, le jeune

4. Roger Ballu, *La Peinture au Salon de 1880 : les peintres émus, les peintres habiles*, Paris, A. Quantin, 1880, pp. 54-55.

5. *Le Salon : journal de l'exposition annuelle des beaux-arts*, dir. F. G. Dumas, Paris, juillet 1880, p. 157.

peintre qui a signé ce hardi morceau, si harmonieux dans sa violence, possède une organisation d'élite. M. Georges Bertrand vient de frapper un grand coup dans l'opinion des connaisseurs. Désormais il importera de le suivre : d'ores et déjà, il est quelqu'un⁶. »

Nous avons connaissance de la composition finale grâce à un dessin en noir et blanc tiré du *Catalogue illustré du Salon de 1880* (ill. 4). Les dimensions indiquées sous la reproduction (2,45 x 1,65 m) nous renseignent sur le format monumental du portrait, la figure devant être présentée en pied, grandeur nature.

La taille importante de l'œuvre aboutie impose à Georges Bertrand de réaliser une esquisse, afin d'obtenir un parfait équilibre de masses et de valeurs. Notre version offre donc un précieux témoignage de la méthode de travail de l'artiste. Peinte sur une toile de dimensions inférieures au portrait final, elle porte, au verso, un cachet de la maison Desforge-Carpentier. Les adresses indiquées sur ce cachet (6 rue Halévy – 62 rue Montmartre) permettent d'en situer l'exécution entre 1871 et 1879⁷, et confirment donc son statut d'étude préparatoire.

Sans variante notable par rapport à l'œuvre achevée, notre toile, dans laquelle l'artiste brosse à grands traits les formes colorées sans se soucier des

6. Fourcaud, *Le Gaulois : littéraire et politique*, lundi 21 juin 1880, p. 3.

7. Pascal Lebreuche, *Guide historique des fournisseurs de matériel pour artistes à Paris 1790-1960*, article en ligne sur Deforge Carpentier : <https://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/fournisseur/deforge-carpentier> (consulté le 15 septembre 2020).

détails, constitue vraisemblablement le *modello* présenté au commanditaire pour approbation avant la réalisation du portrait final. L'attitude gracieuse du modèle est déjà définie : debout, le corps de profil, Madame A. se tourne vers le spectateur, comme si elle venait d'interrompre sa promenade. Une ombrelle d'un rouge intense reposant sur son épaule gauche protège son visage du soleil ardent tandis qu'une rose fraîchement cueillie s'échappe de sa main droite. La jeune femme est vêtue d'une élégante robe de couleur crème à bordure noire qui se pare de nombreuses nuances ivoire et grises.

L'importance accordée au costume dans notre toile trahit le développement, dès 1875, de la haute couture, grâce à la diversification des procédés de confection. L'essor des grands magasins parisiens permet une démocratisation de la mode, désormais mise à la portée des classes moyennes. Cette robe de ligne « princesse » témoigne de l'évolution de la garde-robe au tournant des années 1880⁸ : les artifices de la tournure sont momentanément gommés par un corsage qui allonge le buste et s'ajuste au corps pour se terminer par une traîne. Les tissus travaillés dans le style « tapissier » alors en vogue — les draperies sont ornées de plis, de franges et de glands faisant écho au décor intérieur — sont positionnés à plat afin de ne pas perturber l'impression de silhouette fuselée et étirée.

8. Guérolée Milleret, *La Mode au XIX^e siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012, pp. 331-334.



ill. 5 : Gustave Courbet,
La Vague,
1870,
huile sur toile,
65,8 x 90,5 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts.

L'ovale vide du visage — la bouche, le nez et les yeux n'étant pas indiqués — confère un aspect mystérieux à notre portrait. La tête a probablement fait l'objet d'une ébauche séparée. Cette absence de traits prouve que l'intérêt de cette esquisse ne réside pas dans l'étude de la physiologie permettant d'identifier le modèle, mais dans la mise en place de la composition et la recherche des effets de lumière.

La facture de notre tableau, d'une surprenante modernité, tranche avec le rendu plus naturaliste des portraits officiels connus de l'artiste (cf. **ill. 3**). Comme l'affirme Jean Schipman, « l'esquisse a des qualités particulières, et qui la font souvent

apprécier davantage que l'œuvre elle-même⁹ ». En effet, les portraits aboutis, réalisés en atelier, sont rarement pourvus de la fraîcheur et de la sincérité des ébauches brossées en plein air.

