

---

## *Raphaël Collin et le Japon*

Comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, s'il est un pays où le nom de Raphaël Collin est relativement bien connu, c'est moins sa patrie d'origine que le Japon. Un lien profond unissait Collin aux pionniers de la peinture japonaise moderne et il fut un temps où, dans ce pays, ce peintre jouissait d'une grande notoriété. De plus, tandis que Paris était submergé, dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, par la vogue du japonisme, Collin fut un grand collectionneur d'art japonais, et son œuvre est subtilement, mais assurément, marquée de son goût pour la sensibilité artistique extrême-orientale. Ces deux facettes de Collin, son japonisme et sa relation avec des peintres japonais modernes, expliqueront peut-être la caractéristique de son art et la divergence des jugements envers cet artiste, émanant de France et du Japon.

### *La collection d'art extrême-oriental de Collin*

J. Uzanne rapporte ces mots de Collin: « Je suis japonisant, dit-il, avec un fin sourire de bonhomie, montrant d'exquis netzkès [sic] et de précieuses céramiques du Nippon (...) »<sup>1</sup>. De fait, une photographie prise dans l'atelier de Collin suggère la richesse de sa collection d'art japonais (voir p. 166). Entouré d'une multitude d'objets d'art, le peintre assis à son bureau semble contempler un dessin ou une estam-

---

1. J. Uzanne, « Raphaël Collin », *Figures contemporaines*, tirées de l'Album *Mariani*, Paris, H. Floury, t. IV, 1899, n. pag.

pe. Les toiles qui l'environnent sont, pour certaines, des peintures à l'huile, mais d'autres évoquent les paravents japonais. Au mur, sont accrochés des reliefs sculptés et des médailles, à côté de masques de Nô et d'une peinture sur rouleau de format vertical, toutes preuves d'un fort attachement à l'art extrême-orientale.

Il est probable que les premières occasions importantes pour Collin de découvrir des œuvres d'art japonaises furent sa fréquentation de l'atelier du céramiste Théodore Deck et la visite de la section japonaise de l'Exposition universelle de 1878. Cependant, Collin n'entreprit véritablement de collectionner des œuvres d'art japonaises qu'après avoir fait la rencontre du marchand, Hayashi Tadamasu, qui joua un grand rôle dans la diffusion du japonisme à Paris à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>2</sup>. Un important texte extrait des souvenirs de Collin, publié dans le catalogue de la vente posthume de la collection Hayashi qui eut lieu à New York en 1913, témoigne de cette rencontre : « J'ai fait la connaissance de Tadamasu Hayashi vers 1884, lorsqu'il était âgé d'une trentaine d'années. Il vint chez moi pour me présenter un jeune étudiant japonais, Seiki Kuroda, qui, après avoir étudié avec succès la littérature dans notre Quartier latin, devint mon élève et fut plus tard l'un des peintres les plus renommés du Japon moderne. L'esprit ouvert et vraiment « parisien » de Hayashi avait été impressionné par les courants de l'art moderne et fut intéressé par chaque manifestation artistique [...] Personnellement, mes études de nu en plein air trouvèrent faveur à ses yeux, et il exprima le désir de posséder plusieurs de mes peintures les plus importantes. En contrepartie, Hayashi nous initia, d'une manière exquise, à ce monde inconnu et plein de merveilles dont il accumulait les précieuses reliques dans son appartement de la rue de la Victoire, et où chaque visite que nous lui rendions nous procurait plaisir et enchantement. Je ne peux traiter avec justice sa manière avec laquelle il nous montrait des poteries fines de la

2. Sur Hayashi Tadamasu et son activité à Paris, voir Jôzuka Taketoshi, *Umi o wataru Ukiyo-e, Hayashi Tadamasu to sono shôgai* (Les Ukiyo-e franchissent les océans, Tadamasu Hayashi et sa vie), Tokyo, Bijutsu Kôron-sha, 1981; Kigi Yasuko, *Hayashi Tadamasu to sono jidai* (Tadamasu Hayashi et son temps), Tokyo, Chikuma shobô, 1987; *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasu*, Institut de Tokyo, Centre national de Recherche pour les Propriétés Culturelles, 2001 ; Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé, Edmond de Concourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Herman, 2001.

Corée et du Japon, puissamment modelées avec le goût le plus exquis et les formes les plus inspirées dans une argile presque vivante [...] ou encore le kakemono (rouleau vertical) de style pur et fin, les estampes avec couleurs rares ou tons délicats, 17 œuvres de métal pittoresque, et cette précieuse merveille de perfection qu'on appelle laque [...] Je rendis maintes visites à Hayashi et je sentis ainsi le charme de ces beaux objets que je rêvais de posséder et que je chéris aujourd'hui »<sup>3</sup>.

