
Raphaël Collin
le peintre de Daphnis et Chloé

C'est une photographie en noir et blanc, prise en France à la fin du XIX^{ème} siècle (fig. 1). Une photographie comme on en trouve beaucoup à cette époque, qui montre l'intérieur de l'atelier d'un peintre : par la fenêtre pénètre un flot de lumière. Ce qui accroche le regard, c'est la multitude d'objets d'art disposés dans la pièce, ou qui ornent les murs. Le peintre assis à son bureau contemple, semble-t-il, une estampe qu'il tient entre les mains. Les toiles qui l'entourent sont pour certaines des peintures à l'huile, mais d'autres rappellent les paravents japonais. Sur le mur sont accrochés des reliefs sculptés et des médailles, à côté de masques de théâtre Nô et d'une peinture sur rouleau vertical. Mais à qui appartenait donc cet atelier parisien de la fin du XIX^{ème} siècle, dans lequel cohabitaient ainsi des œuvres d'art occidentales et orientales, japonaises en particulier ?

Combien se souviennent aujourd'hui du nom de Raphaël Collin, le peintre qui apparaît sur cette photographie ? Même en France, sans doute peu nombreux sont ceux qui connaissent cet artiste rapidement tombé dans l'oubli après sa mort. Actif entre le dernier quart du XIX^{ème} et le tout début du XX^{ème} siècle, il fut pourtant l'une des figures majeures du courant académique. A ce jour, et bien que l'on réévalue depuis quelques années la peinture académique française du XIX^{ème} siècle, Collin n'est toujours pas sorti des oubliettes de l'histoire. Depuis sa mort, aucune exposition ne lui a été consacrée, aucun catalogue raisonné ni article scientifique le concernant n'ont encore été publiés. Sans cette première exposition rétrospective, qui commémore le cent cinquantième anniversaire de sa naissance, Collin ne serait

[image non reproduite]

fig.1: Collin dans son atelier, 1890's, Musée d'Orsay.

probablement pas sorti du purgatoire.

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. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, un lien profond unissait Collin à certains artistes japonais et il fut un temps où, dans ce pays insulaire de l'Extrême-Orient, ce peintre jouissait d'une grande notoriété. L'idée d'organiser cette rétrospective au Japon fut notamment motivée par le souhait de montrer précisément qui fut cet artiste qui guida par son enseignement les pionniers de la peinture japonaise moderne, tels que Kuroda Seiki, Kume Keiichirô, Wada Eisaku ou Okada Saburôsuke. Comme nous le montre la photographie précédente, Collin fut en outre un grand collectionneur d'art japonais, ce qui laisse aisément imaginer la nature profonde des liens qu'il entretenait avec ce pays. On notera d'ailleurs que plus de la moitié des œuvres présentées dans cette exposition sont conservées au Japon. Cependant, le propos de cette exposition n'est pas uniquement de faire redécouvrir cet artiste sous l'angle de ses relations avec le Japon.

*A propos de cette exposition*¹

Le principal objectif de cette exposition est d'étudier à nouveau en détail et de faire connaître la vie et l'œuvre d'un artiste, Raphaël Collin, qui occupe une place non négligeable dans l'histoire de la peinture française sous la Troisième République.

Pour ce faire, des recherches approfondies ont été entreprises sur la vie de l'artiste, notamment à partir des archives officielles. Le résultat de ce travail est présenté sous la forme d'une chronologie de la vie de Collin². D'autre part, cette exposition a tenté de rassembler le plus grand nombre possible d'œuvres de l'artiste—que ce soit des pièces

1. *Raphaël Collin*, Musée préfectoral de Shizuoka, Musée de la ville de Fukuoka, Musée préfectoral de Shimane, Musée Sogō de Chiba, Musée préfectoral de Ehime, Tokyo Station Gallery, 1999–2000.

2. Il est cependant un point qui n'a pu être étudié au cours de ces recherches. Collin, qui resta toute sa vie célibataire et vécut avec ses parents et sa sœur Blanche, n'eut pas de descendant direct. Blanche ayant disparu un an après la mort de Collin, c'est l'un de ses élèves, Maurice-Sébastien Laurent (né en 1857), qui fut nommé légataire universel. Il est fort probable que ce dernier récupéra ce qui de l'héritage de Collin n'avait pu être vendu ou légué, à savoir notamment des lettres et des carnets. Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver la famille de Laurent. Une grande partie de la correspondance de Collin a disparu, en particulier les lettres privées. Les lettres connues sont conservées aux Archives Nationales à Paris (34 lettres), à la bibliothèque du Musée du Louvre (5 lettres), au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (3 lettres) et à l'institut Néerlandais de Paris (2 lettres). En outre, plusieurs lettres, dont les originaux ne sont pas identifiés, ont été reproduites dans des revues : deux lettres adressées au peintre Kume Keiichirō (revue *Kōfū*, n°1, mai 1905), une lettre publiée dans le *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris* (mars 1912, pp. 31–32) et une lettre adressée à Kuroda et à Kume (cf. note 6). En dehors des critiques du Salon, on ne connaît que quelques textes relativement brefs consacrés à Collin, publiés à l'époque par E. Montrosier (« Raphaël Collin », *Les Artistes modernes*, IIe partie, 1882, pp. 121–124), A. M. de Bellina (« Raphaël Collin », *Nos peintres dessinés par eux-même*, Paris, 1883, pp. 93–96) et J. Uzanne (« Raphaël Collin », *Figures contemporaines*, tirées de l'*Album Mariani*, Paris, H. Floury, t. IV, 1899, n. pag). Le texte de Marie-Madeleine Valet (« Raphaël Collin », *Revue illustrée*, 1907, vol. 2, pp. 761–773), qui fut sans doute une amie de Collin, doit être manié avec prudence, mais il demeure néanmoins le document le plus précieux. Sur le développement récent des études sur Collin, voir Rika Mitani, *Raphaël Collin (1850–1916) à partir des années 1880—Fontenay-aux-Roses, collection d'art extrême-oriental et ses œuvres—*, Mémoire pour le Master, Université de Paris IV, 2006.

déjà connues ou des pièces exposées pour la première fois—, malgré toutes les difficultés posées par le travail de localisation. On pourra découvrir par conséquent de nombreuses toiles qui dormaient dans des musées ou des dépôts, et qui sont montrées au public pour la première fois depuis la mort de l'artiste. En outre, il a été décidé de faire figurer dans le catalogue toutes les pièces qui n'ont pas pu être prêtées ou celles qui, n'étant pas localisées, ne sont connues que sous la forme de reproductions. Ce choix a été commandé par le fait que nous ne disposons actuellement d'aucun document scientifique fiable sur l'artiste. Ce catalogue offre donc une vue d'ensemble sur les œuvres de Collin connues à ce jour. Il reste bien sûr encore de nombreuses toiles non localisées, dont des portraits conservés par des particuliers. Souhaitons donc que cette exposition permette de faire sortir de l'ombre de nouvelles œuvres.

