Victor Hugo en scène

Les tableaux hugoliens du musée Grévin (1882-1885)

Marie-Clémence Régnier
Université d'Artois, Textes et Cultures

Propriétaire du *Gaulois* qu'il rachète en 1879 pour en faire le quotidien mondain de la noblesse et de la grande bourgeoisie, Arthur Meyer (1844-1924) décide de tirer parti de la vogue des reportages réalisés chez les célébrités [1], Victor Hugo notamment, pour donner à son journal, non illustré, une assise visuelle et une vitrine publicitaire pour le moins originales. C'est ainsi qu'il fonde en 1881, avec le sculpteur Alfred Grévin (1827-1892), ce qui devient bientôt un haut lieu de divertissement et de représentation du Tout-Paris : le musée Grévin [2]. Albert Wolff (1835-1891), auteur dramatique, journaliste et critique d'art, pose ainsi les contours de ce lieu qui n'a de *musée* que le nom : il s'agit de « créer une sorte de journal plastique [...] où le public trouverait, reproduites avec un respect scrupuleux de la nature, les individualités qui, à divers titres, occupent son attention », le tout dans un « cadre splendide [3] » dont l'esthétique et la pratique scénique qui le sous-tendent empruntent explicitement au théâtre [4]. Dans la dynamique créée par les festivités qui marquent l'entrée de Victor Hugo dans sa

1. Elizabeth Emery, *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France 1881-1914*, trad. Jean Kempf et Christine Kiehl, avant-propos de Dominique Pety, Chambéry, Université de Savoie – Mont-Blanc, [2012] 2016, coll. « Écriture et représentation », vol. 32. Marie-Ève Thérenty dans *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au* XIX^e^ *siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2007.

2. Sur l'histoire du musée, inauguré le 5 juin 1882, voir Pascale Dhaussy-Martinez, *Le Musée Grévin : 1881-1918. Une entreprise de divertissement parisien sur le boulevard Montmartre*, thèse soutenue sous la direction de Dominique Poulot à l'Université Paris-I, 2013.

3. Albert Wolff, *Catalogue-almanach du musée Grévin*, Paris, imp. Chaix [*ca.* 1882-1883], p. 2. Je remercie beaucoup Marie Vercambre, en charge des archives du musée, d'avoir mis l'ensemble des documents mentionnés ici à ma disposition.

4. Meyer est féru de théâtre et propose en 1914 aux Bouffes-Parisiens, *Ce qu'il faut taire*, paru aux éditions Plon-Nourrit et C^ie^ en 1914. Les termes employés pour décrire le lieu invitent par ailleurs à considérer avec circonspection le terme de « musée ».

quatre-vingtième année, en 1881[5], et à l'occasion desquelles les admirateurs et les curieux aperçoivent le patriarche à demeure, Grévin met en scène le personnage de cire du poète *chez lui*. En 1885, le décès de l'écrivain est commémoré dans une autre mise en scène aux côtés d'objets-reliques lui ayant appartenu.

À la lumière de ces premiers éléments, nous nous proposons d'étudier l'une des toutes premières entreprises de muséalisation[6] d'objets rapportés à Victor Hugo. Nous nous attacherons à démontrer que le musée Grévin marque une étape liminaire aussi originale qu'importante dans la constitution, à la fin du siècle, d'un modèle théâtral et muséal favorable à l'affirmation de l'art scénographique et à la reconstitution d'ambiances et de milieux dans lesquels le visiteur est immergé[7]. Cette analyse nous permettra d'interroger la portée complexe des objets-reliques exposés à l'heure de la disparition du poète.