Séduit par l'art japonais, après avoir fréquenté la galerie de Hayashi, Collin aurait fait là de nombreux achats et échangé plusieurs de ses oeuvres contre des objets importés. Hayashi, à titre professionnel, acquit quelques tableaux importants de Collin datant des années 1890, et les exporta vers le Japon. Ainsi, *Au bord de la mer* de 1892, ou *Jeune fille*, peint en 1894, se trouvent réunis aujourd'hui au Musée de la ville de Fukuoka, ou encore *Coin de jardin* (voir p. 184), toile de 1895, appartient à l'Association Maeda Ikutoku-kai de Tokyo.

Cependant, on connaît mal l'ensemble de la collection de Collin, composée d'œuvres acquises auprès de Hayashi ou dans les ventes publiques, ou encore reçues en cadeau de la part de ses élèves japonais, et il est probable qu'une bonne partie a été dispersée après sa mort. Des recherches ont permis d'identifier plusieurs ensembles: neuf pièces conservées au Musée national des Arts asiatiques Guimet, dont un paravent à motifs floraux de Chôyôdô Yûkoku (fig. 1), un masque de théâtre Nô (fig. 2) et un masque de Gigaku, ainsi qu'environ quatre cents céramiques extrême-orientales conservées au Musée des Beaux-arts de Lyon <sup>4</sup>. Kume Keiichirô, un des disciples japonais

3. *Illustrated Catalogue of the Important Collection of Painting, Watercolors, Pastels, Drawings and Prints, collected by Tadamasa Hayashi*, New York, 1913, p. 13. Collin rapporte encore qu'il participa aux « dîners japonais » organisés régulièrement par Hayashi et un autre marchand d'art, Bing. Parmi les noms cités se trouvent Edmond de Concourt, Alexis Rouart, Whistler, Ary Renan, Gillot, Manzi, Ch. Mourier, Groult, Raymond Koechlin, Migeon, Blondeau.

4. Le masque de Nô avait été donné à l'origine en 1894 par Collin lui-même au Musée du Louvre. Le paravent fut vendu au Musée Guimet en avril 1917, après la mort de Collin, par sa sœur Blanche, pour la somme de 16 000 francs. Le masque de Gigaku fut offert par Blanche Collin au Musée Guimet en juillet de la même année. Enfin, c'est Henri Focillon qui fit entrer en 1917 l'ancienne collection de céramiques extrême-orientales de Collin au Musée des Beaux-Arts de Lyon, dont il était alors le directeur. A propos de la collection d'art extrême-oriental de Collin, voir C. Briend, « La collection de Raphaël

[image non reproduite]

fig.1:

Chôyôdô Yûkoku, *Fleurs*, fin de l'époque d'Edo (XVIII<sup>ème</sup> siècle), Musée Guimet.

de l'artiste, déclara à propos de ce dernier ensemble : « Ce qui attirait mon maître Collin parmi les choses japonaises, c'était, hormis les estampes polychromes, les œuvres d'art les plus sobres, à savoir les anciennes céramiques de Seto ou les bols à thé dans le goût coréen; il se plaisait principalement à rassembler des pièces aux formes simples, sans motif et aux couleurs curieuses. Parmi les céramiques à décor, il prisait tout particulièrement la beauté des Kutani [...] »<sup>5</sup>. Comme le suggère Kume, les pièces qu'appréciait le plus Collin étaient les pots et les bols à thé, ainsi que les jarres à eau dans les styles « sobre » et « patine », propres aux ustensiles de la cérémonie du thé (fig. 3). De plus, le choix de pièces chinoises et coréennes, de grande qualité, reflète les critères de goût au Japon même. Les verseuses, les vases à panse arrondie et aplatie et les bouteilles qui ne sont pas directement liés à la cérémonie du thé s'inscrivent aussi dans le prolongement de cette esthétique. Collin ne s'est nullement intéressé aux céramiques somptueuses, aux couleurs vives, généralement appréciées des Occidentaux et fabriquées pour l'exportation, sous l'impulsion du gouvernement japonais de l'ère Meiji. On sent dans ses choix le regard

Collin », *Les objets d'art. Guide des collections*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1993, pp. 112–125 ; id., « Précision sur la collection Raphaël Collin », *Raphaël Collin*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 270–271 ; Sadao Fujihara, « Henri Focillon et le Japon », *Histoire de l'art*, n° 47, novembre 2000, pp. 43–52.

5. Kume Keïichirô, « Koran sensei tsuioku » (Souvenirs à propos de mon maître Collin), *Bijutsu*, Vol. 1, n° 2, décembre 1916, p. 26. Dans le même texte, Kume déclare avoir apporté du Japon cinq ou six masques de Nô pour les offrir à son maître Collin.

