

L'ESPACE DU FRAGMENT

Architecture et usage du fragment dans l'oeuvre de Joseph Cornell

Annie Lebel

École d'architecture

Université McGill, Montréal

septembre 1994

*Un mémoire soumis à la Faculté des Études Supérieures et de la recherche pour le parachèvement des exigences
du grade de Maîtrise en Architecture*

© Annie Lebel, 1994

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
0 Le fragment	12
1 New York ville hétérogène	37
2 Les Explorations : différences et analogie	61
3 Errance vs lieux	79
Conclusion	97
Appendice : <i>Liste des dossiers ou Explorations tenus par Cornell</i>	107
Illustrations	112
Bibliographie	133
Filmographie	141

Résumé

Le fragment, aujourd'hui élément et concept autonome avec l'échec des totalités déterministes et unificatrices, incarne un espace paradoxal tant inducteur de la dispersion que du rassemblement. Pour l'artiste américain Joseph Cornell (1903-1972), l'usage du fragment dans le contexte new-yorkais de l'après-guerre, correspond à l'articulation d'un mode de vie ainsi que d'une forme de pensée, la *pensée analogique*, tous deux partagés entre la provocation à l'errance et la nécessité d'installation en des lieux. De par l'usage du fragment, les lieux côtoyés quotidiennement par l'artiste et ceux qui émergent de son oeuvre, informent la pratique architecturale contemporaine de leur ambiguïté intrinsèque, ambiguïté qui rappelle celle de la condition humaine.

Abstract

The fragment, which with the failure of deterministic and unifying totalities has come into its own in our day as autonomous element and concept, embodies a paradoxical space giving rise as much to dispersion as to gathering. For the American artist Joseph Cornell (1903-1972), the use of the fragment in the context of post-war New York City, corresponds to the articulation of a life-style as well as of a form of thinking, *analogical thinking*, that both alternately provoke displacement and the necessity for siting. Through the use of the fragment, the sites that construct the artist's daily life and those emerging from his work, inform contemporary architectural practice with their inherent ambiguity, an ambiguity recalling that of the human condition itself.

Remerciements

J'aimerais remercier le docteur Alberto Pérez-Gómez, directeur du programme de maîtrise d'histoire et de théorie de l'architecture de l'Université McGill, pour m'avoir donné l'opportunité de développer un regard critique sur l'architecture. Je désire le remercier pour les précieux commentaires qu'il a su m'apporter en cours d'élaboration de ce mémoire ainsi que pour les discussions qui ont permis d'éclairer des points essentiels pour l'achèvement de ce dernier.

J'aimerais également remercier tous mes collègues du programme qui m'ont permise au cours des séminaires et lors de la réalisation du projet *The red Cocoon* de cerner certaines idées et certains points de vue qui ont pu ici être développés.

Enfin, je désire remercier tout spécialement Janine Debanné pour son aide au niveau de la traduction et pour son grand support, Stéphane Pratte pour son regard extérieur tout au cours du travail de rédaction, ainsi que Geneviève L'Heureux et Timothy McDonald pour toutes les discussions.

Le fragment et le coffre sont donc indissociables. Si le fragment est recueilli, c'est parce qu'il est le dernier éclat qui ménage un espace, la dernière possibilité de mise en ordre que nous puissions avoir en main. Si le coffre le cèle, c'est pour le retenir, dans un oubli insurmontable, dans la détresse qui correspond à ce dernier abri.

Jean Lévesque, *le Fragment I*

Introduction

October 15, 1951

Dear William De Kooning,

More that once have I thought back with considerably more than pleasure to your remarks about 'architecture' in my boxes at Charles', and I hope there may be opportunity for another such occasion in the near or distant future in which other things that the boxes would be discussed¹.

Joseph Cornell

Les «boîtes» de Joseph Cornell, des constructions que l'on ne reconnaît ni vraiment comme peintures, ni essentiellement comme sculptures, ont par contre à maintes reprises fait l'objet de comparaisons avec l'architecture. C'est tout d'abord l'aspect géométrique de ces constructions qui ont inspiré de telles analogies avec l'espace architectural. Rosalind Krauss, par exemple, range les boîtes de Cornell auprès de ces oeuvres modernes, celle de Louise Nevelson par exemple, qui en ordonnant des aspects de la réalité au moyen de la

1. Extrait d'une lettre écrite par Joseph Cornell et adressée au peintre new-yorkais William De Kooning. Joseph CORNELL, *Joseph Cornell Papers, Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Boston, 1059 : 0368-0370.

