

Introduction

Le musée Grévin est l'une des dernières créations d'entreprise parisienne de loisir du XIX^e siècle. Il témoigne de l'émergence d'une culture de masse fin-de-siècle et démontre par sa bonne santé financière la vitalité d'un type de divertissement méconnu.

Malgré sa création tardive – il est fondé en 1881 et ouvre ses portes en 1882 –, Grévin est avec le Tussaud de Londres le seul vestige d'une pratique sociologique commune à l'ensemble de l'espace européen de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. Cet engouement s'inscrit dans le cadre de l'émergence de nouvelles sociabilités. Ce médium populaire et urbain invente alors de nouveaux critères de reconnaissance tout en récupérant des pratiques anciennes associées au divertissement aristocratique.

Pendant de longues années, l'étude de ces cabinets de figures de cire a peu suscité l'intérêt des universitaires, en particulier en histoire de l'art. Les statues de cire, vouées le plus souvent à la destruction n'ont pas été considérées comme des objets d'art à part entière. Ces musées ne firent l'objet que d'études historiques ou sociologiques. Ainsi les tableaux de figures de cire étudiés le plus souvent en lien avec les réalités spectaculaires du temps, en particulier la mode des « rams » et du cinématographe, ont-ils été peu regardés pour eux-mêmes. La création de ces musées, leur fonctionnement, leur dimension financière et commerciale tout comme la fabrication des mannequins et les scénographies des tableaux n'ont jamais fait l'objet d'étude complète.

Historiographie d'une discipline : la sculpture en cire

On peut évoquer différentes hypothèses pour expliquer ce manque d'intérêt. La cire est un matériau, sinon déclassé, du moins jugé comme secondaire en histoire de l'art. Pourtant, de l'Antiquité à nos jours elle n'a jamais cessé d'être utilisée, mais comme matériau de mise en œuvre préparatoire en sculpture comme en peinture, rarement comme matériau définitif. Il faut cependant attendre les artistes de la seconde moitié du XX^e et du début du XXI^e siècle, Joseph Beuys (1921-1986), Yannis Kounellis (1936-), Anish Kapoor (1954-), Urs Fischer (1974-) ou Maurizio Cattelan (1960-) pour que la cire prenne vraiment ses lettres de noblesse comme matériau d'œuvre d'art. Ce regain d'intérêt pour la matière et les explorations plastiques de ces artistes contemporains explique, en partie du moins, la bibliographie consacrée à la cire à partir des années 1980. En effet, pendant longtemps les études consacrées aux figures de cire se sont cantonnées à des disciplines considérées comme secondaires en histoire de l'art, en particulier celle des arts et traditions populaires.

L'Histoire du portrait en cire de Julius von Schlosser, dont la première édition date de 1911, qui a été réédité plusieurs fois, en particulier en 1997, fait exception¹. Cette étude reste encore une référence, en particulier pour les collections de portraits de cire modernes conservées en Europe centrale et du nord et en Italie. On doit mentionner également les publications sur les cires anatomiques, à la croisée des sciences et de l'art, notamment les travaux de Michel Lemire qui ouvrent des perspectives nouvelles dans la relation entre les beaux-arts et les collections anatomiques². On constate que la plupart de ces travaux universitaires correspondent à des pays, Autriche, Allemagne, Italie, qui sont célèbres pour leurs exceptionnelles collections de figures de cire médicales ou artistiques. Florence, outre la possession de sa prestigieuse collection de cires anatomiques conservée à La Specola, peut se targuer d'une longue tradition artistique de la cire puisque dès le XV^e siècle se développe autour de la cathédrale Sainte-Marie-des-Fleurs des ateliers de portraitistes spécialisés dans la céroplastie. On peut avancer quelques arguments pour expliquer cet engouement pour la cire. Il faut songer d'abord à l'impact du chantier du baptistère avec les commandes des portes qui ont dû contribuer à la notoriété de la matière dans la mesure où Andrea Pisano réalise la porte sud entre 1330 et 1336 en utilisant la technique, bien moins coûteuse, de la fonte à la cire perdue. Cette innovation technique a dû frapper durablement les esprits au point que de grands sculpteurs florentins comme Donatello ne dédaignent pas d'utiliser à l'occasion la cire pour des bas-reliefs. Ce travail de la cire est théorisé par Cennino Cennini né autour de 1370. Dans son traité théorique, le *Libro dell'arte* écrit vers 1400, il décrit comment effectuer le moulage d'un visage sur le vif en donnant des détails sur les dispositions à prendre afin de permettre au modèle de respirer commodément pendant l'opération.

Les œuvres en cire sont donc essentiellement évoquées dans les ouvrages théoriques sur le portrait. Cependant elles n'étaient pas encore considérées comme des œuvres d'art.

