

Joseph Cornell : L'invention de la boîte surréaliste

Mary Ann Caws

L'invention

Volume 26, numéro 3, hiver 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035826ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035826ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caws, M. A. (1990). Joseph Cornell : L'invention de la boîte surréaliste. *Études françaises*, 26 (3), 79-86. <https://doi.org/10.7202/035826ar>

Joseph Cornell: L'invention de la boîte surréaliste

MARY ANN CAWS

«La crise de l'objet» — c'est ainsi qu'André Breton désigne l'ambiance extraordinaire dans laquelle les manifestes et les écrits surréalistes fleurissent en abondance. Les limites coutumières des choses — objets et idées — sont troublées par l'interrogation incessante de leur nature. La juxtaposition entièrement nouvelle des éléments de domaines opposés (théorie qui est née avec Pierre Reverdy bien avant, mais qui trouve son épanouissement chez les surréalistes, au centre de leur beauté convulsive) se fait partout, sans limites, dès l'époque dada.

Mais ce fut le génie de ce Joseph Cornell étrangement américain, si admiré des surréalistes, de mettre précisément des limites autour de cette rencontre d'éléments divers. Dans ses boîtes de bois et de verre, se jouait un théâtre du merveilleux pour les grandes personnes éprises du petit format. Rassembler les objets du monde réel, c'était l'équivalent pour lui d'inventer tout un autre monde, encore plus réel, parce qu'il pouvait y incorporer ses rêves. Être en état d'attente devant les objets à la découverte desquels il partait tous les jours ne se distinguait pas, à ses yeux, de vivre. Il inventait une vie, la captait dans ses boîtes, et la montrait en l'emboîtant. Comme dans un piège, mais un piège qui serait un poème.

* * *

Invenire: trouver soudain, devant soi, ce dont on va être amoureux — du moins pendant quelque temps. Formulation on ne peut plus poétique de ce qu'on appellera (hélas, parfois avec beaucoup moins de poésie) le hasard objectif ou, alors, la découverte du merveilleux quotidien. Nous parlons, on l'aura reconnu, du domaine surréaliste. L'invention considérée sous l'angle surréaliste sera donc surdéterminée: car elle est à la fois produite par quelque chose de soudain, l'objet trouvé, et, dans un sens, déjà attendue. Merveilleusement attendue.

Vivement souhaitée, car ce n'est que de cette découverte, de cette révélation (*dis-closure*) que naîtra un sentiment assez intense pour faire surgir la passion. Sans passion, il n'y a pas de poésie, qui plus est, pas de surréalisme, et la poésie, comme la beauté surréaliste, sera convulsive ou ne sera pas. Breton ne fera pas état des moments nuls, il ne les décrira pas, parce qu'ils sont dépourvus de toute valeur.

Il s'agira donc d'amour-passion pour l'objet trouvé, donné, découvert, *inventé* au sens strict du terme. La passion de la trouvaille sera la passion même du surréalisme qui, lui, assume le visage de celui qui aurait inventé l'amour. C'est le cas de Joseph Cornell, qui a su bien garder ce qu'il se permettait de trouver. Il inventait un mystère et acceptait de le partager.

* * *

Une révélation, ce coup de foudre intellectuel, ne se mesure pas à la durée de l'amour qui en naît, ni à ses ravages...

L'admirable se tient, tient à cette solution de continuité imaginative, où il semble que l'esprit tire de soi-même un principe qui n'y était pas posé. La généralisation d'une découverte, sa valeur comme on dit, si inespérée qu'elle soit, reste toujours un peu au-dessous de ce moment de la pensée.

Louis Aragon, «L'Ombre de l'Inventeur», chronique *l'Invention*, dans *la Révolution surréaliste*, no. 1, 1^{ère} année, 1^{er} décembre, 1924, pp. 22-24.