⋆

Dès 1882, Victor Hugo est présent au musée Grévin dans un tableau scénographié intitulé « Victor Hugo raconté par lui-même », en référence au récit biographique anonyme écrit par Adèle Hugo en 1863. Sur ce tableau, la brochure du visiteur est peu prolixe. En voici le texte : « Le grand poète est dans son cabinet de travail, dans une attitude que la gravure a popularisée[8]. » Pour trouver des informations plus évocatrices sur le sujet, il convient de se reporter au catalogue de Wolff. Bien que la première phrase reprenne mot pour mot la caractérisation laconique de la brochure, la suite du commentaire s'avère plus instructive : « On devine à son allure méditative qu'il [Hugo] est sur le point d'écrire peut-être cet admirable appel à la pitié du Czar en faveur des Nihilistes condamnés à mort, ou quelqu'une de ces pages fameuses qui l'ont jeté vivant dans l'immortalité[9]. » Faute de disposer d'une archive visuelle témoignant de la configuration du tableau et de commentaires descriptifs plus adéquats, il nous faut essayer de lire entre les lignes pour se représenter plus précisément ce à quoi pouvait ressembler la mise en scène. Celle-ci montre Hugo dans « son » cabinet de travail « sur le point d'écrire » : une table, une plume, du papier, une pièce d'allure bourgeoise, voilà sans doute les accessoires et le décor au moyen desquels est campé Hugo, qualifié de « grand poète ». Autre lieu commun tout aussi figé, le spectacle de l'écrivain saisi au moment où il s'apprête à coucher ses pensées sur le papier. S'apparentant à une image pour le moins topique dans l'histoire des lettres et des arts, cette mise en scène consiste à figurer l'écrivain dans un

5. Françoise Chenet, « L'entrée de Hugo dans sa quatre-vingtième année ou "La Fête de Victor Hugo" », communication au Groupe Hugo du 17 mars 1990. Texte en ligne : http ://groupugo.div.jussieu.fr /groupugo/90-03-17chenet.htm.

6. « Muséalisation » : « L'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal [...] : François Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, dans André Desvallées & François Mairesse (dir.), Paris, Armand Colin, 2011, coll. « La Muséologie », p. 251.

7. Jean Davallon parle de « muséographie d'environnement », « immersive » ou « de point de vue » : Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et musées*, n° 5, 1995, p. 99-123. Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du* XIX^e^ *siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Montreuil, Avant Scène Théâtre éditions, 2008, p. 384 et suiv.

8. « N° 9. Victor Hugo », *Catalogue descriptif. Une visite au Musée Grévin*, [1883], p. 21.

9. « N° 12. Victor Hugo raconté par lui-même », *ibid.*, p. 47.

studiolo, ou cabinet de travail, aux allures de scriptorium monacal et philosophique, le tout sur le fondement d'un scénario cousu de fil blanc. Traditionnelle depuis la Renaissance, mobilisée à l'envi pendant les Lumières – ce dont atteste par exemple le portrait de Denis Diderot par Louis-Michel Van Loo (1707-1771) –, ce type de figuration de l'écrivain [10] connaît au XIX^e^ siècle un retentissement grandissant que la gravure diffuse par voie de presse [11]. Or, c'est précisément dans ce sillage que s'inscrit le tableau stéréotypé du musée Grévin. Faute d'éléments supplémentaires, il est toutefois impossible de dire si le tableau fait référence à *une* gravure en particulier, ou si la mise en scène est librement adaptée d'un modèle [12]. Ce qui importe, au fond, est d'appuyer le tableau sur l'actualité et l'illustration de presse en vue de servir une conception linéaire et évènementielle de l'Histoire fondée sur des dates et des personnalités mémorables [13]. Cette vision spectaculaire repose sur la composition théâtralisée de scènes historiques dans lesquelles les décors sont reconstitués avec plus d'attention au fil du temps, à l'instar du laboratoire de Pasteur rue d'Ulm ou de la chambre mortuaire de Gambetta [14].

En revanche, il peut paraître étonnant que le journaliste prête attention à la nature des textes que Hugo écrit. Symptomatique d'une image à laquelle les contemporains associent l'écrivain engagé en prise avec l'actualité sociale et politique de son temps – sujet lié au projet du musée au demeurant – l'allusion au plaidoyer rédigé en faveur des Nihilistes permet à Wolff d'introduire le tableau correspondant, également présenté au musée. Dans l'économie d'ensemble du tableau, ces pages ont également vocation à figurer, sur le mode de la suggestion, une œuvre en gestation, avec la plume et le bureau de l'écrivain, emblématiques. Enfin, un dernier objet se doit évidemment d'être mentionné dans cet inventaire : le mannequin de cire du « poète », à l'« allure méditative ». Or, là encore, la caractérisation accentue la dimension stéréotypée de la figuration de l'homme de lettres. Tout se passe comme si le musée cherchait à rendre tangible, dans une mise en scène et autour d'objets convenus, un type de représentations collectives de l'écrivain qui circulent dans l'espace public à grands renforts de reportages, de portraits intimes et d'illustrations en tous genres. De ce point de vue, le musée Grévin participe à plein au succès de représentations proprement *stéréotypées* du grand écrivain, tant du point de vue des mécanismes industriels de diffusion que de la dimension simplificatrice, figée et collective des images en jeu [15].

