

Philippe Sénéchal

Rénover l'art sacré, répondre au camp laïc en 1905 : le décor d'Henri Rapin dans la cathédrale de Besançon

Même s'il n'a toujours pas fait l'objet d'une monographie publiée, Henri Joseph Théophile Rapin (Paris, 24 février 1873–Paris, 30 juin 1939) occupe une place importante dans l'histoire des arts décoratifs de la première moitié du XX^e siècle et particulièrement du mouvement Art Déco¹. D'abord peintre et illustrateur, il s'orienta assez vite vers les arts de l'ornement, produisant des modèles pour les objets et les matériaux les plus variés, du mobilier à la céramique, en passant par le cuir. Disciple d'Eugène Grasset (1841–1917), ami d'Henri Ballery-Desfontaines (1866–1909), il devint en 1904 membre de la Société des Artistes Décorateurs (SAD), et membre de son Comité dès 1911. Dès 1905 et jusqu'en 1930, il exerça les fonctions de conseiller artistique et de designer graphique pour le prestigieux malletier Moynat². D'avril 1918 à 1928, il fut le directeur artistique de l'école pour jeunes filles dépendant du Comité des Dames de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, qui compta Charlotte Perriand parmi ses élèves³.

1 Le seul travail d'envergure est celui d'Alexia Carraz, *Henri Rapin (1873–1939), un artiste décorateur*, mémoire de maîtrise d'art contemporain, sous la direction de Bruno Foucart et Françoise Hamon, Université de Paris IV, 1998, 5 vol. Je remercie chaleureusement Mme Carraz de m'avoir permis de consulter son remarquable mémoire, dont seuls les vol. III à V sont déposés à la Documentation du musée d'Orsay (vol. III : Fiches de catalogue ; vol. IV et V : Catalogue).

2 Ce pan de la carrière de l'artiste, absent du mémoire d'Alexia Carraz, est aujourd'hui exalté par la Maison Moynat, acquise et relancée par LVMH en 2010 : « World of Moynat. Naissance d'une légende », URL : <https://www.moynat.com/fr/worldofmoynat/naissance-dune-legende/> [dernier accès : 06.08.2018].

3 Guillemette Delaporte, Marie-Amélie Tharaud et Élise Kerschenbaum, *Le Comité des Dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (1892–1925)*, petit journal numérique de l'exposition, Paris, Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, 2012, URL : <http://madparis.fr/francais/bibliotheque/actualites-583/expositions-terminees/presentation-3095> [dernier accès : 07.08.2018].

Il travailla aussi pour la manufacture nationale de Sèvres de 1920 à 1938, comme inspecteur des travaux d'art⁴. Il joua un rôle éminent lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Devenu premier vice-président du Comité de la SAD, Rapin fit partie, en tant qu'organisateur, de plusieurs jurys d'admission et de récompenses et il négocia avec les pouvoirs publics l'emplacement dévolu aux artistes décorateurs. En tant qu'exposant, il conçut le salon de réception et la salle à manger du pavillon de l'Ambassade française ainsi que le jardin, le cabinet de travail et la décoration des galeries d'exposition de la manufacture nationale de Sèvres. Il fournit aussi des meubles pour le pavillon du Collectionneur du groupe Ruhlmann et deux peintures (*L'Enseignement* et *Le Mobilier*) pour la Cour des Métiers⁵. En outre, la Maison Moynat obtint le Diplôme d'Honneur à l'Exposition de 1925 pour l'exceptionnelle malle en maroquin rouge à cabochons métalliques et palmes bleu lapis entourées de clous en laiton que Rapin avait dessiné⁶. Sa renommée d'ensemblier fut telle qu'il fut chargé, entre 1927 et 1928, de décorer et de meubler la salle des fêtes de la mairie du XV^e arrondissement à Paris, inaugurée le 16 février 1929 et restaurée en 2011⁷. Enfin il conçut le décor complet de sept pièces de la résidence du prince Asaka Yasuhiko (1887–1981) à Tokyo, achevée en 1933 et devenue en 1983 le Tokyo Metropolitan Teien Art Museum⁸.

C'est son activité de peintre qui est la moins connue aujourd'hui. Son singulier chemin de croix en grisaille, peint pour l'église Saint-Martin à Hénin-Liétard – devenu Hénin-Beaumont en 1971 suite à une fusion avec la commune de Beaumont-en-Artois – et composé de gros plans presque uniquement sur la figure du Christ, peut être considéré comme un chef-d'œuvre de l'art sacré du XX^e siècle. Ses cadrages révolutionnaires transposent dans la peinture certaines innovations cinématographiques, comme celles de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, projetée pour la première fois

4 Carraz, 1998 (note 1), t. I, p. 68–89 ; et Isabelle Laurin, « Sèvres, son rayonnement international », dans *1925, quand l'Art Déco séduit le monde*, éd. par Emmanuel Bréon et Philippe Rivoirard, cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2013, p. 120–125.

