

4-1-2012

Les Curiosités : L'analyse de la fonction de l'anomalie dans les musées français du dix-neuvième siècle

Alexandra A. Powell

Trinity College, alexandra.powell@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <http://digitalrepository.trincoll.edu/theses>

Recommended Citation

Powell, Alexandra A., "Les Curiosités : L'analyse de la fonction de l'anomalie dans les musées français du dix-neuvième siècle". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2012.

Trinity College Digital Repository, <http://digitalrepository.trincoll.edu/theses/269>

Alexandra Powell

Thèse Française

I Les Curiosités : L'analyse de la fonction de l'anomalie dans les musées français du dix-neuvième siècle

L'approche épistémologique des curiosités, ou des phénomènes qui ne se produisent pas au sein de notre perception de la normalité, avait beaucoup évolué depuis le début de l'Europe moderne. L'attitude de la Renaissance à propos de l'émerveillement et le paradigme dominant que la nature est une entité inconnaissable commence à disparaître dans le siècle des Lumières. Les philosophes ou les scientifiques, ont commencé à croire que la nature peut-être comprise et classée. L'encapsulation des connaissances en est devenue emblématique de la pensée des Lumières. En 1703, Bernard de Fontenelle, a commencé son « Sur un agneau fœtus monstrueux » dans le *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* avec, « On regard ordinairement les Monstres comme des jeux de la Nature ; mais les Philosophes sont très persuadés que la Nature ne se joue point, qu'elle suit toujours inviolablement les mêmes Regles, & que tous ses ouvrages sont, pour ainsi dire, également sérieux. »¹ Les sentiments de Fontenelle évoquent le début de ce mouvement. Il fait allusion aux règles de la nature,

¹ Bernard de Fontenelle, « Sur un agneau fœtus monstrueux, » *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* [1703] (Paris: Imprimerie Royale, 1705), 28.

qui ne permettent pas les aberrances fantaisistes tant aimé par Paré. Le discours de Fontenelle annonce l'aliénation future des «monstres» qui coïncide avec l'obsession de la catégorisation des connaissances au siècle des Lumières. Finalement, rien hors de ces règles construites ne serait interprété comme normal. Dans cet essai nous analysons comment la compréhension des curiosités a évolué, depuis le seizième siècle. En prenant cette époque et surtout le travail de Paré, nous pouvons comprendre la transformation des idées et des attitudes envers la curiosité comme elle est représentée au dix-neuvième siècle dans les musées. Les théories de Foucault au sujet de la surveillance, l'anomalie et les aspects cliniques soutiennent cette analyse.

La naissance et la croissance du musée moderne a créé des nouvelles espaces pour l'éducation. La connaissance pourrait être acquise pas seulement par les livres comme auparavant, mais aussi à travers les objets derrière la vitrine du musée. L'exposition des objets du musée sert d'une plate-forme de grande influence pédagogique pour le développement des connaissances. Le musée du dix-neuvième siècle n'a manipulé aucun objet plus souvent que les mêmes curiosités qui avaient été étudiées à la Renaissance. Le mot « monstruosité, » qui évoquait toute anomalie au début de l'Europe moderne comprendrait, trois cent ans plus tard, le sens de la « curiosité, » d'où vient l'expression musée de la curiosité à l'époque. L'idée de recueillir des curiosités exotiques va jusqu'aux collections privées d'objets. Le spectateur devait analyser les objets et simultanément former des opinions sur la nature sur lui-même et aussi sur les « normes » sociales.

L'épistémologie française du dix-neuvième siècle s'est transformée au point où le «normale» était impossible à comprendre sans l'existence de l'«anormal». Dans *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Foucault affirme,

« au contraire, l'analyse des discontinuités cherche plutôt à faire surgir la cohérence interne des systèmes signifiants, la spécificité des ensembles de règles et le caractère de décision qu'elles prennent par rapport à ce qu'il faut régler, l'émergence de la norme au-dessus des oscillations fonctionnelles. »²

Plus précisément, l'anormal a été perçu différemment au dix-neuvième siècle en France par rapport au seizième siècle. Les curiosités et les anomalies sont devenues spectacles et ont été exposées bien en vue dans les musées, soumises à une évolution pédagogique qui permettait une compréhension plus prolétarienne des curiosités et des anomalies qui a renforcé le contraste entre ce qui est perçu comme « normal » et ce qui ne l'est pas.