Ce travail de base a naturellement été complété par l'étude minutieuse de chacune des pièces exposées. Pour les toiles majeures présentées au Salon en particulier, nous avons examiné les critiques parues dans la presse, afin de connaître les réactions et les jugements portés à l'époque sur ces œuvres. Cela a permis de comprendre peu à peu la diversité, ainsi que la signification historique du travail de Collin. Son œuvre est en effet d'une nature très variée. Elle comporte naturellement des peintures à l'huile, sous forme de tableaux ou des panneaux décoratifs, mais aussi, dans la première période, des peintures sur faïence, et, dans la dernière partie de sa vie, des illustrations de romans. Il est par conséquent nécessaire d'examiner cette œuvre dans le contexte d'une histoire de l'art au sens large. D'autre part, s'il est certain que Collin consacra une grande partie de son activité créatrice à la représentation du nu féminin, il ne faut pas oublier pour autant ses peintures murales et ses portraits. Nous nous sommes donc efforcés de saisir l'ensemble de son travail artistique à partir de ces points de vue variés.

L'exposition a été divisée en quatre sections, en fonction de la chronologie et de l'évolution du style pictural de Collin. Notre essai suit le même découpage, avec cependant un angle d'attaque un peu différent, afin de présenter et d'analyser la nature des œuvres de Collin qui reflètent son caractère de peintre académique. Après avoir compris sa

vie et son œuvre, nous pourrions également aborder Collin du point de vue de l'histoire des échanges artistiques entre la France et le Japon, en prenant en compte les relations entre le japonisme et la peinture japonaise de style occidental à l'époque moderne.

La période de formation

Louis-Joseph-Raphaël Collin (1850–1916) est né en 1850 à Paris de Nicolas-Pierre Collin (1820–1900) et de Catherine Collin (De Mouzon de son nom de jeune fille) (1820–1907). Ses parents étaient tous les deux originaires de la Meuse. Son père, Pierre, qui était conservateur dans une bibliothèque municipale à Paris, avait un train de vie relativement modeste, mais il était aussi, à ses heures, peintre de genre et exposa au Salon entre 1865 et 1870. Cette pratique de la peinture par son père, orienta sans doute le jeune Collin vers la carrière artistique. Collin avait une sœur, Blanche (1854–1917), de quatre ans plus jeune que lui, qui resta célibataire et le soutint sa vie durant, comme le fit par ailleurs sa mère.

Collin commença ses études au lycée Saint-Louis à Paris, et les poursuivit au lycée de Verdun, dans la région natale de ses parents. C'est là qu'il fit une rencontre importante, celle du futur peintre Jules Bastien-Lepage (1848–1884). Sous la direction du professeur Fouquet, les deux jeunes garçons firent leurs premières armes de dessinateurs. Collin, qui revint à Paris dans la seconde moitié des années 1860, entra à l'atelier de William Bouguereau (1825–1905) et entreprit alors sa véritable formation picturale. En 1868, il fut admis à l'École des Beaux-Arts où il travailla sous la direction de l'un des trois professeurs chefs d'atelier, Alexandre Cabanel (1823–1889). Ce dernier, qui avait atteint la célébrité avec sa *Naissance de Vénus* (voir p. 60) envoyée au Salon de 1863, était à cette époque l'un des grands maîtres de la peinture académique. Dans cet atelier, Collin fut notamment le condisciple d'Henri Gervex et de Fernand Cormon, mais il retrouva surtout son ancien camarade Bastien-Lepage. Collin, qui reçut ainsi une éducation artistique très classique, fit de rapides progrès, comme en témoignent les dessins et les huiles réalisés à l'École des Beaux-Arts.

[image non reproduite]

fig.2: Raphaël Collin, *Sommeil*, 1873, Musée des Beaux-Arts de Rouen.

Collin, qui avait choisi d'exposer au Salon plutôt que de préparer le concours du prix de Rome, fit un premier et brillant envoi en 1873 avec une toile intitulée *Sommeil* (fig. 2). Il suffit de comparer cette toile avec la *Naissance de Vénus* de Cabanel, pour comprendre combien le jeune peintre avait assimilé et appliqué les leçons de son maître, réalisant un tableau dans la grande tradition du « nu féminin allongé ». L'œuvre de ce jeune talent reçut non seulement une deuxième médaille, mais elle fut achetée par l'Etat, ce qui constitua pour Collin un début prometteur.

Cependant, malgré ce bon départ grâce à sa toile le *Sommeil*, Collin avait probablement conscience que son style personnel n'était pas encore suffisamment affirmé. Ses œuvres des années 1870 montrent toutes sortes de tentatives, propres à une période d'intenses recherches artistiques. Sa toile *Vénitienne*, envoyée au Salon de 1874, présente un style archaïsant, inspiré des couleurs chaudes et de la touche diffuse de l'école vénitienne du XVI^{ème} siècle. Il faut probablement y voir également l'influence de la peinture sur faïence, domaine que Collin avait abordé peu de temps auparavant. Dans le *Portrait de Madame Jean-Georges Müntz* du Salon de 1879 (fig. 3)—qui est l'une des œuvres majeures de ce genre pour la première période—, l'artiste traite son sujet avec un réalisme précis, tout en limitant sa palette de couleurs,

[image non reproduite]

fig.3:

Raphaël Collin, *Portrait de Madame Jean-Georges Müntz*, 1879, Musée d'Orsay.

pour renforcer les contrastes d'ombre et de lumière. Ce procédé de clair-obscur n'est pas sans rappeler celui de Rembrandt. Dans les années 1870, Collin cherchait encore sa voie et il réalisa par exemple des natures mortes dans une touche pleine de fraîcheur.