[image non reproduite]

fig.2:

Yasé Onna (Masque de Nô), époque d'Edo,  
Musée Guimet.

fig.3:

Jarre à eau munie d'anses cordées, de style Shigaraki-yaki, époque de Momoyama, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

sûr d'un homme de goût raffiné. Cette collection de céramiques japonaises est, aussi bien par sa qualité que par le nombre de pièces, l'une des plus remarquables qui aient existé en Occident à cette époque.

Une anecdote, rapportée par Wada Eisaku, autre disciple de Collin, exprime sa sensibilité et sa profonde connaissance de l'art japonais. Il aurait comparé une « copie de Kôrin » et une « œuvre originale de Hôitsu », en louant la première pour son « caractère décoratif », le « dégradé des couleurs » et la « largesse de la composition »<sup>6</sup>. Le paravent à motif floral sur fond argenté du musée Guimet, qui appartenait à l'origine à Collin, est également une œuvre de l'école Rinpa de Kyôto du milieu de l'époque d'Edo<sup>7</sup>, ce qui pourrait indiquer que le peintre français fut particulièrement attiré par le caractère décoratif de cette école.

L'artiste possédait toutes sortes d'objets japonais, parmi lesquels des bronzes, des netsuke, des brûle-parfums (kôgô) ou des gardes de sabre (tsuba), en plus des estampes et des ustensiles de la cérémonie du thé. Pour les *Chefs-d'œuvre d'art japonais*, ouvrage monumental édité par

6. Wada Eisaku, « Koran sensei no tsuioku » (Souvenirs à propos de mon maître Collin), *Chiûô bijutsu*, vol. 2, n°12, 1er décembre 1916, pp. 40–41.

7. A propos de ce paravent, voir la notice de Kôno Motoaki dans *Hizô bijutsu taikan 6—Gimé bijutsukan (Trésors secrets des Beaux-Arts 6—Musée Guimet)*, Tokyo, Kôdansha, 1994, pp. 236–237.

[image non reproduite]

fig.4:

*Gardes de sabre*, ancienne collection Raphaël Collin.

Gaston Migeon, qui rassemblait les reproductions de 1153 pièces japonaises appartenant à des collections occidentales, principalement françaises, Collin prêta ses trésors à côté d'une trentaine d'autres collectionneurs, et l'on put découvrir au fil des pages sept de ses peintures, deux sculptures sur bois, quatre laques, quinze grès, ou huit gardes de sabre lui appartenant<sup>8</sup>. En ce qui concerne sa collection de gardes de sable, la vente posthume en révéla la richesse et la variété : 520 pièces de qualité furent dispersées (fig. 4)<sup>9</sup>. On ne peut qu'imaginer ce que put être l'ensemble de sa collection d'art japonais.

### *Le japonisme chez Collin*

Raphaël Collin fut donc l'un des grands collectionneurs d'art extrême-oriental. Cependant, pourrait-on trouver une relation étroite entre sa collection et son œuvre elle-même ? Oui, répond Marie-Madeleine Valet, qui fut une intime de Collin, Raphaël Collin est redevable à cet art d'une grande partie de sa sensibilité : « L'art japonais l'enveloppait, le pénétrait, créait une atmosphère autour de lui. Parfois, son regard se détachait de la toile où il matérialisait son rêve et venait se reposer sur les vitrines où rayonnaient les chefs-d'œuvre des potiers et des laqueurs nippons. Ses yeux semblaient vouloir s'im-

8. Gaston Migeon, *Chefs-d'œuvre d'art japonais*, Paris, 1905. Sur le goût et le contenu de la collection de Collin, voir aussi Marie-Madeleine Valet, « Raphaël Collin », *Revue illustrée*, 1907, vol. 2, pp. 761-773.

9. *Gardes de Sabre Japonaises ayant composé la Collection de feu M. Raphaël Collin*, catalogue de vente, Hôtel Drouot, les 12 et 13 mai 1922.

prégner de l'âme des choses; ils parcouraient ardemment ce domaine merveilleux et troublant. Le cerveau de l'artiste s'enivrait de cette beauté toujours présente; avec délices, il en respirait le parfum, subtil et fort. Le peintre, un moment, délaissait sa palette. Il contemplait ses beaux masques de Nô, si expressifs; ses paravents; ses kakemonos bouddhiques; son cher grand lion surmonté du lotus qui, du haut de la bibliothèque, semblait veiller sur les trésors de son maître, et dont nous pouvons voir la reproduction dans les *Chefs-d'œuvre d'art japonais* de Gaston Migeon »<sup>10</sup>. Avec son sentiment affectueux envers le peintre défunt, Valet nous expose la manière dont Collin conservait un contact avec les œuvres d'art japonais, même au moment de son travail devant le chevalet.