La définition du mot « curiosité » avait évolué depuis neuf siècles.³ Au treizième siècle, la *curiositeiz* était « le désir de connaître. » Au dix-neuvième siècle, une « curiosité » était un objet étrange ou remarquable. En 1857, Flaubert écrit dans *Madame Bovary*, « Curiosité archéologique, gastronomique. » La définition du « monstruosité » dans le quinzième siècle est « anomalie dans la formation du corps humain. » Au dix-neuvième siècle, la distinction entre « curiosité » et « monstruosité » n'étaient pas nette. Les squelettes malformés du Musée Dupuytren, les crânes des criminels, et les objets exotiques du cabinet de la curiosité sont à la fois monstrueux et curieux.

² Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Gallimard, 1966), 371.

³ L'information suivante provient de:
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?45;s=4010845275;?b=0;>

Le changement épistémologique envers ces phénomènes au dix-neuvième siècle en France, sera mieux compris à travers l'optique des musées. Certains de ces musées traitaient des sujets de y compris déformation du corps humain tel que l'on voit au Musée Dupuytren de l'anomalie et des monstruosité. En France du dix-neuvième siècle, la définition des monstres comprend tout ce qui était aux marges de la société. Le mot même « monstre » était une métaphore pour tout ce qui était différent ou marginale. Notre compréhension des représentations ou des expositions de l'anomalie doit considérer aussi une étude des institutions de la curiosité morbide comme le Musée Criminel, la Morgue de Paris, et le Musée Dupuytren.

Pour mieux comprendre la perception de l'anomalie que ces musées ont « enseignée, » nous devons explorer la façon dont les musées fonctionnent. Il y avait un aspect clinique qui permettait au spectateur de former des jugements sur le « spécimen » derrière la vitre ou sous la glace. La pédagogie des musées français du dix-neuvième siècle est essentielle pour comprendre le traitement de l'anormal dans la culture à l'époque. Une partie de cette discussion doit aussi tracer l'évolution du musée en France, et l'accumulation des connaissances à travers la catégorisation des objets.

La catégorisation des objets suggère une nouvelle forme de la classification des connaissances qui est née au siècle des Lumières. Les connaissances qui ont été autrefois gagnées par la lecture, pourraient être acquises par un plus large public dans les musées publics. Cette classification de l'objet comme véhicule de la connaissance historique ou scientifique se manifeste au dix-neuvième siècle dans le concept de la collection et la possession des objets. La pratique de la collection privée permet à certaines personnes les mêmes effets pédagogiques que l'expérience du musée. La collection des curiosités,

désormais définies comme *bibelots*, est une autre façon de comprendre comment les gens percevaient l'altérité à travers des manifestations physiques de l'exotique ou l'étrange.

Les lecteurs modernes peuvent explorer ce passe-temps culturel de la collection à travers la littérature française du dix-neuvième siècle. Par exemple, Flaubert illustre ces « collectionneurs » dans *Bouvard et Pécuchet* (1881), son dernier roman. Dans ce roman, concernant la quête des connaissances de deux anciens copistes, un chapitre décrit leur rôle comme archéologues. Leur désir pour la connaissance à travers les objets qu'ils avaient collectionnés correspond au rapport entre les curiosités (les anomalies) et le public qui va au musée pour une sorte d'apprentissage.

La théorie de Foucault est un fil essentiel pour discerner les constructions humaines qui ont influé sur ce changement dans les idées envers les curiosités. Tout comme certains aspects de la pédagogie au dix-neuvième siècle, les musées français ont adopté un élément élitiste et xénophobe. Cette tendance vers l'exclusion est clarifiée par la philosophie de Foucault. Foucault montre que l'épistème de surveillance après la Révolution fonctionne dans les musées du dix-neuvième siècle.