C'est du singulier qu'on tombera amoureux, pas de l'abstrait. L'inventeur surréaliste, lui, aura, comme son invention, «encore le décoiffé du rêve, ce regard fou, inadapté au monde». Avant la loi et hors la loi, l'objet trouvé (pour mieux dire la personne trouvée) sera de l'ordre du concret. Et sa découverte sera semblable, dira Aragon, à la vue de l'aurore. «Rien n'est moins voisin d'abstraire que d'inventer. Il n'y a d'invention que du particulier.» Comme l'image, à travers laquelle passe nécessairement l'inspiration poétique ou philosophique.

Aragon refuse de distinguer la philosophie et la poésie, ce qui a pour conséquence que le passage de la pensée dans le domaine du rapport aura un même profil. Les inventions surréalistes, dira Aragon, gardent les traces des temps divers par lesquelles elles passent: «la

considération du réel, sa négation, sa conciliation et le médiateur absolu qui les englobe».

Autrement dit : le réel, l'irréel, le surréel. L'insolite qui paraîtra trouble tout esprit clair, qui voudra à ce moment-là réduire la découverte à une sorte de jeu. Pour pouvoir en jouer... comme des mots. Mais nous savons, nous, lecteurs passionnément surréalistes, que «les mots ont fini de jouer; ils font l'amour». L'amour inventé, soit, comme la passion.

* * *

INVENTER ET JOUER

«Ce ne sont pas des jeux», dit Aragon de ces rencontres arrangées entre des objets encadrés dans des boîtes, «mais des actes philosophiques de première grandeur» (p. 24). Les limites placées autour de la rencontre — le cadre de bois, par exemple — empêchent le nouvel objet «inventé» de se répandre en dehors. L'objet demeure secret, même quand il est exposé; sa beauté tient à ce paradoxe. L'amour, comme l'invention, se tient en place, mais sous le signe du nouveau: exposé, et d'autant plus secret.

Considérons, par exemple, les présentations de Giacometti ou alors celles de l'Américain Joseph Cornell, ce symboliste-romantique hanté par le surréalisme, dont les petits «théâtres de l'ombre» récupèrent l'«ombre» de l'inventeur dont parle Aragon. Des rapports entre Cornell et les surréalistes, André Pieyre de Mandiargues dira, en 1981 (ses propos seront cités dans le catalogue d'Édouard Jaguer en 1989), quelle est la distance, quelle est la proximité: «Je sais, dit-il, qu'André Breton, qui l'estimait et qui l'aimait, le rangeait parmi les artistes de son groupe avec lesquels il exposa, mais nous savons aussi que Cornell a refusé nettement d'être confondu avec ceux-là, qu'il admirait mais dont il ne partageait pas la tendance au "noir"». Cornell, pourtant, va faciliter de nouvelles rencontres, comme il va saluer les constructions de Giacometti, jusqu'à la description qu'on lui en fait, comme un don, un *objet donné*. Il essaie de saisir le profil de Julien Lévy (de la Galerie surréaliste) quand il parle d'un de ces objets: un rectangle de plâtre blanc, avec une petite balle rouge qui roule quand le rectangle est incliné... Cette balle continuera de rouler dans son voyage, et elle se retrouvera au bas d'une page du journal intime de Cornell, en tête de laquelle on lit le titre baudelairien: «L'invitation au voyage», et le résumé d'un récit fait par Giacometti, dans *Documents*, 1931 (Cornell en a perdu l'exemplaire, mais il a retenu l'exemple), d'une «expérience mystique» où il est question d'un paquebot sur le point de partir... Cornell trouve ce récit significatif pour lui-même dans «cette période de ma vie, la poésie prenante des premières œuvres de Giacometti,

comme Julien Lévy me les a présentées, comme partie de quelque endroit étrange d'épanouissement, un jardin merveilleux et étrange où mes craintes se trouvaient dissipées» (30 janvier 1966).