Un autre témoignage nous mène vers une semblable conclusion. Comme le rapporte encore Wada, Collin, évoquant son *Idylle* (fig. 5) de 1903, aurait déclaré : « Pour le visage et la posture générale de la jeune fille, j'ai beaucoup emprunté à l'émotion du dessin de Harunobu. La grâce de son style est vraiment étonnante et ses meilleures gravures sont sans pareil de par le monde »<sup>11</sup>. Le visage serein du modèle et sa posture délicate, surtout la forme subtile des doigts, sont comparables au style de Harunobu (fig. 6)<sup>12</sup>. Ce témoignage est précieux en ce qu'il nous apprend concrètement de l'influence de l'art japonais sur l'œuvre de Collin. Il nous suggère aussi que ce qui suscita le plus l'admiration du peintre dans les estampes japonaises, ce furent les « jeunes filles » gracieuses de Harunobu, semblables à celles peintes par Collin lui-même.

Cependant, les relations entre la peinture de Collin et l'art japonais ne sont pas toujours d'une si grande clarté. Ce qui apparaît plus évident, c'est, par exemple, l'introduction d'un motif comme le paravent dans des toiles telles que le *Portrait de Mademoiselle Rossolin* (1889, Toulon, Musée des Beaux-Arts), ou *Intimité* (Femme nue assise dans

10. Marie-Madeleine Valet, « L'influence de l'art japonais sur un artiste français, Raphaël Collin », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, janvier-septembre 1917, pp. 20–21.

11. Wada, *art. cit.*, p. 42. Kume cite parmi les dessinateurs d'estampes appréciés par Collin—outre Harunobu—, Kiyonaga et Hokusai. Kume Keiichirô, « Koran sensei no seisaku to sono heizei » (L'œuvre et la vie de Collin), *Bijutsu shinpô*, vol. 16, n° 2, décembre 1916, p. 89.

12. Voir *Raphaël Collin*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 120–121.

[image non reproduite]

fig.5: Raphaël Collin, *Idylle*, 1903,  
Musée préfectoral de Chiba.

fig.6:  
Suzuki Harunobu, *Mizube no nôryô bijin* (*Beauté pre-  
nant le frais au bord de l'eau*), The Art Institut of  
Chicago.

un intérieur) (fig. 7). Le paravent représenté dans ce dernier n'est pas celui de Chôyôdô Yûkoku, déjà cité, mais un autre reproduit dans l'ouvrage de Migeon (fig. 8), qui est utilisé également dans *La Paresse* de 1906<sup>13</sup>. Pourtant, ce type d'arrière-plan, pour des nus ou des portraits féminins, reflète aussi une mode déjà ancienne puisqu'il est possible de la repérer depuis les années 1860, tant chez les artistes académiques que chez les novateurs, Manet ou Whistler.

Il serait, par ailleurs, difficile d'avancer des éléments concrets sur l'influence japonaise dans l'œuvre de Collin, dans le domaine des formes, si, comme dans l'exemple précédent d'*Idylle*, nous ne disposions du témoignage de Wada sans lequel personne n'aurait osé évoquer la

13. La localisation de la *Paresse* est inconnue. Voir la reproduction dans *Raphaël Collin*, cat. exp., *op. cit.*, p. 192.



[image non reproduite]

fig.7:  
Raphaël Collin, *Intimité*, 1897,  
Paris, Musée Rodin.

fig.8:  
*Pivoines et lys*, époque d'Edo, ancienne collection  
Raphaël Collin.

marque d'un artiste comme Harunobu. En d'autres termes, Collin a intégré dans son œuvre l'influence de ce maître de l'Ukiyo-e, au point qu'il est impossible de la distinguer au premier coup d'œil. Dans ce sens, on pourrait citer de nombreux autres exemples de l'influence de l'art japonais, que ce soit le motif des arbres en fleurs dans *Idylle* (voir p. 175) ou la vue plongeante et la ligne d'horizon située très haut dans son tableau de 1886, *Floréal* (voir p. 178).

En fin de compte, il est possible d'affirmer que la sensibilité de Collin, qui le poussa à rechercher la délicatesse et la grâce, son goût

pour le caractère décoratif et distingué, ainsi que son inclination pour les coloris subtils, semblent avoir été renforcés par le contact avec l'art japonais. Plutôt que d'influence, ne faudrait-il pas parler de familiarité? Plus que d'emprunts conscients, ne s'agit-il pas, en fait, d'une imprégnation naturelle? De ce point de vue, il faut prêter attention encore au passage suivant, extrait d'un texte de Marie-Madeleine Valet déjà mentionné, publié à la mémoire de Collin : « Que de fois avons-nous surpris le maître, occupé à peindre l'un de ces beaux et savoureux nus auxquels il s'est complu! Il avait disposé devant lui, à côté de son modèle, une poterie japonaise, à l'aide de laquelle il établissait des rapports de tons, des rapprochements de valeurs. Dans le grain voluptueux d'un vase de vieux Satsouma, il découvrait autant de beauté, de finesse et d'harmonie que dans les ombres effleurant la douceur d'une belle peau ambrée »<sup>14</sup>.