En qualité d'étude préparatoire, notre toile autorise Georges Bertrand à s'affranchir de la tradition pour expérimenter la technique du couteau à palette. Promptement exécutée, elle traduit l'idée première et l'émotion du peintre. Par le truchement des formes et des couleurs, celui-ci extériorise ses sensations. Cette spontanéité permet de retranscrire la première impression ressentie à la vue du sujet.

9. Jean Schipman, *L'Art de peindre au couteau*, Paris, H. Laurens, 1968, p. 35.



ill. 6 : Georges Jules Bertrand,
La Grande Marée à Villerville,
1881,
huile sur toile,
81,5 x 100 cm,
signé et daté (en bas à gauche) :
« Georges Bertrand 1881 »,
Reims, musée des Beaux-Arts.

Cependant, l'utilisation du couteau demande une indéniable agilité, car cet instrument n'offre pas la souplesse de la brosse, qui se prête à des déplacements rapides, ni la possibilité de procéder par touches. Il nécessite de travailler une matière épaisse, de façon disciplinée et ordonnée, avec une « fougue contenue », tout en faisant preuve d'assurance dans la pose de la peinture. Le geste de la main devient alors un réflexe, le peintre se livrant à la « peinture pure ».

Si la technique du couteau est employée dès la Renaissance, ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle qu'elle va se substituer au pinceau chez certains artistes d'avant-garde.

On retrouve ici l'empreinte de Courbet, dont les tableaux, brillants et lisses, sont peints en pleine pâte. Par sa

tendance à texturer et à structurer ses formes par des coups de couteau, Courbet va inspirer les générations futures. Cette pratique conduira aux jeux plastiques et aux couleurs brillantes des impressionnistes et, plus tard, des peintres fauves.

À la manière de Courbet, Bertrand fait surgir le modelé et le mouvement par la seule justesse du ton, et ce ton, posé à plat par le couteau à palette, acquiert une intensité extraordinaire. L'influence des *Vagues* de Courbet (**ill. 5**) est manifeste dans *La Grande Marée à Villerville* de Georges Bertrand (**ill. 6**) : les crêtes blanches formées par la mer déchaînée sont écrasées et projetées au couteau, et cette matière dense et épaisse devient elle-même écume ou embrun. Ces effets concourent à suggérer ici l'impétuosité de la nature et la force des éléments.



ill. 7 : Auguste Renoir,
Lise à l'ombrelle,
1867,
huile sur toile, 184 x 115,5 cm,
signé (en bas à droite) : « A. Renoir. 67 »,
Essen, musée Folkwang.

Notre œuvre témoigne par ailleurs de l'intérêt de Georges Bertrand pour les recherches impressionnistes. Le sujet de la femme à l'ombrelle, que l'on retrouve aussi bien chez Renoir (ill. 7) que chez Monet (ill. 8), invite à aborder le portrait sous un angle plus informel : le peintre s'attache à décrire le modèle dans la sobriété d'une vie simple, proche de la nature. À l'instar des impressionnistes, Bertrand tente de fixer les effets lumineux aussi rapidement qu'un objectif photographique, et il parvient à suggérer la brièveté d'une éclaircie printanière par le biais de la peinture au couteau. Cette technique lui permet de créer une forte impression de contraste et de relief, en faisant vibrer les couleurs et la lumière.



ill. 8 : Claude Monet,
Madame Monet et son fils,
1875,
huile sur toile, 100 x 81 cm,
signé (en bas à droite) : « Claude Monet 75 »,
Washington, National Gallery of Art.

Dans notre esquisse, le couteau écrase les épaisseurs et nivelle la couche de peinture, faisant apparaître une surface tantôt lisse, tantôt inégale avec un aspect froissé et mâchuré. La végétation de l'arrière-plan est matérialisée par une pâte verte posée franchement qui semble abolir la perspective et l'impression de profondeur, tandis que l'effet satiné du tissu de la robe au premier plan est rendu au moyen de plusieurs coups de pelle successifs, apposés dans différents sens afin d'atténuer les bords hachés et la sensation de raideur pouvant découler de ce procédé. L'usage du couteau confère donc un aspect presque géométrique aux formes, notamment pour les mains et le visage du modèle.