De même, la culture de surveillance, dont Foucault critique, ne plaît pas Bouvard et Pécuchet. Notamment, à la fin de leur tour comme des archéologues, Bouvard et Pécuchet ne sont pas satisfaits. Leurs objets de curiosités et bizarreries ne les aident pas à comprendre quelque chose de plus grandiose sur la condition humaine. Ils croient que par la possession d'un objet et par l'acte de étudier cet objet chaque jour derrière la vitrine d'un cabinet de curiosité, qu'ils pourraient également posséder les connaissances que la curiosité symbolise. Leur déception contraste complet avec l'attitude de Paré. Leur insatisfaction à l'égard du paradigme pédagogique actuel est en contraste avec celui de

Paré, qui a compris le monde plus clairement à travers les anomalies au seizième siècle. Paré a enseigné que l'on peut apprendre des connaissances de la nature en acceptant les aberrances et en les incorporant dans le domaine de la norme, et non par l'alienation.

I Analyse Historique de la Curiosité

Afin de bien comprendre la transition entre le seizième siècle et le dix-neuvième siècle, il est utile de tracer l'histoire de la curiosité. En 1573, Ambroise Paré a été critiqué d'avoir publié des récits illustrés de malformations congénitales dans son *Des Monstres et prodiges* sur la théorie de l'imagination maternelle, qui affirme que les malformations congénitales ont été causés par des impressions faites sur l'esprit de la mère pendant la grossesse. Paré a jugé prudent de contrecarrer cette accusation en affirmant qu'il n'écrivait pas pour un grand public, y compris les femmes.⁴ En revanche, comme chirurgien en chef à Charles IX, il a écrit pour instruire les praticiens moins expérimentés. Il a écrit dans l'esprit d'instruire un groupe spécialisé. *Des Monstres et prodiges* a été un traité épistémologique.

Comme un érudit curieux de la Renaissance française, Paré a cherché les connaissances fondées sur une synthèse de l'observation et de la connaissance antique. Paré a considéré l'étude des aberrances de la nature, des monstres, qu'ils soient des malformations congénitales ou des démons de la mer, comme un point d'entrée à la philosophie naturelle. Il a souvent présenté en juxtaposition ses propres expériences médicales avec des corps malformés, également appelés monstres, avec des phénomènes

⁴ « écrire pas de tout pour les femmes. »

Paré, Ambroise, and Janis L. Pallister. 1982. *On Monsters and Marvels*, Chicago: University of Chicago Press, 55.

comme les escargot qui à l'époque étaient par leur altérité considérés comme monstrueux.

Ceci dit, la première partie est la partie la plus détaillée de l'étude sur les causes des malformations congénitales, aussi compris sous la catégorie monstrueuse. Cela pourrait être le cas parce que les malformations congénitales et leurs causes ont été plus facilement classés. L'imagination maternelle, selon Paré était la cause des malformations congénitales pendant la grossesse. Cette idée s'inscrit dans les lois de la raison et l'expérience, et avait persisté comme un aspect de droit naturel depuis Aristote. À cet égard, Paré a été l'un des premiers embryologistes.

Paré prescrit d'autres phénomènes à une nature autonome (e.g. notez le sexe féminin) qui prenait plaisir à *lusus naturae*, aberrances fantaisistes de la loi naturelle qui reflètent la diversité de la vie. La nature autonome ne s'est pas soumise aux règles créées par une divinité masculine par les structures de raison. Des allusions au sexe ont souligné la position de Paré comme un pont entre la philosophie naturelle médiévale et la science moderne, entre les théories misogynes d'Aristote et de la rhétorique moderne sur l'observation et l'expérience. L'œuvre de Paré, qui s'appuie sur des références à l'imagination maternelle, peut se rejoindre avec un dialogue historiographique préexistant sur l'infériorité de la nature féminine. Dans un contexte plus large, Paré était une personne clef dans la discussion sur les monstres et les merveilles. Il était le représentant d'un moment précis où les anomalies ont été considérés comme la clef pour comprendre l'ensemble plus vaste ou bien un système de la nature, à la veille même du moment où la nature n'était plus une entité panthéiste, autonome et indéchiffrable.