La peau du modèle et le grain de la poterie s'harmonisent dans la sensibilité esthétique du peintre. Ainsi, Collin travaillait dans son atelier entouré d'œuvres d'art japonaises et, pendant les pauses, il lui arrivait d'arrêter son regard sur une céramique, un masque de Nô, un paravent ou une peinture sur rouleau vertical, avant de se concentrer à nouveau sur l'anatomie de son modèle. Ce témoignage doit être pris en considération pour bien comprendre le japonisme de Collin. En définitive, pour ce peintre de tradition française, l'art japonais représentait-il la réalisation, sous une autre forme et dans un autre pays, de son propre idéal artistique? Il s'agit alors d'un japonisme global et globalisant, tout différent de celui, partiel et partial, intégré par les impressionnistes, tel qu'il se découvre dans les toiles de Monet ou de Degas. Si l'on cherche le peintre dont la sensibilité est la plus proche possible de l'art japonais, il faut citer, en tout premier lieu, le nom de Raphaël Collin.

### *Le père de la peinture japonaise moderne à la manière occidentale*

Une autre anecdote, reprise dans de nombreux ouvrages traitant de l'histoire de la peinture moderne japonaise, veut que le peintre Fuji

14. Valet, *op. cit.*, 1917, p. 21.

Gazô (1853–1916), qui se rendit en France après Kuroda, ait vu avec émotion en 1885, le tableau *Floréal*, au Musée du Luxembourg. Cette découverte le décida à aller étudier dans l’atelier de son créateur, mais, ne maîtrisant guère le français, Fuji demanda à Kuroda de lui servir d’interprète, ce qui aurait décidé ce dernier à devenir lui aussi l’élève du peintre français. Cette anecdote célèbre fut rapportée par Kuroda lui-même, dans un texte de souvenirs publié à la mort de Collin<sup>15</sup>. Or il n’est pas possible que Fuji, entré en 1885 dans l’atelier de Collin, ait pris cette décision à la vue de *Floréal*, exposé au Salon de 1886, car ce tableau ne fut accroché au Luxembourg qu’à partir de l’été suivant. Il s’agit très probablement d’une erreur dans les souvenirs de Kuroda, dont le récit comporte, d’ailleurs, plusieurs autres incohérences. Curieusement encore, bien que Collin ait affirmé, comme nous l’avons vu plus haut, que Kuroda lui avait été présenté par Hayashi Tadamasu, Kuroda ne cite pas le nom de ce dernier dans le contexte de la rencontre avec son maître. Il reste donc une ambiguïté qu’il sera difficile de résoudre pour comprendre la légende qui entoure les liens entre Kuroda et Collin<sup>16</sup>.

Pourtant, il est évident que nombre des jeunes peintres japonais qui se rendirent en France, remplis d’espoir, considéraient Collin comme un maître, avec un respect mêlé d’affection. Fuji Gazô, Kuroda Seiki (1866–1924), Kume Keiichirô (1866–1934), Okada Saburôsuke (1869–1939), Wada Eisaku (1874–1959), Shirataki Ikinosuke (1873–1960), Yamashita Shintarô (1881–1966), Saitô Toyosaku (1880–1951) et Kojima Torajirô (1881–1929), devinrent, après leur retour au Japon, les principaux membres de la Société Hakuba-kai et plus ou moins les représentants de la peinture japonaise moderne de style occidental (*yô-ga*). Ainsi se constitua une sorte de filiation des élèves japonais de Collin<sup>17</sup>. Le précieux témoignage de

15. Kuroda Seiki, « Koran sensei tsuioku » (Souvenirs à propos de mon maître Collin), *Bijutsu*, vol. 1, n° 2, décembre 1916, p. 21.

16. Sur ce problème, voir Kazuko Yamamoto, « Notes sur la réception de l’oeuvre de Collin au Japon : autour des expositions », Raphaël Collin, cat. exp., *op. cit.*, pp. 272–276.

17. Sur ce problème, voir aussi Atsushi Miura, « Raphaël Collin et ses disciples japonais », dans les Actes du colloque franco-japonais (les 22, 23 novembre 2008, à la Maison franco-japonaise à Tokyo), *Cent cinquante ans des échanges artistiques entre la France et le Japon*, à paraître en 2009.

Kume sur le travail journalier des élèves sur les bancs de l'Académie Colarossi, où Collin donnait ses leçons, nous apprend comment se déroulait l'enseignement académique à cette époque, principalement basé sur la pratique du dessin<sup>18</sup>.