En ce sens, la figuration du lieu d'écriture dans le tableau inscrit ce dernier dans le genre de la « visite au grand écrivain [16] » réalisée à demeure. Le musée en offre un

10. Michael Fried s'intéresse à la représentation picturale de « l'absorbement » dans *La Place du spectateur – Esthétique et origines de la peinture moderne,* Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », [1980] 1990, p. 23-65.

11. Marie-Clémence Régnier, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », *Romantisme*, n° 168, « Intérieurs », dir. Éléonore Reverzy, 2015/2, p. 71-80.

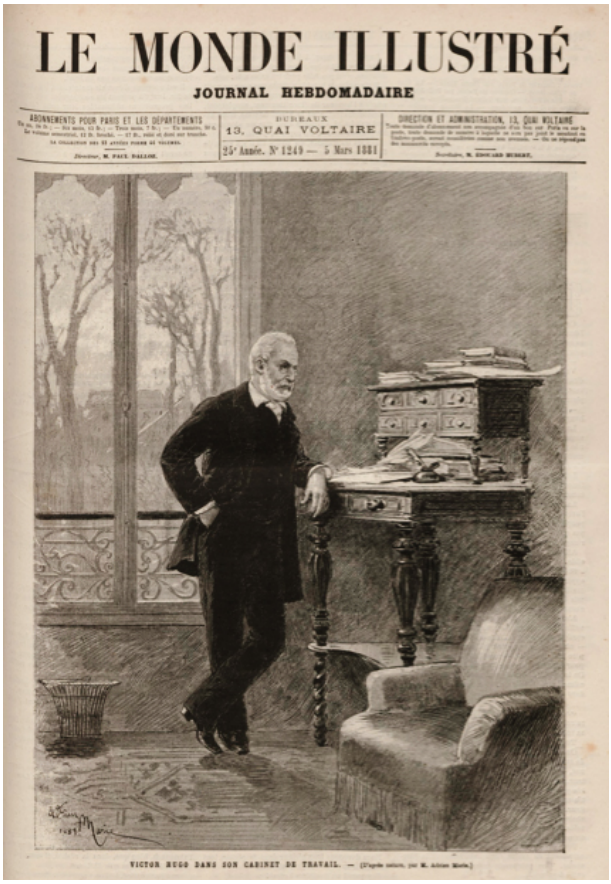
12. Du reste, il suffit que le tableau de Grévin évoque Hugo dans « son » cabinet de travail et dans un décor approchant pour que le public pense au décor réel de la maison de l'avenue Victor-Hugo.

13. Pascale Dhaussy-Martinez, mém. cit., p. 535 et suiv. Le modèle originel du musée reposerait sur la conception historique de Jules Michelet selon l'auteure.

14. *Ibid.*, p. 444-447.

15. Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991.

16. Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II : *La nation*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.


LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS

BUREAUX 13, QUAI VOLTAIRE

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 13, QUAI VOLTAIRE

25e Année. N° 1249 — 5 Mars 1881

VICTOR HUGO DANS SON CABINET DE TRAVAIL. —

Figure 1 – Une du *Monde illustré* du 5 mars 1881, figurant Victor Hugo dans sa chambre-cabinet de travail avenue Victor-Hugo. Bibliothèque nationale de France, Gallica

avatar de théâtre, un *in situ* factice, que les reportages donnaient jusque-là à voir à distance. À cet égard, le tableau constitue certainement une étape décisive dans l'histoire des représentations des célébrités et des grands hommes : à une époque où la gravure continue de dominer le monde des illustrations de presse du fait de l'incapacité technique à reproduire les photographies, la mise en scène de 1881 devance de quelques années le moment, contemporain de la mort de Hugo, où les photogravures, puis les photographies des écrivains réalisées à leurs domiciles, commenceront à illustrer les reportages *in situ*[17]. Parallèlement aux festivités de 1881 et aux gravures, le tableau de Grévin est donc le seul moyen par lequel les contemporains de Hugo sont susceptibles d'être mis en présence du corps de l'écrivain de son vivant. Par la suite, les rares photographies du corps de Hugo qui circulent au cours des années 1880 sont celles que l'atelier de Nadar et la presse réalisent du cadavre en 1885. Et à considérer