5 Carraz, 1998 (note 1), t. I, p. 34 ; et Yves Badetz, « Le style national d'une œuvre collective », dans cat. exp. Paris, 2013 (note 4), p. 104–119.

6 Paris, collection Moynat. Voir supra note 2.

7 La voûte s'orne d'une toile marouflée d'Octave Denis Victor Guillonnet. Voir « Restauration de la salle des fêtes », URL : <https://www.mairie15.paris.fr/ma-mairie/mon-arrondissement/restauration-de-la-salle-des-fetes-88> [dernier accès : 06.08.2018].

8 *Art Deco in the Former Prince Asaka Residence*, cat. exp. Tokyo, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Tokyo 2005 ; Corinne de Ménonville, « Deux exemples remarquables d'Art Déco en Asie », dans cat. exp. Paris, 2013 (note 4), p. 216–221 ; et le site du musée Teien, URL : <https://www.teien-art-museum.ne.jp> [dernier accès : 06.08.2018].



1. Vue générale de la chapelle Saint-Denis, Besançon, cathédrale Saint-Jean

en France le 25 octobre 1928. Ce chemin de croix a été classé au titre des monuments historiques par arrêté du 21 mai 2003 avec l'ensemble du bâtiment et du décor conçus par Maurice Boutterin entre 1929 et 1932 et des verrières de Jean Gaudin. Mais il n'est connu que de rares spécialistes et n'est pas visible actuellement car l'église est fermée pour restauration. Même s'il est accessible, l'autre grand décor religieux d'Henri Rapin, la chapelle Saint-Denis, dite aussi chapelle de semaine, dans la cathédrale Saint-Jean de Besançon, est quant à lui totalement négligé⁹. On n'a publié sur lui aucune étude or il s'agit d'une œuvre d'une grande efficacité narrative, qui témoigne à la fois du renouveau de l'art religieux en France au début du XX^e siècle et du climat politique au moment de la Séparation de l'Église et de l'État.

Le cycle peint par Henri Rapin est sa première grande commande picturale. Constitué de sept toiles marouflées, il orne depuis 1905 la chapelle Saint-Denis, qui avait été élevée entre 1561 et 1563 dans le bas-côté gauche (fig. 1)¹⁰. Selon un schéma typologique

9 La conservation de ces huiles sur toile laisse à désirer ; elles souffrent de l'humidité et on remarque des écailles, des accidents sur les bordures et des décollements. Une restauration serait bienvenue.

10 Carraz, 1998 (note 1), t. III, fig. 6-1 à 6-8 ; et t. IV, commentaire. Voir aussi Joseph Quinnez, *Les peintres et la cathédrale de Besançon. Guide du visiteur*, Besançon, 1914, p. 75-78 ; et sur l'état initial



2. Henri Rapin, *La Cène*, 1904–1905, huile sur toile marouflée, 200 x 905 cm, Besançon, cathédrale Saint-Jean, chapelle Saint-Denis

éprouvé, le décor a pour thème l'Eucharistie, avec, au centre, l'institution du sacrement, encadrée par l'annonce du mystère par le Christ et par un miracle accompli par Jésus, et précédée par quatre préfigurations dans l'Ancien Testament. Le fidèle entrant dans la chapelle suit donc l'Histoire sainte, partant des premiers sacrifices et des miracles accomplis durant l'Ancienne alliance pour aboutir à l'antitype. Beaucoup plus large que les autres, le sujet principal, *La Cène* (fig. 2), occupe toute la largeur de l'abside¹¹. Sur les côtés sont représentés, à gauche : *Les Pains de proposition* (*Abraham et Melchisédech*), *Moïse frappe le rocher* et *La Promesse de l'Eucharistie* (fig. 3) ; et à droite, *La Multiplication des pains*, *La Manne* (fig. 4) et *Le Sacrifice d'Isaac*¹². Chacun des sujets est encadré d'une bordure composée de feuillages stylisés, enrubannés et chargés de petites boules

de la chapelle Saint-Oyend, dédiée depuis le XVII^e siècle à Saint-Denis, cf. Pascal Brunet et Bernard de Vregille, « La cathédrale, du XVI^e siècle au début du XVIII^e », dans Bernard de Vregille, Éliane Vergnolle, Annick Derrider, et al. (éd.), *La cathédrale Saint-Jean de Besançon*, Besançon, 2006 (Les Cahiers de la Renaissance du Vieux Besançon, 7), p. 41–54.

