

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec*

Au-delà de l'immersion, la présence réelle. Le musée de cire à l'ère du cinéma

OLIVIER ASSELIN

Résumé

Contrairement aux idées reçues, le musée de cire comme institution ne disparaît pas à l'avènement du cinéma [1]. Il survit contre vents et marées, certains musées continuent à prospérer, d'autres ouvrent. L'une des raisons de cette survivance du musée de cire est peut-être qu'il offre au spectateur une expérience singulière qu'aucune autre attraction ne peut offrir, pas même le cinéma : un effet de « présence réelle », une proximité physique. Le musée de cire pourrait bien ainsi révéler une dimension importante de l'esthétique spectatorielle moderne, mais négligée par les historiens : l'horizon du spectacle est peut-être non pas tant l'illusion visuelle que la présence tactile, le désir qui le porte est peut-être moins un désir de vérité qu'un désir de réalité. Pour tester cette hypothèse, nous examinons ici un cas exemplaire : celui du Musée historique canadien, dit le *Musée de cire de Montréal*, qui est fondé en 1935 et qui va prospérer jusqu'en 1989. Nous revenons sur l'histoire de l'institution et tâchons de reconstituer l'expérience qu'elle offrait au spectateur.

Dans l'ensemble des attractions modernes, le musée de cire occupe une place singulière. Il est historiquement paradoxal, puisqu'il ne sollicite aucune « nouvelle technologie » — il dépend d'un savoir-faire artisanal séculaire qui remonte à la sculpture funéraire antique, aux images votives du Moyen Âge et de la Renaissance, aux portraits et aux cires anatomiques des XVIII^e et XIX^e siècles — mais il reste une institution relativement jeune — si on néglige les cabinets de portraits et les collections anatomiques, les premiers grands musées de cire publics sont créés au XIX^e siècle. On peut se demander pourquoi cette institution, apparemment anachronique, apparaît dans la modernité et, surtout, pourquoi elle perdure, alors que le marché du divertissement est en pleine expansion, que la « compétition pour l'attention » [2] y est vive et que de nouveaux spectacles très attractifs galvanisent les publics et notamment le cinéma. Pour penser le phénomène, on peut formuler diverses hypothèses.

La doxa, qui continue de penser l'histoire des arts et des technologies dans une perspective étroitement médiatique et téléologique, considère le musée de cire comme une institution moderne qui est devenue brusquement désuète à l'apparition du cinéma [3]. Mais cette hypothèse est évidemment problématique puisque, si plusieurs musées de cire ont effectivement fermé à ce moment-là, certains ont continué à prospérer, comme le Musée de Madame Tussaud et le Musée Grévin, et d'autres ont ouvert, comme le Musée de cire de Montréal [4].

À l'opposé de cette orthodoxie, certains historiens de l'art, comme Julius von Schlosser et, après

lui, Georges Didi-Huberman, considèrent le portrait de cire comme un art séculaire qui a survécu depuis l'Antiquité et qui ne cesse de revenir, comme un fantôme, aux moments les plus inattendus du temps, jusque dans la modernité [5]. Cette conception de l'histoire comme la survivance et l'éternel retour de certaines formes a l'indéniable avantage de mettre en question les récits téléologiques canoniques. Mais à insister ainsi sur l'éternel retour du même, elle risque toujours de manquer la spécificité de chaque réapparition et de négliger l'analyse des facteurs sociohistoriques qui ont pu la déterminer pour favoriser la construction d'une histoire formelle essentiellement miraculeuse et par conséquent inexplicable.

L'approche la plus fructueuse est probablement celle des études visuelles et de l'archéologie des médias qui, dans une perspective résolument transmédiatique, considèrent les dispositifs techniques et les spectacles modernes, non pas comme des médias déjà séparés qui sont en concurrence, mais comme des manifestations variées d'une même « culture visuelle »[6]. Certains historiens, comme Oliver Grau et Allison Griffiths [7], ont ainsi replacé quelques-uns des dispositifs de la modernité dans le cadre plus large d'une archéologie de l'immersion. Ce déplacement a l'avantage d'ouvrir la réflexion au-delà des frontières techniques, sociales et institutionnelles du *médium* ou du *média* — de la peinture dans le musée, du cinéma dans la salle obscure, de l'image numérique sur ses multiples plates-formes, etc. — pour faire dialoguer des spectacles qui, même s'ils sont présentés sur des supports et dans des lieux différents, n'en participent pas moins d'une même esthétique spectatorielle — comme le panorama, le planétarium, le cinéma IMAX, etc. Mais un tel changement de perspective soulève bien des questions méthodologiques. Ni Grau, ni Griffiths ne proposent de véritable modèle théorique de l'immersion. Grau limite arbitrairement son étude à l'image panoramique à 360 degrés, Griffiths l'ouvre à toute expérience qui donne la sensation d'entrer, physiquement, dans un monde séparé. Grau fait remonter cette généalogie aux fresques romaines, Griffiths à la cathédrale médiévale, des dispositifs qui appartiennent à des mondes historiques très différents de notre modernité. Les deux se concentrent sur les dispositifs monumentaux et négligent ce qu'on pourrait appeler les dispositifs de proximité, comme le stéréoscope, qui proposent néanmoins une expérience immersive. Mais surtout, ces études archéologiques qui couvrent un temps long risquent souvent de renouer subrepticement avec les histoires téléologiques qui négligent les dyschronies et les complexités du temps ou avec les histoires transhistoriques qui négligent les spécificités de chaque époque et notamment du tournant des XIX^e et XX^e siècles.

De même, pour Vanessa Schwartz [8], il ne faut pas penser d'emblée le musée de cire et le cinéma comme des institutions distinctes, mais il faut les replacer ensemble dans le contexte plus large de la culture visuelle qui se déploie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Avec la culture boulevardière, la presse à grand tirage, la morgue, le panorama, le diorama et bien d'autres spectacles, le musée de cire et le cinéma participent d'une même culture de masse, dont la principale opération est de transformer partout la vie urbaine et la réalité contemporaine en spectacle.

Si cette hypothèse d'une spectacularisation généralisée de la vie moderne a l'indéniable avantage de sortir la réflexion du cadre étroit des territoires médiatiques et des récits téléologiques, elle reste

problématique à plusieurs égards. Déjà, elle accorde un rôle central à la presse dans la formation de cette nouvelle culture visuelle, considérant que tous les autres spectacles sont tributaires de la culture textuelle produite par les quotidiens et les périodiques et se construisent sur le modèle du journal illustré. Si, pour les producteurs et les consommateurs de l'époque, le musée de cire est peut-être effectivement un « journal plastique » et le cinéma, un « journal lumineux », il est probablement réducteur de considérer que l'expérience qu'ils procurent repose essentiellement sur la reprise des contenus et des formes de la presse et sur la culture journalistique des spectateurs — notamment parce que ces spectacles sollicitent d'autres savoirs et que le public qu'ils visent est en partie illettré. Ensuite, à centraliser ainsi la presse, cette hypothèse tend à considérer que le sujet privilégié de cette culture de masse est l'« actualité » et elle parvient mal à rendre compte de l'importance que prennent alors dans ces spectacles l'histoire et la reconstitution du passé — et notamment au musée de cire et au cinéma. Enfin, si Schwartz considère d'abord que tous ces spectacles participent d'une même culture visuelle, elle conclut néanmoins que le cinéma finit par les supplanter tous, renouant ainsi avec la version canonique de l'histoire des arts et des médias. Mais elle peine à expliquer la spécificité du cinéma dans cet ensemble et les raisons de son hégémonie soudaine, et elle peut difficilement rendre compte de la persistance du musée de cire après l'arrivée du cinéma, alors que d'autres spectacles, comme la morgue et les panoramas, vont disparaître.

J'aimerais formuler ici une autre hypothèse : il est possible que le musée de cire perdure après l'avènement du cinéma parce qu'il offre une expérience singulière que le cinéma lui-même ne peut pas reproduire : au-delà du réalisme, au-delà de l'illusion et de l'immersion, un effet de « présence réelle ». Le film a peut-être pu sembler produire une expérience analogue, mais très brièvement — au moment même de son « apparition » — et bien imparfaitement — en raison des limites mêmes de son « médium ». Pour tester cette hypothèse, je me propose d'examiner un cas exemplaire : celui du Musée historique canadien, dit le Musée de cire de Montréal, qui a été fondé en 1935 et qui va prospérer jusqu'en 1989. En un premier temps, nous reviendrons sur l'histoire de cette institution, pour la replacer dans son contexte culturel et social. En un deuxième temps, nous tâcherons de reconstruire l'expérience spectatorielle singulière qu'elle offrait au visiteur d'un point de vue phénoménologique et psychanalytique. En conclusion, nous reviendrons sur les rapports entre le musée de cire et le cinéma.

1^{re} partie : Le Musée de cire de Montréal

La céroplastie, l'art de mouler ou de modeler la cire d'abeille, est vieille comme le monde. À l'origine, elle est intimement liée à l'art du portrait, au portrait funéraire. En effet, en vertu du *ius imaginam* (le droit à l'image), les Romains moulaient, sur les dépouilles des hauts dignitaires et de certains patriciens, des masques mortuaires de cire, qui sont ensuite rehaussés d'yeux de verre et de couleurs. Conservés précieusement par la famille, ils sont ressortis régulièrement et même parfois portés par des acteurs, pour que les ancêtres puissent être « présents » auprès de leurs descendants durant les cérémonies religieuses et notamment les funérailles. Parfois, les Romains fabriquent, à partir de ces masques moulés et modelés, des effigies complètes des défunts, qu'ils revêtent de leurs plus beaux

atours et présentent en position verticale, pour leur donner l'apparence de la vie durant les cérémonies funéraires. Les Byzantins feront de même. Au Moyen Âge et à la Renaissance, les dévots déposent dans les églises des ex-votos de cire, qui peuvent prendre la forme de portraits, en pied, grandeur nature. À la Renaissance et jusqu'au XVII^e siècle au moins, les portraits en cire des souverains et d'autres dignitaires sont très prisés, sous la forme miniature de médaillons en bas-relief ou sous la forme de sculptures en ronde bosse grandeur nature, qui sont souvent rehaussés d'yeux de verre, de cils, de cheveux naturels et de vrais vêtements. Mais ces pratiques de moulage et de modelage de la cire, longtemps légitimes, sont bientôt marginalisées dans l'art officiel — comme dans l'histoire de l'art — probablement parce qu'elles semblent trop étroitement attachées à l'imitation servile et même mécanique de la réalité visible, alors que le grand art requiert une transposition et une certaine idéalisation. Mais elles survivent étrangement, elles se transmettent, elles disparaissent et reviennent, incessamment, ici et là, de manière inattendue [9].

La naissance des musées de cire

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, en Europe, l'art du portrait de cire se poursuit ainsi sur un mode mineur. Mais, avec le développement de la médecine — et de la dissection —, les cires anatomiques font leur apparition. Plusieurs médecins vont faire ou faire faire des reproductions, à l'échelle, du corps humain, du corps humain normal ou pathologique, intègre, écorché ou ouvert, entier ou fragmenté, parfois démontable et remontable, pour montrer le fonctionnement général du corps ou conserver le souvenir des cas singuliers, pour étayer la classification générale des corps et des pathologies, des types physiques ou psychologiques, pour faciliter le diagnostic et transmettre la connaissance.

C'est à ce moment que de nouvelles institutions vont naître : les cabinets de figures de cire. Certains de ces cabinets présentent des portraits, d'autres des cires anatomiques ou un mélange des deux. Mais ces cabinets, longtemps réservés aux amateurs et aux spécialistes, vont bientôt être ouverts au public, à l'occasion d'expositions temporaires ou en des salles permanentes, et susciter un engouement inattendu. Là, les figures de cire sont l'objet d'un autre regard, elles sont l'occasion d'une autre expérience — plus franchement esthétique [10]. C'est à partir de l'un de ces cabinets que sera fondé le premier véritable musée de cire.

En effet, au XVIII^e siècle, à Berne, le médecin Philippe Mathé-Curtz (1737-1794), dit Curtius, se met lui aussi à la céroplastie. Il fait beaucoup de cires anatomiques et quelques magnifiques portraits. Il a à son service une femme de ménage française, Mme Grossholtz, qu'il héberge avec sa fille Marie, qui deviendra la célèbre Madame Tussaud. En 1765, Curtius s'installe à Paris, pour y présenter ses portraits de cire, qui ont beaucoup de succès. Il fait venir de Berne Madame Grossholtz et sa fille Marie. Comme la jeune fille montre tôt de belles dispositions pour le modelage, Curtius lui apprend son art et Marie se met à travailler pour lui. Elle réalise des têtes de plusieurs importants intellectuels des Lumières dont Voltaire, Rousseau et Franklin. Et elle se met à fréquenter la royauté, puisqu'elle enseigne le dessin à Madame Élisabeth, la sœur de Louis XVI. Quand la révolution éclate, ces fréquentations lui nuisent. Elle est condamnée à être guillotinée, mais son talent la sauve : elle est graciée *in extremis*, quand elle accepte de réaliser les masques mortuaires des guillotins. Elle réalise

ainsi les cires de Marie–Antoinette, Marat et Robespierre. À la mort de Curtius, elle hérite de toute sa collection de cires.

Après son mariage à l'ingénieur François Tussaud, Marie part en Angleterre pour y exposer sa collection au Lyceum Theater, où son ami Paul Philidor, exilé lui aussi, présente déjà ses spectacles de lanterne magique. Mais, les Guerres napoléoniennes l'empêchent de revenir et elle s'installe donc à Londres. En 1835, elle ouvre un cabinet de cire permanent sur Baker Street. À partir de là, la collection ne cessera de s'enrichir de figures et de scènes nationales et européennes, contemporaines et historiques, centrées, bien sûr, sur la royauté britannique — le couronnement de la Reine Victoria, son mariage avec Albert, Henri VIII et ses reines, etc. — mais aussi sur Napoléon, l'ennemi préféré des Anglais, qui se mérite ici deux salles très courues, les « Napoleon Rooms », où l'on peut admirer à la fois des figures de cire et de véritables reliques. Mais l'une des principales attractions du musée est la « Adjoining Room », que le magazine Punch renommera la « Chamber of Horrors », qui présente les victimes de la Révolution française — les têtes ensanglantées de Louis XVI, de Marie–Antoinette et d'autres sur des piques, Marat poignardé dans son bain, etc. — et, bientôt, les faits divers les plus sanglants. Le musée présente aussi la plus vieille figure de cire de sa collection, celle de Madame du Barry endormie, animée mécaniquement d'un délicat mouvement de respiration, réalisée par Curtius lui-même. C'est le petit-fils de Madame Tussaud qui, en 1884, déménagera le Musée à son emplacement actuel, sur Marylebone Road [11].

Au XIX^e siècle, d'autres musées de cire ouvrent partout dans le monde et notamment à Paris. Le Musée Grévin, l'autre grand musée de cire moderne, est fondé par Arthur Meyer, le directeur du quotidien conservateur et mondain *Le Gaulois*, qui veut présenter au public des figures de cire des personnalités du moment. Il demande au dessinateur, sculpteur et costumier Alfred Grévin, qui travaille, entre autres, pour son journal, d'agir à titre de directeur artistique de la nouvelle institution. Très tôt, Léopold Bernstamm, un artiste russe établi à Paris, devient le sculpteur attitré du musée et il réalise la plupart des figures de cire (nous y reviendrons) [12]. Le musée ouvre ainsi ses portes en 1882. Il présente les célébrités de l'époque — des têtes couronnées, des chefs d'État et des ministres, le pape, les cardinaux et leur cour, des savants, des écrivains et des artistes — et quelques scènes contemporaines — comme les « Couloises de l'Opéra », le « Chantier de la Tour Eiffel », et les « Souvenirs de l'Exposition » — mais aussi, bien sûr, des scènes de l'histoire de France — de Jeanne d'Arc à Napoléon en passant, bien sûr, par la Révolution, avec la « Famille royale au Temple », la « Mort de Marat » et d'autres « figures de la Révolution ». Dans les souterrains, les visiteurs peuvent admirer la reconstitution de quelques faits divers, dont cette « Histoire d'un crime » en sept tableaux qui, comme le dit le catalogue, fait du Musée une sorte de « journal plastique », l'équivalent tridimensionnel du « roman-feuilleton » — et qui inspirera sans doute le film homonyme de Ferdinand Zecca (1903). Le musée présente aussi des concerts, au bar, des spectacles, dans le « Cabinet fantastique », et des projections, comme les célèbres « pantomimes lumineuses » d'Emile Reynaud (1892–1900).