«grille»², constituent des méditations sur l'espace architectural. La grille tridimensionnelle, ou lattis, est utilisée dans ces oeuvres, selon Krauss, comme modèle théorique de l'espace architectural en général³. Sandra Leonard Starr, pour sa part, interprète la série des boîtes des princes et princesses de *Médicis* comme étant des «transpositions architecturales» de plans, partiels ou complets, de bâtiments de la Renaissance italienne. Cette dernière compare la géométrie respective des plans de rez-de-chaussée des palais *Pitti* et *Strozzi* et du plan de l'église *San Lorenzo* à la compartimentation centrale et symétrique des constructions respectivement intitulées : *Medici Prince*, *Caravaggio Boy* et *Medici Slot Machine*⁴ [fig. 1-2]. Starr associe également la configuration géométrique intérieure de la boîte *Perched Birds* [fig. 3] aux piliers qui occupent les façades de certains bâtiments de la Grèce antique.

De plus, l'échelle intime des boîtes de Cornell (des constructions dont les dimensions ne dépassent pas 24"x18"x6") évoque pour cette dernière l'architecture des maisons de poupée dont la façade amovible aurait été

2. La «grille» est, selon Rosalind Krauss, une des structures emblématiques de l'ambition moderniste en art visuel. Au moyen de la «grille», affirme-t-elle, les oeuvres modernes aspirent au silence et indiquent une hostilité envers la littérature, la structure narrative et le discours. Rosalind KRAUSS, «Grids» dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1989, pp. 2 et 9.

3. Ibid., p. 21.

4. Voir Sandra Leonard STARR, *Joseph Cornell : Art and Metaphysics*, New York, Castelli - Feign - Corcoran, pp. 39-49 et 55-57.

enlevée⁵, ou encore, comme dans le cas de la construction *Hotel Theatricals* [fig. 4], la reproduction en miniature d'une coupe à travers un bâtiment. De même, l'échelle réduite de ces constructions transforme la réalité corporelle du spectateur en une paire d'yeux⁶, suscitant ainsi l'imaginaire de ce dernier : «The 'rooms' of Cornell's boxes, like Lewis Carroll's looking glass, are architectural pass-through devices from one world to another»⁷. Les boîtes de Cornell, qui, de part leur côté ouvert, s'offrent au regard du spectateur, ont également été associées aux théâtres miniatures qui étaient populaires au dix-neuvième siècle en Europe et qui étaient vendus comme modèles réduits à être découpés et reconstruits chez soi, ou encore, aux boîtes d'ombre (the shadow-boxes), objets/jouets populaires en Amérique au début du siècle dans lesquels des figures et des objets étaient articulés mécaniquement ou manuellement⁸. «La boîte de Joseph Cornell, verticale, avec une face transparente comme le miroir d'Alice, apparaît comme une sorte de théâtre de l'étrange»⁹, écrit Henri Coulonges.

5. Ibid., p. 15 et Kynaston McSHINE, «Introducing Mr. Cornell» dans *Joseph Cornell, The Museum of Modern Art, New York, 1980*, p. 11. McShine compare également l'atmosphère intime de l'espace des boîtes de Cornell à celui des intérieurs peints par Vermeer.

6. Bryan O'DOHERTY, *The Voice and the Myth in Modern Art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, New York, Dutton, 1982, p. 281.

7. S. L. STARR, *Joseph Cornell : Art and Metaphysics*, p. 16.

8. Ibid., pp. 5-6.

9. Henri COULONGES, «Cornell et ses oeuvres fragiles connaissent subitement une faveur grandissante» dans *Connaissance des Arts*, n° 262, décembre 1973, p. 130.

Dans un de ses *dossiers*, celui intitulé *How a box is constructed*¹⁰, Joseph Cornell relate une citation approximative de l'artiste américain William De Kooning, issue d'une conversation avec ce dernier, plus d'une dizaine d'années auparavant, à propos de l'aspect architectural de ses boîtes :

architecture is the utilization of space meeting the psychological + physical needs of man

recalling De Kooning's mot about my boxes

«architecture»¹¹

Peu précise, cette affirmation de la part de l'artiste new-yorkais De Kooning suggère toutefois l'attribution d'un caractère architectural aux constructions de Cornell en relation non pas, du moins non pas uniquement, avec leur aspect formel, mais en relation avec certaines habitudes, voire des besoins mentaux, ou psychologiques, spécifiquement humains. Les habitudes qui découlent de la fascination que les fragments exercent sur l'artiste américain Joseph Cornell, sont sans aucun doute les plus significatives en ce qui concerne l'élaboration de son oeuvre. C'est précisément le rapport qu'entretient Cornell avec les fragments dans son travail et dans sa vie, c'est-à-dire l'usage quotidien qu'il fait de ceux-ci, qui sera examiné ici comme étant lié à une forme de pensée inductrice d'une pratique architecturale.