17. Marie Maillard, *Étude de la série de Dornac « Nos contemporains chez eux. 1887-1917 ». Personnalités et espaces en représentation*, mémoire de master soutenu sous la direction de Sylvie Aubenas et de Bruno Foucart à l'Université de Paris-IV – Sorbonne, 1999, p. 70.

les photographies pionnières où Hugo se met en scène à Jersey puis à Guernesey, on arrive au même constat. Ces photographies, exposées à Paris au cours de la décennie 1860 devant un public très étroit d'amateurs, ne sont reproduites dans la presse qu'à la fin du siècle et souvent sous la forme de gravures [18]. En dépit de ces circonstances, il paraît assez logique que Hugo soit précisément le premier écrivain à figurer au musée Grévin dans une scénographie évoquant son intérieur. En effet, l'hôte d'Hauteville House avait lui-même donné l'impulsion à ce mouvement en exposant publiquement sa maison par l'image et par le texte [19]. De la sorte, c'est bien à Hugo qu'est revenue la primeur d'avoir inventé dans l'espace littéraire francophone moderne une nouvelle manière d'occuper l'imaginaire et l'imagerie du temps, « celle de l'écrivain photographié *chez lui* et celle aussi, du même coup, de la photographie des lieux de l'écrivain envisagés comme extension ou extériorisation tout ensemble décorative et symbolique de son génie intérieur [20] ».

Quelques années plus tard, le musée Grévin propose une nouvelle mise en scène, à l'occasion du décès de l'écrivain, qui ne correspond étrangement guère à cette visée. En effet, le goût théâtral pour les grands effets scéniques que Meyer a insufflés, jusqu'à son départ en 1883, est peu à peu corrigé par une rigueur plus historique, voire archéologique, sous l'influence du gestionnaire Gabriel Thomas qui introduit dans les tableaux des objets-reliques certifiés « authentiques [21] ».

Le procès-verbal de la réunion au cours de laquelle les responsables du musée se sont retrouvés le 26 mai 1885, pose les contours du nouveau tableau hugolien en ces termes :

> À l'occasion des funérailles de V. Hugo, un tableau représentant l'apothéose remplace le tableau de l'amiral Courbet. M. Jambon fera un décor représentant *Notre-Dame de Paris* ou des scènes des principales œuvres de Victor Hugo : la main de Victor Hugo avec plusieurs de ses autographes seront placés dans une vitrine [22].

Plusieurs éléments sont remarquables ici : premièrement, dès le 26 mai, soit quatre jours seulement après la mort de Hugo, le musée Grévin rattrape le fil de l'actualité. Ensuite, le tableau s'écarte de la valorisation d'un cadre référentiel circonscrit à la demeure de l'écrivain. Enfin, le sacre de Hugo se dit par l'évocation théâtrale de ses œuvres, sans que le terme « scènes », significatif au plan théâtral ou romanesque, ne permette toutefois de préciser les contours du corpus littéraire mobilisé.

Conformément à la commande, le tableau représente Hugo, allongé sur son lit de mort, la tête reposant sur un coussin ainsi que la photographie de l'atelier Nadar le

18. Marie-Clémence Régnier, « Hauteville House : une scène pour l'exil. Mises en scène de soi, mises en scène du chez-soi ? », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), actes du colloque de Cerisy (21-28 juin 2014), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 229-236.

19. *Ibid.* [Charles Hugo], *Chez Victor Hugo ; par un passant*, avec douze eaux-fortes par Maxime Lalanne, Paris, Cadart et Luquet [impr. de J. Claye], 1864.

20. Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *COnTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, § 26, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 11 juillet 2016 : http ://contextes.revues.org/5933 ; DOI : 10.4000/contextes.5933.

21. Pascale Dhaussy-Martinez, mém. cit., p. 222 et suiv.

22. « Séance du 26 mai [1885] », Délibérations du Conseil d'administration, 1881-1891, t. I. Marcel Jambon (1848-1908) était décorateur de théâtre et peintre pour de grands théâtres parisiens. Le tableau est retiré le 20 janvier 1886.