La cire comme matière est cependant mise à l'honneur en 1982 à l'occasion d'une exposition de Jean Cuisinier au musée des Arts et traditions populaires à Paris, « L'abeille. L'homme, le miel et la cire », qui retraçait l'historique de la relation entre l'homme et l'abeille³. Peu à peu un intérêt pour ce médium un peu déconsidéré commence à se faire jour. Le phénomène est européen puisqu'entre 1982 et 1983, Ursula Pfistermeister publie

à Nuremberg son ouvrage de référence, *Wachs, Volkskunst und Brauch. Ein Buch für Sammler und Liebhaber alter Dinge* qui constitue une somme sur la création en cire, récapitulant les techniques et les usages de ce matériau à destination des collectionneurs⁴. Il convient de rappeler, que le musée national germanique de Nuremberg possède une étonnante collection d'objets de cire, statuettes de dévotion, petits portraits et jouets d'enfant, en particulier ces autels miniatures, équipés de tout le matériel liturgique, qui permettaient aux garçons de jouer au curé.

Il faut cependant attendre l'exposition d'Anne Pinget, « La sculpture au XIX^e siècle » présentée au Grand Palais en 1986 pour voir publier les premières analyses techniques d'œuvres de cire de sculpteurs célèbres comme Antoine Barye et Edgar Degas⁵. Ces travaux sont suivis d'une étude complète rédigée sous la direction de Jean-René Gaborit et Jacques Ligot⁶, puis de l'étude de Nicholas Penny en 1993 dans son livre de référence *The material of sculpture*⁷.

Cet intérêt nouveau se concrétise par une exposition de Jean Clair en 1994 qui vulgarise cette recherche restée jusque-là assez confidentielle, « L'âme au corps » qui propose une première exploration des relations entre les arts et les sciences et accorde une large part à l'étude d'œuvres d'art en cire⁸. Il convient de souligner aussi l'apport des écrits de Georges Didi-Huberman dans ce regain d'intérêt pour le matériau qu'on peut mesurer en 1997 avec l'exposition « L'Empreinte » présentée au centre Georges-Pompidou⁹. C'est dans ce contexte qu'il faut d'ailleurs replacer la réédition du livre de Julius von Schlosser.

C'est de nouveau une exposition présentée au musée d'Orsay en 2001, dont le commissariat général était assuré par Édouard Papet, « À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle », qui mit à l'honneur un pan inédit de la création artistique à travers des portraits complets ou fragmentaires, des figures phrénologiques, de saisissantes reproductions de fragments d'architecture, de maladies dermatologiques, d'animaux et de

1 Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, Macula, 1997 (rééd.).

2 Michel Lemire, *Artistes et mortels*, Chabaud, 1990.

3 Jean Cuisinier et Gérard Collomb (dir.), *L'abeille, l'homme, le miel et la cire*, Paris, musée national des Arts et Traditions populaires (23 octobre 1981 – 19 avril 1982), RMN, 1981.

4 Ursula Pfistermeister, *Wachs, Volkskunst und Brauch. Ein Buch für Sammler und Liebhaber alter Dinge*, Verlag Hans Carl, Nuremberg, 1982.

5 Anne Pinget, *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais (10 avril – 28 juillet 1986), RMN, 1986.

6 Jean-René Gaborit, Jacques Ligot (dir.), *La Cire dans l'histoire de la sculpture, des pharaons à l'art abstrait, Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Notes et documents des Musées de France, 18, RMN, 1987.

7 Nicholas Penny, *The Materials of Sculpture*, Yale University Press, 1993, chapitre 15.

8 Jean Clair (dir.), *L'Âme au corps. Arts et sciences, 1793-1993*, Galeries nationales du Grand Palais (19 octobre 1993 – 24 janvier 1994), RMN, Gallimard-Electa, 1994.

9 Georges Didi-Huberman, Didier Semin, *L'Empreinte*, musée national d'Art moderne. Centre de création industrielle (19 février – 19 mai 1997), éditions du centre Pompidou, 1997.

plantes¹⁰. La question du moulage sur nature, procédé habituel du sculpteur, devient au fil des œuvres présentées source documentaire ou « fétiche affectif¹¹ », car la technique permet une reproduction parfaite de la réalité. Cette « troublante réalité du modèle disparu », tour à tour sensuelle ou mortifère, renvoie aux questions des représentations réalistes, une question centrale de l'esthétique du XIX^e siècle. Cette approche nouvelle de l'art par la cire et le plâtre renvoie à des interrogations qui rejoignent la question des cabinets de figures de cire et permettent de contextualiser le phénomène dans un cadre beaucoup plus large. En 2008, Édouard Papet explore de nouveau avec « Masques » les frontières de la marginalité de certaines œuvres artistiques fin-de-siècle¹². Enfin, l'exposition organisée par Marie-Cécile Forest et Anne Pinget au musée Gustave Moreau en 2010, « Gustave Moreau. L'homme aux figures de cire », a permis l'examen et l'analyse scientifique complète de certaines de ses œuvres sculptées¹³. Tous ces travaux qui analysent des œuvres peu étudiées jusque-là en exploitant au mieux les possibilités techniques que permettent les méthodes scientifiques d'investigation sont précieux pour le chercheur qui souhaite étendre son champ de recherches à des artefacts exclus du domaine des sculptures à part entière.