- 11 H. : 200 cm ; L. : 905 cm. Signé et daté en bas à droite : HENRI RAPIN 1905. Inscription : *Jésus prit le pain et, ayant rendu grâces, le rompit, le donna aux disciples et dit : Prenez et mangez. Ceci est mon corps ; ayant aussi pris la coupe et rendu grâces, il la leur donna, disant : Buvez en tous, ceci est mon sang, le sang de la nouvelle alliance.*
- 12 Toutes ces toiles mesurent 200 x 290 cm. Les inscriptions sont respectivement : *Melchisédech, roi de Salem, fit apporter le pain et le vin et il bénit Abraham ; Tu frapperas le rocher, et il en sortira des eaux, et le peuple boira ; Jésus leur dit : Je suis le Pain de Vie. Celui qui vient à moi n'aura point faim ; Ayant rompu les pains, il les donna aux disciples, et les disciples au peuple ; Ainsi chacun en recueillait chaque matin autant qu'il lui en fallait ; Mais l'ange de l'Eternel lui dit : Ne mets pas la main sur l'enfant.* Elles témoignent d'une recherche typographique moderniste. Les lettres, sobres et assez allongées, ont le même empâtement mais les hauteurs alternent (les « O » sont petits et les



3. Henri Rapin, *Promesse de l'Eucharistie*, 1904–1905, huile sur toile marouflée, 200 x 290 cm, Besançon, cathédrale Saint-Jean, chapelle Saint-Denis

dorées, qui partent d'un cartouche chantourné au centre de la bande supérieure, avec des rosettes aux angles et, au centre de la partie inférieure, un cartouche portant une citation biblique en lettres majuscules – ce qui renforce le propos didactique et aide à la méditation sur le mystère de l'Eucharistie. Ce cycle fut exécuté par Rapin à Paris, dans son atelier de la rue de la Tombe-Issoire, entre 1902 et 1905. Avant que les toiles ne fussent envoyées à Besançon, il en présenta deux au Salon de la Société des Artistes français : « *Les Hébreux recueillant la manne* ; – *panneau décoratif pour une chapelle* » en 1904 (n° 4920) et « *Un panneau décoratif pour chœur de chapelle* » – il devait s'agir de *La Cène* – en 1905 (n° 4989).

Fils du peintre Alexandre Rapin (Noroy-le-Bourg [Haute-Saône], 1840–Paris, 1889), paysagiste qui avait suivi les leçons d'un autre Comtois, Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Henri Rapin était lui aussi monté à Paris. Formé à l'École des Beaux-Arts à partir de 1890, il reçut à son tour l'enseignement de Gérôme, mais aussi celui de Ferdinand

« R » grands avec une terminaison arrondie, par exemple) et certains caractères, comme les « S » à la partie supérieure écrasée et anguleuse, sont tout à fait neufs.



4. Henri Rapin, *La Manne*, 1904, huile sur toile marouflée, 200 x 290 cm, Besançon, cathédrale Saint-Jean, chapelle Saint-Denis

Humbert (1842–1934) et de Joseph Blanc (1846–1904)¹³. De Gérôme, il a retenu les mises en page amples et audacieuses, le goût de la couleur locale, et la vision d'un Orient biblique sévère et pierreux¹⁴. Mais il est beaucoup moins anecdotique que son maître et s'éloigne de lui par une palette restreinte et plutôt sourde, un hiératisme âpre, des ornements discrets, des silhouettes verticales très allongées, des gestes d'une fière raideur,

13 Sur Alexandre Rapin, voir Émile Isenbart, « Notice sur M. Alexandre Rapin, associé correspondant », dans *Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon, année 1889, 1890*, p. XXV–XXIX ; Émile Fourquet, « Rapin intime », dans id., *Hommes & Choses de Franche-Comté*, Besançon, 1913 ; et id., *Les hommes et les personnalités célèbres de Franche-Comté du IV^e siècle à nos jours*, Besançon, 1929, p. 477. Henri Rapin aurait aussi été l'élève du peintre de panoramas Théophile Poilpot (Paris, 1848–Paris, 1915), dont il était le filleul. Cf. Fourquet, 1913. De 1893 à 1900, il participa aux concours de l'École des Beaux-Arts et tenta deux fois en vain le concours pour le Grand Prix de Rome. Le 24 mars 1897, il fut admis 4^e au second essai, et le 31 mars 1899, admis au second essai. Voir Carraz, 1998 (note 1), vol. II, Annexe I. A) 1. 2.