Figure 2 – Photographie de *L'Apothéose de Victor Hugo* au musée Grévin en 1885. Archives musée Grévin. © Archives Grévin – DR

figurait [23]. Mais la ressemblance s'arrête là. Une allégorie de la France (portant un chapeau conique de fée médiévale) est agenouillée au chevet de l'écrivain, à la façon des pleureuses couramment convoquées dans la statuaire funèbre et commémorative. Bien plus grandiloquent que le tableau de 1882, celui de l'apothéose, laïque, est tout aussi stéréotypé. Le texte de la brochure de visite le signifie magistralement :

> La France en deuil pleure son fils illustre. Le grand poète, étendu sur un lit de parade, le bras abandonné, vient de laisser échapper sa plume. Au second plan, *Gavroche* sur la barricade, *Notre-Dame-de-Paris*, *Triboulet* traînant le cadavre de sa fille, etc. etc., personnalisent l'œuvre du Maître, tandis que, s'échappant d'un trépied antique, une épaisse fumée porte au ciel le cortège de ses héros qui forme au-dessus de sa tête comme une glorieuse auréole [24].

La description associe à un lyrisme emphatique de circonstance la désinvolture d'une énumération d'images et d'expressions figées (« bras abandonné », « glorieuse auréole », « fils illustre », « cortège des héros »), dont l'inventaire s'interrompt soudainement (« etc. etc. ») pour indiquer que l'identification individualisée des personnages n'est pas essentielle. Par ailleurs, la présence renouvelée de la plume, dans la main droite du défunt, suggère que la mort a surpris le génie dans son travail, image to-

23. Victor Hugo [sur son lit de mort] : [photographie] / Nadar, 1885. Image accessible sur Gallica : ark :/12148/btv1b10535516p.

24. « N° 17. Apothéose de Victor Hugo », *Catalogue-almanach du musée Grévin* [s. d. 32e édition], p. 21.



Figure 3 – Joseph Denis Odevaere (1775-1830), *Lord Byron on His Death-Bed* (v. 1826), huile sur toile, 166 × 234,5 cm, musée Groeninge, Bruges

pique à nouveau comme l'illustre la toile d'Odevaere représentant la dépouille de Lord Byron (figure 3).

Outre ces éléments, ajoutons la mélodramatique fumée qui s'échappe d'un inopiné trépied antique et une imposante lyre d'opérette, lourdement adossée au lit du poète, comme pour mieux mettre en valeur la main et la plume qui pointent vers le sol. L'épais velours, constellé d'étoiles, qui entoure le lit funéraire et qui recouvre un coussin à passementerie (interprétation kitsch du coussin blanc aux allures d'auréole chez Nadar) complète un tableau pompier, dont le faste ne parvient pas à masquer la maladresse avec laquelle le bras de la figure de cire est articulé. En bref, tous les éléments sont réunis pour composer une apothéose élyséenne dans la plus parfaite tradition académique et néo-classique. Certes artificiel et hétéroclite, le tableau n'en demeure pas moins intéressant : il constitue le parfait conservatoire de la culture matérielle commémorative et funéraire qui accompagne les hommages rendus aux grands hommes à l'âge de la « statuomanie [25] ». Le tableau offre en effet un aperçu panoramique des objets couramment utilisés en pareille occasion : de la convocation des personnages de l'œuvre qui rappellent les bas-reliefs du monument de Louis-Ernest Barrias (1841-1905) inauguré en 1902 à Paris, aux rideaux qui encadrent le catafalque à l'Arc de Triomphe et au Panthéon, en passant par les couronnes et le bras pendant du défunt [26].

25. Maurice Agulhon, « La "statuomanie" et l'histoire », *Ethnologie française*, n° 2-3, nouvelle série, 1978, t. VIII, p. 145-172.