Cependant, dès cette époque, Collin avait commencé d'explorer une autre veine, celle de *Daphnis et Chloé*. Ce récit d'amour pastoral de Longus, romancier grec de la fin du IIe siècle ap. J.-C., dépeint avec sensualité les aventures tour à tour tragiques et heureuses de deux jeunes gens attendrissants. Pour Collin, qui fut toute sa vie durant le chantre de l'amour juvénile et de la beauté féminine, ce récit fut une source intarissable d'inspiration et exerça sur lui un attrait sans cesse renouvelé. Le premier tableau inspiré par ce thème fut *Idylle*, envoyé au Salon de 1875. Deux ans plus tard, Collin exposait cette fois *Daphnis et Chloé* (fig. 4). La première toile a malheureusement été détruite lors d'un incendie. La seconde est un tableau charmant, basé sur une scène du récit. L'artiste, qui éprouvait comme de la sympathie pour

[image non reproduite]

fig.4:

Raphaël Collin, *Daphnis et Chloé*, 1877,
Musée des Beaux-Arts et de la dentelle
d'Alençon.

l'amour naissant de cette jeune fille et de ce jeune homme ne peignit pas un de ces nus féminins aux formes opulentes qui envahissaient le Salon, mais il se plut à représenter des corps graciles et immatures, semblables aux nus de l'école des Néo-Grecs qui avaient vu le jour sous le Second Empire. Ces deux œuvres ne furent pas spécialement remarquées au Salon, mais pour Collin, dont le point de départ était le nu à la manière de Cabanel, elles avaient une importance particulière dans l'affirmation de son style personnel. Elles bénéficièrent en outre toutes les deux d'un achat par l'Etat. Cependant, sur ces toiles *Daphnis et Chloé* sont encore représentés dans la pénombre d'une forêt. Pour que Collin devienne vraiment lui-même, il lui fallait encore transplanter ces deux personnages dans une prairie baignée de lumière.

Nu féminin et plein air

C'est dans la première moitié des années 1880 que Collin commença à se forger un style personnel, centré sur la représentation du nu féminin. Il lui fallait pour cela deux choses : d'une part l'univers idyllique de l'Antiquité, comme nous l'avons vu précédemment, et d'autre part, assimiler les leçons du pleinairisme. En effet, les œuvres de Collin n'appartiennent pas seulement à l'académisme, mais elles présentent aussi certains éléments du naturalisme de la peinture française du XIX^{ème} siècle. L'introduction de la lumière naturelle dans la peinture est généralement considérée comme une innovation apportée par l'école impressionniste, mais il est évident que ces artistes ne furent pas les seuls à prendre en compte la lumière du plein air. Dès les années 1850, de telles tentatives avaient été menées par des paysagistes comme Corot ou Daubigny, ou par un peintre de la vie paysanne comme Jules Breton. L'école impressionniste qui apparut ensuite fut certes, de toutes les tendances de la peinture de plein air, le groupe qui incarna les conceptions et les techniques les plus radicales, mais il se trouvait aussi parallèlement, à la même époque, des peintres naturalistes qui représentèrent d'une manière différente des scènes extérieures. Les principales figures de ce courant étaient Léon Lhermitte, Jean-Charles Cazin, Pascal Dagnan-Bouveret, ainsi que le condisciple de Collin, Jules Bastien-Lepage.

Avec la présentation de son tableau *Les Foins* (voir p. 73) au Salon de 1878, Bastien-Lepage fut soudain considéré comme le porte-drapeau du pleinairisme et il exerça dès lors une influence considérable dans le monde artistique français et étranger³. Il est probable que son style inspira fortement Collin lorsque celui-ci tenta de mettre au point

3. A propos de Jules Bastien-Lepage et de la peinture naturaliste, voir les ouvrages suivants : *Jules Bastien-Lepage* (1848–1884), cat. exp., Les Musées de la Meuse, 1984 ; Gabriel P. Weisberg, *Beyond Impressionism : the Naturalist Impulse in European Art 1860–1905*, London, 1992 ; *Tranches de vie : le naturalisme en Europe, 1875–1915*, cat. exp., par Herwig Todts et al., Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, Gand, Ludion, Paris, Flammarion, 1996 ; *The Painters in Grez-sur-Loing*, cat. exp., Musée départemental de Yamanashi et al., 2000 ; *Jules Bastien-Lepage*, cat. exp., par Dominique Lobstein et al., Paris, Nicolas Chaudun, Musée d'Orsay, 2007.

une nouvelle manière de représenter le nu féminin académique. Dans *Les Foins*, les personnages au centre de la composition, au modelé très ferme, sont situés au cœur d'une nature baignée de lumière, l'arrière-plan étant peint de manière enlevée, tandis que le premier plan est traité dans un style plus réaliste. Ce type de composition se retrouve de manière identique dans l'*Idylle* (fig. 5) de 1882. Là où Bastien-Lepage avait placé de robustes paysans de son village natal, Collin fit figurer de sveltes personnages nus. Ce jeune homme et cette jeune fille, qui évoquent les héros de *Daphnis et Chloé*, évoluent désormais au cœur d'une nature verdoyante et dans la lumière du plein air. Collin avait choisi sa voie, en représentant des nus bucoliques dans la lumière naturelle. Plusieurs témoignages confirment l'influence décisive de Bastien-Lepage dans ce choix. L'un de ses élèves, le peintre japonais Kuroda Seiki (1866–1924), évoquant le style de son maître, déclarait ainsi que son grand mérite était d'avoir parachevé le pleinairisme de Bastien-Lepage, tout en se distinguant clairement de l'impressionnisme. De même, son compatriote Wada Eisaku (1874–1959) rapportait ainsi les propos de son maître Collin : « J'ai été l'élève de Cabanel, mais ce qui m'a le plus aidé, c'est d'avoir étudié avec des peintres comme Bastien-Lepage et Dagnan-Bouveret »⁴.