L'histoire de Paré et son interprétation de prodiges servent à établir l'histoire des anomalies dans le discours français. Dans la compréhension de la structure pédagogique, grâce à laquelle Paré a compris « les prodiges, » nous pouvons mieux comprendre le changement dans leur fonction qui est survenue au dix-neuvième siècle en France. Paré et ses contemporains ont cherché à comprendre leur monde à travers l'expérimentation directe avec prodiges. Au dix-neuvième siècle, la compréhension s'est développée selon le concept de la possession des objets et le regard à travers la vitre. La société avait évolué à un système où l'institution gère les renseignements et la pouvoir en guise de la raison.

| Le Musée Dupuytren

Le Musée Dupuytren, une partie de l'Université Sorbonne, a été fondé en 1835 grâce à un legs d'un professeur de médecine chirurgicale à la faculté de médecine à Paris.⁵ Le Musée Dupuytren existe encore et c'est un bon exemple de la manie au dix-neuvième siècle pour la collection et la compréhension à travers les objets. Dupuytren est vraiment un musée de « monstruosités. » Les mêmes déformations qui au seizième siècle étaient considérées comme des prodigieuses étaient ensuite considérées comme anomalies et ont été traitées selon la manière clinique d'un musée médical.

Le Musée Dupuytren traite surtout des pathologies anatomiques. Dans la collection on trouve des moulages de cire, organes conservés dans des bocaux, squelettes, pièces osseuses, et instruments pour la pratique de l'anatomie pathologique. La collection inclure aussi un squelette partiel d'un homme qui avait des lésions. Le site stipule que

⁵ Toute cette information est accrédité sur le site du musée:
http://www.upmc.fr/fr/culture/patrimoine/patrimoine_scientifique/musee_dupuytren.html

ses lésions osseuses devenues rare en Occident « mais qui sont malheureusement courantes dans de nombreux pays en voie de développement. »

Le Musée Dupuytren et le pensée de Paré ont tous les deux un but pédagogique. Cependant, les implications de la pédagogie sont différents. Paré décrit les déformations dans ses livres avec un ton affectueux et curieux. Souvent, sa spéculation était fondée sur du ouï-dire et il n'y avait aucune preuve matérielle dans son travail. Cette approche aux monstruosité a changé radicalement au cours du dix-neuvième siècle. La représentation des déformations dans le Musée Dupuytren reflète une obsession avec l'objet matériel. Lorsque l'on regarde le modèle en plâtre de l'enfant malformé, le spectateur croit qu'il peut comprendre la science. Ce que l'on appelle « science » n'est que l'interprétation des objets. En outre, les déformations ne servaient plus comme indices pour déterminer les caprices de la nature. Au contraire, elles sont des représentations physiques de ce qui n'est pas naturel, permettant au spectateur à l'autre côté de la vitrine de s'identifier comme « normal. » Janell Watson explique ce concept : « the 'object' of knowledge is no longer the *discourse* which the material object represents, but rather the *material object* itself. »⁶ Cette redéfinition de la puissance pédagogique d'un objet conduit à une reconnaissance de la curiosité comme une manifestation des connaissances.

| La Réappropriation de la curiosité

La curiosité qui était représentée dans des musées tels que Dupuytren a créé un fonctionnement pédagogique entièrement nouveau au sujet de la curiosité morbide. Les visiteurs d'un musée voulaient apprendre quelque chose, alors qu'ils s'intéressaient aussi

⁶ Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), 86.

au spectacle et à l'altérité. Ceci est illustré par *Mon Musée criminel* (1890), par l'ancien officier de police Gustave Macé. Macé voulait écrire un « livre documentaire »⁷ dans lequel il raconte ses expériences dans la police municipale. Il comprend aussi des illustrations et de nombreux textes sur les outils utilisés pour incarcérer et mesurer les criminels. Sa raison de le faire est la curiosité du public. Il écrivait :

« Le public est toujours curieux de ce qui concerne la vie et la poursuite des malfaiteurs; je lui ai fait voir dans le 'Jolie Monde' le défilé de l'armée du mal au *grand jour*, depuis le faux mendiant jusqu'au chloroformiste qui endort scientifiquement sa victime afin de la mieux dépouiller. »⁸