Les premiers élèves de Collin, Kuroda et Kume, tentèrent après leur retour au Japon de mettre en application l'enseignement de leur maître dans un atelier privé, le Tenshin dôjô, puis à l'École des Beaux-arts de Tokyo. Leurs élèves, à commencer par Okada, se rendirent eux aussi à Paris, munis de recommandations à l'attention de Collin. Comme le prouve une lettre de Collin adressée à Kume (fig. 9)<sup>19</sup>, les relations entre le peintre français et ses anciens élèves Kume et Kuroda se poursuivirent bien après leur retour au pays natal. C'est à ce titre qu'il est possible d'affirmer que Raphaël Collin fut le fondateur de l'école de peinture moderne de style occidental la plus importante au Japon.

Mais pourquoi ces jeunes artistes japonais devinrent-ils les élèves de Collin ? En quoi furent-ils attirés par ses œuvres ? Qu'est-ce qui décida Fuji, Kuroda ou Kume à travailler sous la direction de ce peintre, avant même qu'il ne soit connu au Japon ?

Certes, il était naturel pour des artistes étrangers qui souhaitaient étudier de manière approfondie la peinture la plus admirée des visiteurs du Salon (allégorie ou nu), de suivre l'enseignement d'un peintre académique<sup>20</sup>. Mais bien d'autres artistes étaient à même de jouer ce rôle. Ce choix fut-il guidé par le fait que Collin—contrairement à Gérôme avec qui avait étudié Yamamoto Hôsui (1850–1906), artiste japonais de la génération précédente, ou à Bonnat, le maître de Goseda Yoshimatsu (1855–1915)—proposait de nouvelles options esthétiques à ses élèves puisqu'il tentait tout à la fois de concilier académisme et peinture de plein air, éclectisme et impressionnisme, et bientôt symbolisme. C'est peut-être pour toutes ces raisons qu'il fut le

18. « Kume Keiichirô-shi no shokan » (Une lettre de Keiichirô Kume), *Dai-Nihon bijutsu shinpô*, n° 43, mai 1887.

19. Voir *Kôfû*, vol. 1, n° 1, mai 1905.

20. Voir à ce propos Takashina Shûji, « Kuroda Seiki », *Nihon kindai bijutsu-shi ron (Traité sur l'art japonais moderne)*, Tokyo, Kôdan-sha, 1971, rééd., coll. Kôdan-sha bunko, 1990, pp. 70–104. A propos des relations entre Collin et Kuroda, voir l'ouvrage récent de Tanaka Atsushi, *Meiji no yôga—Kuroda Seiki to Hakuba-kai (La peinture de style occidental—Kuroda Seiki et Hakuba-kai)*, Tokyo, Shibundô, coll. Nihon no bijutsu, 1995.

[image non reproduite]

fig.9:

Photographie et lettre (adressée à Kume Keiichirô) de Raphaël Collin.

maître recherché, mais il n'en demeure pas moins que Collin n'était pas le seul représentant de ces nouvelles tendances et que d'autres auraient pu lui ravir ce rôle. Une grande part de cet attrait et de cette reconnaissance repose certainement sur la rencontre entre Kuroda et Collin, et tient à des raisons multiples qui, jusqu'alors, n'ont pas été élucidées et dont les acteurs eux-mêmes ne furent probablement pas totalement conscients.

Collin était imprégné, dans ses goûts personnels et dans son esthétique, d'art japonais; son œuvre faisait corps avec ce que l'on connaissait alors de ce pays. Aussi peut-on se demander si ce n'est pas cela qui a poussé Kuroda, et les autres à sa suite, vers le peintre français en qui il rencontrait un véritable interlocuteur. Comme Collin l'a lui-même déclaré, son ami Hayashi Tadamasu, dont le rôle de marchand, y compris de marchand d'art japonais, est de mieux en mieux connu, joua un rôle déterminant dans sa rencontre avec Kuroda. La passion de Collin pour les productions artistiques japonaises en fit un maître du japonisme. Le caractère naturel de Collin, ainsi que son univers pictural qui offrait des résonances avec l'art japonais, ont constitué une sorte d'introduction idéale pour des artistes qui souhaitaient étudier une peinture occidentale tellement éloignée de leur propre culture.

La beauté gracieuse et douce des femmes représentées par Collin, le

raffinement et la délicatesse de sa sensibilité, la coexistence entre le réalisme et le décoratif, ainsi que le tendre lyrisme des couleurs pâles et comme voilées du peintre donnèrent sans doute aux artistes japonais un agréable sentiment de familiarité avec son œuvre, qui leur permit d'adoucir le choc causé par la confrontation avec l'Occident. De plus, pour ces derniers, le caractère allégorique de la peinture de Collin n'offrait rien de complexe. Des thèmes comme ceux de *l'Été* (voir p. 176) ou de *Floréal*, qui combinent une saison avec la représentation d'un nu féminin, étaient faciles à comprendre. On peut affirmer que les peintres japonais furent attirés par Collin parce que son art offrait deux caractéristiques séduisantes pour un étudiant japonais : il apparaissait comme un condensé des différentes tendances de la peinture française de l'époque et témoignait d'une sensibilité artistique proche de celle des Japonais. Kuroda aurait appris de Collin son éclectisme et l'a pratiqué lui-même ; il associa l'influence de Collin avec celle de Bastien-Lepage ou de Puvis de Chavannes, et ne négligea même pas de regarder du côté de l'impressionnisme, malgré une opinion très réservée quant aux apports esthétiques de ce récent mouvement.