On pourrait par conséquent résumer la manière de Collin à une sorte d'« académisme pleinairiste », mais il faut bien comprendre que cet artiste ne chercha en aucun cas à introduire le style impressionniste dans l'académisme. Même s'il voulut peindre à l'aide d'une touche libre, son procédé était fondamentalement différent de la division des tons propre à l'école impressionniste. Si l'on devait rapprocher Collin d'autres que Bastien-Lepage, ce serait plutôt de Corot et de sa touche souple⁵—pour lequel il éprouvait une grande admiration—, de Manet, qui avait lui-même influencé Bastien-Lepage, ou de Gervex,

4. Kuroda Seiki, « Koran sensei no tsuioku » (Souvenirs à propos de mon maître Collin), *Bijutsu*, vol. 1, n° 2, décembre 1916, p. 20 ; Wada Eisaku, « Koran sensei no tsuioku » (Souvenirs à propos de mon maître Collin), *Chûô bijutsu*, vol. 2, n° 12, 1er décembre, 1916, pp. 40–41. D'après Valet, la première œuvre pleinairiste de Collin aurait été son *Portrait de Mademoiselle Collin* de 1879. Voir Valet, *op. cit.*, p. 764.

5. Kuroda rapporte que Collin ne cessa tout au long de sa vie de louer la peinture de Corot, y compris ses tableaux de personnages. Voir Kuroda Seiki, « Koran sensei itsuji » (Propos sur mon maître Collin), *Bijutsu*, vol. 1, n° 4, février 1917, p. 22.

[image non reproduite]

fig.5:

Raphaël Collin, *Idylle*, 1882, Musée de l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique.

qui avait étudié comme lui sous la direction de Cabanel. Il faut écarter l'idée fausse que Collin a produit un art éclectique, entre académisme et impressionnisme. Reconnaissons plutôt qu'en rapprochant le travail des peintres de l'école naturaliste du plein air et le nu académique, il a cherché une nouvelle forme d'éclectisme.

« L'académisme pleinairiste » de Collin, encore un peu maladroit dans l'*Idylle* de 1882, allait venir à maturité avec l'*Eté* de 1884 (fig. 6). Pour cette œuvre maîtresse de Collin, nous voudrions insister ici sur les relations avec un autre peintre qui exerça une influence sur Collin, Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) ⁶. Cette influence fut men-

6. Puvis de Chavannes, de la même génération que Cabanel, était largement l'aîné de Collin. En 1882, Bastien-Lepage et Puvis de Chavannes adressèrent des courriers au directeur des Beaux-Arts pour exprimer leur souhait que l'Etat achète une œuvre de Collin, ce qui laisse penser que ces deux peintres entretenaient des relations d'amitié avec Collin. Dans une lettre envoyée à Kuroda et à Kume le 29 mars 1915, Collin écrit que «

[image non reproduite]

fig.6: Raphaël Collin, *Été*, 1884, Göteborgs Konstmuseum.

tionnée dès 1880 dans les critiques du Salon. Il est en effet évident que les œuvres des deux artistes présentent de nombreux points communs, que ce soit dans les thèmes allégoriques inspirés de l'Antiquité classique, la composition relativement plate, centrée sur des personnages nus, les paysages bucoliques lumineux et aux formes simplifiées, ou encore les coloris pâles. Au Salon de 1884, en particulier, les deux peintres présentèrent des compositions avec des groupes de femmes nues, *Été* pour Collin et *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (fig. 7) pour Puvis de Chavannes, qui furent l'objet d'assez nombreux commentaires. Les critiques insistèrent d'ailleurs moins sur les ressemblances que sur les différences entre les deux tableaux. On put lire ainsi : « *L'Été*, de M. Raphaël Collin, est au *Bois sacré*, de Puvis de Chavannes, ce que la grâce est au grand et ce que l'élégance de la

parmi les peintres contemporains, c'est Corot et Puvis de Chavannes que je respecte le plus », ce qui montre qu'il éprouva jusqu'à la fin de sa vie de l'admiration pour ce dernier artiste. Voir *Bijutsu*, vol. 1, n° 2, décembre 1916. Sur l'analyse détaillée de *l'Été* de Collin, voir *Raphaël Collin*, cat. exp., Musée de la ville de Fukuoka et al., 1999, n° 26–28.

[image non reproduite]

fig.7:

Pierre Puvis de Chavannes, *Le bois sacré
cher aux Arts et aux Muses*, 1884, Musée
des Beaux-Arts de Lyon.

manière est à l'élévation du style. [...] Au lieu de chercher les figures dans la sévérité et la noblesse des lignes, il [Collin] les a cherchées dans le naturel et dans la grâce »⁷. Il est tout naturel que, comparée à la toile de Puvis de Chavannes, à la fois gracieuse et simple, celle de Collin ait été perçue comme élégante et réaliste. C'est d'ailleurs à ce niveau que Collin, tout en subissant l'influence de Puvis de Chavannes, posa ses propres marques. Comme l'écrivit J. de Tarade : « Les tons sont fins, transparents, harmonieux il y a de la poésie et de la distinction dans cette œuvre empreinte de modernité et d'un excellent sentiment décoratif »⁸. *L'Été* est le symbole même de « l'âge d'or » de Collin, lorsqu'il s'essaya au style de Puvis de Chavannes, tout en maintenant une sensibilité moderne.

Comme nous l'avons vu, au milieu des années 1880, trois facteurs contribuèrent à la formation du style personnel de Collin. Tout en se fondant sur le nu académique à la manière de Cabanel, Collin assimila le naturalisme pleinairiste de Bastien-Lepage et se référa au style noble de Puvis de Chavannes, parvenant avec succès à une savante combinaison de tous ces éléments. Pour autant, Collin, très différent de ces trois artistes, conserva sa personnalité. Ses coloris pâles et brumeux, sa touche ample et délicate donnent un vague sentiment de grâce et de distinction ; ses figures féminines jeunes et délicates créent un univers esthétique secret d'une noble poésie et d'une subtile sen-

7. Henry Houssaye, « Le Salon de 1884 », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1884.

8. J. de Tarade, « Salon de 1884 », *Journal de Paris*, 1^{er} juin 1884.

[image non reproduite]

fig.8: Raphaël Collin, *Floréal*, 1886, Musée des Beaux-Arts d'Arras.

sualité. L'œuvre dans laquelle s'épanouit pleinement l'art de Collin est sans aucun doute *Floréal* (fig. 8) de 1886. Cette personnification du printemps n'est pas une femme mûre aux formes rondes, mais une jeune fille innocente à peine éveillée à l'amour, qui a le charme de la fraîcheur juvénile. On peut considérer que cette toile est un chef-d'œuvre de Collin, qui avait approfondi les thèmes de *Daphnis et Chloé*—ceux de la beauté de la jeunesse et de la sensualité—, jusqu'à ne faire plus qu'un avec eux.