Macé démontre la peur et l'appréhension au sujet de cette institution de la société à l'époque. Grâce à son musée, il offre les contenus de son travail ouvert au public. Le fait que Macé a choisi d'intituler son ouvrage «musée» fait allusion à la nature des musées à l'époque. Ils étaient des espaces à considérer et interpréter des objets, tout en satisfaisant la curiosité naturelle et morbide des hommes. L'institution gère les connaissances et peut-il détermine la représentation au public. Cela rappelle la théorie de Foucault concernant les pratiques médicales.⁹ Il affirme que les institutions réorganisent et enlèvent les connaissances du discours public en les rendant cliniques et inaccessibles. C'est à dire l'antithèse de monstres Paré.

En théorie moderne des musées, Charles Garoian traite de la nature performative et théâtrale des musées dans lequel le spectateur est un participant actif. Il écrivait :

⁷ Gustave Macé, *Mon musée criminel* (Paris: Charpentier, 1885), 6.

⁸ Macé, 1.

⁹ Michel Foucault, *The Birth of the Clinic* (New York: Pantheon Books, 1973).

« The perceptual engagement that exposes the phenomenological characteristics of museum artifacts represents an experience that is performative. Contrary to its inert appearance when viewing a work of art, the viewer's body is discreetly acting out. »¹⁰

Cela renforce l'idée que le musée du dix-neuvième siècle a enseigné quelque chose de spécifique aux visiteurs. Aujourd'hui, nous comprenons la théorie derrière les buts pédagogiques d'un musée et nous pouvons interpréter les objets d'une distance intellectuelle. Le spectateur du dix-neuvième siècle était plus sensible aux influences de l'institution. Ils étaient engagés avec le sujet sous surveillance, mais ils n'étaient pas guidés dans leurs perceptions de cet objet. Par conséquent, la cloison de la vitrine et des aspects cliniques de l'institution a permis au spectateur de succomber à des instincts naturels et de voir quelque chose d'étranger dans la curiosité exposée.

L'exemple le plus frappant de cette France au dix-neuvième siècle est la Morgue de Paris. La curiosité morbide y atteint son apogée. Les cadavres étaient devenus les nouveaux monstres de Paré. Cependant, au lieu d'apprécier la nature, les visiteurs de la Morgue ont appris ce que c'était une anomalie. En outre, ils ont appris que souvent les cadavres étaient victimes d'actes criminels. Les spectateurs de la mort ont interprété les figures de derrière la vitre pour justifier leur propre succès en étant vivant, et « the morgue is considered in Paris like a museum that is much more fascinating than even a wax museum because the people displayed are real flesh and blood. »¹¹

¹⁰ Charles R. Garoian, « Performing the Museum » *Studies in Art Education* vol. 42 no. 3. (2001), 239.

¹¹ *La Presse*, March 22, 1907. Cited from Schwartz, 48.

La « pédagogie » de la Morgue était une pédagogie de l'exclusion. La littérature du dix-neuvième siècle suggère que même le public qui l'a visité était des êtres condamnables. Dans *Thérèse Raquin* d'Emile Zola, quand Laurent veut chercher le corps de Camille, il visite la morgue.

“Laurent connut vite le public de l'endroit, public mêlé et disparate qui s'apitoyait et ricanait en commun. Des ouvriers entraient, en allant à leur ouvrage, avec un pain et des outils sous le bras; ils trouvaient la mort drôle.”¹²

Ironiquement, les gens qui vont visiter la morgue pour partager dans le spectacle qui est le cadavre inerte et étranger (parfois tué par un criminel anormal) sont rendus eux-mêmes inhumains par leur manque de compassion dans la présence de la mort. Le cadavre devient un produit de la connaissance et de la spéculation.

| Le musée de la maison

L'objectivation des connaissances qui existait dans les musées de la curiosité correspond également à celle dans les collections privées. Le mot « monstruosité » vient du verbe « montrer. » En montrant dans leur maison des objets exotiques, des « bibelots, » les collectionneurs du dix-neuvième siècle ont partagé leur érudition et aussi leur désir et de devenir membres de la bourgeoisie de plus en plus éduquée et affluente. Faire marchandise des connaissances fait que les curiosités sont la devise. « [The] pedagogical and propagandistic utility of studying, collecting, and displaying prized