Tout cela forme la rencontre *inventée*, pour ainsi dire. En ce qui concerne la rencontre réelle, on sait que Cornell et les surréalistes auront toujours des rapports un peu tendus. Cornell a laissé des indications multiples de son association avec André Breton, du souvenir chaleureux qu'il a gardé de lui : il éprouve «les mêmes sentiments alors et maintenant pour lui» (*the same feeling then & now for him*, 30 janvier 1956). Il reste surtout attaché au poème «Tournesol», dans lequel Breton fait la grande découverte de son amour, avec qui il se promène le long des rues des Halles; ce poème-rencontre, il l'a retrouvé grâce à l'interprétation que Susan Sontag a faite du livre de Maurice Nadeau sur le surréalisme.

Il s'ensuit une méditation sur l'objet donné et l'objet trouvé. Mais Cornell répugne à montrer le merveilleux : «Je m'oppose à l'interpolation si cela devait même trouver le courant clair d'où l'objet donné a émergé — dans un hiver de malheur, le *tournesol* avec son "appel secret" — il y a mieux à faire que toute cette exploration rétrospective... Je n'aime pas l'idée de dire une syllabe sur le «tournesol», tel il doit rester, intact...» (lettre à Susan Sontag, transcrite dans son journal intime, 21 février 1966)... Voilà, dit-il, *l'objet donné*.

DONNER, TROUVER, ENTOURER

L'invention dans ce cas consisterait à trouver ce qui a été donné, ce qui sera trouvé, et à l'entourer de murs de silence, d'une boîte d'ombre, intacte, pour que le merveilleux puisse s'épanouir à l'intérieur. Elle remplira les conditions dont parle Aragon dans son hommage à l'invention : la rencontre sera comme un coup de foudre — le tournesol représente exactement cette révélation soudaine, éclatante comme la foudre baroque et surréaliste, quand le soleil se révèle au milieu de la nuit... Voilà la magie blanche de Joseph Cornell, au nom de laquelle il a refusé la magie noire des surréalistes : libre au lecteur de ne pas faire la même distinction, car chacun n'a-t-il pas sa boîte inventée, son secret de lecture passionnée, privée et intime? Cette rencontre personnelle se situe, pour ainsi dire, en dehors de la loi. Elle est cette chose inutile par excellence, et partage cette passion du rêve, cette poésie du particulier qui est le propre de l'invention.

Ce qui est ré-inventé par cette nuit de découverte, par le rappel singulier de cette nuit à travers le livre de Nadeau, l'interprétation de Sontag, la lecture de Cornell, la construction de Giacometti et les théories-textes de Breton et d'Aragon, c'est finalement un événement-rencontre à plusieurs, une histoire d'amour partagée, une boîte d'ombre en puissance, dont les lois internes resteront silencieuses.

Il convient de signaler ici l'amour du particulier, du détail : l'amour d'une fleur qui serait le soleil, et dont les rayons inventés suffiraient — un jour — à remplir la boîte d'ombre.

LA BOÎTE DE L'INVENTION

«Tant que Cornell vit et travaille, l'Europe ne peut plus se permettre d'ignorer l'art américain», a déclaré le peintre Robert Motherwell en 1953. Ses boîtes-théâtres reprennent, ré-inventent, pour ainsi dire, le *Musée d'une nuit* de Magritte de 1927 et, plus explicitement encore, les boîtes-en-valises de Marcel Duchamp (entre 1936-1941). Et elles vont être, selon Jean Le Gac¹,

[...] sur une fameuse lignée, les remparts de boîtes mystères de Louise Nevelson, les caisses peintes à l'imitation des emballages de supermarché d'Andy Warhol, les boîtes d'Arman (colères, accumulations, poubelles), les boîtes architectoniques de Christo (*stores form*), les boîtes en tous genres de Fluxus, boîtes à cigares de Filliou contenant un chiffon à poussière pour essuyer les chefs-d'œuvre, Dieu dans une caisse que l'on jette à la mer, de Ben, les boîtes sérielles de Donald Judd, la quintessence de boîtes de Sol Lewitt, les boîtes de l'épicerie-enfantine-du-souvenir de Christian Boltanski (boîtes à biscuits, tiroirs, vitrines), les boîtes-modèles-pour-artiste de Gérard Titus-Carmel (les boîtes «pétées» sur l'angle, les nécessaires, les boîtes de poche), une exposition entière à l'Arc a marqué l'ampleur du phénomène².