26. Voir Paul Delair, *Apothéose, pièce en 1 acte et en vers : jouée pour la première fois à Paris, sur la scène du Théâtre-Français, à la représentation extraordinaire dédiée par la Comédie-Française à la mémoire de Victor Hugo, le 11 juin 1885*, Paris, P. Ollendorff, 1885, et cat. exp. *La Gloire de Victor*

À dépasser cette vue de surface, la toile de fond s'avère en réalité intéressante. Si la mise en scène de l'écrivain entouré de ses personnages est bel et bien un lieu commun, le choix des œuvres et des éléments composant l'œuvre peinte de Jambon est riche de sens. L'artiste, qui a suivi les recommandations de la direction du musée en figurant *Notre-Dame de Paris* (1831), a complété le tableau d'une scène romanesque tirée des *Misérables* (1862) représentant Gavroche dressé sur une barricade, tandis que Triboulet (*Le Roi s'amuse*, 1832), est figuré au moment le plus dramatique de la pièce, lorsqu'il s'aperçoit qu'il a sacrifié sa fille Blanche par erreur. Éclairant également, le choix de présenter la silhouette des personnages autour de l'esquisse d'une architecture médiévale qui fleure bon le romantisme et qui n'est pas sans rappeler les propres dessins de Victor Hugo. Mieux, la théâtralisation en jeu mobilise des références historiques qui, si elles n'ont peut-être pas été volontairement exploitées par le musée, confèrent une portée sémiotique, symbolique et historique autrement plus profonde au tableau. La figuration de Hugo en cire entre, en effet, en résonance avec un rituel monarchique singulier, en lien avec la théorie des « deux corps du roi [27] ». De fait, il n'est pas impossible de considérer que le tableau rejoue à sa façon le rituel de l'exposition du corps immortel du roi en majesté, représenté par un mannequin de cire à la cour, en lieu et place du corps mortel du roi protégé des regards dans une autre chambre.

Dans cette perspective, « L'Apothéose de Victor Hugo » prolonge et pousse plus avant la présentation du cercueil au Panthéon en exposant directement l'avatar de cire du défunt. Aussi la nouvelle mise en scène démultiplie-t-elle la référence spatiale de la scène qu'elle rattache non seulement au décor de la chambre mortuaire du poète et à la crypte du Panthéon, mais aussi à un espace allégorique virtuel purement théâtral. Par ailleurs, la représentation de la dépouille de Hugo, surmontée des personnages littéraires, suggère que l'esprit du génie survit à son auteur dans un autre corps hugolien, celui du *corpus* de ses œuvres. Le musée Grévin, plutôt que d'exposer les manuscrits ou les éditions des œuvres de l'écrivain, demeure ainsi fidèle à son ambition spectaculaire, entièrement tournée vers la culture visuelle de son temps, tout en évoquant de façon tangible les glorieuses pages du tableau de 1882. Au corps de l'écrivain se substitue alors le cortège des silhouettes des personnages et d'une architecture monumentale qui redonnent littéralement et métaphoriquement *corps* à la mémoire de leur créateur. De même, la scénographie de la veillée funéraire entretient, après l'inhumation de l'écrivain, le souvenir de son existence au moyen de la réification.

À ce titre, la composition du tableau, organisée autour de la diagonale qui aligne la plume de l'écrivain et la représentation des œuvres de Hugo, est tout à fait éclairante puisqu'elle met en regard l'ensemble de ces objets en passant par une ligne structurée autour de la figure de cire. Aussi le choix de représenter l'œuvre hugolienne à partir de *Notre-Dame de Paris* s'avère-t-il particulièrement significatif. Quoiqu'il trouve sans doute à s'expliquer par la popularité de l'œuvre, on peut penser que le choix du roman renvoyant une image monumentale de Hugo ajoute à l'effet grandiose de la

Hugo, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1er octobre 1985 – 6 janvier 1986, Pierre Georgel (dir.), Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 256 et suiv.

27. Ernst Kantorowicz, *Les Deux corps du Roi*, Paris, Gallimard, [1957] 1989 ; Murielle Gaude-Ferragu, *D'or et de cendres, mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 242.

scène. En effet, la thèse sur laquelle repose le roman – et résumée par la formule lapidaire « ceci tuera cela » (l'imprimerie tuera la cathédrale) –, se voit illustrée en 1885 par la monumentalisation du grand homme panthéonisé et par la mise en scène magistrale du musée Grévin. Ce dernier, au lieu de consacrer le triomphe du livre sur le monument et du maître par le livre, concilie les deux types de monuments dans la mesure où c'est bien le monument de papier qui est à l'origine de la gloire de Hugo et du tableau, lequel traduit en retour le culte de l'écrivain à l'heure du triomphe de l'image et de l'avènement d'une culture de masse portée par la presse et les lieux de divertissement.