Les études de Georges Bertrand pour *Le Printemps qui passe*, conservées au musée Lambinet de Versailles (ill. 9), révèlent des recherches similaires : avec une touche ample et spontanée, marquée par des changements de rythme, le peintre retranscrit la lumière claire qui traverse les branches des pommiers en fleur et irradie sur le corps des femmes nues et sur la robe blanche des chevaux, dont il semble avoir étudié le galop en décomposant le mouvement. De même que dans notre esquisse, il simplifie et géométrise les formes. Bertrand se rapproche ainsi de Paul Cézanne dont le travail commence à apparaître, au tournant des années 1880, comme un dépassement de l'impressionnisme. Ce dernier construit son motif avec la couleur et confère aux éléments du réel une trame géométrique. La tension opérée entre les masses colorées crée une illusion du volume qui peut sembler plus juste et plus sensible qu'une description détaillée et servile de la nature et de ses apparences (ill. 10).

Par sa tendance synthétiste, notre esquisse annonce donc l'évolution de la peinture vers un travail de la matière qui permettra, au xx^e siècle, de se détacher de la figuration. Ces recherches aboutiront aux formes maçonnées au couteau, en larges aplats, de Nicolas de Staël, qui affirment pleinement la puissance du geste.



ill. 9 : Georges Jules Bertrand,
Femme nue à cheval, tournée vers la gauche,
et *Femme nue à cheval, tournée vers la droite*, études pour *Le Printemps qui passe*,
1897-1898,
huiles sur toile, 130 x 80 cm chacune,
Versailles, musée Lambinet.



ill. 10 : Paul Cézanne, *Madame Cézanne dans un fauteuil rouge*, ca. 1877, huile sur toile, 72,5 x 56 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Entre le témoignage de 1898, où Georges Bertrand, alors retiré de la vie parisienne, est qualifié d'artiste « oublié ou presque¹⁰ », et celui de 1930, où il est défini comme « l'un des meilleurs parmi les peintres contemporains¹¹ », il faut, comme le suggère Catherine Gendre,

10. « Un oublié ou presque. Très retiré de la vie parisienne, tout à son travail dans sa solitude de Versailles, qu'il quitte de temps en temps pour montrer une invention artistique, une œuvre nouvelle. » C'est ainsi que Georges Bertrand est décrit par le prince Bojdar Karageorgevitch dans *Le Figaro* du 7 mai 1898.

11. « Remarquable par la science du dessin et par la puissance et les qualités de la coloration, la beauté des effets de lumière, Georges Bertrand est un des meilleurs parmi les peintres contemporains » : Edouard Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, Paris, 1930, vol. 1, p. 126.

nuancer ces jugements, et conclure que ce maître manie un subtil alliage entre la tradition académique et les conquêtes récentes de Claude Monet et de ses contemporains¹².

Gérard Schurr affirme très justement que « loin de "haïr le mouvement qui déplace les lignes", il fait au contraire bondir, grouiller et tourner ses compositions impétueuses qu'il orne souvent d'arbres en fleurs — prétextes à tous les frémissements des jeux du soleil¹³ ».

Cette esquisse démontre qu'il ne faut en rien sous-estimer les « petits maîtres » ayant exposé au Salon officiel, dont les noms se sont aujourd'hui perdus : tous n'ont pu rester indifférents aux nouvelles tendances artistiques ayant cours pendant leur carrière. Libéré des contraintes académiques, Georges Bertrand peut, dans ce type d'étude, manifester son intérêt pour les innovations et modes de son temps. Notre toile trahit l'ouverture d'esprit de ce peintre décrit par ses contemporains comme un homme « nerveux, chercheur et oiseur¹⁴ ».

Amélie du Closel

12. *Versailles : vie artistique, littéraire et mondaine : 1889-1939* (cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 2 décembre 2003-29 février 2004), Paris, Somogy, Versailles, musée Lambinet, 2003, p. 109.

13. Gérard Schurr, *Les Petits Maîtres de la peinture, valeur de demain*, tome IV, Paris, Éditions de l'Amateur, 1988, p. 139.

14. A. M. de Belina, *op. cit.*, p. 108.