14 *Jean-Léon Gérôme 1824–1904 : l'histoire en spectacle*, éd. par Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet, cat. exp. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Paris, musée d'Orsay / Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Paris, 2010.

des vêtements tombant en larges pans droits, et l'insertion de grands aplats de couleur, dans le sillage des symbolistes. Il aime couper un personnage ou un groupe de gens du peuple au premier plan, formant ainsi un repoussoir à la hauteur du spectateur. La sévérité est à son comble dans la *Cène*, dans laquelle il se mesure avec les grands exemples du Quattrocento. La nappe ivoire à la sobre frise géométrique ne présente aucun pli. Ce plan presque uni n'est interrompu que par deux admirables natures mortes présentant des tabourets, des vases et des coupes en grès, qui n'auraient pas déparé dans un Salon avant-gardiste et qui rappellent la production du Rapin décorateur. À plus petite échelle, une vaisselle du même type scande la table, avec des effets de rimes visuelles. Les apôtres et le Christ se découpent nettement contre un tissu uni d'un blanc plus clair, orné d'un liseré gris et de petits carrés à la Josef Hoffmann, et tendu contre un mur en faux appareil de pierre, qui s'anime de deux discrets ressauts¹⁵. Avec un sens du vide et du rythme souverain, il échelonne les disciples, passant d'un groupe de trois à un groupe de deux plus ou moins rapprochés, puis à un seul. Tous sont reliés ou rapprochés par les éléments de vaisselle disposés de façon inégalement dense. Le Christ, debout, frontal, est totalement séparé des autres personnages. Sa droite et plate tunique immaculée contraste avec les vêtements de ses disciples, où alternent le mauve, l'orangé, l'ocre et le brun. Son assiette, d'un orange cuivré, empiète à peine sur sa silhouette et ne fait que renforcer l'orthogonalité. Il est éloigné des apôtres par deux objets isolés et par là même sacralisés : la carafe d'où il a tiré le vin de la coupe de verre qu'il élève et le plat avec la miche de pain qu'il désigne. Ce Jésus affiche un hiératisme néo-roman avec plus de rudesse et radicalité que l'école de Beuron¹⁶. Lui seul a les cheveux longs et roux, selon l'iconographie traditionnelle. Les apôtres ont tous les cheveux courts ; ils sont glabres

15 Ces carrés rappellent ceux des rideaux et des autres textiles qui parent la chambre à coucher dans l'appartement du Dr. Johannes Salzer et de son épouse Johanna à Vienne, Gumpendorferstraße 8, décoré par Josef Hoffmann en 1902. Cf. Christian Witt-Döring, « Four interiors by Josef Hoffmann », dans *Josef Hoffmann: Interiors 1902–1913*, éd. par Id., cat. exp. New York, Neue Galerie, Munich/Berlin/Londres et al., 2006, p. 174–185. Rapin a pu en voir des reproductions dans *Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst*, 4, 1903, p. 1–8, et particulièrement p. 6 et 7 pour la chambre. Le mobilier est toujours *in situ*, mais les tissus d'origine ont disparu. Une reconstitution de la pièce, avec des textiles refaits à l'identique, a été exposée en 2006–2007 à New York, puis en 2014–2015 à Vienne. Cf. cat. exp. New York 2006 ; Christian Witt-Döring (éd.), *Josef Hoffmann: Interiors 1902–1913. The Making of an Exhibition*, New York, 2008, p. 26–39 ; et *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*, éd. par Christoph Thun-Hohenstein, Matthias Boeckl et Christian Witt-Döring, cat. exp. Vienne, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Bâle, 2015.

16 Sur l'école de Beuron, voir Félix Standaert, *L'école de Beuron : un essai de renouveau de l'art chrétien à la fin du XIX^e siècle*, Denée, 2011.

ou arborent une barbe carrée, à la mode contemporaine. On est donc tenté d'y voir des portraits ; en tout cas, ces figures bien caractérisées ancrent la scène dans l'aujourd'hui, le mystère de l'Eucharistie devant et pouvant se répéter tous les jours. Et nul besoin de nimbes, de fond d'or ou de contrastes lumineux dramatiques pour signifier le sacré. La gravité, le dépouillement, une lumière égale, le lin candide contre lequel se détachent les figures suffisent. Dans cette œuvre d'inspiration néo-thomiste, la clarté de la raison s'unit à l'intériorité de la foi.

Pour un ensemble d'une telle nouveauté, il fallait un commanditaire audacieux. Le choix de changer complètement le décor peint, les vitraux et le mobilier de la chapelle Saint-Denis revint à un prélat d'exception, Mgr Fulbert Petit (Saint-Fort-de-Gironde, 27 juillet 1832–Besançon, 28 août 1909), archevêque de Besançon du 18 mai 1894 à sa mort¹⁷. Des travaux d'assainissement avaient été menés en 1894 et un remaniement complet fut envisagé dès cette date, selon un projet présenté par l'architecte diocésain Édouard Bérard (1843–1912), qui avait été nommé à Besançon le 26 juin 1882¹⁸. Mgr Petit avait fait transporter le Saint-Sacrement dans la chapelle Saint-Denis¹⁹. Le choix du sujet, un cycle eucharistique, lui revient aussi. Cet homme d'action, ce théologien néo-thomiste, était aussi un mystique, fervent partisan de la fréquente communion²⁰. De plus, la représentation de types du mystère de l'Eucharistie comme *La Manne* ou *Le Frappement du rocher* et du miracle de la Multiplication des pains permettait de faire allusion à la mission de l'Église – tant celle des clercs que celle des fidèles – de venir