Les facteurs humains jouèrent aussi un rôle important dans cette rencontre. Kuroda déclara : « Mon maître Collin avait un style et un caractère réservés, le premier étant le reflet du second ; il n'était ni ambitieux, ni vaniteux ; il n'était guère sociable et n'aimait pas se montrer en public. En général, ce type de personne produit un art mélancolique, qui n'est pas très apprécié »<sup>21</sup>. Le Collin au caractère réservé, si peu français, le Collin collectionneur d'art japonais et amateur de jardinage, le Collin exigeant pour les choses de l'art, mais indulgent dans la vie, le Collin qui traitait ses élèves, japonais en particulier, comme ses propres enfants : toutes ces images véhiculées par ses disciples sont proches de celles d'un père pour qui on éprouve de l'affection, et duquel il est possible d'espérer un soutien. Les peintres japonais se sont comme instinctivement écartés d'artistes trop différents d'eux, au caractère trop marqué ou trop dominateur, pour se diriger vers le maître qui était le mieux à même de les aider simplement et efficacement à développer leur propre personnalité.

---

21. Kuroda Seiki, « Koran sensei no tsuioku » (Souvenirs à propos de mon maître Collin), *op. cit.*, p. 19.

[image non reproduite]

fig.10: Kuroda Seiki, *Hanano* (*Champ fleuri*), 1907, Tokyo, Centre de recherche pour les propriétés culturelles.

Cependant, il n'est pas certain que Kuroda et ses compatriotes aient eu tout à fait conscience que la familiarité qu'ils ressentaient pour l'art de Collin venait du fait qu'ils étaient Japonais. Au contraire, il semble qu'ils n'aient pas voulu reconnaître totalement les marques de l'influence de l'art japonais sur l'œuvre de Collin<sup>22</sup>, et cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant. En effet, cette influence était diffuse au point d'être parfois imperceptible et les artistes qui vinrent travailler sous sa direction souhaitaient avant tout étudier la peinture occidentale dans sa grande tradition : reconnaître que Collin avait intégré des caractéristiques japonaises dans son art aurait signifié tout bonnement nier leur projet. Or, ironie de l'histoire, c'est, paradoxalement, de ce style japonisant de Collin que Kuroda et ses suivants héritèrent inconsciemment et ils l'introduisirent au Japon (fig. 10). Ce phénomène a été qualifié par l'historien Takashina Shûji de « retour du japonisme »<sup>23</sup>. Il ne

22. Voir par exemple Kuroda Seiki, article cité, p. 21 ; Kume Keiichirô, « Koran sensei no seisaku to sono heizei », *op. cit.*, p. 89.

23. Shûji Takashina, « Japonismu no satogaeri » (Le retour du japonisme), dans *Nihon kaiga no kindai* (*L'époque moderne de l'art japonais*), Tokyo, Seido-sha, 1996, pp. 216–240.

nous appartient pas ici de procéder à une révision de l'histoire de la peinture japonaise moderne<sup>24</sup>, mais nous pouvons conclure que si la rencontre entre Collin et les jeunes peintres japonais fut, certes, le fruit d'une conjonction de hasards, elle répondait aussi à une nécessité historique et artistique.

### *La France et le Japon*

La révision et la réévaluation de la peinture académique du XIX<sup>ème</sup> siècle, menées ces dernières années, ont longtemps laissé de côté Raphaël Collin. A plus forte raison, ont été oubliés les liens qui unirent alors la peinture académique française et la peinture japonaise à la manière occidentale, rendus possibles grâce au rôle de Collin et à sa sensibilité à l'art japonais. Comme le résume admirablement Bruno Foucart, « la japonité secrète et personnelle de Collin fut alors un médiateur privilégié du dialogue Orient-Occident »<sup>25</sup>. Ceci explique que l'appréciation de Collin n'ait jamais été la même en France et au Japon. Il faut bien conclure que son art délicat, qui put séduire le regard japonais, a été perçu comme faible par le public français, tout comme une musique douce peut être couverte par un bruit puissant, d'où il s'ensuit que le japonais Raphaël Collin, jouit en France d'une moins bonne réputation qu'un artiste comme Jean-Paul Laurens, par exemple, plus ancré dans la culture et la tradition tant historique qu'esthétique.