D'ailleurs, les liens entre fragments et architecture ne sont pas exclusifs à

10. Voir Appendice I : *Liste exhaustive des dossiers ou Explorations tenus par Joseph Cornell*.

11. J. CORNELL, «How a box is constructed» dans *Joseph Cornell Papers*, 1066.

notre époque. D'une part, le phénomène de fascination pour les ruines établit une première forme de rapport direct par la curiosité «archéologique» qui se manifeste au début de la Renaissance - curiosité qui se voit bientôt devancée au cours des dix-septième et dix-huitième siècles par l'éveil d'un intérêt qui se veut tout d'abord «esthétique», puis «historique», par rapport à ces mêmes vestiges des monuments du passé. D'autre part, les reliquaires, les cabinets de curiosités, les musées ainsi que ces constructions, fabriques ou folies, que l'on retrouve dans les jardins avant même le vingtième siècle, établissent une autre forme de rapport, en répondant, de par leur caractère architectural, à un besoin humain spécifique, celui de la mise en espace de collections.

Il s'avère aujourd'hui toutefois pertinent de reconsidérer le rapport entre «fragment» et «architecture» dans le contexte du vingtième siècle, puisque le fondement même des deux principales attitudes par rapport au fragment, la fascination pour les ruines et le besoin de mettre en espace des collections, lesquelles ont défini et caractérisé pendant longtemps une certaine forme de pensée et de pratique architecturale, a été depuis le début du siècle profondément ébranlé. C'est la croyance en ce que le fragment (ou la forme fragmentaire) puisse entretenir une relation avec la «totalité» qui est devenue tout à fait illusoire puisque l'idée même d'une totalité rédemptrice a perdu sa prééminence. Ainsi, depuis le début du siècle, le fragment s'affirme, et ce, plus que jamais, comme un thème majeur parce que ce qui précisément, jusqu'à ce moment, attribuait un sens à ce dernier, a été rompu. Aujourd'hui, de dire que «nous vivons dans un monde fragmenté», c'est-à-dire en l'absence de «vraies» totalités, est devenu une métaphore couramment

utilisée pour décrire notre situation. L'articulation et l'interprétation du monde à partir de fragments est une réalité visible propre à notre siècle : «juxtaposition», «collage», «montage», «assemblage», sont autant de termes qui permettent de caractériser ces nouvelles façons de faire, propres à une pensée dite fragmentaire, lesquelles, avec les bouleversements survenus dans l'ordre traditionnel des valeurs, se sont développées et substituées, dans les domaines artistiques et littéraires, aux formes d'expression de la pensée unitaire de l'esthétique classique.

Un des premiers penseurs à avoir présagé à la fin du dix-neuvième siècle l'état fragmentaire auquel était voué le monde occidental dont nous sommes les héritiers, et à en rendre compte, est Friedrich Nietzsche¹². Dans une critique de la modernité et de la société contemporaine, le philosophe allemand dépeint un monde aux fondations évanescents qui, par son «historicisme vide» et son «manque de valeurs authentiques», est entré dans un processus de fragmentation, voire de désintégration¹³ :

Modern society is not a 'society', not a 'body', but a sick conglomerate of components¹⁴. Everything in our modern world is so dependent on everything else that to remove a single nail is to make the whole building tremble and collapse. The madly thoughtless shattering and dismantling of all foundations, their dissolution into a continual evolving that flows ceaselessly away, the tireless unspinning and historicising of all there has ever been by modern man, ...

12. Hannah ARENDT, *Between Past and Future*, London, Faber and Faber, 1961, pp. 26-27.

13. David FRISBY, *Fragments of Modernity*, Cambridge, MIT Press, 1986, pp. 29-31.

14. Friedrich Wilhelm NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, p. 504, cité par David FRISBY dans *Fragments of Modernity*, p. 30.