17 René Surugue, *Les Archevêques de Besançon. Biographies et portraits. Histoire d'ensemble de la Franche-Comté. Histoire générale du diocèse et de la cathédrale de Besançon*, Besançon, 1931, p. 534–553 ; Jean-Michel Blanchot, « Monseigneur Fulbert Petit, un "évêque, citoyen et patriote". La pensée et l'action politiques d'un prélat républicain (1832–1909) », dans *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, n. s., 36, 1994, p. 101–144 ; et Gaspard Nyault et Vincent Petit, « La Séparation de l'Église et de l'État à travers l'exemple d'une chrétienté de l'Est : la Franche-Comté », dans Michel Woronoff (éd.), *La Séparation en province*, Paris, 2005, p. 125–137.

18 Carraz 1998 (note 1), vol. III, fig. 6-1 à 6-8. Chargé des travaux au palais épiscopal de Besançon après l'incendie de 1883, Bérard fut nommé architecte en chef des monuments historiques en 1897. Sur les travaux dans la chapelle, voir Besançon, Archives historiques du diocèse de Besançon, Archives de la cathédrale Saint-Jean, Boîte n° 2.

19 Quinnez 1914 (note 10), p. 76.

20 Dans sa « Lettre [...] à l'Auteur », datée du 17 octobre 1908 et servant d'introduction à l'ouvrage anonyme *La Mère Marguerite-Marie Doëns, religieuse bénédictine du Saint-Cœur de Marie à l'Abbaye de Saint-Jean-d'Angély (1842–1844)*, Paris et Poitiers, 1910, p. XIII–XXXV, et particulièrement p. XXVII–XXXIII, Mgr Petit s'attarde sur les bienfaits de l'Eucharistie pour le chrétien.

matériellement au secours des plus démunis²¹. Mgr Petit avait employé l'expression « action catholique » dès 1895. Vincent Petit et Gaspard Nyault soulignent que « dans une instruction pastorale de 1898, il appelle à “constituer par l'association, autant que le permet l'initiative privée, une sorte d'organisation chrétienne générale de la société”²². »

En choisissant Henri Rapin pour réaliser son projet, l'archevêque poursuivait plusieurs objectifs : d'une part, mettre en valeur un jeune artiste prometteur d'origine comtoise, pour ne pas froisser les susceptibilités locales, d'autre part, fuir les schémas passésistes et proposer des formules artistiques résolument neuves. De la sorte, il poussait ses ouailles à s'ancrer dans la réalité du XX^e siècle et il montrait à ses adversaires anticléricaux que l'Église n'était pas ennemie de la modernité²³. Non seulement Mgr Petit était intéressé par la question sociale, mais, en 1904 et 1905 – c'est-à-dire dans les années où Rapin peignit son cycle –, il joua un rôle de premier plan dans les négociations entre le gouvernement et le Vatican pour la préparation de la loi de Séparation de l'Église et de l'État, qui fut publiée au *Journal Officiel* le 11 décembre 1905²⁴. Chef de file des conciliateurs, surnommés les « transigeants », il fit tout son possible en 1906 pour favoriser une issue favorable à la question des statuts organiques pour les associations culturelles. Mais les propositions des évêques français se heurtèrent à l'hostilité du siège pontifical. L'encyclique *Gravissimo Officii* du 10 août 1906 ruina les efforts des modérés²⁵. À Besançon, l'affaire des Inventaires fut houleuse. L'archevêque ne put pas

21 À la fin de l'année 1903, le grand critique littéraire Ferdinand Brunetière (1849–1906) prononça devant la Conférence Saint-Thomas d'Aquin de Besançon une conférence très éclairante sur la nécessité pour les catholiques de pratiquer la solidarité et s'investir sur le terrain social, publiée l'année suivante : *L'action sociale du socialisme : au Kursaal, le 29 novembre 1903, sous la présidence de Sa Grandeur Monseigneur Fulbert Petit*, Besançon, 1904. Brunetière était très proche de Mgr Petit, lequel avait contribué à sa conversion en 1896 et se rendit à son chevet lors de son agonie, et il faisait partie des « cardinaux verts », ces intellectuels – en bonne partie académiciens – qui avaient publié dans le *Figaro* du 26 mars 1906 une « Supplique aux évêques » les invitant à la conciliation dans l'affaire des Inventaires. Cf. Jean-Marie Mayeur, *La Séparation de l'Église et de l'État*, 1966, p. 148–154 ; et Blanchot, 1994 (note 17), p. 105. Pour la question sociale à Besançon, voir Vincent Petit, « Politique, piété, philanthropie : les débuts du Cercle catholique d'ouvriers de Besançon », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, n. s., 37, 1995, p. 23–38 ; et id. « Charité, catholicisme social, démocratie chrétienne à Besançon (1840–1914) : des œuvres à l'Action catholique », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, n. s., 40, 1998, p. 11–47.