Le musée de cire est donc une institution moderne, qui apparaît à la fin du XVIII^e siècle et se

développe au XIX^e siècle, en même temps que la culture de masse et l'industrie du divertissement. Paradoxalement, l'arrivée du cinéma et son institutionnalisation ne vont pas vraiment affecter ce développement. Les grands musées de cire vont continuer de prospérer et d'autres vont ouvrir, comme le Musée catholique canadien.

La petite histoire du Musée de cire de Montréal

Le Musée catholique canadien n'est pas le premier musée de cire au Québec [13]. Déjà, dès le début du XIX^e siècle, plusieurs musées de cire ambulants, surtout américains, s'arrêtent au Québec et le public peut y admirer des scènes de religieuses ou historiques, comme des tableaux de l'Ancien Testament ou de la vie du Christ, comme les figures du Général Wolfe, de George Washington ou de Thomas Jefferson. En 1824, l'aubergiste Thomas Delvecchio ouvre à Montréal, près de son Auberge des Trois-Rois sur la place du Vieux-Marché (place Royale), le Museo italiano, un musée de curiosités naturelles, qui présente, non seulement « un agneau à huit jambes, un cochon à deux corps par le bas, quatre oreilles et huit jambes, et une tête de bélier à quatre cornes », mais aussi des figures de cire représentant notamment une famille indienne de l'Amérique du Sud, des beautés de Philadelphie et de Montréal et Charlotte Corday poignardant Marat. Cependant, le musée fermera deux ans plus tard, au décès de son fondateur [14]. Le Musée La Salle ouvre à Montréal, rue Notre-Dame, en 1892. Avec des personnages commandés au Musée Grévin, il présente dix tableaux de l'histoire du Canada et trois scènes tirées de l'histoire de Jeanne d'Arc [15]. Mais il fait faillite quinze mois plus tard et la collection est vendue. En 1894, sur le fonds de cette collection, le « Eden Musée » ouvre au sous-sol du Monument National, rue Saint-Laurent [16]. On y présente aussi une « Chambre des horreurs » avec des reconstitutions de scènes criminelles — comme « Le Meurtre de Saint-Canut », « Le Crime de Rawdon », « Un Gorille enlevant une femme », « Madame F., la femme étrangléuse » et « L'Exécution de l'assassin du président Carnot » — ainsi qu'une « Salle des curiosités » avec des moulages anatomiques et des phénomènes de foire — comme le cadavre embaumé du géant Beaupré. Le Musée Éden avait aussi une salle de spectacle, le Théâtrorium, où l'on présentait à l'occasion des films. Le musée continuera ses activités jusqu'en 1940 [17]. Mais le Musée catholique canadien de Montréal, qui ouvrira en 1935, aura sans doute été, avec le Musée de cire de Québec, qui sera fondé dix ans plus tard, l'un des deux plus importants musées de cire québécois [18].

Le Musée catholique canadien est fondé à l'initiative de deux artistes français, le sculpteur Albert Chartier (1898-1992) [19] et le peintre Robert Tancrède (1906- ?), à la suite d'un singulier concours de circonstances. En 1933, le conseil d'administration du Musée Grévin décide de se départir de plusieurs scènes religieuses de sa collection, dont ses fameuses Catacombes chrétiennes, pour « faire place à quelques épisodes de l'histoire de France » [20]. À ce moment-là, Albert Chartier, un sculpteur formé à l'École des beaux-arts de Paris et qui travaille justement au Musée Grévin depuis 1924, est invité par des amis à passer des vacances au Canada. Il découvre alors le Québec et il a l'idée de fonder ici un Musée de cire « dont la base serait religieuse », à partir des scènes bibliques dont le Musée Grévin s'apprête à se défaire et en y ajoutant quelques scènes canadiennes. Il parle de son projet à son ami Robert Tancrède, un peintre et architecte français, qui est, lui aussi, un ancien élève

de l'École des beaux-arts de Paris, pour le persuader de cofonder avec lui le musée. Tancrède n'est pas convaincu par le projet, mais il accepte néanmoins d'en examiner la faisabilité.

Chartier et Tancrède envisagent un moment d'installer le musée à Québec, quelque part sur la terrasse Dufferin, mais la chose est malaisée, puis à Sainte-Anne de Beaupré, un lieu de culte très populaire, dont la nouvelle basilique est sur le point d'être achevée, mais l'Église y a déjà ouvert un cyclorama (1895). Les deux hommes se tournent alors vers Montréal [21]. Ils envisagent un moment d'ouvrir leur musée dans un sous-sol de la rue Saint-Laurent, qui est une rue commerciale animée, avec plusieurs salles de spectacles, au cœur d'un quartier populaire. Le Musée Éden, sur la même rue, est toujours ouvert, mais il est peu actif. Chartier et Tancrède consultent Victor Morin, un notaire, qui est aussi le président du Château Ramezay, mais celui-ci leur déconseille d'installer un musée religieux dans ce quartier, dont la réputation n'est pas toujours bonne (dans les années 1920 et 1930 surtout, durant la prohibition américaine, les cabarets y prolifèrent, comme les maisons de jeu, les débits d'alcool et les maisons closes) [22]. Chartier et Tancrède se tournent alors vers le quartier Côte-des-Neiges, qui pourrait être plus propice. En effet, longtemps peuplé d'agriculteurs et de tanneurs, le quartier devient, avec le temps, un lieu résidentiel et de villégiature, qui compte quelques maisons bourgeoises et un club de chasse, le Montreal Hunt Club (1898), et le siège de nombreuses institutions religieuses, avec des hôpitaux, des écoles et des collèges, comme le Collège Notre-Dame (1869), et un cimetière, le Cimetière Notre-Dame-des-Neiges (1854). Après son annexion à la ville de Montréal (en deux temps, en 1908 et en 1910), le quartier prend alors une nouvelle expansion, avec la construction du Collège Brébeuf (terminé en 1928), de la basilique de l'Oratoire Saint-Joseph (depuis 1924) et de l'Université de Montréal (depuis 1930).

Chartier et Tancrède décident donc d'acheter un terrain dans ce quartier et de construire. Mais ils doivent d'abord lever des fonds. Ils créent donc une corporation sous le nom du « Musée catholique canadien » et ils sollicitent leurs familles, leurs amis, les relations, qui deviennent des sociétaires [23]. Et apparemment, ils parviennent ainsi à amasser suffisamment de fonds [24] pour acquérir la collection de cires du Musée Grévin, acheter un terrain, au coin des rues Queen Mary et Côte-des-Neiges, et entamer les travaux. Tancrède dessine les plans du nouveau Musée, dans un style Art déco innovateur, et confie à l'architecte Paul Lemieux (1902-1968), un autre ancien élève de l'École des beaux-arts de Paris, canadien celui-là, la tâche d'en achever la conception et d'en assurer la réalisation. Et, tandis que Chartier travaille à Paris pour le Musée Grévin à la fabrication des nouvelles scènes de l'histoire de France, Lemieux entame la construction du musée. Tout le processus, de la conception à la construction, se fait relativement vite, en moins de deux ans [25]. L'édifice terminé, Chartier et Tancrède travaillent jour et nuit pour concevoir la scénographie intérieure du Musée, toutes les scènes et l'itinéraire de la visite, pour réaliser les nouvelles figures de cires, construire les décors et installer les personnages. Chartier réalise ainsi les figures pour les scènes canadiennes, Tancrède se charge des décors et des peintures murales de l'ensemble du Musée [26]. Et enfin, le Musée catholique canadien est inauguré le 30 mai 1935 [27].

La mission apostolique

À l'origine, le discours public du Musée de cire insiste beaucoup sur la mission éducative et surtout apostolique de l'institution. Comme l'affirment alors les promoteurs à *La Presse* :

L'idée maîtresse de la création de ce musée est d'en faire une œuvre éducative qui parlera au Peuple canadien par l'image, mais par une image destinée à cultiver son goût en même temps que son intelligence. Rien de banal dans les scènes représentées; le choix des sujets, le soin des détails, tout est appelé au contraire à élever l'âme et à lui inspirer des sentiments de foi chrétienne et de patriotisme [28] (*La Presse*, 31 Mai 1935).

Le nom original de l'institution — le Musée catholique canadien — est explicite, de même que l'architecture du Musée qui présente, de chaque côté de l'entrée et aux deux coins avant de l'édifice, quatre grandes statues des apôtres évangélistes [29]. Le choix des tableaux, des sujets et des moments représentés, est aussi révélateur de cette mission apostolique. À l'origine, le musée présente, au rez-de-chaussée, treize scènes sur la vie des premiers chrétiens dans les Catacombes romaines, qui mettent l'accent sur les rituels et les sacrements — la prière, le baptême, le mariage et l'eucharistie (nous y reviendrons) — et, à l'étage supérieur, quatre scènes de la vie du Christ — *L'Adoration des mages*, *La Fuite en Égypte*, *L'Atelier de Joseph* et *La Mort de Joseph*.

Dès après, au même étage, le visiteur découvre trois scènes canadiennes — *Kateri Tekakwitha*, *Le Débarquement de Jacques Cartier à Gaspé*, *Jeanne Mance et Marguerite Bourgeoys*. Même si les tableaux dans le musée, comme dans le catalogue, sont distribués selon l'opposition reçue entre les « scènes historiques » et les « scènes religieuses », cette distinction n'est pas ici décisive. À l'époque, la culture légitime est encore largement religieuse et l'histoire nationale est pensée comme une partie de la grande histoire du christianisme. Ici, même les scènes « historiques » sont essentiellement religieuses. Elles mettent l'accent, non pas tant sur la « découverte » du pays, la colonisation du territoire et le conflit franco-britannique que sur l'évangélisation des populations autochtones, l'éducation et les soins hospitaliers : le tableau *Kateri Tekakwitha* montre la ferveur d'une autochtone convertie; *Jeanne Mance et Marguerite Bourgeoys* évoque la charité et la fondation de l'Hôtel-Dieu; et *Jacques Cartier* présente le « découvreur » du Canada comme le premier missionnaire : « Le hardi découvreur se fera apôtre tout à l'heure lorsqu'il ira s'agenouiller au pied de la croix et la montrera aux sauvages, traçant ainsi la voie du christianisme sur cet immense pays de Canada » (Musée catholique canadien 1936, p.38).

Et le parcours se termine très explicitement, sur une figure du pape de l'époque, Pie XI, où se rencontrent le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, l'histoire religieuse et l'histoire séculière. Le Musée se soumet à l'autorité du pape et il proclame cette allégeance [30].

Le catalogue original du Musée mentionne toujours la vérité archéologique de ses reconstitutions, mais il rapporte généralement ces qualités à l'édification morale du visiteur. Par exemple, dans la présentation des Catacombes, le catalogue rappelle que :

Les inscriptions lapidaires, les peintures murales sont conformes à l'hagiographie et à la paléographie des Catacombes de Rome, les scènes animées par plus de 120 figures de grandeur naturelle ont été

réalisées avec le plus grand soin et le plus grand souci d'exactitude archéologique. Plusieurs années d'études et de travaux assidus ont été nécessaires aux savants et aux artistes qui ont collaboré à cette œuvre unique au monde (p. 4) [31].

Mais il affirme surtout que « cette période de l'histoire chrétienne est particulièrement émouvante; la simplicité pleine de lumière divine, la force rayonnante et la foi invincible de cette société naissante aussitôt persécutée livre (sic) à nos réflexions les plus beaux exemples d'héroïsme de tous les temps et de toutes les nations » (p. 4). Et, à propos du *Cirque*, le dernier tableau des Catacombes, le catalogue conclut : « Quel exemple de courage et de foi ce spectacle pathétique ne laissera-t-il pas dans la mémoire des visiteurs qui comprendront, après avoir contemplé la vie de cette société modèle dans les Catacombes, jusqu'à quel sacrifice la foi lumineuse du Christ pouvait conduire de tels hommes par milliers » (p. 28, 30).

Les figures de cire sont ici conçues sur le modèle des *exempla*, comme de brefs récits qui fournissent un exemple à suivre, un modèle de comportement — et le Musée de cire réactualise le genre des recueils d'*exempla* médiévaux dans la tradition de la *magistra vitae*. Et c'est pourquoi sans doute le musée met l'accent, moins sur la vie exceptionnelle du Christ, qu'il relègue au deuxième étage, que sur la vie quotidienne des premiers chrétiens, qui ouvre le parcours — parce qu'il est évidemment plus facile de s'identifier à des héros ordinaires qu'à un Dieu. Et le musée reprend le récit, reçu à l'époque mais contesté aujourd'hui, selon lequel les chrétiens furent persécutés dès le 1^{er} siècle et que les Catacombes devinrent pour eux, non seulement un lieu de sépulture, mais aussi un lieu de culte clandestin. Au-delà de l'identification, le musée établit ainsi un lien audacieux, à la fois allégorique et scénographique, par la mise en abîme et la métalepse (nous y reviendrons), entre les figures de cire et les visiteurs du musée, entre les premiers chrétiens de Rome et les fidèles du Québec contemporain.

Mais comment un tel récit de persécution est-il réactualisable, à ce moment et dans ce contexte, et quel sens symbolique acquiert-il alors? À quel pouvoir tyrannique les chrétiens canadiens-français doivent-ils résister héroïquement? Contre quel paganisme doivent-ils affirmer leur foi? Évidemment, dans le contexte québécois d'alors, où le nationalisme est encore intimement lié au catholicisme et la résistance à l'assimilation passe par l'affirmation religieuse, on peut penser que l'opresseur est toujours le protestantisme canadien-anglais. Mais, à considérer que la société québécoise est déjà entrée dans le processus de modernisation qui mènera à la Révolution tranquille, il est possible que la menace évoquée ici, qui pèse sur la religion, soit aussi la sécularisation des valeurs et le développement du capitalisme.

Quoi qu'il en soit, le musée insiste partout sur cette mission apostolique. Il s'agit avant tout d'éduquer et, surtout, d'édifier moralement les visiteurs, de confirmer les fidèles et de convertir les autres, et de contribuer ainsi au partage et à la propagation de la foi catholique. Et les journaux de l'époque relaient ce discours institutionnel : les critiques, généralement très favorables au musée, ne cessent d'insister sur les vertus éducatives, morales et religieuses de l'institution [32].

Mais ce discours est évidemment largement politique : il faut avant tout plaire au clergé. Dans le Québec d'alors, les autorités ecclésiastiques ont non seulement un pouvoir moral, mais aussi un pouvoir politique décisionnel. Pour le nouveau musée, il est indispensable d'obtenir, au départ, non seulement la bénédiction du clergé, mais surtout son *imprimatur* et, ensuite, sa collaboration soutenue — pour que le musée devienne et demeure un arrêt obligé pour les élèves et les étudiants des nombreuses institutions d'enseignements sises à proximité et dans le circuit du tourisme religieux que commence à susciter l'Oratoire [33]. Il est d'ailleurs révélateur que le musée ait vite consacré une scène entière au frère André [34].