La mise en scène du tableau pourrait à elle seule suffire pour asseoir la position éminente que Hugo occupe de son temps. Mais il n'en est rien. Soucieux de mettre à l'honneur des reliques laïques que le poète a personnellement données à Grévin [28] dans un espace consacré, un tableau intitulé « 17bis » expose un moulage en cire des mains du maître, une plume et des lettres autographes « dans une vitrine [29] ». Saillants tant par leur statut que par leur emplacement, ces objets sont doués d'une aura dont ne disposent pas les accessoires de théâtre spécialement conçus pour les tableaux n° 12 et n° 17. Mieux, ces objets sacralisés s'inscrivent dans l'esprit des dispositions que le poète prend le 31 août 1881 dans un codicille testamentaire pour léguer ses manuscrits à la Bibliothèque nationale. Ainsi, la présence de ces objets dans un musée ouvert au public montrent que Hugo, à la veille de sa mort, pousse plus avant le culte de la personnalité et la mise en scène de soi qu'il avait commencés à mettre en place autour de la figuration de son corps « absent », pendant l'exil anglo-normand, au moyen de photographies représentant sa maison d'Hauteville House, sa personne et ses mains justement [30]. Ces vestiges ont pour fonction de maintenir un lien tangible entre les contemporains et l'écrivain, et ce précisément dans un contexte dans lequel ce dernier était voué à disparaître, pendant l'exil, puis au moment de sa mort.

Ainsi, ces objets ont ceci de particulier qu'ils mettent le visiteur en présence de l'écrivain *en personne*. Le moulage représente de façon métonymique une partie du corps emblématique du travail scripturaire, les mains, que réifient la plume et les lettres. Le moulage, quoique lié à la technique de reproduction d'un modèle, est conforme aux *vraies* mains de l'écrivain, tandis que les lettres autographes et la plume sont des objets uniques et « authentiques » comme le souligne la brochure des visiteurs [31]. Ce qui se joue là, c'est donc la muséalisation de reliques de l'écrivain préservant la trace de son corps et entretenant l'illusion de sa présence, fût-ce par-delà la Manche… et la mort. De ce point de vue, les lettres et le moulage pérennisent la présence de l'écrivain par la re-présentation démultipliée de parties ou de traces de son corps. Ils traduisent la « quête de l'aura perdue [32] » que les contemporains entreprennent autour du grand homme de son vivant et, *a fortiori*, après sa disparition. Ainsi, bien

28. « N° 17bis. », Catalogue-almanach du musée Grévin [s.d. 32^{e} édition], p. 21. Il est possible que le tableau de 1882 ait mis en scène les reliques dans une scène d'écriture qui se prêtait à leur mise en valeur. Aucun document ne l'atteste cependant.

29. *Ibid.*

30. Marie-Clémence Régnier, « Hauteville House… », art. cit.

31. « N° 17. Apothéose de Victor Hugo », ouvr. cit., p. 21. Un document d'assurance de 1999 fait mention d'un feuillet double en date du 1er octobre 1832 et adressé à M. Rivoulon.

32. Daniel Fabre, « À la recherche de l'aura perdue », dans Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires, Rencontres de Bourges, *Bulletin d'informations*, mars 2003, n° 8, p. 1-9.



Figure 4 – Photographies de la main de Victor Hugo par Auguste Vacquerie (v. 1853-1854) et de Victor Hugo dans son bureau à Hauteville House par Edmond Bacot (v. 1862). Maison de Victor Hugo, Paris. © Marie-Clémence Régnier