Après avoir été présentée au Salon, *Floréal* fut achetée par l'Etat et entra au Musée du Luxembourg. Collin réalisa ainsi son souhait de voir exposée en permanence l'une de ses œuvres dans le musée national où étaient accrochés les tableaux majeurs des plus grands artistes contemporains. A partir du milieu des années 1880, Collin, qui avait conquis une certaine notoriété, vit grossir sa clientèle. Dans les années 1870, pour des raisons essentiellement économiques, Collin avait demandé à de nombreuses reprises au directeur des Beaux-Arts que l'Etat lui achète des toiles, alors que désormais, pour satisfaire à la demande des amateurs, français et étrangers, il allait devoir parfois refuser de lui céder ses œuvres.

[image non reproduite]

fig.9:

Raphaël Collin, *Musique*, 1880, Musée d'art et d'histoire de Belfort.

fig.10:

Raphaël Collin, *Danse*, 1880, Musée d'art et d'histoire de Belfort.

Peintures murales et portraits

Il est tout naturel pour un peintre qui est apprécié au Salon, et dont les œuvres sont achetées par l'Etat, de recevoir des commandes de peintures murales décoratives. Cependant, dans le cas de Collin, on ne peut pas dire que ce genre de travail officiel se soit déroulé toujours sans problèmes. Ces difficultés mettent toutefois en relief les qualités de l'artiste.

Les premiers exemples de peintures murales de Collin sont les deux panneaux décoratifs, *Musique* et *Danse* (fig. 9, 10), réalisés pour le foyer du théâtre municipal de Belfort. Ces œuvres expérimentales et novatrices sont basées sur la recherche d'un effet décoratif grandiose, par la simplification de l'arrière-plan et le recours à un fond doré. Par la suite, Collin, qui s'était assuré une certaine renommée avec ses toiles *Eté* et *Floréal*, reçut une série de commandes pour des bâtiments

importants à Paris. Citons notamment *Fin d'été* (1886–88), panneau décoratif destiné à la salle à manger de l'appartement de fonction du recteur de la Sorbonne, à l'occasion de la reconstruction des bâtiments de l'université, et *Poésie* (1890–93), qui prit place dans le Salon des Lettres de l'Hôtel de Ville de Paris. Cependant, ces deux dernières œuvres étaient encore—que ce soit par leur taille, leur format ou leur composition—dans le prolongement du tableau peint. C'est seulement avec les plafonds du théâtre de l'Odéon (1889–1900) et de l'Opéra-Comique (1897–98), que Collin s'essayera véritablement à la décoration intérieure. Il est intéressant de noter qu'à l'occasion de la réalisation de ces deux ensembles décoratifs, des frictions survinrent entre Collin et les autorités qui avaient passé commande de ces œuvres.

Ces divergences de point de vue tinrent au fait que Collin voulut maintenir coûte que coûte son choix iconographique. Si l'on ajoute à cela que le travail de l'artiste souleva des problèmes d'ordre stylistique, on est alors en droit de se demander s'il était vraiment fait pour la peinture murale. Collin, homme du genre à ne faire aucune concession sur ses propres conceptions artistiques, n'était peut-être pas destiné à un travail officiel soumis à de nombreuses contraintes et à des impératifs variés. Ses toiles sans profondeur, aux couleurs claires, laissent plutôt une impression de platitude et de calme, ce qui les distingue des œuvres dynamiques des autres artistes chargés comme lui de la décoration intérieure de bâtiments publics, comme l'Opéra-Comique. Il en aurait été différemment si, même en gardant un style proche, Collin avait eu une personnalité forte à la Puvis de Chavannes et la capacité de réaliser comme lui des « grandes machines », alors que ses peintures murales, destinées à occuper une large surface déterminée à l'avance, manquent un peu de puissance. Le fait que Collin ait emprunté le motif de *Les harmonies de la nature inspirent le compositeur* (fig. 11) au *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (fig. 6) de Puvis de Chavannes, peinture murale du Palais des Arts de Lyon, prouve que l'artiste avait besoin de se référer à un modèle dans ce domaine. À l'inverse, si l'on considère cette œuvre de Collin indépendamment, en dehors des relations qu'elle entretient avec d'autres, on peut alors y voir le reflet d'un univers esthétique solidement établi, qui offre des points

[image non reproduite]

fig.11: Raphaël Collin, *Les harmonies de la nature inspirent le compositeur*, 1898, Opéra-Comique.

communs avec ses tableaux de la même période, où se mêlent naturalisme et symbolisme. Citons enfin, parmi les importants travaux de Collin dans le domaine de la décoration, le plafond central de la préfecture de la Haute-Vienne, réalisé à la fin de sa carrière.