Mais l'enjeu est non seulement la légitimité culturelle et sociale du musée, mais aussi sa viabilité économique. Comme l'institution est privée — elle ne bénéficie d'aucun subside — elle dépend essentiellement des entrées, de la vente de billets, de catalogues, de cartes postales et d'autres souvenirs [35]. Si la mission officielle du musée est éducative et apostolique, ses objectifs sont d'abord et avant tout commerciaux [36]. Le musée doit certes éduquer et édifier, mais il doit aussi divertir et mieux : il doit offrir une expérience singulière qui se distingue dans l'ensemble de l'offre de divertissements à Montréal et surtout par rapport au cinéma, qui est déjà alors, ici comme ailleurs, le spectacle dominant. De ce point de vue, la dimension éducative, morale et religieuse de l'expérience est importante, certes, pour l'institution comme pour les visiteurs, mais elle n'est peut-être pas essentielle. Elle pourrait bien n'être qu'un alibi : ce que le musée tente d'offrir, ce que les visiteurs recherchent, au-delà de l'instruction par l'image, c'est autre chose, un *supplément*.

Comme l'affirme le musée dans un dépliant de cartes postales :

Aucune description, orale ou écrite, ne peut suffire à décrire le réalisme étonnant de chacune des scènes. Seule une visite personnelle peut convaincre de la perfection des travaux de cire du musée historique canadien (...). Les personnages de cire (...) sont tellement « vivants » que les visiteurs s'attendent de les voir bouger ou de les entendre parler. (...) Tout contribue à créer une atmosphère de réalisme saisissant [37].

À partir de la documentation disponible — notamment les cires elles-mêmes, quelques accessoires et quelques éléments de décor conservés dans les réserves du Musée de la civilisation de Québec, les différentes versions du [catalogue du musée et notamment son édition originale](#), les photographies officielles ou documentaires prises au fil du temps, le reportage sur le musée réalisé par Radio-Canada en 1955 [38] et la vidéo réalisée par le Musée de la civilisation avant le démantèlement du musée —, il est possible d'aller au-delà de la description ponctuelle des cires, des personnages et des tableaux pour essayer de reconstruire, autant que faire se peut, l'expérience même du spectateur, dans son itinéraire et dans sa durée.

Le design de l'expérience

Passé le portail monumental, le visiteur [39] arrive dans un petit hall. Il aperçoit, à gauche, le comptoir où il peut acheter son billet et la boutique de souvenirs qui attend son retour, et, à droite, l'entrée du musée qui est barrée par un tourniquet. Le spectacle commence immédiatement puisque, au-delà du

tourniquet, dès après la petite arche de l'entrée, l'architecture du musée est occultée par un décor, celui des Catacombes romaines. Le visiteur pénètre en effet dans un corridor sombre, au plafond voûté et aux parois irrégulières, comme celles d'un souterrain creusé dans la pierre. Ce passage fonctionne comme un sas, qui invite le visiteur à se libérer de sa vie quotidienne, de l'espace-temps sociohistorique auquel il appartient, pour entrer dans un univers séparé, dans des strates plus profondes et des temps plus anciens — archaïques.

Sur les parois du « souterrain », des images peintes apparaissent et des inscriptions gravées, copiées, très fidèlement, sur l'art paléochrétien qui ornait les Catacombes romaines. Et puis, bientôt, une première scène s'ouvre devant le visiteur : *Les Chrétiens se rendant aux Saints Mystères*. Elle représente les premiers chrétiens, des femmes, des hommes et des enfants, « plébéiens et patriciens confondus dans un même idéal », qui entrent secrètement dans les Catacombes par un « lucernaire », l'un de ces puits creusés dans la campagne romaine, pour aller célébrer clandestinement leur culte dans les profondeurs de la terre.

À partir de là, en suivant le parcours sinueux du souterrain, le visiteur va découvrir, à gauche ou à droite, d'autres fresques et inscriptions lapidaires et, surtout, d'autres tableaux de figures de cire. Il assiste ainsi à « quelques scènes essentielles de la vie des premiers chrétiens ». Dans *La Prédication de l'apôtre Pierre*, une assemblée de chrétiens écoute religieusement le sermon de celui dont Jésus a fait non seulement le fondateur de l'Église mais aussi et surtout le premier pasteur, « qui porte la parole du divin Maître ». Dans *La visite au tombeau de la martyre*, une mère vient déposer une palme et prier devant la tombe d'une martyre pour y « puiser l'exemple du courage et de la foi ». Dans *Le mariage*, « un prêtre bénit l'union de deux jeunes fiancés [qui] se passent au doigt l'anneau symbolique ». Dans *La communion ou les « agapes »*, « un groupe d'initiés entoure le pontife debout au milieu d'eux pour rompre le pain et servir le vin consacrés sur cet autel primitif ». Dans *La sépulture des martyrs*, quelques chrétiens rendent un dernier hommage à une martyre, probablement tuée dans le cirque, avant de déposer son corps dans un *loculus* creusé dans la paroi, qui sera fermé par une dalle de marbre. Au fond, quatre fossoyeurs (les « fossores ») apportent, sur une civière, le corps d'une deuxième martyre. « *Fossor* » *travaillant dans le roc* montre un fossoyeur qui creuse une tombe dans la paroi tandis qu'un peintre y grave une inscription. Dans la *Madone de Sainte Agnès*, une femme vient déposer des fleurs devant un petit autel dédié à la Vierge dans les Catacombes de sainte Agnès, la martyre, patronne de la chasteté. « Après le catéchisme des catéchumènes », vient *Le Baptême* « des néophytes », qui montre un pontife versant l'eau lustrale sur la tête d'une jeune enfant. Enfin, *Le Baptistère de saint Pontien* reproduit l'un des fonts baptismaux découverts dans les Catacombes romaines. Avec *La Sortie des Catacombes*, le visiteur accompagne le retour des premiers chrétiens vers la surface. Par le lucernaire, on aperçoit la campagne romaine et, au loin, les temples de la ville païenne.

Puis le décor change : les parois irrégulières des Catacombes cèdent leur place à des murs droits, faits de pierres taillées. Et là, à la fin du parcours, le visiteur découvre le tableau le plus ambitieux de la série. *Le grand cirque (Les Chrétiens aux bêtes)* montre une famille de chrétiens qui, dans une

prison sous le Colisée, attendent d'être jetés aux fauves. La mère, effrayée, serre contre elle ses enfants, tandis que le père implore Dieu. Derrière eux, au-delà de la grille de leur prison, on aperçoit l'arène, où les attendent des fauves affamés et une « foule sanguinaire ». Mais déjà, par un escalier, deux soldats romains viennent les chercher. Tout près de là, un petit tableau apparenté, *Les gladiateurs*, vient conclure la section avec un « *rétiaire tirant dans son filet un mirmillon vaincu* ».

Après cela, le visiteur est invité à sortir des Catacombes et du Colisée pour monter au deuxième étage du musée, où se poursuit la visite avec les scènes de la vie du Christ, les scènes canadiennes et le pape. Quoi qu'il soit, le cœur du musée est alors sans aucun doute la série des scènes des « Catacombes de Rome au temps des persécutions ». C'est sur elles que les créateurs du musée fondent leur institution, c'est sur elles qu'ils insistent quand ils en font la promotion, c'est sur elles que la réception, critique et publique, se concentre. Dans la seconde partie de cet article, nous ferons l'analyse attentive de cette série, pour reconstruire l'expérience du visiteur et mieux comprendre la spécificité du musée de cire.

2^e partie : Les Catacombes de Rome au temps des persécutions

Le Musée historique canadien, dit le Musée de cire de Montréal, ouvre ses portes en 1935 — alors que le cinéma est devenu, ici comme ailleurs, le principal divertissement de masse — et il va prospérer jusqu'en 1989. Pour mieux comprendre les raisons pour lesquelles le musée de cire comme institution a survécu à l'avènement du cinéma, nous aimerions essayer de reconstruire ici l'expérience singulière qu'il offrait en analysant l'attraction principale du Musée de cire de Montréal pendant toutes ces années, soit la série des « Catacombes de Rome au temps des persécutions » qui raconte, en treize tableaux, la vie clandestine et la mort spectaculaire des premiers chrétiens.

Cette série est exemplaire, à plus d'un titre. Déjà, les scènes des Catacombes sont de grandes œuvres d'art. Elles proviennent donc du fonds du Musée Grévin. Elles ont toutes été réalisées entre 1902 et 1904 par le sculpteur attitré du Musée Grévin, Léopold Bernhard Bernstamm (1859–1939). Bernstamm, un artiste d'origine russe établi à Paris, est associé à l'art nouveau. Il s'est distingué dans l'art du portrait sculpté et s'est fait connaître avec des bustes de personnalités russes et françaises, comme Nicolas II et Alexandre III, Dostoïevski et Pouchkine, Flaubert, Renan et Zola. Les cires de Bernstamm sont vraiment remarquables (il n'est qu'à les comparer aux cires réalisées par Chartier pour les scènes historiques du musée pour s'en convaincre). Elles ont été réalisées avec un grand soin, mais aussi avec beaucoup de grâce et même de poésie, elles sont non seulement réalistes, mais aussi très émouvantes [40].

Ensuite, les scènes des Catacombes ont fait l'objet d'une attention particulière de la part de Bernstamm et du Musée Grévin d'abord, puis de la part de Chartier et de Tancrède [41]. Elles ont été savamment scénographiées, non seulement individuellement, séparément, comme il est d'usage dans les musées de cire, mais ensemble, les unes par rapport aux autres, dans le cadre étendu du musée, dans la durée plus longue de la visite. Ici, c'est l'expérience totale du visiteur, dans l'espace et dans le temps, qui est scénographiée.

L'expansion spatiale : la fictionnalisation de l'espace du spectateur

En effet, chaque tableau a été soigneusement mis en scène, en tenant compte non seulement du réalisme des corps, de la peau, des cheveux et du regard, de la vérité des costumes, des accessoires, des meubles et des décors, mais aussi de la mimique et de la gestique des personnages, de leur position et de leur disposition les uns par rapport aux autres dans l'ensemble de la scène et par rapport au visiteur. La plupart des scènes choisies représentent non seulement une figure centrale — un pontife qui officie ou le corps d'un martyr auquel on rend hommage —, mais surtout l'assemblée de fidèles qui assistent à la cérémonie. Ces fidèles sont en quelque sorte les spectateurs délégués et ils construisent ainsi une mise en abyme des visiteurs réels du musée. En retour, les visiteurs réels qui regardent le tableau se trouvent mêlés à l'assemblée des figures de cire qui assistent à la cérémonie, comme s'ils faisaient partie de la même communauté. Et cet effet est accentué par le *point de vue* que la scène construit et attribue au spectateur. Déjà, les personnages sont évidemment grandeur nature, ils sont disposés à la même hauteur que le visiteur. Mais surtout, la scène est orientée de telle sorte que les derniers fidèles sont présentés de profil, de trois quarts dos ou de dos et au plus près des visiteurs, à portée de main. Bien sûr, l'accès aux scènes a toujours été interdit par une barrière, comme il se doit dans un musée, mais cette barrière a longtemps été minimale : une simple barre de métal, montée sur le sol et aux murs. Ce qui est exceptionnel ici, c'est la proximité entre les visiteurs et les personnages, c'est la continuité entre l'intradiégétique et l'extradiégétique, entre l'espace de la représentation et l'espace du spectateur.

Cette continuité est accentuée par le décor, qui ne s'arrête pas aux limites de la représentation, mais se poursuit au-delà, dans l'espace même du spectateur. En effet, les plafonds et les murs du couloir qu'empruntent les visiteurs contemporains sont eux aussi en carton-pâte, ils prolongent les parois irrégulières des Catacombes ou les murs de pierre taillée du Colisée; le sol sur lequel ils marchent est le même que celui que foulent les premiers chrétiens. Et, devant la scène du Cirque, dans l'espace du spectateur, se trouvent même de vraies chaînes et un banc de pierre, sur lequel les visiteurs peuvent s'asseoir, comme s'ils étaient eux-mêmes dans des cachots souterrains. Le cadre du tableau, le seuil de la scène et tout l'espace du spectateur sont ainsi eux-mêmes *diégétisés* et *fictivisés* [42]. Les deux espaces communiquent, sans aucune solution de continuité, la frontière entre la réalité et la fiction est brouillée, la fiction est réalisée, le réel est fictionnalisé — comme l'expérience même du spectateur [43].

L'expansion narrative : le moment prégnant

Mais cette continuité entre les personnages et les visiteurs n'est pas seulement spatiale, elle est aussi temporelle. La position du spectateur est diégétisée, mais son expérience est aussi *narrativisée*. Déjà, chaque tableau est narratif : il montre des corps en action, il représente du temps, il raconte une histoire. Mais la scène de cire doit composer avec une double contrainte : elle doit raconter une histoire mais elle ne dispose que d'une seule image pour le faire, elle doit représenter du temps, mais elle n'a qu'un instant.

La solution est familière : elle a déjà été expérimentée dans l'art de la peinture, qui est soumis à la même double contrainte, elle a déjà été théorisée par Lessing dans son célèbre *Laocoon* [44]. Si elle veut représenter une action et raconter une histoire, la scène de cire doit, comme la peinture avant elle, éviter « l'instant du paroxysme », par définition transitoire, pour retenir plutôt l'instant « fécond » ou « prégnant », qui souvent précède ou suit immédiatement le paroxysme, garde la trace de l'avant, annonce l'après et où les corps s'immobilisent [45]. Elle doit éviter le transitoire des passions trop vives, qui « agitent si violemment tout le corps qu'il ne reste rien du beau contour des attitudes tranquilles [46] » (Lessing, p.50). Au moins, il faut modérer ces passions pour rendre les corps conformes aux contraintes temporelles de la peinture. Pour Lessing, ils en seront moins ridicules et, surtout, plus vraisemblables et réalistes [47].

Les scènes de cire ont retenu cette leçon de l'histoire de la peinture : elles ont souvent recours à la stratégie du moment prégnant. Elles représentent les corps, non pas en action, mais juste avant ou juste après l'action, alors qu'ils s'immobilisent un moment pour la préparer ou en subir les effets. De même, les tableaux des Catacombes privilégient la représentation de rituels qui exigent une immobilisation des corps, celui de l'officiant qui doit suspendre un moment son geste pour lui donner toute la solennité requise et une efficacité symbolique, celui des fidèles qui écoutent attentivement l'officiant ou se recueillent devant la tombe d'un martyr. Même le *Cirque*, qui peut sembler appeler une représentation mouvementée, évite soigneusement le moment de paroxysme pour s'attarder à la fois sur le moment qui précède et sur le moment qui suit : non pas les fauves qui se jettent sur les chrétiens, mais les chrétiens qui prient avant d'être jetés dans l'arène, un tigre affamé qui les attend, un soldat romain qui, par un escalier, vient les chercher et un lion qui dévore une chrétienne après l'avoir attaquée.

La stratégie du moment prégnant est d'une grande efficacité esthétique : elle augmente le réalisme du tableau. Alors que le moment du paroxysme manifeste explicitement les limites temporelles du médium — il montre que la peinture ne peut saisir qu'un instant et que la scène qu'elle représente est irrémédiablement passée —, le moment prégnant cache les limites temporelles du médium — il donne l'illusion que la peinture peut représenter la durée et que la scène à laquelle nous assistons se déroule devant nous, en temps réel, en direct même.

L'expansion narrative : le montage, l'intrigue et la boucle

Mais la narrativisation de l'image et de l'expérience ne s'arrête pas là. Souvent, ici, les scènes de cire comprennent elles-mêmes plusieurs temps, elles représentent plusieurs actions en parallèle en associant des espaces adjacents, dans la profondeur ou latéralement. Nous l'avons vu, le *Cirque* présente des chrétiens qui attendent dans leur geôle, mais aussi, en même temps, à droite, un soldat romain qui vient les chercher par un escalier et, à l'arrière-plan, un lion dans l'arène qui dévore, déjà, une chrétienne. De même, la *Sépulture des martyrs* montre, au premier plan, des fidèles qui pleurent devant la dépouille d'une martyre et, à l'arrière-plan, des fossoyeurs qui apportent sur une civière un autre corps; etc. Mais il arrive aussi que la scénographie offre deux points de vue sur le même tableau en pratiquant deux ouvertures dans le décor : le visiteur peut voir la *Sépulture des martyrs*

une première fois d'un point de vue frontal, puis en continuant son chemin dans le corridor, une deuxième fois, d'un point de vue latéral, depuis l'arrière du cortège funèbre. En ménageant ainsi sur une même scène deux ouvertures et deux points de vue clairement distingués, la scène dilate encore la durée de l'histoire qu'elle raconte. Elle présente une pluriponctualité et un montage qui apparentent le tableau de cire au film et l'expérience du musée à l'expérience du cinéma.