22 Nyault/Petit 2005 (note 17), p. 132–133.

23 De même, pour Brunetière, « rien n'est plus faux [...] que d'accuser le christianisme d'immobilité ; et au contraire, peu de choses sont plus remarquables en lui que sa facilité d'adaptation aux besoins changeants de l'humanité. » Brunetière, 1904 (note 21), p. 87.

24 Blanchot 1994 (note 17), p. 126–143 ; et Mayeur 1996 (note 21), p. 9–93.

25 Mayeur 1966 (note 21), p. 147–176.

empêcher les troubles qui accompagnèrent la visite de la cathédrale par les fonctionnaires de la République le 5 février 1906, mais il continua à prêcher l'apaisement²⁶. Il fut cependant contraint de quitter le palais épiscopal le 16 décembre 1906 et demeura jusqu'à son décès « dans une dépendance de la Communauté des Sœurs de la Charité, au n° 2 de la rue des Martelots »²⁷.

Mgr Fulbert Petit avait payé sur ses deniers le cycle décoratif de Rapin. Comme il s'agissait de toiles marouflées et non de peintures murales, il ne considérait pas ces œuvres comme des biens immeubles liés au bâtiment et donc relevant de l'État, mais comme des biens meubles dont il revendiquait la propriété. Au moment des Inventaires, un vif conflit eut lieu avec l'administration. Par un testament olographe en date du 12 janvier 1907 il avait manifesté son attachement personnel à ce cycle de l'Eucharistie et à l'autel en les léguant à son frère, le riche minotier Ferdinand Petit (1828–1916), maire de Saint-Fort-sur-Gironde de 1881 à 1884²⁸. À la fin de l'année 1909, soit donc peu avant sa mort, Mgr Petit avait intenté un procès tant à l'État qu'à l'administration des domaines et au ministère de l'Instruction publique. À l'issue d'un second procès retentissant devant le Tribunal Civil de Besançon, le 21 février 1913, son héritier eut gain de cause et il resta propriétaire des toiles et de l'autel²⁹. Le 4 juillet 1914, il en fit don à l'abbé Henri Marie

26 Rappelons qu'un décret d'administration publique du 29 décembre 1905 avait imposé un inventaire des biens ecclésiastiques avant leur dévolution éventuelle à des associations cultuelles. Ce qui mit le feu aux poudres, ce fut une instruction de la direction générale de l'Enregistrement en date du 2 janvier 1906, prescrivant à ses agents de demander aux prêtres présents à l'opération d'ouvrir les tabernacles. Cf. Mayeur, 1966 (note 21), p. 111–145, et particulièrement p. 111. Le premier épisode de la révolte des Inventaires avait eu lieu très peu de temps avant les incidents de Besançon, le 1^{er} et le 2 février 1906, autour des églises parisiennes de Sainte-Clotilde et Saint-Pierre du Gros Caillou. Patrick Cabanel, « La révolte des Inventaires », dans Jean-Pierre Chantin et Daniel Moulinet (éd.), *La Séparation de 1905. Les hommes et les lieux*, Paris, 2005, p. 91–108 ; voir aussi Nyault/Petit 2005 (note 17), p. 128–132.

27 Surugue 1931 (note 17), p. 541 et 551. Le 3 décembre 1907, le palais épiscopal fut affecté « au département de l'Instruction publique pour l'installation des services de l'Université de Besançon ». Ibid., p. 541. C'est actuellement le siège du rectorat.

28 La date de ce testament figure dans l'acte de donation de 1914. Voir infra et note 30.

29 Voir le compte rendu d'audience « Au palais de justice. Les héritiers de Mgr Petit contre l'État », dans *L'Eclair comtois*, 22 février 1913, p. 2, URL : <http://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/1464272412wz671c/1/1> [dernier accès : 08.08.2018]. « Au cours de la procédure, une convention intervint entre l'État, le Préfet en l'espèce, et les héritiers de Mgr Petit au sujet de l'autel. Restait les fresques sur toile, dont l'État voulait garder la propriété. » Ibid. Un autre procès avait opposé l'État et Mgr Petit, Mgr Sallot de Brobègue (1844–1919, chanoine de la cathédrale) et le chanoine Brune, directeur de la Maîtrise, au sujet de la propriété de l'orgue « que de 1887 à 1900 ils avaient fait établir à leurs frais exclusifs dans le chœur de l'église Métropolitaine. Ils demandaient en outre 20.000 francs pour la plus value donnée à l'orgue par les réparations et les additions qu'ils y avaient fait

André Clère (1878–1950), chanoine chancelier de la cathédrale. Le 10 juillet 1925, ce dernier les légua ensuite à l'Association diocésaine de Besançon, qui en a toujours la propriété³⁰.