L'excès de matériau (on n'a qu'à relire cette liste de boîtes pour s'en apercevoir) commence à pleuvoir de toutes parts dès que nous nous mettons à parler boîtes... ou à chercher quoi mettre dedans. Dans la description même, il y a déjà le trop-plein de la chose inventée : phénomène non moins surprenant que le potentiel de la boîte à contenir. Tomber dans le piège de la liste surabondante, pécher par excès d'enthousiasme descriptif, se convaincre soi-même comme (le) lecteur de l'énergie en puissance dans ce contenant/contenu, c'est tout un. Écoutons Robert Motherwell au sujet de ces boîtes cornelliennes tout aussi obsédantes que leurs contenus-par-obsession :

Et quelles obsessions ! oiseaux et cages, cages vides, miroirs, ballerines et gens de théâtre (morts et vivants), villes étrangères, souvenirs d'Amérique, Tom Pouce, Greta Garbo, Mallarmé, Charlie Chaplin, enfants délaissés, carte des étoiles, verres à vin, pipes, bouchons, dés à coudre, bleu indigo et blanc laiteux, argent clinquant, bois frotté, tiroirs en bois remplis de trésors, poignées de porte, pierres aux couleurs vives, boîtes à fromage (comme plaisanterie), boules en bois,

1. Jean Le Gac, *Joseph Cornell (1903-1972)*. Exposition (boîtes) du jeudi 29 mai au samedi 5 juillet 1980, Musée de Toulon, p. 4.

2. Exposition «La Boîte», 16 décembre 1976 — janvier 1977, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

cerceaux, anneaux, couloirs, barreaux de prison, allées infinies — la liste est sans fin³.

Et les obsessions des observateurs/commentateurs font partie de cette manière de nous mettre en boîte. On voudrait tout mettre dedans, dans cette chose inventée pour contenir, pour ainsi caser nos possessions qui finissent non seulement par nous posséder, c'est la moindre des choses, mais par envahir notre page.

COMMENT GARDER L'INVENTION

Joseph Cornell a passé de longues journées à flâner dans les environs de New York pour trouver de quoi remplir son imagination et ses boîtes. Atteint d'un mal qu'il appelait son *wanderlust*, il fuyait son atelier (qui se trouvait sur la Utopia Parkway, comme il se doit pour les utopies qui se nomment à haute voix) pour chercher ses objets trouvés, donnés, possédés, de même que les clés à des boîtes qui en seraient en même temps les contenants. Tout cela ressemble à ces objets qui s'appellent des Arcades à un sou, des *Penny Arcades*, dont il imite le genre en petit, en miniature. Ce seraient des assemblages d'impressions diverses qu'on voudrait conserver de manière définitive, comme des jouets d'enfant, des jouets métaphysiques, peut-on dire de ces objets merveilleux. Par des compartiments différents, les billes de bois se mettent à rouler, avec une magie pareille à celle des films, remplies de nostalgie de l'enfance et fortes de la promesse d'un enchantement qui ne finira pas, entraînant tout ce qu'il y a de plus étonnant dans les rues de la ville, New York, par exemple, pour aboutir dans des tiroirs, déterminant ainsi les lots qui ont été gagnés⁴. Tout se passe comme si l'on inventait un genre nouveau: celui de l'enchantement mis en boîte, qui serait un amour de toutes choses portatives mais prêtes à être stabilisées, fragments d'un merveilleux qui se laisserait contenir comme totalité arbitraire mais efficace. Car ce genre réussit à prendre et à garder: c'est en vérité le genre qu'il aurait fallu inventer s'il n'avait pas déjà été inventé. Comme l'amour.

3. Robert Motherwell, 26 juin 1953, cité par Le Gac dans une préface à un projet de catalogue pour l'exposition de Cornell au Walker Art Center de Minneapolis, qui ne fut jamais publié. Il a paru pour la première fois dans le catalogue de l'exposition Joseph Cornell chez Léo Castelli, à New York, en 1976.