La bibliographie sur les spectacles des musées de cire

C'est le cas pour les cabinets et musées de figures de cire mais aussi des sculptures exhibées dans les églises afin d'être exposées à la dévotion des fidèles¹⁴.

Si les savants dans les conservations des musées s'intéressent depuis une trentaine d'années maintenant aux travaux de cire des sculpteurs de leurs collections, les musées de figures de cire n'ont fait l'objet que de très peu d'études universitaires. On peut toutefois citer quelques travaux particulièrement remarquables et d'une grande utilité grâce à leurs approches complémentaires. Le premier est celui de Vanessa Schwartz en 1998 qui consacre au musée Grévin un chapitre complet dans son livre sur la culture

de masse, « *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*¹⁵ ». Le musée est placé entre la visite de la morgue et la mode des « ramas », c'est-à-dire deux phénomènes particulièrement éclairants de la nature de la culture de masse fin-de-siècle, dans un contexte culturel parisien particulier où le divertissement devient une préoccupation générale. Le musée de figures de cire, placé sur les boulevards permet par ailleurs de faire le lien entre différents divertissements : panoramas, dioramas, cinématographe. Le musée est encore évoqué à titre d'exemple comparatif avec le Tussaud dans *Taken from life-Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert*, la thèse qu'Uta Kornmeier a soutenue à la Humboldt Universität de Berlin en 2002¹⁶. Un groupe de chercheurs berlinois, Gudrun Gersmann associé à Beatrice Hermanns et Martin Rühlemann, dirigent par ailleurs un groupe de recherches dont la thématique est *Das Pariser Musée Grévin*. En 2003, Marc B. Sandberg étudie le même phénomène en Suède et au Danemark dans « Living Pictures, Missing Persons »¹⁷. Il évoque le musée Grévin lorsqu'il décrit le Panoptikon de Stockholm.

Malgré ces quelques exceptions l'étude des musées de figures de cire se limite au Tussaud de Londres avec les travaux de Pamela Pilbeam sur l'institution londonienne¹⁸. Le musée Grévin a en effet été quant à lui peu étudié jusqu'à ce jour. L'unique travail universitaire existant en français est la thèse de doctorat de Nicole Saez-Guérif soutenue en 2001¹⁹, qui se présente comme une monographie globale de l'institution parisienne de sa création jusqu'au rachat du musée par le parc Astérix en 1989, à laquelle on peut ajouter des monographies, sans aucune prétention scientifique tels les ouvrages de Roger Baschet²⁰ et de Claude Cézan²¹ qui relèvent du récit, de simples recueils d'anecdotes, parfois un peu nostalgiques, dont les sources – inexistantes – ou les conclusions ne sont pas toujours fiables.

10 Édouard Papet, *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay (29 octobre 2001 – 27 janvier 2002), RMN, 2001.

11 Papet, *op. cit.*, p. 25.

12 Édouard Papet (dir.), *Masques. De Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay (21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009), Hazan, 2008.

13 Marie-Cécile Forest, Anne Pinget (dir.), *L'Homme aux figures de cire*, Paris, musée Gustave Moreau (10 février – 17 mai 2010), Somogy, 2010.

14 Un article de Jean Adhémar sur le cabinet de Curtius ouvre cependant des perspectives d'études passionnantes et tout à fait nouvelles. Jean Adhémar, « Les musées de cire en France, Curtius, 'le banquet royal', les têtes coupées », *Gazette des Beaux-Arts*, 92, 1978, p. 203-214.

15 Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 89-148.

16 Uta Kornmeier, *Taken from life. Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert*, thèse de doctorat, Berlin, 2003.

17 Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums and modernity*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2003, p. 75-79.

18 Pamela M. Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Wax Works*, Continuum international publishing group, 2003.

19 Nicole Saez-Guérif, *Le Musée Grévin. 1882 – 2001. Cire, Histoire et Loisir parisien*, thèse de doctorat, Paris, 2001.

20 Roger Baschet, *Le Monde fantastique du Musée Grévin*, Tallandier/Luneau-Ascot, 1982.

21 Claude Cézan, *Le Musée Grévin*, Toulouse, Privat, 1947.

Les sources de la recherche

Si la bibliographie est peu abondante, les sources en revanche sont riches et diversifiées. Le croisement des archives et des fonds d'objets et de photographies permet une étude approfondie de la genèse du musée Grévin. L'institution conserve des documents de première importance : des minutes notariales, les originaux des baux, du courrier, des dessins, des maquettes, des documents de travail mis à la disposition des artistes, les bilans financiers, la plupart des catalogues du musée, les numéros spéciaux, des photographies et surtout les rapports des conseils d'administration et d'actionnaires²².