Il faut reconnaître à Collin un grand talent de portraitiste. Jusqu'en 1892, il présenta au Salon pas moins de dix-sept portraits, et seulement trois autres dans les premières années du XX^{ème} siècle, ce qui indique que la production de ce genre de tableau fut concentrée dans la première période de sa carrière, et ce pour des raisons essentiellement économiques. On notera cependant que nombre de ces portraits qui étaient des commandes ne sont pas actuellement localisés. Comme le montre cette exposition, Collin excellait avant tout dans le portrait féminin. Ses tableaux présentent naturellement des compositions adaptées à l'expression de la personnalité de chaque modèle, y compris dans les vêtements et les parures, et leur charme vient du fait qu'ils ne sont pas prisonniers d'une simple idéalisation. Collin avait une manière incomparable de rendre, à l'aide d'une touche subtile, les mouvements intimes du cœur et les tréfonds de l'âme de ses jeunes modèles féminins. En fonction des périodes, la manière certes changea

—passant de l'expression humble et presque timide du *Portrait de Madame Jean-Georges Müntz* (fig. 3) de 1879, au visage radieux où se décèle cependant une pointe de mélancolie du *Portrait de jeune fille* (1900, Musée des Beaux-Arts d'Arras) —, mais la communion entre la conception esthétique de l'artiste et la sensibilité délicate de ses modèles resta toujours la même. Comment oublier le *Portrait de la jeune Elise G**** (fig. 12), dans lequel le peintre a saisi, avec une touche ferme, un instant de la vie d'une fillette. Lorsque, au cours des préparatifs de cette exposition, nous avons découvert pour la première fois le *Portrait de Madame Blondeau* (fig. 13), toile au format grandeur nature, ce fut vraiment une révélation. Dans cette œuvre, la description du personnage très attentif et le traitement enlevé de l'arrière-plan se mêlent pour donner un sentiment de majesté et de fraîcheur. Cette peinture très riche, qui évoque l'univers romanesque proustien, compte sans aucun doute parmi les chefs-d'œuvre de Collin dans le genre du portrait. Dans cette exposition sont présentés en outre deux portraits masculins, un *Autoportrait* (1882, Musée de l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo), dans lequel l'artiste s'est représenté sur un fond floral, et un *Portrait de François Coppée* (1893, collection privée), ami de l'artiste. Ces deux tableaux, bien que de petit format, sont mémorables

De la peinture de personnages au symbolisme des dernières années

Pour Collin, les années 1890 furent une période de maturation. Après avoir, au milieu des années 1880, travaillé à mettre au point une forme d'expression spécifique basée sur le nu en plein air, Collin réalisa des tableaux de petit format et d'un genre un peu différent, dans une touche encore plus raffinée.

Adolescence (1889, Musée des Beaux-Arts de Reims), présentée au Salon de 1890, et *Femme nue* (Musée préfectoral de Shimane), de 1892, en sont les meilleurs exemples. Ces deux œuvres dépeignent d'innocentes jeunes filles nues en buste, au regard mélancolique, sur un fond de verdure, et dans lesquelles les subtiles variations du ton des chairs et le traitement enlevé de l'arrière-plan aux teintes éclatan-

[image non reproduite]

fig.12:

Raphaël Collin, *Portrait de la jeune Elise G...*, 1885,
Musée préfectoral de Shimane.

fig.13:

Raphaël Collin, *Portrait de Madame Blondeau*, 1891,
Fonds municipal de l'art contemporain de la ville de
Paris.

tes se marient à merveille. Il arriva cependant que Collin revienne à des compositions de groupes de femmes dénudées, comme dans sa grande toile *Au bord de la mer* (1892, Musée de la ville de Fukuoka). Collin, qui était peu à l'aise dans les compositions avec plusieurs personnages, réussit parfaitement à représenter une ronde de cinq femmes et l'on est également frappé dans cette œuvre par les tons bleu clair et l'expression des reflets de la lumière.

Cependant, les tableaux les plus intéressants de cette période sont plutôt ceux qui représentent des personnages féminins habillés. Vers le milieu des années 1890, Collin se tourna vers des peintures de personnages dans des situations plus ordinaires, proches de la vie quotidienne. C'est le cas de toiles telles que *Jeune fille* (1894, Musée de la ville de Fukuoka), *Coin de Jardin* (fig. 14), ou *Intimité* (1897,

[image non reproduite]

fig.14: Raphaël Collin, *Coin de Jardin*, 1895, Association Meda Ikutoku-kai.

Paris, Musée Rodin). Ajoutons que les deux premières, ainsi qu'*Au bord de la mer*, furent introduites au Japon au début de ce siècle par le marchand d'art japonais Hayashi Tadamasu. Parmi celles-ci, *Coin de Jardin* avait reçu un accueil particulièrement enthousiaste au Salon de 1896. Ce tableau dépeint, avec la finesse d'une broderie, trois femmes élégamment vêtues, assises à l'ombre d'un arbre, et baignées par une douce lumière. C'est sans conteste l'un des chefs-d'œuvre qui inaugura une voie nouvelle dans la peinture de Collin, centrée sur des femmes aux vêtements de couleurs vives.

Aux alentours de 1900, le style de Collin se mit peu à peu à évoluer. A partir de cette époque, l'artiste ne représenta plus que des personnages féminins solitaires, le plus souvent à demi-nus, simplement vêtus d'un léger voile couvrant une partie de leur corps. Dans la plupart des cas, le peintre choisit des titres abstraits—*Solitude* (fig. 15), *Silence* (1903, collection privée), *Méditation* (1904, Musée préfectoral de Chiba), *Evocation païenne* (1904, Collection Otake)—, qui se réfèrent à l'état psychologique des personnages ou à l'ambiance

[image non reproduite]

fig.15:
Raphaël Collin, *Solitude*, 1901, Fonds
municipal de l'art contemporain de la ville
de Paris.

générale du tableau. Ces œuvres ont en commun de scruter l'intimité des personnages et d'être baignées d'un calme aux profondes résonances et, comme de concert, la description de la nature qui entoure les modèles, ainsi que la matière du tableau, ne sont plus du tout les mêmes que dans les œuvres précédentes. En d'autres termes, le cadre de ces peintures n'est plus un espace baigné par la lumière du soleil mais, comme dans *Solitude* par exemple, la pénombre d'un arbre ou une clairière. Comparées avec les œuvres des années 1890, elles ont perdu en luminosité. D'autre part, on ne note plus guère de différence entre le traitement des personnages et celui de l'arrière-plan : l'ensemble de la composition est recouvert d'une même et légère cou-

che picturale. Les modèles perdent d'autant en réalisme, évoluant vers une sorte de délicieux lyrisme. Ces caractéristiques nouvelles montrent combien Collin a assimilé la tendance symboliste qui tendait alors à s'imposer. Cependant, le fait que Collin a continué à cette époque à peindre des toiles aux tons clairs, comme *Idylle* (voir p.199), se rapportant à Daphnis et Chloé, témoigne du profond attachement de l'artiste à cet univers. Dans les dernières années de sa vie, Collin poursuivit ainsi dans son œuvre la quête d'une femme purement imaginaire, située dans un univers fictif, éloigné de la réalité.