Et puis ici, les Catacombes ne sont pas conçues, ainsi qu'il est d'usage dans les musées de cire traditionnels, comme une suite discontinue de tableaux autonomes et distincts, fermés sur eux-mêmes et séparés les uns des autres, mais comme une série continue de tableaux enchaînés, spatialement et temporellement, thématiquement et narrativement. Déjà — et c'est là une contribution décisive de Chartier et de Tancrède — le décor se poursuit, non seulement de l'espace de l'image à l'espace du spectateur, mais aussi, dans l'espace du spectateur, d'une scène à l'autre. Le visiteur avance lui aussi dans les Catacombes, il passe progressivement, sans hiatus, d'un environnement plus primitif, avec des parois de pierre irrégulières décorées d'inscriptions et de peintures sommaires, à un environnement plus civilisé, avec des murs droits ornés de fresques plus délicates, aux cachots souterrains du Colisée, avec ses murs de pierres taillées, ses arcs, ses grilles et ses chaînes. Ensuite, le parcours ménagé pour le visiteur est un chemin linéaire mais sinueux : il limite la perspective visuelle, il empêche de prévoir ce qui s'en vient, il entretient un certain suspense et ménage constamment des surprises [48]. Enfin, les scènes représentent les premiers chrétiens dans un même lieu, dans un même temps historique et peut-être même dans une même nuit. Certes, les différentes scènes ne montrent pas les mêmes personnages, mais elles montrent des personnages qui se ressemblent étrangement — un vieillard, quelques hommes, des femmes et des enfants — si bien que, d'une scène à l'autre, le visiteur a la vague impression de suivre les différents moments d'une même histoire, de l'histoire d'une même famille.

À première vue, le récit est minimal. Il n'est pas porté par une véritable intrigue, au sens strict, avec une situation de départ, un nœud et un dénouement. Il ne présente aucune péripétie, aucun événement décisif qui transforme la situation dramatique : il se contente de dépeindre quelques moments de la vie quotidienne des premiers chrétiens, des actions souvent itératives. De ce point de vue, malgré leur cohérence esthétique, les tableaux sont enchaînés mollement, dans un ordre apparemment arbitraire, qui pourrait être modifié sans grande conséquence.

Mais les choses sont plus complexes. Les moments dépeints sont surtout des rituels religieux — un mariage, un baptême et un enterrement, un sermon, une messe et des prières — qui, comme tous les rituels, ont une dimension commémorative : ils rejouent, d'une manière symbolique, certains moments de la vie de Jésus : le Baptême du Christ par saint Jean-Baptiste, le Sermon sur la Montagne, la dernière Cène, la Crucifixion, la Mise au tombeau, etc. Bien sûr, le calendrier liturgique est un récit condensé et désordonné de la vie du Christ : il représente sur une même année, selon l'ordre des jours et des mois, une histoire qui s'est déroulée sur plusieurs années. Quoi qu'il en soit, en mettant ainsi l'accent sur la liturgie, la suite des tableaux des Catacombes transforme cette succession de moments de la vie quotidienne des premiers chrétiens en une représentation allégorique de la vie du

Christ. Et cette analogie est renforcée par le dernier tableau de la série, le *Cirque*, qui montre la mort, sacrificielle, des chrétiens. Cette dernière scène établit clairement un lien entre la vie des premiers chrétiens et la vie de Jésus et elle transforme, rétrospectivement, toute la série des Catacombes en une *tragédie*, qui se termine par la mort des protagonistes. Ceci dit, le récit tragique se termine ici par une boucle, une *épanadiplose narrative*, où le dénouement rappelle l'exposition : même si l'histoire ne le dit pas, on suppose que les martyrs du dernier tableau seront à leur tour enterrés dans les Catacombes, où d'autres chrétiens viendront bientôt leur rendre hommage, comme au premier tableau. Le postulat est évidemment que, à chaque tour de sacrifices, les adeptes seront plus nombreux et la communauté ne cessera de grandir.

Cette narrativisation de la succession des tableaux et de l'expérience du visiteur est aussi renforcée par le catalogue qui, par le texte et l'image, décrit les tableaux dans l'ordre de la visite et les inscrit dans cette structure narrative à la fois liturgique et tragique. De plus, le texte mêle le récit de la vie des premiers chrétiens et le récit de la visite actuelle, en passant incessamment de l'un à l'autre, en recourant surtout au présent de narration pour décrire le passé, en parsemant le texte d'indications spatiales et temporelles qui renvoient à la position et au déplacement du visiteur, à sa *perspective* (« à gauche », « à droite, on aperçoit », « plus loin », « en sortant, on verra », etc.). Il faut se rappeler aussi que, à l'origine et pendant très longtemps, la visite du Musée de cire était obligatoirement guidée. Les visiteurs, qui entraient par petits groupes, étaient accompagnés par un guide, qui ouvrait la marche, dirigeait le regard et présentait un boniment pour reconstruire le récit de chaque tableau comme de l'ensemble de la vie des premiers Chrétiens [49].

Le péplum comme récit transmédiat

Enfin, pour compléter cette analyse des procédés de narrativisation des scènes des Catacombes et de l'expérience qu'elles procurent, il est important de souligner la dimension transmédiat du récit qui se déploie ici et le rôle de compétences intertextuelles des visiteurs dans ce déploiement. Comme la plupart des scènes religieuses et historiques que l'on trouve dans les musées de cire, les tableaux des Catacombes sont souvent inspirés par les images canoniques construites par la peinture, diffusées par la gravure et reproduites dans les catéchismes et les livres d'histoire. Elles leur empruntent, librement, des contenus et des formes : des motifs et des thèmes, des mises en scène et des figures, des expressions et des gestes, des compositions et des lignes, des lumières et des couleurs. Les scènes des Catacombes rappellent certains tableaux classiques, néoclassiques ou romantiques, comme ceux de Poussin (*La Manne* ou les deux séries des *Sept Sacrements*), de David (*Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*) ou encore de Delacroix (*la Médée furieuse*). Elles évoquent aussi un grand nombre d'images académiques comme celles de Jean-Léon Gérôme (*Ave Caesar*, *Pollice verso*, *Les Dernières prières des martyrs chrétiens*, *La Rentrée des félins dans le cirque*, etc.). Mais elles citent surtout, directement ou indirectement, un certain académisme russe et polonais, qui a fait de l'Antiquité et du premier christianisme un thème privilégié, et notamment les tableaux de Karl Brullov (*Le Dernier jour de Pompéi*, 1830–1833), Henryk Siemiradzki (*Les Torches de Néron*, 1876; *Dircé*, 1897) et Jan Styka (*Martyre de Chrétiens dans le cirque de Néron*, 1897; *Saint Pierre*

prêchant l'Évangile dans les Catacombes, 1902).

La suite des Catacombes revisite des textes familiers. Elle fait évidemment référence à *l'Histoire ecclésiastique* de Eusèbe de Césarée (publiée en 324), un ouvrage central qui raconte les trois premiers siècles du christianisme jusqu'à la victoire de Constantin et formule, pour la première fois d'une manière systématique, le grand récit de la persécution des premiers chrétiens. Dans cet ouvrage abondant, qui fait dix livres, l'Évêque de Césarée compte huit vagues de persécution. Se basant sur un passage tardif des *Annales* de Tacite, Césarée fait remonter la première vague de persécution au règne de Néron. À la suite du Grand incendie de Rome (64), qu'on le soupçonnait d'avoir lui-même provoqué, l'Empereur aurait fait des chrétiens son bouc émissaire. C'est à ce moment que les apôtres Pierre et Paul auraient péri. Mais, selon les historiens contemporains, les chrétiens du 1^{er} siècle ne formaient pas un groupe assez nombreux, ni suffisamment constitué pour faire l'objet d'une véritable persécution religieuse. Le christianisme est interdit légalement à la fin du 1^{er} siècle seulement et il continue, dans les faits, d'être toléré. Ce n'est qu'au III^e siècle, notamment sous les règnes de Dèce, de Valérien et de Dioclétien, que les chrétiens font l'objet de véritables persécutions. Quoi qu'il en soit, à partir de Césarée, la persécution des premiers chrétiens est devenue, et elle est restée jusqu'à très récemment, un récit fondateur, central dans la construction de l'identité et de la communauté chrétiennes.

Il est important de rappeler aussi que, dans la modernité, le récit de la vie des premiers chrétiens dans l'empire romain a très tôt fait l'objet d'adaptations romanesques, dont plusieurs furent très populaires, comme *The Last Days of Pompeii* (1834) de Edward Bulwer-Lytton [50], *Ben Hur : A Tale of the Christ* (1880) de Lew Wallace et, bien sûr, le célèbre *Quo Vadis? A Narrative of the Time of Nero* (1895) de Henryk Sienkiewicz, qui se méritera (en 1905) le prix Nobel de littérature [51].

Il est intéressant de noter que ces romans populaires ont fait l'objet de nombreuses adaptations, au théâtre, à l'opéra et surtout au cinéma. Entre 1900 et 1935, au moins six films inspirés de *The Last Days of Pompeii* ont été produits, en Grande-Bretagne, en Italie et aux États-Unis [52], au moins deux versions de *Ben Hur*, aux États-Unis [53] et au moins trois *Quo Vadis?*, en France et en Italie [54].

Sur le fond de cette culture transmédiatique et avec ses compétences intertextuelles, le visiteur du Musée de cire peut ainsi achever la diégétisation et la narrativisation de chaque tableau et de la suite des tableaux des Catacombes, de l'espace du musée et du temps de son itinéraire, bref de son expérience même. En ce sens, le musée de cire offre une expérience immersive singulière.

L'immersion et l'émergence

Définie rapidement, l'immersion est une expérience qui donne au spectateur la sensation d'entrer physiquement dans un espace séparé. Si tout le monde s'entend sur le sens général du terme, l'analyse de l'expérience qu'il nomme est longtemps restée imprécise. Mais depuis quelques années, la théorie de l'immersion a connu un développement rapide. Et la plupart des auteurs considèrent aujourd'hui que le terme couvre en fait une variété d'expériences, qu'il importe de distinguer. Par exemple, dans son étude inaugurale sur l'immersion, qui cherche à penser les rapports entre la

littérature et la réalité virtuelle, Marie-Laure Ryan distingue quatre degrés d'*absorption* — la concentration, l'engagement imaginaire, le ravissement, la dépendance — et trois types d'immersion — *spatiale*, qui répond au décor, *temporelle*, qui répond à l'intrigue, et *émotive*, qui répond aux personnages [55] (Ryan, p.89–114, 360–361). Plus récemment, Gordon Calleja, qui cherche à penser l'immersion dans les jeux vidéo, distingue, quant à lui, six dimensions de ce qu'il préfère appeler l'engagement (*involvement*) : *kinesthésique*, *spatial*, *partagé*, *narratif*, *affectif* et *ludique* [56].

Aussi productifs qu'ils soient, ces modèles ne rendent pas compte parfaitement de l'expérience immersive que construisent les Catacombes du Musée de cire et de leur spécificité par rapport aux autres types de spectacles immersifs qui se déploient dans la modernité. De ce point de vue en effet, les Catacombes du musée de cire offrent simplement au visiteur une immersion spatiale et narrative, analogue à celle que procure le cinéma, mais augmentée dans la mesure où s'y ajoute la tridimensionnalité et réduite dans la mesure où il y manque le mouvement. Mais ces modèles ne permettent pas de nuancer l'analyse de l'immersion spatiale, parce qu'ils négligent de s'interroger précisément sur la position spatiale du spectateur par rapport à l'image et à l'espace qu'elle représente.

Certains auteurs se sont intéressés à cette question, dans le cadre de réflexions, non pas directement sur l'immersion, mais sur d'autres phénomènes. Par exemple, dans son étude générale sur la fiction, Jean-Marie Schaeffer fait une impressionnante typologie des « dispositifs fictionnels » selon les « postures d'immersion » qu'ils assignent à l'utilisateur [57] (p.179–230). De ce point de vue, l'immersion littéraire, l'immersion cinématographique, l'immersion théâtrale du point de vue du spectateur, l'immersion théâtrale du point de vue de l'acteur et l'immersion des enfants dans leurs jeux de rôles se distinguent par la position qu'ils assignent à l'utilisateur par rapport à l'univers fictionnel — depuis la position de simple observateur extérieur à la position d'acteur intérieur.

Mais c'est sans doute Paul Milgram, Haruo Takemura, Akira Utsumi et Fumio Kishino qui, dans leur étude inaugurale de la réalité augmentée, proposent le modèle le plus prometteur [58]. Pour mieux situer la réalité augmentée, cet ensemble de technologies qui permettent de superposer des images virtuelles sur le réel, les auteurs se proposent en effet de faire une typologie des dispositifs (*displays*) selon trois critères : « the extent of world knowledge », « the reproductive fidelity » et « the extent of presence metaphor ». Si les deux premiers critères reformulent les considérations traditionnelles sur le réalisme de l'image — modélisation, couleur, lumière, texture, stéréoscopie, animation, résolution, etc. —, le dernier critère est plus original, qui considère le *degré* d'immersion, c'est-à-dire la position de l'utilisateur par rapport à l'espace de l'image. Il permet ainsi de distinguer entre les dispositifs exocentriques, qui laissent l'utilisateur à l'extérieur du monde représenté, et les dispositifs égocentriques, qui donnent à l'utilisateur l'impression d'être immergé dans le monde représenté. Cette distinction simple mais négligée permet de nommer et de mieux penser une dimension essentielle du programme immersif. L'idéal, dans ce programme, n'est pas tant la reproduction des objets perçus que la reproduction de l'expérience de la perception, ce n'est pas tant l'illusion de la profondeur ou du relief, au-delà de la surface, que l'inscription de l'utilisateur, au-delà du cadre, en plein centre du

monde virtuel : une immersion spatiale égocentrique.

Les images traditionnelles, parce qu'elles sont généralement planes et limitées, ne peuvent pas offrir une telle immersion. Perceptuellement, elles laissent toujours le spectateur *devant* l'image, de ce côté-ci de la surface et du cadre. Par contre, elles peuvent, par divers moyens, faire oublier les limites de l'image et faire entrer le spectateur dans l'espace représenté par l'imagination. Historiquement, deux principales stratégies ont été déployées pour faciliter cette immersion imaginaire. La première stratégie consiste à agrandir l'image. Et c'est ainsi que la fresque, le *bel composto*, la peinture d'histoire, le paysage de grand format, le panorama et les images à 360 degrés, le cinéma, le cinéma IMAX, le cinéma circulaire, le *Panoscope*, la *Satosphere* et tous les dispositifs de présentation monumentaux ont pu, sans cesser d'être des surfaces limitées, offrir au spectateur une expérience nouvelle qui approche un peu, évoque au moins l'immersion égocentrique. La seconde stratégie, trop souvent négligée dans les études de l'immersion, consiste, non pas à agrandir l'image, mais à la rapprocher du spectateur. Et c'est ainsi que la miniature, le paysage de petit format, le kinétoscope et les autres dispositifs de proximité qui supposent un visionnement individuel, ont pu, malgré leur petit format, faciliter l'immersion imaginaire du spectateur dans l'image. Ces stratégies peuvent sembler opposées, mais elles sont, en fin de compte, identiques : il s'agit, chaque fois, de rapprocher les limites de l'image des limites du champ visuel, pour donner moins de place à l'espace réel et plus de place à l'espace virtuel et permettre au spectateur de s'imaginer un moment au centre du monde représenté. Et il est particulièrement révélateur que la plupart de ces dispositifs immersifs, qu'ils soient monumentaux ou miniatures, soient fondés sur des opérations de séparation et d'occultation de l'espace réel occupé par le spectateur : l'image est entourée d'un cadre, la visionneuse comporte des œillères, la salle est jetée dans la pénombre, etc. Mais quelles que soient l'extension et la courbure de l'image, quelle que soit sa distance, quel que soit son cadre, le spectateur reste bien ancré dans son propre espace [59].