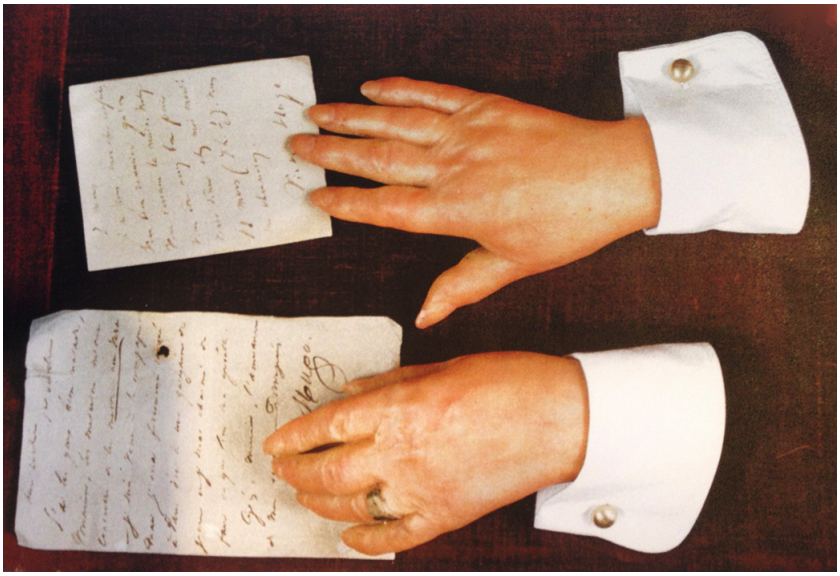


Figure 5 – Moulage des mains et lettres autographes de Victor Hugo. AMG Photographie d'un inventaire d'assurance, 1999, musée Grévin. © M.-C. Régnier

que le musée attire l'attention sur le spectacle théâtral qu'animent les artefacts des reliques, mises en abyme dans le tableau n° 17, la sacralisation des reliques sous vitrine institue un nouveau mode d'exposition à Grévin que les maisons-musées consacrées à Hugo reconduiront quelques années plus tard.

⋆

Non content d'être le premier *musée-théâtre* à exposer l'écrivain au moyen d'un personnage de cire et de l'exposition de reliques personnelles, le musée Grévin donne à voir les enjeux inhérents à une forme originale de muséalisation dans la tradition du sacre laïc de l'écrivain moderne en adoptant le modèle de la vitrine muséale. Corollaire de l'essor des pèlerinages réalisés dans la maison-sanctuaire de l'écrivain, la valorisation de ces objets insignes semble pourtant céder le pas au modèle théâtral du tableau dans lequel les emblèmes de l'écrivain s'accumulent dans des représentations stéréotypées du sacerdoce littéraire. Partant, la muséalisation en jeu à Grévin ne vise pas tant à « extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine » pour lui « conférer un statut muséal [33] », qu'à remettre en contexte le personnage dans des décors familiers à la faveur du plein essor des reportages de presse et de la diffusion d'images du même ordre.

Optant avant l'heure pour une *muséographie* immersive, sans renoncer pour autant à la sacralisation d'objets soumis à l'adoration des pèlerins, le musée Grévin marque par conséquent une étape déterminante dans la constitution d'un horizon d'attente

33. Voir la note 7.

favorable à l'exposition des objets rappelant le souvenir de l'écrivain dans « [leur] milieu naturel ou culturel d'origine », *chez* l'écrivain. Contemporaine des pièces naturalistes et précédant d'une décennie les premiers dioramas des musées d'histoire naturelle français [34], les tableaux du boulevard Montmartre se démarquent cependant de toute démarche scientifique. Ils s'affichent plutôt comme la vitrine d'une culture médiatique du grand homme qui préfère la pompe ronflante d'un décorum stéréotypé au spectacle complexe des *intérieurs artistes* et aux reconstitutions fidèles à la réalité. Nul doute, pourtant, que ces mises en scènes marquent une étape clef dans le processus d'exposition de l'intimité domestique de l'écrivain avec les récits de visite, la gravure, la photographie, le reportage et l'inauguration de deux maisons-musées aux lendemains de la mort du maître, puis en 1903 [35].

34. Renske Langebeek, « L'aménagement des collections d'Histoire naturelle aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 134|2011, mis en ligne le 1^er^ mars 2013, consulté le 19 juin 2016. URL : http :// ocim.revues.org/841 ; DOI : 10.4000/ocim.841. Page consultée le 9 juillet 2016.

35. Gérard Audinet, « Quand donner c'est créer. Paul Meurice et la Maison de Victor Hugo », dans Chantal Georgel (dir.), *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris* (« Actes de colloques »), [En ligne], mis en ligne le 24 septembre 2015 : http ://inha.revues.org/6903.