¹² Emile Zola, *Thérèse Raquin*. The Project Gutenberg EBook.

objects »¹³ est devenu ordinaire. Ce siècle a vu la montée de la bourgeoisie comme classe marchande qui a montré ses richesses et ses connaissances par la possession des curiosités, qui sont devenues des remplaçants physiques de l'apprentissage dans le sens du seizième siècle.

En 1883, Ernest Bosc, dans sa *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*, a défini Bibelot comme : « Bibelot. Ce terme, dont l'origine ne servait qu'à désigner des outils, des ustensiles et des objets très divers et de peu de valeur, est aujourd'hui employé par les amateurs et les antiquaires pour désigner principalement des objets d'art et de curiosité. »¹⁴ Ces objets portent un but dans l'épistème du dix-neuvième siècle et leur collection forme la conscience culturelle de l'époque.

Les collections privées manquaient le sens clinique des musées tels que Dupuytren. Cependant, ils ont maintenu le même sens de l'aliénation de l'objet, qui à son tour aidait le propriétaire à se définir lui-même. Les objets, souvent dans un « cabinet de curiosités, » étaient encore réservés du spectateur par une vitre de verre.

Faire une distinction entre un musée et une collection privée n'est pas pertinente à cette discussion. Pourtant, la valeur perçue des objets de curiosité est tout à fait subjective, comme Chantal George souligne, « the Louvre and the Muséum d'Histoire Naturelle each hold a nearly identical seventeenth-century jade cup, which is classed as a geological specimen in one place and a work of decorative art in another. »¹⁵ Qu'elles

¹³ Paula Young Lee, « The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France. » *The Art Bulletin* vol. 79 no. 3. 1997, 411.

¹⁴ Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), 100.

¹⁵ Lee, 412.

soient curiosités dans un musée ou dans une maison, ce qui est pertinent est la fonction épistémologique de ces objets.

Paula Young Lee discute de l'importance pédagogique des objets du musée au 18ème siècle en France, à la naissance des musées :

« for all of the propagandistic benefits of works of art, they were valuable precisely because they were acquired, ceded, brought in from the outside. These objects were portable, and their meaning was almost as mobile. The explanatory power of science could help naturalize these foreign objects and also justify their acquisition, much like the ancient museum had helped the Ptolemies demonstrate a 'civility' that belied other acts of barbarism... »¹⁶

Si les objets transportés ont un «sens mobile, » la collection privée des *bibelots* signifie la connaissance acquise facilement. Un exemple littéraire des collecteurs privés est *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Gustave Flaubert. Les deux copistes veulent acquérir des connaissances et la compréhension de l'univers et, dans le chapitre quatre, ils arrivent grâce à l'acquisition de curiosités. Flaubert écrit, "...ils étaient devenus des archéologues ; et leur maison ressemblait à un musée. Une vieille poutre de bois se dressait dans le vestibule. Les spécimens de géologie encombraient l'escalier; et une chaîne énorme s'étendait par terre tout le long du corridor."¹⁷ La connaissance de la culture et de l'histoire se manifeste dans ces bibelots. Bouvard et Pécuchet ont succombé à la nécessité de posséder du dix-neuvième siècle. Flaubert stipule, « ...ils avaient rencontré une foule

¹⁶ Lee, 411.