De ce point de vue, le stéréoscope [60], comme le cinéma 3D après lui, constitue un dispositif singulier qui mérite d'être mentionné. Dans la mesure où elle donne à l'image plus de *profondeur*, la stéréoscopie peut sembler viser seulement une immersion imaginaire du spectateur au-delà de la surface et du cadre, dans l'espace de l'image. Mais parce qu'elle peut aussi donner à l'image un certain *relief*, grâce à la parallaxe négative, la stéréoscopie fait parfois émerger certains éléments du monde virtuel, en deçà de la surface et du cadre, dans l'espace du spectateur — exactement comme le faisaient déjà jadis certains trompe-l'œil en représentant au plus près de la surface des objets qui semblaient ainsi sortir du tableau [61]. Cela dit, même si elle met en question la surface de l'image, la stéréoscopie n'interroge pas le cadre de l'image et elle maintient ainsi la séparation entre l'espace représenté et l'espace du spectateur.

Mais d'autres stratégies ont été déployées pour tenter de cacher cette hétérogénéité fondamentale entre l'image et son lieu de réception et simuler une continuité, une communication même entre l'espace virtuel et l'espace réel, pour suggérer qu'il s'agit d'un seul et même monde. Parfois, le *seuil* entre l'image et le lieu est l'objet d'une attention particulière, il est présenté comme s'il appartenait

aux deux mondes, le seuil représenté est réaliste, le seuil réel est virtualisé : souvent, dans les trompe-l'œil, un cadre est peint qui poursuit le cadre architectural réel de l'image; dans les panoramas, l'articulation entre le sol réel et le support vertical de l'image est courbe et continue, elle est cachée par de vrais éléments de décors tridimensionnels (une vraie balustrade, des arbustes, de la terre ou du sable, etc.). Le phénomène des *phantom rides* est, de cela, exemplaire. Si, depuis ses origines, le cinéma a si souvent représenté des voyages en train, c'est sans doute parce qu'ils offraient une justification diégétique de la salle de cinéma : cet espace clos, percé d'une fenêtre, qui peut accueillir plusieurs occupants, ressemble beaucoup à un moyen de transport collectif [62]. Et quelques exploitants n'ont pas hésité à forcer l'analogie : certains de ces films captés par une caméra montée sur un train, un ballon ou d'autres moyens de transport, furent présentés dans des salles de projection elles-mêmes décorées, structurées et parfois même animées comme un wagon, une nacelle ou un autre véhicule [63].

La transsubstantiation et la présence réelle

La série des Catacombes s'inscrit dans cette stratégie, mais elle la radicalise. Elle diégétise, narrativise et fictivise, non seulement le seuil de la représentation, mais aussi tout l'espace du visiteur. Le spectateur n'a plus besoin d'oublier l'espace réel dans lequel il se trouve pour se projeter par l'imagination dans l'espace représenté; c'est l'espace représenté lui-même qui s'étend au-delà des limites de la représentation pour recouvrir et finir par phagocytter tout l'espace réel. Le visiteur est ainsi situé au cœur de la représentation, il devient un personnage de l'histoire, secondaire certes — un simple témoin —, mais définitivement intégré. Et c'est ainsi, déjà, que les Catacombes se distinguent dans l'ensemble des spectacles immersifs qui s'offrent dans la modernité et notamment face au cinéma : elles offrent au spectateur une immersion spatiale, non pas exocentrique, mais égocentrique.

Mais les Catacombes se distinguent aussi évidemment par leur réalisme — leur vérisimilitude. Les figures sont en effet très ressemblantes. Elles présentent une image non pas bidimensionnelle, mais tridimensionnelle, en ronde-bosse : même s'il ne peut pas en faire le tour complet, le visiteur peut admirer les figures de plusieurs points de vue, lorsqu'il se déplace latéralement devant elles. Ensuite, les figures sont grandeur nature : elles sont à la même échelle que le visiteur et elles dialoguent immédiatement avec lui sur ce plan. De plus, les figures sont installées à proximité du visiteur, parfois si près qu'il pourrait même les toucher. Enfin, les figures ont une grande matérialité : elles sont habillées de vrais vêtements, elles sont faites d'une cire fine, rehaussée de couleurs, qui semblent avoir la consistance de la chair et la tonalité de son incarnat, elles ont de véritables cheveux, plantés un par un, elles portent des yeux de verre qui sont indiscernables des yeux réels.

Pour toutes ces raisons — la tridimensionnalité, l'échelle, la proximité, la matérialité —, l'impact des Catacombes va bien au-delà de la vérisimilitude. Elles sollicitent ainsi, non seulement une vision optique, qui n'implique que l'œil et la vue, mais aussi une vision haptique, qui, par l'imagination, implique la main et le toucher [64]. Elles présentent même une véritable tactilité. Mais ces figures ne sont pas seulement ressemblantes, elles ont aussi une singulière présence, une présence humaine,

celle des vraies personnes, celles des corps.

Cette présence a, bien sûr, des résonances théologiques. On sait l'importance de la question de la « présence réelle » dans l'Église catholique. Selon le dogme, quand, pendant la dernière Cène à la veille de la Passion, le Seigneur dit à ses disciples, en leur tendant le pain et le vin qu'il vient de bénir, « mangez — ceci est mon corps — et buvez — ceci est mon sang », le pain et le vin deviennent immédiatement le sang et le corps du Christ; et quand, dans l'Eucharistie, le prêtre répète les paroles du Seigneur et refait ses gestes, une « transsubstantiation » a lieu, les « saintes espèces » que sont le pain et le vin consacrés deviennent à nouveau le sang et le corps du Christ — et les croyants peuvent alors éprouver sa « présence réelle » dans le temple [65]. Pour l'Église, la transsubstantiation est une transformation objective des choses — de certaines matières en d'autres matières — qui relève des pouvoirs infinis de Dieu. Mais dans les faits, elle implique un simple changement subjectif de statut sémiotique de ces « espèces » — de l'icône en indice, du signe en son référent, de l'image d'un corps en ce corps lui-même — qui dépend essentiellement du regard que portent les fidèles sur ces signes, de la foi qu'ils leur accordent. Sous la pression du protestantisme naissant, l'Église est revenue sur ces questions, notamment lors du Concile de Trente (1545–1563). Si le Concile s'est montré méfiant à l'égard de l'idolâtrie — qui adore les images de Dieu comme si elles étaient elles-mêmes Dieu ou possédaient quelque qualité divine —, il a néanmoins confirmé le culte des saints et des reliques, les sept sacrements et le dogme de la transsubstantiation, qui a ainsi continué de définir la foi catholique. Et dans ce contexte, il n'est pas surprenant que l'Eucharistie occupe une place centrale au Musée de cire, dans la série des Catacombes. En effet, le tableau intitulé « La Communion ou les agapes » dépeint justement une messe primitive et l'action de grâce, le partage du pain et du vin consacrés. Elle évoque ainsi la transsubstantiation des saintes espèces en le corps du Christ et, de ce fait, indirectement — par une sorte de mise en abyme allégorique — la transformation des statues de cire en de vrais corps.

L'aura et l'inquiétante étrangeté

Mais cette présence réelle est dialectique : elle est mêlée d'absence. Aussi proches qu'elles soient dans l'espace, ces figures de cire restent lointaines dans le temps, aussi vivantes qu'elles soient dans leur facture, elles restent immobiles et silencieuses. Elles sont debout, elles font des gestes, elles parlent, mais leur regard reste fixe, leurs gestes suspendus, leurs paroles inaudibles, comme sous l'effet de la *rigor mortis*. Ces figures sont à la fois proches et lointaines, vivantes et mortes, comme le sont les morts-vivants, les reliques, les vieilles photographies et les vieux films. Et c'est pourquoi elles ont pour nous une *aura*, au sens où l'entendait Benjamin, comme « un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il » [66] (p.149–168), ou, pour parler comme Freud, une *inquiétante étrangeté*, qui suscite en nous un sentiment paradoxal, de fascination et de dégoût [67] (p.209–264).

C'est d'ailleurs ainsi que les spécialistes de la robotique qualifient l'effet des créatures artificielles, quelles qu'elles soient, sur le spectateur. En effet, dans un petit texte inaugural sur cette question, Masahiro Mori précise le fonctionnement de cet effet : la réponse émotive aux créatures artificielles

est généralement positive et elle augmente progressivement avec la ressemblance; mais, dans une certaine zone de ressemblance, quand la créature artificielle commence à être très ressemblante (quand, par exemple, la peau, le mouvement et l'expression faciale sont reproduits), mais qu'elle n'est pas encore indiscernable d'une personne réelle (parce que le mouvement et l'expression restent mécaniques, que la peau est froide, etc.), l'émotion s'inverse pour devenir négative, un sentiment de malaise et même d'horreur. C'est cette zone d'inconfort que Mori nomme « la vallée de l'inquiétante étrangeté » [68] (p.33–35).

Les Catacombes du Musée de cire sont ainsi une vallée de l'inquiétante étrangeté. Et elles sont d'autant plus étrangement inquiétantes que leur statut sémiotique est ambigu. Elles présentent surtout des *icônes*, c'est-à-dire des signes qui renvoient à leur référent en vertu d'une ressemblance, mais elles contiennent aussi des *indices*, c'est-à-dire des signes qui renvoient à leur référent en vertu d'une connexion physique, actuelle ou passée. Les figures sont faites de cire, de verre et de bois, mais elles ont de vrais cheveux; les décors, les meubles, les objets et les vêtements sont généralement des reproductions, des accessoires et des costumes de théâtre, mais certains sont d'authentiques antiquités, de véritables éléments naturels, qui renvoient au monde et au passé comme des échantillons et des reliques [69]. Le Musée de cire, celui-ci comme tous les autres, a ainsi un statut institutionnel ambigu et une fonction indéfinie : il peut sembler hésiter entre l'exposition de la collection et la reconstitution d'un monde et d'une expérience, entre la valeur culturelle, qui insiste sur l'authenticité, et la valeur d'exposition, qui insiste sur l'information, la visibilité et le spectacle, entre le régime autographique, où la différence entre l'original et la copie est décisive, et le régime allographique, où elle n'a aucune importance. Ceci dit, dans les faits, peu importe qu'il s'agisse d'originaux ou de copies, de véritables reliques ou de simples imitations de reliques, de vrais corps ou de simulacres de corps. Ce qui compte ici, ce n'est pas la présence réelle, mais l'effet de présence réelle.

Le fétiche et le Réel

Et c'est pourquoi, sans doute, ces figures de cire sont en quelque sorte des fétiches et la fascination qu'elles exercent est peut-être un peu perverse. Le pervers ne refoule pas le réel traumatique (comme le névrosé), il ne le forclot pas (comme le psychotique), il le dénie, son moi est clivé : tout à la fois, il croit et refuse de croire à la castration. Le manque est simultanément reconnu et dénié. À sa place, le pervers s'attache au fétiche, à quelque objet qui ressemble souvent à un phallus, mais pas toujours : il peut être une partie du corps ou le corps tout entier, un vêtement, une relique ou quelque autre objet qui aurait touché ce corps. Le fétiche est généralement associé à ce qui serait tombé sous le regard autour et juste avant la découverte du manque — de la « castration ». Mais le fétiche est toujours un objet ambivalent : il est un substitut du phallus, mais détaché de tout corps, il oublie et rappelle à la fois, cache et montre la castration, incessamment, dans une dialectique incessante. Ainsi, au temps linéaire et irréversible de l'histoire et du récit, le fétichiste préfère le temps cyclique, le temps ralenti ou le temps suspendu. Il est captivé par les objets limitrophes, qui se tiennent sur quelque seuil, entre la vie et la mort, l'animé et l'inanimé, la chair et la pierre, le mobile et l'immobile, le visible et

l'invisible, le présent et le passé, l'éternel et le transitoire, il est fasciné par « les figures de cire, les poupées savantes et les automates », « la mort, les cadavres, la réapparition des morts, les spectres et les revenants » [70] (Freud, p.225, 243) — comme par les reliques et les images, à la fois fragiles et durables, que nous offraient, à l'origine, la photographie et le cinéma.

La série des Catacombes présente de tels fétiches. Les figures de cire sont d'un réalisme troublant, mais elles ont une rigidité cadavérique. Les scènes choisies centralisent souvent le cadavre : elles représentent des morts, des cortèges, des enterrements et des prières funèbres. Le récit qu'elles construisent est apparenté au *suspense* : il est orienté vers une fin dramatique, partout annoncée, mais toujours reportée — l'exécution des martyrs —, il se déploie inéluctablement, mais il est constamment suspendu, par chacun des tableaux, ou ralenti, d'un tableau à l'autre, et il se termine sur une boucle qui nous ramène au début de l'histoire. Le Musée de cire nourrit ainsi un étrange fétichisme. Il exprime à la fois une fascination et une phobie du corps, il cultive le désir d'une proximité physique tout en maintenant une distance confortable, dans une dialectique interminable, il nourrit le fantasme d'une rencontre traumatique avec le Réel, avec quelque scène originaire abjecte — la naissance, la séparation d'avec le corps de la mère, le coït parental, la castration, la mort — tout en gardant la médiation protectrice de la représentation et de la fiction.

Évidemment, le Réel, au sens lacanien du terme, est inaccessible : il est toujours traumatique, il est difficile à intégrer, à éprouver, à penser. Mais l'effet de Réel, celui qui est cultivé dans le champ balisé de la représentation, de la relique et de l'icône, de la fiction et du divertissement, est un moyen de faire *indirectement* l'expérience de l'irruption violente du Réel dans le Symbolique. Il est possible de considérer que cet effet de Réel, comme tout fantasme, n'est qu'un écran, qui nous protège contre le Réel traumatique et nous dispense d'avoir à nous y confronter, une fiction inoffensive et socialement acceptable, qui permet de faire une pseudo-expérience du Réel sans subir les effets que le Réel ne manquerait pas d'avoir sur le Symbolique, sur le sujet et sur l'ordre social. Mais il est possible aussi de considérer que l'effet de Réel est le lieu d'un apprentissage : de telles fictions pourraient bien nous apprendre à traverser le fantasme ou, au moins, à sentir — comme la tragédie selon Aristote.

On peut s'interroger sur le sens d'un tel fétichisme du Réel. On peut penser que la société du spectacle, qui commence à se mettre en place dès la fin du XIX^e siècle avec le développement des médias et de la culture de masse, entraîne une déréalisation progressive de l'expérience et une anesthésie générale du sujet de l'expérience, qui *a contrario* font du Réel le nouvel objet du désir — et de la rencontre avec quelque réalité traumatique la sensation ultime, celle qui permet d'éprouver la capacité de sentir et l'existence même. Ou alors que le développement illimité du capitalisme et de l'économie de marché suscite de nouvelles anxiétés et de nouveaux mécanismes de défense — et un certain goût pour les régressions imaginaires vers des expériences traumatiques primitives.

Le musée de cire et la salle de cinéma

Quoi qu'il en soit, cet effet de présence réelle fait sans doute la spécificité de l'expérience que procure le Musée de cire. Et il pourrait bien expliquer la persistance et la résurgence incessante de ce type

d'institution, apparemment anachronique et désuète, dans la modernité et notamment à l'apogée du cinéma. Le musée de cire offre ce que le cinéma a peut-être semblé offrir un bref moment, à son apparition, mais qu'il a vite cessé d'incarner : l'expérience de la présence réelle, d'une singulière proximité physique. Le musée de cire pourrait bien ainsi révéler une dimension importante de l'esthétique spectatorielle moderne, mais négligée par les historiens : l'horizon du spectacle est peut-être non pas tant l'illusion visuelle que la présence tactile, le désir qui le porte est peut-être moins un désir de vérité qu'un désir de réalité.