Collin, qui avait tout d'abord installé son atelier à Paris, fit l'acquisition dans les années 1880 d'une résidence dans la banlieue sud de la capitale, à Fontenay-aux-Roses. Il prit finalement l'habitude de travailler durant l'été dans son jardin de Fontenay et, pendant la période d'hiver, dans son atelier parisien. La renommée de Collin s'étendit bientôt à l'étranger, où il obtint des commandes. Il prit en outre des élèves de diverses nationalités, japonais et américains en particulier ⁹. En ce qui concerne sa situation de peintre et sa renommée sociale, Collin donne le sentiment d'avoir gravi avec régularité tous les échelons de la réussite. Il fut tout d'abord récompensé au Salon et certains de ses tableaux furent acquis par l'Etat. A l'Exposition universelle de 1889, il obtint un Grand Prix et se vit nommé dix ans plus tard officier de la Légion d'honneur (il avait été fait chevalier en 1884). Puis, en 1909, il parvint à entrer à l'Académie des Beaux-Arts, ce qui constituait alors pour un peintre le couronnement d'une carrière ¹⁰, et il devint également membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, organe central de la politique artistique sous la Troisième République. Enfin, en 1911, il remplaça à l'École des Beaux-Arts le peintre Luc-Olivier Merson au poste de professeur chef d'atelier (la section de

9. Wada Eisaku rapporte que Collin eut de nombreux élèves américains. Voir Wada, *op. cit.*, p 38.

10. Collin fut élu à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, au fauteuil précédemment occupé par le peintre Ernest Hébert (1817-1908). Voir *Statut et index biographique. Académie des Beaux-Arts*, Paris, Palais de l'Institut, 1991, p. 28. Cependant, on ne trouve pas trace, dans les archives des séances de l'Académie des Beaux-Arts, du discours prononcé par Collin en l'honneur de son prédécesseur, ni du discours d'accueil de son parrain à l'Académie. Il est possible qu'ils n'aient pas été prononcés, pour une raison quelconque.

peinture n'en comptait que trois), place qu'avait occupé autrefois son maître Cabanel. Le talent de Collin fut donc pleinement reconnu par un milieu artistique pourtant réputé pour son conservatisme.

L'artiste disparut soudainement le 19 octobre 1916, dans sa soixante-sixième année, alors qu'il était en villégiature à Brionne. Lors de ses funérailles, célébrées à Paris le 24 octobre, des discours furent prononcés par le graveur Charles Waltner, président de l'Académie des Beaux-Arts, et par le peintre François Flameng, membre de la même Académie, au nom de la Société des Artistes français¹¹. Collin repose, aux côtés de son père, de sa mère et de sa sœur cadette, dans le caveau familial, au cimetière de Fontenay-aux-Roses¹².

Faïences décoratives et illustrations

Il n'est pas rare qu'un artiste, par simple goût ou pour des raisons économiques, aborde des domaines variés. Ce fut le cas de Collin, qui commença d'abord par réaliser des peintures sur faïences, avant de travailler comme illustrateur.

De 1872 à 1889, Collin collabora avec Théodore Deck (1823–1891) à la réalisation de faïences décoratives dans l'atelier de ce dernier¹³. Ce fut l'une des contributions majeures du peintre au domaine des arts décoratifs. Deck fut l'un des céramistes les plus importants de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Son travail dans le domaine de la céramique artistique fut placé tout d'abord sous l'influence de la céramique de la Renaissance italienne et du Moyen-Orient, puis, à partir des années 1870, de celle de l'Extrême-Orient, du Japon et de la Chine en particulier. Les décors réalisés par Collin

11. « Discours de MM. Waltner et Flameng à l'occasion des funérailles de R. Collin, le mardi 24 octobre 1916 », brochure de l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts, cote 16825.

12. Nous adressons nos remerciements à M. René Faille qui, à l'occasion de la préparation de cette exposition, a bien voulu nous guider sur la tombe de Collin au cimetière de Fontenay-aux-Roses et nous faire visiter l'emplacement de son atelier.

13. Deux expositions consacrées à Théodore Deck ont été organisées au cours des années 1990 : *Théodore Deck. 1823–1891*, Guebwiller, Musée de Florival, 1991 ; *Théodore Deck ou l'éclat des émaux, 1823–1891*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 1994.

représentent principalement des personnages vêtus à l'ancienne, dans un style essentiellement réaliste. Cependant, les couleurs utilisées sont plus intenses et plus vives que dans sa peinture et l'artiste recourt notamment à des fonds dorés précieux, ce qui montre bien qu'il avait parfaitement saisi le caractère particulier de ce type de travail. Les faïences de Deck décorées par Collin furent très recherchées par les amateurs et reçurent de très bonnes critiques lors de l'Exposition universelle de 1878 à Paris. Le *Portrait de dame* (fig. 16), par exemple, est une assiette décorative particulièrement intéressante, à la fois distinguée et riche, qui révèle parfaitement les qualités particulières de Collin.

On note en outre des liens chez Collin entre la décoration des céramiques et la peinture à l'huile. Ainsi, une œuvre de jeunesse comme *Vénitienne* offre-t-elle des points communs au niveau de la représentation des personnages, par le recours à un style archaïsant. De même peut-on voir une influence de la céramique sur ses peintures murales, par l'utilisation par exemple d'un fond doré dans la *Musique* et la *Danse*. Quoiqu'il en soit, le travail de Collin dans le domaine de la céramique fut pour lui une occasion unique de former sa sensibilité au « décoratif », qui eut d'évidentes répercussions sur son œuvre peint. De plus, sa fréquentation de l'atelier de Deck—où furent réalisées à partir des années 1870 des pièces à décors japonisants—lui permit probablement de découvrir la céramique japonaise, d'où l'importance qu'il faut accorder à cette partie de son œuvre.

Qu'en fut-il d'autre part de son travail dans le domaine de l'illustration ? Il se résume à trois ouvrages : *Daphnis et Chloé* de Longus (1890), *Les Chansons de Bilitis* (1906) et *Aphrodite* (1909) de Pierre Louÿs.