Pourquoi ce cycle n'a-t-il pas la renommée qu'il mérite ? À cela plusieurs raisons. L'exposition de deux toiles au Salon de la Société des Artistes français fut un échec. Les critiques influents, comme Gustave Geoffroy ou Roger Marx, l'ignorèrent ou bien, comme Joséphin Péladan, ils l'éreintèrent³¹. En 1904, ce dernier estime que « Les Hébreux recueillant la manne de M. Rapin ont l'air de rustiques orientaux ramassant des herbes ; le naturalisme en matière biblique ne produit rien, et M. James Tissot l'a bien montré, malgré son considérable effort, pour réduire ce texte universel à une histoire syriaque. / Le seul point où le peuple se trompe en esthétique, malgré son instinct, est le tableau prétendument historique, celui qui raconte une histoire.³² » Pour le Sâr Péladan, toute inscription temporelle et géographique appuyée détruit la spiritualité. L'année suivante, ce dernier est encore plus féroce. Ne citant même pas le nom de l'artiste, il proclame :

A la galerie du premier étage, immense, une Cène s'étend, qui n'a de Cène que le nom. Les personnages très espacés, vêtus de vêtements bethlémites, baignent dans une atmosphère froide jusqu'à l'indifférence : même pour un synode, même pour un conseil académique, cela serait encore trop vague. / Aucun lien de mouvement ne court d'un personnage à un autre. Oserai-je dire que M. Dagnan-Bouveret me sembla d'une outrecuidance un peu forte en osant sa Cène, et que ses successeurs

effectuer. Dans cette affaire encore le tribunal déclare Mgr Petit, Mgr. Sallot de Brobègue et M. le chanoine Brune seuls et uniques propriétaires de l'orgue. » Ibid.

- 30 Carraz 1998 (note 1), vol. III, fig. 6–1 à 6–8. L'acte de donation, comprenant le texte de 1914 et l'annotation manuscrite de l'abbé Clère de 1925, est conservé aux Archives diocésaines de Besançon et reproduit *ibid.*, vol. II, Annexe III. B) 1.
- 31 Gustave Geffroy, « Salon de 1904. Société des Artistes Français. I.– La peinture », dans *L'Humanité*, n° 17, 4 mai 1904, p. 1–2 ; Roger Marx, « Le Salon de la Société des Artistes français », dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 18, 30 avril 1904, p. 142–145 ; Id., « Le Salon de la Société des Artistes Français », dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 17, 29 avril 1905, p. 130–134 ; et Joséphin Péladan, « Le Salon des Artistes français », dans *La Revue hebdomadaire*, t. 6, n° 23, 7 mai 1904, p. 5–32 ; et Id., « Le Salon des artistes français », dans *La Revue hebdomadaire*, t. 6, n° 23, 6 mai 1905, p. 41–65.
- 32 Péladan 1904 (note 31), p. 20–21. En 1905, il désapprouvera à nouveau « ce parti inauguré par feu James Tissot de faire l'Évangile d'après les actuels habitants de Palestine ». Péladan, 1905 (note 31), p. 57. Il visait la production religieuse de Tissot (1836–1902) après ses voyages en Égypte, en Syrie et en Palestine, en 1886–1887 et 1896. Voir *James Tissot : The Life of Christ. The complete set of 350 watercolors*, éd. par Judith F. Dolkart, cat. exp. New York, Brooklyn Museum, Londres/New York, 2009.

en audace n'ont pas l'excuse de son succès pour se tromper ainsi sur leurs moyens de réalisation ? Combien y a-t-il de Cènes, ô mes amis? Une, une seule ! Après celle-là, on ne peut supporter ni Andrea del Castagna [sic], ni le Sarte, ni Mora-lès, ni personne et vous voulez tenter ce que ces maîtres n'ont pas réussi ?³³

Seul Léonard de Vinci trouvait grâce à ses yeux et toutes les originalités assumées par Rapin, comme la lumière égale, l'absence de mouvements vifs ou les habits orientalisants, furent vues comme des défauts rédhibitoires.