Cette esthétique de la présence réelle est peut-être restée longtemps une tendance mineure dans la culture légitime dominante, mais elle s'est manifestée sur un mode majeur à la périphérie du cinéma, dans certains spectacles populaires, souvent jugés vulgaires, comme les musées de cire. Mais inversement, le cinéma lui-même n'a peut-être jamais cessé d'essayer de simuler la présence réelle. Il est possible que certains développements esthétiques et techniques du cinéma, la récurrence de certains motifs — le fantôme et le vampire, le monstre et le mort-vivant, l'horreur, etc. —, le développement de certaines technologies et de certaines formes — l'écran géant, le gros plan, le son stéréophonique puis *surround*, la haute définition, etc. — aient été non pas tant des stratégies pour développer l'illusion que des tentatives d'émuler la présence réelle avec les moyens, limités, qui sont les siens, d'évoquer la proximité physique, malgré la distance spatiale constitutive du dispositif de captation et de projection et malgré la distance temporelle de l'image argentique.

Il est sans doute symptomatique que le cinéma se soit toujours intéressé au musée de cire et que plusieurs films de fiction lui aient été consacrés depuis les débuts du cinéma et régulièrement par la suite. Par exemple, dans *Le Cabinet des figures de cire*, un film expressionniste réalisé en 1924 par Paul Leni et Leo Birinski, le musée de cire est présenté comme un spectacle désuet, que le cinéma est appelé à dépasser. Le film se passe entièrement dans une fête foraine, où le cabinet de cires n'est qu'une attraction parmi d'autres, qui luttent pour l'attention des badauds [71].

Par la suite, le cinéma va revisiter le musée de cire précisément dans des moments de crise de l'industrie et alors qu'il expérimente des nouvelles technologies pour relancer l'intérêt du public. En 1933, en pleine Dépression, alors que les revenus de l'industrie chutent dramatiquement, Michael Curtiz réalise *Mystery of the Wax Museum*, l'un des trois films que Warner aura produits avec le nouveau procédé Technicolor bichrome [72]. De même, en 1954, au moment où la télévision fait encore chuter les profits de l'industrie, André de Toth réalise, toujours pour la Warner, *House of Wax*, un remake très fidèle du *Mystery of the Wax Museum* et aussi le premier film en 3D produit par un grand studio [73].

Au cinéma, le musée de cire a ainsi un statut ambivalent : il est présenté à la fois comme une institution désuète et comme une sorte d'alter ego du cinéma, duquel le cinéma cherche toujours officiellement à se distinguer, auquel il s'efforce souvent discrètement de ressembler, pour affirmer ou réaffirmer sa légitimité culturelle. Le musée de cire est à la fois une sorte d'*origine* du cinéma, son *archè*, que le cinéma est appelé à dépasser, et la *fin* du cinéma, son *telos*, que le cinéma doit, par tous les moyens, éviter. Mais il est aussi, toujours, un modèle du cinéma, un modèle obscur, que le

cinéma tâche, inlassablement, d'approcher, comme une plénitude perdue.

Ces films présentent la figure de cire comme un analogon exemplaire du corps humain, comme un analogon plus convaincant encore que l'image cinématographique. Ils insistent sur l'inquiétante étrangeté des figures de cire et, souvent, ils placent au cœur de l'intrigue la substitution d'un vrai cadavre à la figure de cire, une substitution imperceptible pour le regard ordinaire (et qui serait restée inaperçue n'eût été de l'acuité du regard policier, qui dépasse ici celle du connaisseur d'art). L'horizon de la représentation — de la figure de cire comme de l'image cinématographique — est ici, non pas l'illusion, mais la présence réelle, non pas le modelage, mais l'empreinte, l'image indicielle ou le moulage, ou, mieux encore, le corps humain lui-même, dût-il être un cadavre déguisé en figure de cire, la chose même déguisée en signe.

Quoi qu'il en soit, les musées de cire ont survécu, malgré la compétition du cinéma, de la télévision et d'Internet. Certains ont fermé, comme le Musée historique canadien, mais d'autres continuent de prospérer, comme le Musée de Madame Tussaud, qui a aujourd'hui, dans le monde entier, une quinzaine de succursales, et dont les collections de figures de cire mélangent, chaque fois, savamment, les célébrités mondiales du moment, évidemment surtout américaines, et quelques célébrités locales. Le Musée Grévin, quant à lui, vient d'ouvrir une succursale à Montréal, où se croisent, sans autres formalités, Céline Dion, Albert Einstein, Justin Bieber, Jacques Cartier, Charles de Gaulle, Mado Lamotte, Alfred Hitchcock, Franck Dubosc, René Lévesque, La Reine Elizabeth II, Stéphane Rousseau, Barack Obama, etc. Ici, désormais, la célébrité prend le pas sur l'histoire et l'horreur, les stars du moment remplacent les héros du passé et les cadavres. Le temps, la mort sont soigneusement niés : le panthéon est constamment renouvelé, certaines figures sont retirées, d'autres sont ajoutées, au gré de l'actualité, selon les fluctuations du marché de la célébrité, tout en nourrissant l'illusion d'un présent éternel de la gloire. Et puis, même la rigidité cadavérique des figures de cire est immédiatement niée dans les milliers de photographies prises sur les lieux, qui estompent la différence entre ces images inanimées et les êtres vivants. Mais, malgré ce déplacement et ce reniement, la présence réelle continue de définir le musée de cire.

NOTES

[1] Pour tout ce qui concerne le Musée historique canadien, dit le Musée de cire de Montréal, qui est au cœur de cet article, j'aimerais remercier : Christian Denis, Conservateur au Musée de la civilisation de Québec, à qui l'on doit d'avoir recueilli, très consciencieusement, les cires du Musée de cire de Montréal pour les intégrer à la collection du Musée de la civilisation, de sa grande générosité et de ses judicieux conseils; Peter Gagné, archiviste au Centre de référence de l'Amérique française, qui m'a donné accès au riche dossier d'acquisition de la collection et à d'autres précieux documents; et Isa Mailloux, technicienne en muséologie au Service des collections, des archives historiques et de la bibliothèque du Musée de la civilisation, qui m'a guidé dans le dédale des réserves du musée et permis d'admirer, dans les chambres froides, les figures du Musée de cire et notamment celles de Bernstamm. Sur le Musée historique canadien, il existe peu d'études : il faut lire surtout Stéphanie Mondor, « Le Musée Historique Canadien de Montréal (1935–1989). Un monument religieux et

patriotique » (*Cahiers d'histoire*, Automne 1995, vol. XV, n° 2, p. 6–28) et Pascale Dhaussy–Martinez, « Les tableaux des persécutions chrétiennes au Musée Grévin de 1902 à 1934 » (in Dominique Poulot, dir., « Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation XVIII^e – XXI^e siècles », *Histo.Art*, n° 4, 2012, p. 243–266). Il faut voir aussi Pascale Dhaussy–Martinez, *Le Musée Grévin : 1881–1918. Une entreprise de divertissement parisien sur le boulevard Montmartre* (thèse de doctorat, sous la direction de Dominique Poulot, soutenue le 5 mars 2013, à l'Université de Paris 1, Panthéon–Sorbonne).

[2] J'emprunte cette expression aux sciences économiques, qui s'intéressent depuis longtemps aux stratégies de marketing dans un monde saturé d'informations. Il s'applique parfaitement au monde du spectacle moderne. Voir par exemple : Pedro Bordalo, Nicola Gennaioli, Andrei Shleifer, « Competition for Attention », *Working Paper 19076*, Cambridge (Mass.), National Bureau of Economic Research, May 2013 (<http://www.nber.org/papers/w19076>).

[3] Et le fait que les musées de cire aient été parmi les premiers lieux de projection de films ajoute à l'ironie du sort : dans une certaine mesure, le cinéma aurait phagocyté le musée de cire de l'intérieur.

[4] L'évolution de la fréquentation du Musée de cire de Montréal, dont nous reparlerons plus loin, est éloquente : selon les chiffres compilés mensuellement pendant plus de cinquante ans par son administrateur, le musée a accueilli une moyenne annuelle de 17 500 visiteurs en 1936, 113 000 en 1946, 150 000 au début des années 1950, 200 000 dans les années 1960 (avec un sommet de 475 259 visiteurs en 1967, l'année de l'exposition universelle), 250 000 dans les années 1970 et 300 000 dans les années 1980.

[5] Sur la céroplastie et sa « survivance », il faut lire en effet l'étude, inaugurale et inégalée, de l'historien de l'art viennois Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, publiée en 1911 (trad. de l'allemand par É. Pommier, postface de T. Medicus, Paris, Macula, 1997), et les réflexions de Georges Didi–Huberman, « Viscosités et survivances. L'Histoire de l'art à l'épreuve du matériau » (*Critique*, Vol. 54, N° 611, 1998, p.138–162). Voir aussi Georges Didi–Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008.

[6] Sur cette perspective historique transmédiatique, voir notamment l'ouvrage, inaugural, de Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, et le recueil dirigé par Erkki Huhtamo et Jussi Parikka, *Media Archaeology : Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011. Il faut voir aussi : Jonathan Crary, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1990; Anne Friedberg, *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1999.

[7] Oliver Grau, *Virtual Art : From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 2003; Alison Griffiths, *Shivers down your Spine : Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008.

[8] Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities : Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998. Voir aussi Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons : Mannequins, Museums and Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

[9] Sur l'histoire de la céroplastie, outre Schlosser et Didi-Huberman, il faut voir aussi Monika Von Düring et al., *Encyclopedia Anatomica : Collection des cires anatomiques du Musée La Specola à Florence*, Cologne, Taschen, 1999 ; Roberta Panzanelli, dir., *Ephemeral Bodies : Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.

[10] La carrière de certaines céroplastiques et le destin de leur collection témoignent de cette transformation de la pratique et du regard. Gaetano Zumbo (1656–1701), l'un des maîtres du modelage de la cire au XVII^e siècle, fait, avec un procédé de cire colorée et beaucoup de talent, des teatrini, des scènes miniatures, peuplées de figures de cire, construites comme des tableaux d'histoire en trois dimensions, notamment une Nativité et une Descente de croix, pleines de moralité, et, surtout, une Peste et une Putréfaction, qui présentent, avec force détails, des corps dans différents états de maladie et de décomposition. Avec la collaboration du chirurgien français, Guillaume Desnoues, Zumbo fait aussi de nombreuses cires anatomiques d'une grande précision, qui contribuent à le faire connaître, notamment à Paris, où il expose ses cires, et dans toute l'Europe. Au XVIII^e siècle, la pratique se développe ensuite à Bologne (avec Ercole Lelli, Giovanni Manzolini et Anna Morandi à l'Université de Bologne) et à Florence (sous l'impulsion de Felice Fontana, avec Clemente Susini, qui réalise la célèbre Venerina), puis partout ailleurs en Europe. Peu après, à Paris, Antoine Benoist (1632–1717), le peintre personnel de Louis XIV, réalise des portraits de cire du roi et de sa cour. L'une de ces effigies, conservée à Versailles, présente le monarque à l'âge de soixante-huit ans, de profil et en relief. Réalisé à partir de moulages pris directement sur le visage du roi, in vivo, le portrait est très réaliste : il porte des yeux d'émail, des cils, des sourcils, une perruque de vrais cheveux et il montre une peau marquée par la variole et le temps. Des vernis colorés viennent rosir les paupières, les narines et les lèvres et ombrer la barbe du monarque. Avec l'autorisation du roi, Benoist expose ces portraits de cire chez lui à Paris, puis partout en France. Ces images ont beaucoup de succès. Le roi Jacques II d'Angleterre invite Benoist outre-Atlantique, où il réalise des portraits de la royauté britannique.

[11] À ce sujet, voir surtout : Madame Tussaud, *Memoirs and Reminiscences of the French Revolution*, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1839; Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, Bloomsbury Academic, 2003 ; Kate Berridge, *Madame Tussaud: A Life in Wax*, New York, Harper Collins, 2006. Voir aussi Gabrielle Wittkop-Ménardeau, *Madame Tussaud*, Paris, France-Empire, 1976. Pour une version romancée de cette histoire, voir Michelle Moran, *Madame Tussaud: A Novel of the French Revolution*, New York, Crown, 2011.

[12] C'est ce qu'affirme le catalogue de 1891 : « Les figures, également exécutées d'après nature, sont modelées par le sculpteur : Léopold Bernstamm ». On ajoute : « Les décors sont de MM. Rubé, Chaperon et Jambon et de M. Menessier ». Auguste Rubé, Philippe Chaperon et Marcel Jambon ont conçu, ensemble, de nombreux décors pour la scène et notamment pour l'opéra. Henri Menessier

était, quant à lui, un peintre de décors. Le catalogue intégral est disponible sur le site Gallica, de la Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6153501w.image.langFR.r=catalogue%20almanach>).

[13] Pour ce qui suit sur les musées au Québec et à Montréal, voir notamment : Hervé Gagnon, « Divertissement et patriotisme : la genèse des musées d'histoire à Montréal au XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 48, n^o 3, 1995, p. 317–349; Hervé Gagnon, *Divertir et instruire. Les musées de Montréal au 19^e siècle*, Montréal, Éditions GGC, 1999.

[14] Apparemment, le musée sera rouvert deux ans plus tard, en 1828, par la National History Society of Montreal. Voir Raymond Duchesne, « Thomas Delvecchio », in *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 6 (1821–1835), Laval, Université Laval, Toronto, University of Toronto, 2003–2013 (http://www.biographi.ca/fr/bio/delvecchio_thomas_6E.html?revision_id=1956); Bernard J. Andrès, Marc André Bernier, *Portraits des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec: 1760–1840*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, p.159–160.

[15] Le Musée Lasalle présente aussi quelques peintures et sculptures originales, dont un tableau de Philippe de Champaigne, et quelques documents historiques. Pour tout cela, voir aussi David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes, et orfèvres* (Québec, Musée du Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 81–82) et le catalogue illustré du musée sur la Internet Archive (http://www.archive.org/stream/cihm_11221#page/n5/mode/2up).

[16] « En plus de sa vaste salle du premier étage où se produisent les grandes vedettes de la fin du XIX^e siècle, le Monument–National abrite, à son rez–de–chaussée, le Starland, une salle dédiée au théâtre burlesque, et, au sous–sol, un musée de cire, l'Éden » (source Monumentnational.com).

[17] Le nom du musée est inspiré de l'Eden Museum de New York, qui ouvrit en 1883.

[18] Le Musée de cire de Québec, également fondé à l'initiative de Chartier et Tancrede, ouvrira en 1945, rue Sainte–Anne, et poursuivra ses activités jusqu'en 2007. De 1964 à 1967, pendant un bref moment, un autre musée de cire ouvrira à Montréal, rue Sainte–Catherine Ouest, le Musée de cire Ville–Marie (dit de Joséphine Tussaud).

[19] Est–il nécessaire d'indiquer que cet Albert Chartier n'a aucun lien avec l'Albert Chartier (1912–2004) qui créera, quelques années plus tard, la célèbre bande dessinée Onésime?

[20] Procès–verbal du Conseil d'administration du Musée Grévin, 1933. Le même procès–verbal mentionne aussi que le Musée vient d'installer de nouvelles effigies de Hitler et du maréchal Hindenberg et que des photographies des figures seront distribuées à la colonie allemande à Roland Garros, aux Internationaux de France de tennis, pour en faire la promotion.

[21] Apparemment, c'est « sur les conseils de M. Pierre Dupuis, attaché commercial du Canada en France » qu'Albert Chartier « jeta son dévolu sur Montréal ». Voir *La Presse*, 20 juin 1935.

[22] Sur ce quartier, voir André–G. Bourassa et Jean–Marc Larrue, *Les Nuits de la Main. Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint–Laurent, 1891–1991* (Montréal, VLB éditeur, 1993) et Pierre Anctil,

Saint-Laurent. La Main de Montréal (Sillery, Septentrion, 2002).