À ces archives il convient d'ajouter les sources matérielles, car si de nombreux mannequins ont été réemployés, vendus ou ont disparu par suite des outrages du temps, des pièces anciennes du décor demeurent ainsi que des sculptures originales. Le musée Grévin à Paris possède trois volumes d'inventaire descriptif mobilier et immobilier de valeurs d'assurances datant de 1999 avec descriptions, photographies et localisation des objets à l'époque²³. Nous avons pu comparer cette liste avec le catalogue de la vente Sotheby's Paris qui a eu lieu le 12 mars 2002²⁴, date à laquelle le nouveau propriétaire du musée a vendu une grosse partie de ce mobilier et nombre de ses accessoires et costumes originaux. D'autre part le musée possède un inventaire ou plutôt une liste plus ou moins complète avec photographies des cires anciennes non exposées à l'heure actuelle dans les salles²⁵.

Commencée en 1881 à la naissance du projet du musée, cette enquête s'arrête en 1921. Cette date constitue une césure pertinente dans l'évolution de la genèse du musée qui après un succès sans accroc depuis son ouverture est, dans cette période de la guerre et de l'immédiat après-guerre à un tournant de son histoire. C'est le moment où les administrateurs se demandent s'il faut abandonner les figures de cire pour le cinématographe, celui aussi où les thèmes des tableaux changent avec l'apparition des tableaux cinématographiques et sportifs inexistants jusque-là. C'est aussi en 1921 que les statuts de 1881, modifiés en 1884, connaissent de sensibles modifications.

À cette date, après une quarantaine d'années d'existence, le nouveau musée de cire s'est imposé comme un modèle du genre au point d'être sollicité par des institutions équivalentes dans le monde entier afin d'établir des relations commerciales et même partenariales, y compris le Tussaud de Londres, pourtant sans rival d'importance jusque-là.

L'objet de cette recherche est d'analyser le musée Grévin comme un lieu de divertissement parisien qui dès le 21 mars 1881, lors de la première réunion des administrateurs, affirme son statut de musée. Cette approche se complète de manière inédite d'une dimension artistique et technique, souvent niée alors qu'elle était revendiquée de façon quasi obsessionnelle par les artisans même du musée, en particulier par ses administrateurs. L'intérêt architectural, muséographique, historique du musée Grévin, son esthétique qui dit ce que la bourgeoisie veut paraître en cette fin de siècle à Paris, ses relations commerciales avec les institutions identiques et contemporaines, son rapport à la publicité, la sociologie de son public – autant qu'on puisse l'approcher – et celle de ses administrateurs et actionnaires, l'analyse financière de l'entreprise, l'étude de ses praticiens comme sculpteurs et décorateurs à part entière enfin, sont autant d'aspects de l'institution qui n'avaient jamais été traités de manière systématique et globale.

Étudier l'histoire du musée Grévin de 1881 à 1921 permet ainsi de broser l'évolution d'un genre artistique au tournant des XIX^e et XX^e siècles en replaçant cette étape dans le cadre d'une histoire de ses concurrents antérieurs et contemporains. Il est ainsi possible de comprendre l'émergence d'une culture de masse parisienne voire boulevardière. Exemple unique d'institution privée dont il est possible de retracer l'histoire de sa fondation jusqu'à l'immédiate après-guerre, Grévin permet d'étudier une société anonyme au tournant du XX^e siècle et d'analyser sous tous ses aspects une entreprise de divertissement parisien qui fait la synthèse de toutes les réalités spectaculaires de son temps.

22 Les trois premiers volumes de ces conseils d'administration s'étalent du 21 mars 1881 au 1^{er} avril 1891, le tome 2 commence le 8 avril 1891 et s'achève le 28 juin 1907, le tome 3 répertorie les conseils du 2 août 1907 au 24 juillet 1931. Le tome 1 des rapports des actionnaires contient les rapports du lundi 7 mars 1881 au 27 mars 1912 et le tome 2 du 12 mars 1913 au 30 mars 1950.

23 *Inventaire descriptif et estimatif des biens mobiliers du Musée Grévin*, Paris, le 6 février 1990 (3 volumes).

24 *Anciennes Collections du Musée Grévin. Mobilier, objets d'art, tableaux et costumes*, Paris, Sotheby's galerie Charpentier, Mordis, 12 mars 2002.

25 Inventaire des figures de cire stockées sous le numéro 000 290 par les établissements Chenue, 5, boulevard Ney à Paris (75018), emplacement H 5, juin 2004, AMG.