Il est vrai que la peinture de Collin—où n'apparaissent ni sublimes tragédies, ni guerres sanglantes—n'est pas douée de la puissance qui captive le regard. Tout au long de sa vie, le peintre n'a cessé d'exprimer la beauté et la jeunesse de la femme, entre idéal antique et sensibilité

24. Pour les tentatives de résoudre ce problème, voir, entre autres, *L'Académie du Japon moderne et les peintres français*, cat. exp., Tokyo, Musée de Bridgestone et al., 1983–1984, Tokyo Shinbun, 1983 ; *Paris in Japan. The Japanese Encounter with European Painting*, cat. exp., Washington University Gallery of Art et al., 1987–1988, Tokyo, The Japan Foundation, Washington University in St. Louis, 1987.

25. Bruno Foucart, « La petite musique de Raphaël Collin », *Raphaël Collin*, cat. exp., *op. cit.*, p. 222.



[image non reproduite]

fig.11: Raphaël Collin, photographie, 1903-1916.

contemporaine. Il n'a peut-être peint qu'un univers restreint, mais il a su le remplir d'une grâce et d'un raffinement en accord avec l'esthétique japonaise. La culture idyllique de la Grèce antique (pensons à ses travaux consacrés au mythe de Daphnis et Chloé) et l'art de ce pays qu'il vénérât, se sont fondus à merveille dans la peinture et les gravures éclectiques de Collin<sup>26</sup>. On doit y lire une autre forme du japonisme, trop peu soulignée jusqu'alors, et aussi le symbole d'une relation essentielle de l'art entre la France et le Japon, à la fin du XIX siècle.

Pour terminer, examinons une photographie (fig. 11). Collin, qui tient à la main un dessin de nu, est assis devant sa toile *Silence* et le paravent à motifs floraux de Chôyôdô Yûkoku. Ces deux peintures, occidentale et extrême-orientale, à l'arrière plan, ne donnent-elles pas l'impression d'entrer en résonance, bien qu'elles soient exécutées dans des techniques différentes ? N'est-ce pas là une image qui convient parfaitement au peintre de *Daphnis et Chloé*, tout imprégné de sym-

26. Notons, pour remettre ce problème dans son contexte historique, qu'à cette époque la parenté entre l'art grec et l'art japonais avait été mentionnée par des auteurs comme Louis Gonse (*L'Art japonais*, Paris 1886, pp. 178-79) et E. Pottier (« Grèce et Japon », *Gazette des Beaux-Arts*, août 1890, pp. 105-132).

pathie pour le Japon ? Pour redécouvrir l'art de Raphaël Collin, il nous aura fallu près d'un siècle.

### Figures

- fig. 1: Chôyôdô Yûkoku, *Fleurs*, fin de l'époque d'Edo (XVIII<sup>e</sup> siècle), couleurs d'argent sur papier, paravent à deux panneaux encre, 172.4×184.4cm, Paris, Musée national des arts asiatiques-Guimet.
- fig. 2: Yasé Onna (Masque de Nô), époque d'Edo, bois laqué polychrome, 20.5×14.5cm, Paris, Musée national des arts asiatiques-Guimet.
- fig. 3: Jarre à eau munie d'anses cordées, de style Shigaraki-yaki, époque de Momoyama, grès, D. 17.5cm, H. 15.4cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- fig. 4: *Gardes de sabre*, reproduites dans *Gardes de sabre japonaises ayant composé la Collection de feu M. Raphaël Collin*, catalogue de vente, Hôtel Drouot, les 12 et 13 mai 1922.
- fig. 5: Raphaël Collin, *Idylle*, 1903, huile sur toile, 57.1×237cm, Chiba, Musée préfectoral de Chiba.
- fig. 6: Suzuki Harunobu, *Mizube no nôryô bijin (Beauté prenant le frais au bord de l'eau)*, pendant d'un diptyque d'estampes polychromes, format *chûban*, Chicago, The Art Institut of Chicago.
- fig. 7: Raphaël Collin, *Intimité (Femme nue assise dans un intérieur)*, 1897, huile sur toile, 54×51cm, Paris, Musée Rodin.
- fig. 8: *Pivoines et lys*, époque d'Edo, paravent, ancienne collection Raphaël Collin, reproduit dans Gaston Migeon, *Chefs-d'œuvre d'art japonais*, Paris, 1905, pl.11, n° 57.
- fig. 9: Photographie et lettre (adressée à Kume Keiichirô) de Raphaël Collin, *Kôfû*, vol. 1, n° 1, mai 1905.
- fig. 10: Kuroda Seiki, *Hanano (Champ fleuri)*, 1907, huile sur toile, 126×181cm, Tokyo, Centre national de recherche pour les propriétés culturelles.
- fig. 11: Raphaël Collin, photographie, 1903–1916, dans Marie-Madeleine Valet, « L'influence de l'art japonais sur un artiste français, Raphaël Collin », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, janvier-septembre 1917, pp. 19–24.