[23] Par exemple, l'un de ces premiers actionnaires est Stéphane Rochette, un jeune industriel français, « administrateur de la société électrique de Mont Richer », qui est par ailleurs un cousin de Tancrède.

[24] Selon Tancrède, le Musée s'est doté d'un capital initial de 91 500\$.

[25] À ce moment, le style Art déco, qui est né dans les années vingt, est déjà bien établi en Europe — il est même sur le point d'être déclassé par le style moderne. Mais il commence à s'imposer en Amérique du Nord, d'abord dans l'architecture commerciale et institutionnelle, mais sous une forme renouvelée, qui sera associée ici au développement économique et deviendra un signe paradoxal, de classicisme et de modernité, de stabilité et de pouvoir. À Montréal, Ernest Cormier, qui est l'un des premiers représentants de l'Art déco en Amérique, a déjà soumis les plans de l'Université de Montréal dans ce style (1926), mais la construction vient à peine de commencer, et il a construit sa résidence personnelle sur l'avenue des Pins (1930–31). Ailleurs à Montréal, plusieurs buildings sont construits selon cette esthétique, notamment deux gratte-ciels, le Aldred Building (Barrott et Blackader, 1931) et le Architects Building (Ross et Macdonald, 1932), le pavillon central du Jardin Botanique (Donat Beaupré et Lucien Kéroack, 1932–1933), sans oublier, bien sûr, le restaurant au 9e étage du grand magasin Eaton (Carlu, Ross et Macdonald, 1931). Il est intéressant de noter que l'architecte du Musée de cire lui-même, Paul Lemieux, est déjà familier avec le style. Son père, Ludger Lemieux, qui est aussi architecte, a construit un poste de police et de pompiers Art déco à Saint-Henri (1931) et le père et le fils ont conçu ensemble l'édifice du marché Atwater (1933). Mais il est significatif que le style Art déco soit alors particulièrement présent dans l'architecture des salles de cinéma. Un grand nombre de nouveaux palaces sont en effet construits dans ce style : l'Empress (Chaussé et Briffa, 1927), l'Outremont (Charbonneau et Briffa, 1928) et le Château (Charbonneau, Rosenberg et Briffa, 1931) comme plus tard le Snowdon (Crighton et Briffa, 1936) et le York (Perry, Luke and Little et Briffa, 1938). Mais, s'il relève clairement de l'Art déco, le style du Musée historique canadien reste singulier dans cet ensemble. L'édifice, peu élevé, est construit selon une horizontale très marquée, avec une façade monochromatique dépouillée, qui n'est interrompue que par un léger décrochement central, et aveugle, sans autre ouverture qu'une entrée monumentale avec un arc en plein cintre, qui rappelle l'entrée du Théâtre Corona (1912) et, surtout, l'archivolte et le tympan du portail des cathédrales romanes, et sans autre décoration qu'une frise de feuilles d'érable et quatre statues des évangiles engagées aux deux coins avant de l'édifice et de part et d'autre de l'entrée, comme l'étaient les sculptures sur les piédroits des portails des cathédrales. Sur l'Art déco à Montréal, voir surtout le travail de la société Art déco Montréal, les sites de Héritage Montréal, de la ville de Montréal, du Vieux-Montréal et du Répertoire du patrimoine culturel du Québec (Culture et communications, Québec). Voir aussi Sandra Cohen-Rose, *Art Deco Architecture in Montreal*, Montréal, Corona Publishers, 1996 ; Jacques Lachapelle, *Le fantasme métropolitain. L'architecture de Ross et Macdonald*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

[26] Les figures de cire sont réalisées ici comme ailleurs : d'après modèle, à l'aide de mesures prises

au compas, ou alors à partir d'images ou de photographies, on réalise d'abord une sculpture de terre glaise, dont on tire un moule de plâtre (aujourd'hui, en élastomère), dans lequel on coule de la cire (aujourd'hui, parfois, de la résine). Si les mains et les pieds sont souvent des moulages sur nature, les visages sont alors généralement des modelages (aujourd'hui, l'informatique et la photographie 3D permettent de réaliser des têtes de cire d'une ressemblance inégalée, tout en limitant la contribution du moulage direct et du modelage). Ensuite, des cheveux et des poils naturels sont implantés un par un, des yeux de verre sont insérés, de l'intérieur de la tête. Et les cires sont peintes à l'huile pour reproduire l'incarnat. Les éléments de cire sont enfin montés sur des mannequins de bois et de plâtre, avant d'être vêtus. Certaines figures secondaires, comme les fauves dans le Cirque, sont en plâtre peint. Les décors sont faits en papier mâché ou en plâtre, montés sur un treillis métallique attaché à une charpente de bois, puis peints. Certains, comme le cirque, jouent sur la taille de certains éléments de décor tridimensionnels pour créer un effet de perspective qui tient compte du point de vue du spectateur et intègrent des toiles peintes montées sur des châssis de bois. Chacune des scènes est mise en valeur par un système de lumières électriques cachées derrière certains éléments de décor ou dans les angles morts.

[27] Voir par exemple, « Notre ville possède un musée catholique », *La Patrie*, 31 mai 1935, p. 5. L'administration du musée sera confiée à un directeur (un temps assumé par André d'Anjou, le poste sera occupé par Gérard Lafortune de 1945 à la fermeture du musée en 1989). Forts de leur succès montréalais (1935–1989), Chartier et Tancrède ouvriront ensuite le Musée de cire de Québec (1945–2007), puis le Miami Wax Museum (1959–1984). Les figures de cires et quelques-uns des éléments de décor des musées de Montréal et de Québec ont donc été acquis par le Musée de la civilisation de Québec. Les cires du musée de Miami ont connu un sort moins heureux : elles ont été vendues aux enchères, à un prix dérisoire, puis dispersées ou détruites. Selon Tancrède, quelques-unes de ces figures ont été acquises par un musée de cire à Grande Prairie au Texas (sans doute le Louis Tussaud's Palace of Wax, qui est aujourd'hui l'une des attractions de Ripley). L'édifice du musée de Miami, dont l'architecture, elle aussi inspirée des plans de Tancrède, est moins réussie cependant que celle du Musée de cire de Montréal, a été complètement altéré et il abrite aujourd'hui un centre juridique.

[28] *La Presse*, 31 mai 1935. L'article rapporte un autre propos, probablement tiré de l'allocution d'ouverture de Victor Morin, notaire et membre du conseil d'administration du musée : « Dites aux pèlerins de l'Oratoire Saint-Joseph qu'après avoir élevé leurs âmes jusqu'aux plus hauts sommets de la beauté mystique, au temple élevé par la reconnaissance des fidèles envers le grand thaumaturge, ils pourront continuer ici leur méditation des grandes vérités de la foi et de l'histoire en contemplant les scènes si vivantes du Musée Catholique Canadien ».

[29] C'est Chartier lui-même qui a sculpté les modèles des statues des quatre apôtres évangélistes, dans un style Art déco, de même que la frise de feuilles d'érable qui orne l'arc de l'entrée.

[30] Comme tous les musées de cire, le Musée historique canadien a régulièrement renouvelé sa collection. Certaines scènes ont été mises à jour, comme le Pape (de Pie XI à Jean-Paul II) ou les chefs

d'État (de Mackenzie King à Trudeau, de Kennedy à Reagan, de Churchill et de Gaulle à la reine Elizabeth II, etc.), ou ajoutées, comme le frère André.

[31] Les peintures murales et les inscriptions lapidaires, réalisées par Tancrède et dont il était, semble-t-il, très fier, ont effectivement été reproduites minutieusement d'après l'ouvrage monumental et abondamment illustré de l'historien Théophile Roller, *Les Catacombes de Rome. Histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du Christianisme* (Paris, A. Morel, 1881, 2 volumes). À ce sujet, il est important de noter que, parmi les images et les symboles qu'il a peints dans les décors des Catacombes, Tancrède a représenté, et deux fois, une croix gammée, la première près de la « Visite au tombeau de la martyre », la deuxième près du « Baptistère de Saint-Pontien ». Le catalogue original du Musée le mentionne d'ailleurs chaque fois : « à droite, une tombe présente un signe particulier : une croix gammée, analogue au 'Swastika' ou signe de bénédiction des brahmanes, peut-être importé (sic) par des chrétiens orientaux à Rome, puisque sa signification concordait avec celle de la croix » (p. 10); « une grande croix gammée, de laquelle pendent l'alpha et l'oméga, ajoute à cet ensemble la richesse de ses coloris » (p. 22). Si l'ouvrage de Roller mentionne effectivement l'usage d'un tel symbole chez les premiers chrétiens, il est troublant de le voir affiché ici et à ce moment, alors qu'il a déjà pris le sens qu'on lui connaît : Hitler prend le pouvoir en Allemagne en 1933, il favorise aussitôt le boycott des commerces juifs et promulgue la loi, antisémite, sur la « restauration de la fonction publique ». Il faudrait sans doute resituer l'apparition de ce symbole au Musée de cire dans le cadre plus large de l'histoire des terribles compromissions de l'Église catholique et de ses plus fervents défenseurs français et canadiens-français à l'égard du fascisme.

[32] Sur tout cela, voir Mondor 1995.

[33] Selon Tancrède, le Musée a ouvert après de longues négociations avec les autorités religieuses et il est même resté un temps interdit aux curés. Apparemment, l'Oratoire craignait de voir son achalandage baisser au profit du musée (Cf. *La Presse*, 14 mai 1989, p. B-7; Mondor 1995, p. 10). Quoi qu'il en soit, l'Église était bien présente à l'inauguration du musée (cf. « Notre ville possède un musée catholique », *La Patrie*, 31 mai 1935, p. 5).

[34] Peu après l'ouverture du Musée de cire, Chartier propose aux pères de la Congrégation de Sainte-Croix, qui gèrent le Collège Notre-Dame et l'Oratoire Saint-Joseph (en construction), de faire un portrait sculpté du frère André, qui a alors 91 ans et dont la réputation, locale et internationale, attire chaque année des milliers de fidèles. Apparemment, les pères hésitent un moment, mais ils finissent par accepter. Et, en octobre 1936, le frère André pose pour Chartier — en une séance qui a donné lieu à de magnifiques photographies. Et ainsi, à la mort du frère André, qui a lieu peu après, le 6 janvier 1937 et dont les obsèques déplacent près d'un million de fidèles, une scène du frère André est inaugurée au Musée de cire « avec la permission de l'Oratoire » (*La Patrie*, 8 mars 1938). En février 1937, une entente est conclue entre les partis sur les droits de reproduction du buste. Très conscient des enjeux financiers considérables de l'entreprise, Chartier dépose au même moment, à Ottawa puis à la Library of Congress à Washington, une demande de droits d'auteur sur la sculpture. Mais

L'Oratoire semble avoir obtenu les droits exclusifs de distribution des copies du buste, dans tous les matériaux et dans tous les formats. Il est intéressant de noter qu'au même moment, un autre sculpteur, Guido Casini, propose au public un buste du frère André, non autorisé celui-là (voir *La Patrie*, 31 janvier 1937).

[35] Pour maximiser ses profits, le musée ouvrira aussi un restaurant en 1952. Mais après quelques années, il en confiera la gestion à une entreprise privée.

[36] Avec le temps d'ailleurs, et la sécularisation de la société québécoise, cette dimension apostolique du musée va s'atténuer et la dimension spectaculaire s'amplifier. Le « Musée catholique canadien » sera vite rebaptisé le « Musée historique canadien » (1937) et il n'hésitera pas à intégrer progressivement des scènes et des figures séculières et même profanes. C'est ainsi que, dans les années soixante, une figure de Brigitte Bardot fera son apparition au Musée.

[37] « Dépliant-souvenir » du Musée historique canadien, s.d.

[38] Jean Ducharme, « Le musée de cire de Montréal », diffusé le 14 mai 1955.

Disponible en ligne sur le site des archives de Radio-Canada : <http://archives.radio-canada.ca/societe/insolite/clips/14677/>.

[39] Le nom donné au sujet de cette expérience est un enjeu épistémologique complexe. Pour simplifier, j'emploierai ici le terme utilisé à l'époque dans ce type d'institution, soit le « visiteur », plutôt que le « spectateur » (utilisé pour nommer le sujet de la peinture et du cinéma) ou l'usager (utilisé dans les études médiatiques pour nommer le sujet des médias interactifs) ou encore le joueur (dans le jeu vidéo). Ceci dit, je ne présuppose pas pour autant que l'expérience que fait le « visiteur » dans le musée est spécifique. Dans le cadre d'une réflexion transmédiatique sur l'immersion, tous ces termes communiquent.

[40] Il faut noter cependant que la plupart des cires modelées par Chartier pour le Musée de cire de Montréal furent aussi réalisées à Paris, dans son atelier au Musée Grévin, avec l'aide des techniciens et avec les ressources de l'institution. Le Musée Grévin était bien disposé à collaborer, parce que Chartier était toujours au service de l'institution (il a continué à y travailler jusqu'à sa retraite ou presque) et que le Musée Grévin était lui-même à ce moment actionnaire du Musée de cire de Montréal. Selon Tancrède, il aurait été difficile de trouver des ressources équivalentes à Montréal à cette époque. Ceci dit, quelques cires ont été réalisées à Montréal, par des artisans québécois, comme celles de la scène de Marguerite d'Youville, la fondatrice des Sœurs Grises, cachant un officier anglais pendant la guerre de Sept Ans, qui fut réalisée pendant la guerre, alors que Chartier et Tancrède étaient dans l'armée, par une certaine sœur Boivin.

[41] Tancrède a fait un relevé détaillé de chacune des scènes telles qu'elles étaient disposées au Musée Grévin — sur un plan fait à main levée, mais à l'échelle, qui indique les mesures exactes de l'espace et l'emplacement précis de chacune des figures, de tous les éléments de décor et des principaux éclairages, ainsi que le wattage des lampes et la consommation d'électricité — pour reproduire les scènes à l'identique au Musée catholique canadien. Le premier catalogue du Musée de

cire de Montréal témoigne de cette fidélité, puisqu'il est illustré de photographies prises au Musée Grévin qui ont été simplement retouchées, recadrées et rephotographiées (il paraphrase aussi quelques passages du catalogue du Musée Grévin). Par contre, comme le Musée de cire de Montréal pouvait leur consacrer plus d'espace que le Musée Grévin, Chartier et Tancrede ont donné aux Catacombes une ampleur qu'elles n'avaient pas dans leur emplacement original : ils ont déployé les figures sur un plus grand nombre de scènes et ils ont donné au décor une extension spatiale nouvelle. Dans le dossier d'acquisition des figures de cire du Musée historique canadien se trouve un plan de l'ensemble du premier étage du musée, probablement esquissé par Tancrede, qui indique la position des scènes, leur enchaînement et surtout l'itinéraire des visiteurs et qui témoigne clairement de cette volonté d'offrir au visiteur une expérience étendue. Nous y reviendrons.

[42] J'emprunte ici, librement, au lexique de la sémio-pragmatique de Roger Odin, qui distingue trois principaux processus dans la production du sens : la diégétisation (la construction d'un monde), la narrativisation (la construction d'un récit) et la fictivisation (la construction d'une fiction). De même que Schaeffer définissait la fiction comme une « feintise ludique partagée », Odin définit la fictionnalisation comme une fictivisation qui se présente comme telle. Pour tout cela, cf. Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000 (et Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999).

[43] Avec le temps, cette communication entre l'espace de l'image et l'espace du spectateur a été quelque peu brouillée : au fil des rénovations, une légère dénivellation, peinte d'une couleur différente, est apparue sur le sol entre les deux espaces et, dans les années 1980, quand les visites ont cessé d'être guidées pour devenir libres, le musée a dû se résoudre à installer une vitre devant chaque scène. Il faut noter aussi que, dans une large mesure, ces choix esthétiques — la continuité spatiale et, comme nous le verrons, la continuité narrative — n'ont jamais été adoptés au deuxième étage : les scènes bibliques et canadiennes sont en effet présentées, ainsi qu'il est d'usage dans les musées de cire traditionnels, comme des tableaux séparés de l'espace du spectateur et indépendants les uns des autres.