4. «[...] *impressions intriguingly diverse* [...] that, in order to hold fast, one might assemble, assort, and arrange into a cabinet. [...] the contraption kind of amusement resorts with endless ingenuity of effect, worked by coin and plunger, or brightly colored pin-balls [...] travelling inclined runways [...] starting in motion compartment after compartment with a symphony of mechanical magic of sight and sound borrowed from the motion picture art [...] into childhood [...] into fantasy [...] through the streets of New York [...] through tropical skies [...] etc. [...] into the receiving trays the balls come to rest releasing prizes [...]», dit Cornell, à propos de son *Penny Arcade: Portrait of Lauren Bacall*.

* * *

Les révélations se produisent par à-coups mystérieux et par un hasard qui ne s'explique pas, mais nous savons bien qu'elles doivent être préparées par l'état d'attente surréaliste. Ce que la ville offre à profusion, Cornell a essayé de le capter dans un cadre en bois afin de préserver à jamais ce qui a été donné un jour par «hasard». Comme sa propre création, comme l'instant dans toute sa richesse inégalable, il faut préserver chaque objet-instant et, autour de lui, d'autres objets, dans des groupes que Cornell appelle des «explorations» ou des «constellations». Pour lui, rien ne vient isolément; toute chose s'inscrit à l'intérieur d'un réseau.

On peut dire que son effort silencieux dans cette boîte d'ombre consistait à capter les mouvements multiples dans ce cadre qu'il avait remodelé pour en faire l'équivalent d'un geste de présentation. Celui-ci est plus profond que le geste en trompe-l'œil de Cornelius Harnett, par exemple, ou que celui de John Frederick Peto, où la patine de l'instant se trouve aplatie sur une surface. Il diffère également du chaos ordonné que proposent les tableaux sur le thème du *Memento mori* ou de la *Vanitas*, dans lesquels le crâne et la coupe renversée se rencontrent sur une table, souvent avec l'amertume que suggère un citron à demi pelé et une mouche posée sur une pomme pourrie qui symbolise la vie écoulée... Si les surréalistes ont reconnu dans la juxtaposition d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection l'exemple par excellence d'une rencontre, ce fut dans un sens parce qu'ils y retrouvaient la méditation hollandaise et flamande sur la mort au milieu de l'abondance. Les symptômes du destin s'y accumulent, pour que tous les voient et en deviennent témoins.

Une boîte de Cornell est à la fois une méditation sur ce que c'est que de retenir les jouets d'une enfance riche de sens — parce qu'elle condense dans le présent la puissance du désir — métaphysique même dans son essence, et une méditation sur l'idée du mouvement. De la même manière que les bagues s'enfilent le long d'une barre, glissant d'un côté à l'autre, et de la même manière que les balles roulent par les pentes de l'arcade à un sou, un processus aléatoire se met en mouvement, et le passé d'une personne, d'une ville, d'une société devient l'équivalent de ce qu'un enfant a perdu et qu'il peut retrouver. Par la force de la magie, c'est-à-dire par la force de l'art.

Et voici que l'innocence se mêle au désir, l'invention à la collection, pour que la révélation par l'oxymore puisse tenir dans la création d'un inventeur singulier. Voici que l'impulsion surréaliste vers la confrontation se conjugue au désir symboliste de suggérer et à la nostalgie romantique de ce qui ne peut être que le passé. En Joseph Cornell se retrouvaient tous ces désirs-là, dans sa passion absolue pour la transformation et la préservation. Il a trouvé comment on peut garder.

Comme les fontaines de sable et les diamants de verre produisent une vision on ne peut plus érotique de la métaphysique du quotidien,

dans ce mélange de *Memento mori* et de recherche sensuelle d'éléments pour les boîtes et les collages, il y a, moins qu'une recherche, l'invention d'une manière de préserver les souvenirs. Cornell a cru aux constellations de son art, à l'exploration de son désir, parce qu'il croyait davantage en la création qu'en la collection. Il a inventé le moyen de préserver la fraîcheur de l'invention.