¹⁷ Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 125.

de choses curieuses. Le goût des bibelots leur était venu, *puis* l'amour du moyen âge. »¹⁸

Et ils croyaient que par l'acquisition de ces choses sans hasard, ils gagneraient les connaissances. Ils font de grands efforts, et selon Flaubert :

“Mais souvent un faible indice met sur la voie d'une découverte inappreciable. Donc, ils revêtirent leurs blouses, afin de ne pas donner l'éveil, et, sous l'apparent de colporteurs, ils se présentaient dans les maisons, demandant à acheter de vieux papiers. On leur vendit des tas. C'étaient des cahiers d'école, des fractures, d'anciens journaux, rien d'utile.”¹⁹

Je dirais même que Bouvard et Pécuchet, qui avait récemment pris leur retraite et qui vivaient à la campagne, étaient à la recherche des limites de leur propre existence. Par le réalisme physique de ces objets étranges dans leur maison, ils ont ajouté la définition de leur petite existence propre : les anciens fonctionnaires vivant seuls et sans but. La portabilité des connaissances au sein des curiosités a permis un drastique de la pédagogie dans l'interprétation des objets.

| Les interprétations dangereuses

Je dirais que la littérature de Flaubert et Zola est indicative d'une nouvelle révolution épistémologique dans la façon de comprendre et d'interpréter le monde à partir des objets. Cette nouvelle culture matérielle, non plus fondée sur la théorie écrite, était difficile à limiter et à réglementer. La manifestation physique de la connaissance dans un objet quelconque derrière une vitrine a permis la souveraineté au spectateur dans son interprétation. Souvent, cela permet la perception de soi en contraste avec l'altérité. Le

¹⁸ Flaubert, 127.

¹⁹ Flaubert, 131.

collectionneur participe dans cette définition de l'anomalie, chaque objet collectionné était utilisé comme manifestation des connaissances ou de la richesse.

En France au dix-neuvième siècle, la perception de la curiosité comprend tout ce qui était aux marges de la société. Notre compréhension des expositions de l'anomalie a suscité une étude des institutions de la curiosité morbide comme le Musée Criminel, la Morgue de Paris, et le Musée Dupuytren. L'interprétation de ces curiosités engendrait une nouvelle épistémologie d'exclusion qui a marqué le dix-neuvième siècle.

L'importance clinique des objets d'observation, en particulier les corps, les criminels, etc., a éveillé des éléments élitistes où même xénophobes a donc formé une plate-forme théorique plus solide dont les gens pouvaient s'affirmer. La conception de la phrénologie utilisée par le policier Macé était mal interprétée par les spectateurs à la morgue. Les monstres que Paré a aimés pour leur aspects miraculeuses ont été abhorrés par la nouvelle société. La catégorisation des connaissances par des objets a ouvert la possibilité pour la mauvaise utilisation des connaissances, un concept familier à notre culture moderne d'internet. En outre, la culture matérielle est liée à la manie pour la possession au dix-neuvième siècle, qui se manifeste dans les projets de colonisation. Le fil conducteur est l'idée de Foucault sur la surveillance et l'organisation des connaissances dans la culture. Tout en regardant les autres, en regardant nous-mêmes, en regardant les objets exotiques et monstrueux sous le verre, nous pouvons garder une distinction nette vis à vis les autres et aussi protéger notre amour propre et rester à l'aise dans notre « normalité. »

Primaire

Bosc, Ernest. *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*. Paris: Firmin Didot, 1883.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Grund, 1944.

Goncourt, Edmond. *La Maison d'un artiste*. 2 vols. Paris : Charpentier, 1881.

Macé, Gustave. *Mon musée criminel*. Paris : Charpentier, 1885.

Virmaître, Charles. *Les curiosités de Paris*. Paris : Lebigre-Duquesne, 1868.

Secondaire

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum : History, theory, politics*. London : Routledge, 1995.

Cunard, Nancy. « The Musée de L'Homme. » *The Burlington Magazine for Connoisseurs* vol. 88 no. 516. 1946. 66-71.

Dangelzer, Joan Yvonne. *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*. Geneva : Slatkine, 1980.

Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic*. New York: Pantheon Books, 1973.

Foucault, Michel. « Of other spaces. » *Diacritics*. 1986.

Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Gallimard, 1966.

Garoian, Charles R. « Performing the Museum. » *Studies in Art Education* vol. 42 no. 3. 2001. 234-248.

Lee, Paula Young. « The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France. » *The Art Bulletin* vol. 79 no. 3. 1997. 385-412.

Pomian, Krysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIII siècle*. Paris : 1987.

Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities*. Berkeley : University of California Press, 1990.

Watson, Janell. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.