[44] En effet, comme l'a montré Lessing, la poésie et la peinture (ou la sculpture) n'ont pas le même « mode d'imitation » et, par conséquent, la même temporalité : elles ne peuvent pas représenter les mêmes choses et ne sont pas perçues dans le même temps. La poésie, constituée de signes successifs (« de sons articulés qui se succèdent dans le temps ») ne peut traduire que des objets successifs, c'est-à-dire des actions (des récits ou des discours); la peinture, constituée de signes juxtaposés (« des formes et des couleurs étendues sur un espace ») ne peut exprimer que des objets juxtaposés, c'est-à-dire des corps. Ainsi, contrairement à la poésie, la peinture « ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante » et « puisque cet instant unique acquiert par l'art une durée immuable, il ne doit pas exprimer ce qui ne se conçoit que comme transitoire ». En peinture, dans la durée de la contemplation, un personnage qui crie ou qui rit semble crier ou rire sans cesse et paraît « niais », écrit le théoricien. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], [trad. de Courtin (1866), éd. Jolanta Bialostocka], Paris,

Hermann, 1990 p. 55, 56 et 120.

[45] Voir Lessing 1990, p. 56.

[46] Voir Lessing 1990, p. 50.

[47] Il est important de noter que l'exigence que formule ici Lessing définit surtout l'esthétique classique. L'esthétique baroque privilégie souvent, au contraire, le moment du paroxysme, soit le moment de l'histoire où les corps sont animés et passionnés au plus haut point, où le monde est en transformation. Le Bernin est l'un des maîtres du paroxysme.

[48] Le plan de l'ensemble du premier étage du musée réalisé par Tancredi témoigne clairement de cette volonté de nier l'architecture classique du musée pour offrir au visiteur un itinéraire labyrinthique.

[49] Les guides étaient en général des étudiants de l'Université de Montréal, toute proche. Pendant la haute saison, le Musée de cire pouvait employer jusqu'à une vingtaine de guides. Quand, dans les années 1980, les audioguides furent introduits dans l'institution, les visites devinrent libres.

[50] Pour donner une idée de l'ampleur du réseau intermédial qui se déploie ici, il est intéressant de noter aussi que le roman de Bulwer-Lytton lui fut inspiré par le tableau du peintre russe Karl Brioullou, *Le Dernier jour de Pompéi* (1830-33).

[51] *Quo Vadis?* est d'ailleurs à l'origine de la série des Catacombes. En 1902, Le Musée Grévin cherche un thème pour renouveler l'attrait des souterrains du Musée, traditionnellement réservés aux scènes les plus spectaculaires et les plus payantes. C'est là que, de 1882 à 1901, furent présentés la série de *L'Histoire d'un crime*, puis, de 1901 à 1903, quelques tableaux tirés de *L'Enfer de Dante*, qui n'ont pas le succès attendu. Gabriel Thomas, le directeur du musée, propose d'adapter une autre œuvre littéraire, le *Quo Vadis* de Sienkiewicz, qui est déjà alors un bestseller, en se concentrant sur les scènes qui se passent dans les catacombes de Rome. Il propose d'entrer en contact avec Jan Styka, qui a déjà réalisé les illustrations de l'édition française du roman et qui est l'auteur de plusieurs panoramas. Cependant, devant les exigences du peintre, le musée se tourne vers le sculpteur Léopold Bernstamm. Pour tout cela, voir Pascale Martinez, « Les tableaux des persécutions chrétiennes au Musée Grévin de 1902 à 1934 », op.cit. Dans la longue liste des sources, il faut noter aussi le roman *Acté* (1839) d'Alexandre Dumas, qui a inspiré *Quo Vadis?*. Il raconte justement l'histoire d'une chrétienne du premier siècle. La jeune femme, originaire de Corinthe, s'éprend d'un Romain, qui se révèle être Néron lui-même. Les crimes du despote l'incitent à se réfugier auprès des chrétiens dans les Catacombes. Elle rencontre l'apôtre Paul et se convertit. Après son baptême, elle est arrêtée et jetée dans le cirque. Mais, in extremis, elle est épargnée par le fauve (comme sainte Blandine) et libérée.

[52] Walter R. Booth, 1900; Arturo Ambrosio et Luigi Maggi, 1908; Mario Caserini et Eleuterio Rodolfi, 1913; Ubaldo Maria Del Colle et Giovanni Enrico Vidali, 1913; Carmine Gallone et Amleto Palmeri, 1926; Ernest B. Schoedsack, 1935.

[53] Harry T. Morey, Sidney Olcott et Frank Rose, 1907; Fred Niblo, 1925.

[54] Lucien Nonguet et Ferdinand Zecca, 1901; Enrico Guazzoni, 1913; Gabriellino D'Annunzio et Georg Jacoby, 1925.

[55] Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 89–114 et 360–361.

[56] Gordon Calleja, *In-Game : From Immersion to Incorporation*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2011. Calleja distingue par ailleurs deux phases dans chacune de ces dimensions — le micro-engagement (micro-involvement), qui a lieu pendant le jeu, et le macro-engagement (macro-involvement), qui persiste en dehors des périodes de jeu.

[57] Voir Schaeffer 1999, p. 179–230.

[58] Milgram, Paul, Takemura Haruo et al., « Augmented Reality: A Class of Displays on the Reality-Virtuality Continuum », in Hari Das, dir., *Telemanipulator and Telepresence Technologies*, Boston, Proceedings of SPIE (the International Society for Optical Engineering), Vol. 2351, 1994, p. 282–292.

http://vered.rose.utoronto.ca/people/paul_dir/SPIE94/SPIE94.full.html

[59] Il est intéressant de noter ici que les technologies sonores ont réussi plus vite que les technologies de l'image à offrir à l'utilisateur une position égocentrique au cœur de la représentation — avec la mise au point de la stéréophonie, du son surround, de l'enregistrement binaural et du système ambiophonique. Et ce décalage historique est particulièrement manifeste au cinéma, où l'exploitation des possibilités du son surround doit constamment être limitée pour que le son reste ancré dans l'image devant le spectateur.

[60] Le stéréoscope est un dispositif, souvent portable, fondé sur la binocularité, qui permet de voir des dessins ou des photographies en relief. L'histoire en attribue la paternité à Charles Wheatstone (1838), mais d'innombrables modèles ont vu le jour par la suite.

[61] Dans le cinéma 3D, ces « effets d'émergence » sont difficiles à intégrer. Déjà, ils contredisent souvent l'immersion narrative en amenant brusquement le spectateur à prendre conscience de son corps. Mais surtout, lorsque l'objet émergeant se rapproche du spectateur, il est bientôt coupé par le cadre de l'image, ce qui produit une torsion perspectiviste digne d'Escher : au centre de l'image, l'objet est projeté devant la surface par la parallaxe négative, mais sur les bords de l'image, il est repoussé derrière la surface par le cadre et, dans l'espace du spectateur, il paraît bizarrement à la fois volumétrique et tronqué. Et c'est sans doute pourquoi, dans le cinéma 3D, les effets d'émergence sont, somme toute, peu fréquents et qu'ils sont réservés à des objets de petite taille, flottants, volants ou projetés, sans contact avec le sol du monde diégétique. Sur le cinéma 3D, voir Olivier Asselin et Louis Auger Gosselin, « This Side of Paradise : Immersion and Emersion in S3D and AR », *Public*, n° 47, Spring 2013, p. 132–141.

[62] Évidemment, l'analogie entre la salle de cinéma et le wagon de train est imparfaite : la salle de cinéma présente une seule « fenêtre » frontale, le train plusieurs fenêtres latérales. Cette approximation a produit quelques tensions dans la mise en scène des premières motion rides : les Hale's tours présentaient les films, non pas sur les côtés, derrière les fenêtres, mais dans le fond du

wagon.

[63] Voir par exemple, les Hale's Tours, qui simulaient ainsi un voyage en train, et le Cinéorama, un voyage en ballon. De même, aujourd'hui, certains films qui présentent des *rides* sont présentés dans des *simulator rides* ou dans des *motions theaters*, dont les sièges sont équipés de *motion simulators*, qui suivent réellement les mouvements virtuels de la caméra.

[64] Rappelons que cette opposition entre la perception optique et la perception haptique fut introduite par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl (1858–1905) dans *L'Industrie d'art de l'époque romaine tardive* (1901, 1923) (l'ouvrage n'a pas encore été traduit en français, mais il est disponible en anglais dans une traduction de Rolf Winkes : *Late Roman Art Industry*, Rome, Bretschneider, 1985). L'opposition sera reprise notamment par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (Paris, Minuit, 1980), puis par Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981] (Paris, Seuil, 2002).

[65] Selon la doctrine protestante luthérienne, il y aurait ici, non pas une transsubstantiation, mais une consubstantiation : le pain et le vin sont à la fois pain et vin et corps et sang du Christ. Par contre, les tenants du réformisme de Zwingli ne croient ni à la transsubstantiation, ni à la consubstantiation : la présence de Christ dans l'Eucharistie est purement spirituelle.

[66] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Essais I (1922–1934)*, traduction française par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël–Gonthier, 1983, p. 149–168.

[67] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988, p. 209–264 (55).

[68] Masahiro Mori, « The Uncanny Valley », *Energy*, vol. 7, n° 4, 1970, pp. 33–35 (traduit par Karl F. MacDorman and Takashi Minato), <.><http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>>.

[69] Dans les scènes canadiennes surtout, certains accessoires datent de l'époque représentée : une chaise, une épée, un drapeau, une paire de mocassins, un fusil, etc. On trouve aussi de vrais arbres et de vraies feuilles, un écureuil empaillé, une peau d'ours, des plumes, etc.

[70] Voir Freud 1988, p. 225 et 243.

[71] Au début du film, le propriétaire du cabinet engage un jeune poète pour écrire des histoires — un boniment sans doute — autour de trois des figures de cire de sa collection (le Calife de Bagdad, Ivan le Terrible et Jack l'Éventreur). Pendant que le jeune poète imagine ces trois histoires — dont il devient, chaque fois, le héros et la fille du propriétaire, l'héroïne —, le film les visualise pour nous. Dans chacun des épisodes, l'une des figures de cire s'anime — elles sont interprétées par des acteurs et non des moindres : Emil Jannings, Werner Krauss et Conrad Veidt — pour devenir l'opposante des deux amoureux. Les figures de cire sont présentées ici comme des images lacunaires — il leur manque le mouvement et le récit — que l'imagination — comme le cinéma — va permettre d'animer et de narrativiser.

[72] Le film inspirera sans doute l'épisode « Murders in Wax » du feuilleton radiophonique *The*

Shadow, qui sera diffusé en 1938 et auquel Orson Welles prêtera sa voix.

[73] Les deux films commencent par une même scène emblématique qui manifeste une crise institutionnelle. Au début du XX^e siècle, dans un musée de cire (à Londres dans le premier film, à New York dans le second), une dispute éclate entre le sculpteur qui a fondé le musée et son partenaire financier, au sujet des finances déficitaires de l'institution. Le partenaire reproche au sculpteur de ne pas faire assez de faits divers et de scènes morbides pour attirer un plus grand public, le sculpteur défend les scènes historiques, l'art et la beauté. Pour toucher l'assurance, le partenaire met le feu au musée. Dans les lieux en feu, une bataille s'ensuit, qui laisse le sculpteur inanimé au milieu de ses œuvres de cire, qui fondent lentement. Mais le sculpteur survit. Nous le retrouvons une dizaine d'années plus tard, au moment où il s'apprête à inaugurer un nouveau musée de cire à New York. Il est maintenant en chaise roulante, il a les mains brûlées et il doit confier la fabrication de ses statues de cire à des assistants moins talentueux que lui. Pendant ce temps, la police et la presse new-yorkaises sont aux prises avec des morts suspectes et des cadavres mystérieusement dérobés à la morgue. L'enquête révélera évidemment que ces meurtres et ces vols ont été commis à l'instigation du sculpteur et que les cadavres ont été recouverts de cire et installés dans le musée, où le public a pu les admirer longtemps, sans le savoir, comme des images saisissantes de vérité. Bien d'autres films de fiction ont été réalisés autour du musée de cire, comme *Terror in the Wax Museum* (1973) et *House of Wax* (2005). Il est important de mentionner aussi la magnifique série télévisée *Musée Éden* (2010), scénarisée par Gilles Desjardins et réalisée par Alain Desrochers.

BIBLIOGRAPHIE

BERRIDGE, Kate, *Madame Tussaud: A Life in Wax*, William Morrow, 2006.

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

BORDALO, Pedro, Nicola GENNAIOLI et Andrei SHLEIFER, « Competition for Attention », *Working Paper 19076*, Cambridge (Mass.), National Bureau of Economic Research, May 2013 (<http://www.nber.org/papers/w19076>).

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1990.

CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1999.

DHAUSSY-MARTINEZ, Pascale, *Le Musée Grévin : 1881-1918. Une entreprise de divertissement parisien sur le boulevard Montmartre*, Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Thèse de doctorat dirigée par Dominique Poulot, soutenue le 5 mars 2013.

DHAUSSY-MARTINEZ, Pascale, « Les tableaux des persécutions chrétiennes au Musée Grévin de 1902 à 1934 » in Dominique Poulot (dir.) (2012), *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation XVIII^e - XXI^e siècles*, *Histo.Art*, n° 4, 2012, p. 243-266.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Viscosités et survivances. L'Histoire de l'art à l'épreuve du matériau », *Critique*, vol. 54, n° 611, 1998, p. 138-162.
- FRIEDBERG, Anne, *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- GAGNON, Hervé, « Divertissement et patriotisme : la genèse des musées d'histoire à Montréal au XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 48, n° 3, 1995, p. 317-349.
- GAGNON, Hervé, *Divertir et instruire. Les musées de Montréal au 19^e siècle*, Montréal, Éditions GGC, 1999.
- GRAU, Oliver, *Virtual Art : From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 2003.
- GRIFFITHS, Alison, *Shivers down your Spine : Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York, Columbia University Press, 2008.
- HUHTAMO, Erkki et Jussi PARIKKA, *Media Archaeology : Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- MADAME TUSSAUD, *Memoirs and Reminiscences of the French Revolution*, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1839.
- MONDOR, Stéphanie, « Le Musée Historique Canadien de Montréal (1935-1989). Un monument religieux et patriotique », *Cahiers d'histoire*, Automne 1995, vol. XV, n° 2, p. 6-28.
- MUSÉE CATHOLIQUE CANADIEN INC., *Catalogue*, Montréal, Les Éditions Lumen, 1936.
- PANZENELLI, Roberta (Dir.), *Ephemeral Bodies : Wax Sculpture and the Human Figure*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.
- PILBEAM, Pamela, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Palgrave Macmillan, 2003.
- RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 89-114 et 360-361.
- SANDBERG, Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons : Mannequins, Museums and Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHWARTZ, Vanessa, *Spectacular Realities : Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- VON DURING, Monika (Dir.), *Encyclopedia Anatomica : Collection des cires anatomiques du Musée La Specola à Florence*, Cologne, Taschen, 1999.
- VON SCHLOSSER, Julius, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997.
- WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle, *Madame Tussaud*, Paris, France-Empire, 1976.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Olivier Asselin est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, où il enseigne l'histoire et la théorie de l'art et la

pratique du cinéma. Il a co-dirigé *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (avec J. Lamoureux et C. Ross, McGill-Queen's University Press) et *L'Âge électrique* (avec A. Oberhuber et S. Mariniello, Presses de l'Université d'Ottawa). Il fait partie de deux équipes de recherche : Dômes (sur la spatialisation du savoir) et Médiatopias (sur les technologies de localisation dans les arts médiatiques). Il est aussi membre de l'iACT (Institut Arts, cultures et technologies) et du Métalab (Société des arts technologiques). Il a réalisé plusieurs longs métrages de fiction, dont *La Liberté d'une statue* et *Un Capitalisme sentimental*.