Une fois que les toiles furent fixées sur les murs de la chapelle bisontine, les critiques et les historiens de l'art ne se sont plus jamais intéressés à elle³⁴. Le regain d'intérêt pour l'art sacré, dont témoignent de nombreuses publications dans le sillage des travaux de Bruno Foucart pour le XIX^e siècle, n'a pas suffi³⁵. De surcroît, à Besançon même, le cycle de Rapin, créé en pleine tempête religieuse, n'a pas eu le succès escompté par Mgr Petit. Les anticléricaux ne le mentionnent pas dans leurs journaux et les catholiques ne semblent pas avoir débordé d'enthousiasme pour cette œuvre dérangeante, sans doute trop neuve esthétiquement pour bien des paroissiens et commandée par un prélat aux vues trop progressistes pour certains. Selon moi, le coup de grâce fatal fut porté dès 1914 – soit neuf ans après l'achèvement du cycle et seulement trois ans après la mort de Fulbert Petit –, par le chanoine Joseph Quinnez (1882–1965), dans son guide officiel de la cathédrale. Après avoir rappelé avec nostalgie que la chapelle Saint-Denis possédait naguère des œuvres sculptées, dont un retable de pierre et de marbre attribué à « Claude-Arnoux Lulier, qui l'avait sculptée de 1563 à 1564 », il déclarait : « Nous ne ferons que mentionner ici les différentes peintures, plus recommandables par l'idée théologique se dégageant

33 Péladan 1905 (note 31), p. 57–58. Il fait allusion à la Cène (300 x 495 cm), peinte en 1895 par Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) et conservée au musée des Beaux-Arts d'Arras. Cf. *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, éd. par Gabriel P. Weisberg, cat. exp. New York, Dahesh Museum of Art, New York/New Brunswick, 2002, p. 9 et 107–110.

34 Il n'est pas mentionné dans la première grande synthèse sur le renouveau de l'art sacré, celle de Maurice Brillant, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle. Ses tendances nouvelles*, Paris, 1927.

35 Aucun article sur les églises franc-comtoises ne figure dans *Le patrimoine religieux des XIX^e et XX^e siècles*, *In Situ. Revue des Patrimoines*, 11, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4188> [dernier accès : 07.08.2018] et 12, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4657> [dernier accès : 07.08.2018]. Nous n'avons pas pu consulter le DEA de Franck Virebayre, *La peinture murale religieuse sous la III^e République (1871–1905)*, soutenu à l'Université Bordeaux III vers l'an 2000.

de leur ensemble, qu'attirantes par leur valeur artistique.³⁶» Malgré tout, les toiles de Rapin furent considérées dans l'Entre-deux-guerres comme des éléments notables du patrimoine bisontin : des cartes postales les reproduisant furent publiées à Besançon par l'éditeur Camille Lardier (1887–1948), vraisemblablement avant 1930³⁷. Mais depuis, même les publications locales négligent cet ensemble³⁸. Nous espérons avoir montré qu'elles ont eu grand tort et que la chapelle Saint-Denis de Besançon mérite d'être mise au même rang qu'un autre décor religieux innovant achevé en 1904, celui de Félix Villé (1819–1907) dans le chœur de l'église Notre-Dame-du-Travail à Paris³⁹.

36 Quinnez 1914 (note 10), p. 76.

37 Cf. les cartes postales de la série « BESANÇON », n° 294 (*Le Sacrifice d'Abraham*), n° 295 (*Promesse de l'Eucharistie*), n° 297 (*Moïse frappe le rocher*), n° 298 (*Les pains de proposition*), conservées à la Bibliothèque municipale de Besançon, respectivement inv. CP-B-P35-0115, CP-B-P35-0113, CP-B-P35-0116 et CP-B-P35-0117, URL : <http://memoirevive.besancon.fr>

38 La dernière monographie sur la cathédrale Saint-Jean consacre seulement quatre lignes au décor de Rapin. Brunet/Vregille 2006 (note 10), p. 45. Il est possible que des travaux universitaires restés inédits aient enfreint ce silence. Nous n'avons pas pu consulter le mémoire de maîtrise de Blandine Clerget, *Le renouveau de la peinture religieuse en France de 1880 à 1914*, soutenue à l'Université de Besançon en 1999.

39 Sur cette œuvre, voir Martine Chenebaux-Sautory, « Le décor mural, de l'enthousiasme au murmure », dans Simon Tixier (éd.), *Églises parisiennes du XX^e siècle. Architecture et décor*, Paris, 1996, p. 150–186, et particulièrement p. 151–153 ; Cécile Dupré, « Notre-Dame du Travail (Paris), une église au tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle », dans *Le patrimoine religieux des XIX^e et XX^e siècles, 2^e partie, In Situ. Revue des Patrimoines*, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4660> [dernier accès : 07.08.2018] ; et Claire Vigne-Dumas, « Le décor des églises parisiennes de la première moitié du XX^e siècle », dans Isabelle Renaud-Chamska (éd.), *Paris et ses églises de la Belle Époque à nos jours*, Paris, 2017, p. 101–102.