La réalisation d'un ensemble d'illustrations pour la traduction française de *Daphnis et Chloé* ne marque pas seulement l'entrée du peintre dans le domaine de la littérature. Comme nous l'avons vu, pour Collin, qui fut le chantre de la splendeur des premiers amours adolescents, cette pastorale antique était depuis longtemps une précieuse source d'inspiration. Il ne fait donc aucun doute qu'il était tout à fait indiqué pour mettre ce récit en images. Mais ce n'est pas tout. Pour ses illustrations, Coillin réutilisa aussi tels quels les motifs de certaines toiles anciennes parmi les plus importantes, comme *Daphnis et Chloé*

[image non reproduite]

fig.16: Raphaël Collin, *Portrait de dame*, v. 1878, Sèvres, Musée national de céramique.

(1877), *Danse* (1880), *Idylle* (1882) ou *Floréal* (1886), et les modèles nus représentés dans ses tableaux prirent tous l'apparence de la jeune Chloé (fig. 17). Autrement dit, à travers les illustrations de *Daphnis et Chloé*, Collin tenta de réaliser en 1890 une sorte de rétrospective, de somme de son œuvre passée. On peut voir aussi les choses inversement. Au tout début du roman de Longus, le narrateur découvre une image peinte qui représente une aventure amoureuse¹⁴. Le récit est construit à partir de cette peinture et, dans un sens, Collin, tout en suivant le fil du texte, semble avoir recréé dans ses tableaux les différen-

14. Longus, *Daphnis et Chloé*, Paris, Launette, 1890, pp. 1–2.

[image non reproduite]

fig.17: Raphaël Collin, « Chloé », *Daphnis et Chloé*, 1890, collection privée.

tes scènes figurant dans cette peinture imaginaire. Ne peut-on considérer alors que ce travail d'illustration fut une occasion unique pour l'artiste de regrouper toutes ses œuvres ? Bien qu'il soit légèrement différent des *Images (Eikones)* de Philostrate de Lemnos—néosophe du III^e siècle, qui vécut à peu près à la même époque que Longus—, le récit des jeunes amours de ce dernier était peut-être, pour Collin, une description rhétorique de tableaux qui se devait d'être mise en images. Quoiqu'il en soit, Collin est bien le seul artiste qui mérite d'être qualifié de « peintre de Daphnis et Chloé ».

Dans les illustrations de *Daphnis et Chloé*, le pinceau de Collin reste fin, souple et plein de retenue. Cette inclination se manifeste aussi bien dans le choix et la composition des scènes du récit, que dans l'expression très maîtrisée de l'artiste. Il en va de même pour les illustrations des *Chansons de Bilitis* et du roman *Aphrodite* de Pierre Louÿs (1870–1925), le génie de la littérature érotique à la mode antique. Collin évite ou estompe les descriptions érotiques trop crues et les scènes cruelles, et maintient une sorte de sobre distinction qui est la marque de son style propre. Le caractère lyrique que dégage le dessin linéaire, d'une grande finesse, des illustrations des *Chansons de Bilitis*, ainsi que le parfum d'Antiquité païenne des tons pastels d'*Aph-*

rodite, ouvrent sur un pur univers artistique qui dépasse le domaine de l'illustration. Le goût pour l'Antiquité, qui fut à la mode au tournant du siècle dernier, eut la chance de compter Collin parmi ses représentants. Les livres illustrés par cet artiste portent en eux, sous la forme la plus pure, l'essence de cet art pictural.

Figures

- fig. 1: Collin dans son atelier, 1890's, Photographie, Paris, Musée d'Orsay, Centre documentation.
- fig. 2: Raphaël Collin, *Sommeil*, 1873, huile sur toile, 119.5×202.5cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts de Rouen.
- fig. 3: Raphaël Collin, *Portrait de Madame Jean-Georges Müntz*, 1879, huile sur toile, 131×92cm, Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 4: Raphaël Collin, *Daphnis et Chloé*, 1877, huile sur toile, 205×125cm, Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la dentelle d'Alençon.
- fig. 5: Raphaël Collin, *Idylle*, 1882, huile sur toile, 237×163.5cm, Tokyo, Musée de l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique.
- fig. 6: Raphaël Collin, *Été*, 1884, huile sur toile, 312×413cm, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum.
- fig. 7: Pierre Puvis de Chavannes, *Le bois sacré cher aux Arts et aux Muses*, 1884, huile sur toile, 460×1040cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- fig. 8: Raphaël Collin, *Floréal*, 1886, huile sur toile, 110.5 × 191cm, Arras, Musée des Beaux-Arts d'Arras.
- fig. 9: Raphaël Collin, *Musique*, 1880, huile sur toile, 253×172cm, Belfort, Musée d'art et d'histoire de Belfort.
- fig. 10: Raphaël Collin, *Danse*, 1880, huile sur toile, 253×172cm, Belfort, Musée d'art et d'histoire de Belfort.
- fig. 11: Raphaël Collin, *Les harmonies de la nature inspirent le compositeur*, 1898, huile sur toile, Paris, Opéra-Comique.
- fig. 12: Raphaël Collin, *Portrait de la jeune Elise G...*, 1885, huile sur toile, 130×90.5cm, Matsue (Japon), Musée préfectoral de Shimane.
- fig. 13: Raphaël Collin, *Portrait de Madame Blondeau*, 1891, huile sur toile, 205×107cm, Paris, Fonds municipal de l'art contemporain de la ville de Paris.
- fig. 14: Raphaël Collin, *Coin de Jardin*, 1895, huile sur toile, 143.9×194.5cm, Tokyo, Association Meda Ikutoku-kai.
- fig. 15: Raphaël Collin, *Solitude*, 1901, huile sur toile, 95×53cm, Paris, Fonds municipal de l'art contemporain de la ville de Paris.
- fig. 16: Raphaël Collin, *Portrait de dame*, v. 1878, faïence, D. 60cm, Sèvres, Musée national de céramique.
- fig. 17: Raphaël Collin, « Chloé », *Daphnis et Chloé*, 1890, eau-forte par Champolin, collection privée.