- all this may concern and dismay moralists, artists, the pious, even statesmen¹⁵

Nietzsche compare le monde de la modernité à un bâtiment qui, dû à la fragilité et au caractère éphémère de la construction de ses fondations, tombe en ruine. Les fondations sur lesquelles s'est érigé et maintenu le monde occidental, sont, selon lui, les «totalités transcendantes» en lesquelles, jusqu'à ce moment, il était encore possible de croire. Selon Nietzsche, la crise du monde moderne éclate lorsque nous sommes forcés d'admettre que les totalités qui délimitent nos horizons ne sont pas inscrites dans la nature des choses mais sont des perspectives de nos propres constructions :

Life no longer lives in totalities. ... The whole no longer lives any more; it is compounded, calculated, artificial, an artefact¹⁶.

Nous devons vivre avec la conscience du fait que les buts qui orientent nos actions et nos réalisations, c'est-à-dire ce qui leur donne un sens, une signification, voire une valeur, ne sont pas transcendants mais correspondent plutôt aux créations de notre propre volonté¹⁷. Selon Nietzsche, c'est par notre «sens historique» que nous prenons conscience du fait que tous les

15. F. W. NIETZSCHE, *Untimely Meditations*, New York, Cambridge University Press, 1983, p. 209.

16. F. W. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, cité par D. Frisby dans *Fragments of Modernity*, pp. 33-34

17. Georges GRANT, *Time as History*, Toronto, Canadian Broadcasting Corporation Massey Lectures, 1969, pp. 29-30.

«horizons»¹⁸ ne sont que des créations humaines. La croyance dans le progrès, c'est-à-dire dans le fait que l'histoire corresponde au mouvement de rationalisation et de perfectionnement de la race humaine dans le futur, est une façon, selon Nietzsche, de calmer et de camoufler l'appréhension face au «devenir» de l'être humain. Car prendre conscience du fait que nous soyons des «êtres historiques», c'est-à-dire de croire que même dans le plus petit moment nous ne sommes jamais vraiment les mêmes et en présence du même, que nous sommes en «devenir», - ce qui se produit à partir de la fin du dix-huitième siècle où, à ce moment, l'homme, ainsi que ses réalisations, deviennent profondément empreints d'historicité¹⁹ - implique l'acceptation de l'absence de la permanence d'une totalité absolue selon laquelle les changements pourraient être mesurés et jugés. Selon Nietzsche, le sens historique nous apprend que ce qui arrive maintenant, et ce qui arrivera, relèvent de la contingence, et que toute quête d'une signification absolue n'a en fait comme but qu'une illusion²⁰.

Aujourd'hui, cette idée du progrès et de l'histoire comme derniers lieux d'achèvement et de totalisation de la signification humaine, est en train de passer du côté de la dérision. La crise prédite et rendue explicite par Nietzsche, il y a de cela maintenant déjà plus de cent ans, reflète bien, du

18. Le célèbre aphorisme «Dieu est mort» de Nietzsche, n'exprime pas, selon Georges Grant, la fin d'un seul horizon, mais plutôt celle de tous les horizons. Ibid., p. 30.

19. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 229-233.

20. G. GRANT, *Time as History*, p. 27.

moins pour certains, les conditions et les inquiétudes actuelles. Pour les démographes, écologistes, sociologues, physiciens et généticiens, par exemple, «le futur n'est plus le dépositaire de la perfection», mais, comme l'affirme Octavio Paz, celui de l'«horreur» et de la «perdition»²¹.

Les tentatives de Nietzsche pour articuler la désintégration de l'ordre traditionnel des valeurs, ont effectivement présagé la réduction en ruines du monde occidental, et, rétrospectivement, peuvent en éclairer l'image. De telles tentatives ne sont toutefois pas, tel que l'affirme Hannah Arendt, la cause de ce démantèlement. La désintégration de la pensée platonico-chrétienne, dont le processus s'amorce avec l'émergence des sciences naturelles au dix-septième siècle, s'actualise plutôt selon elle, par l'entremise de la chaîne des catastrophes déclenchées par la première guerre mondiale. L'événement de la domination totalitaire, dans toute sa terreur et son idéologie, concrétise, selon elle, la rupture annoncée par Nietzsche. Le totalitarisme, par ses crimes qui ne peuvent plus être jugés par la morale traditionnelle, a fini par contraindre les hommes à reconnaître le fond de non-sens sur lequel se dessinaient leurs entreprises universelles et individuelles, soit à reconnaître l'échec même des totalités déterministes²².

Dans un monde désormais dépourvu de fondations, c'est-à-dire dans un monde sans totalités transcendantes ni autoritaires, qu'elles soient passées ou

21. Octavio PAZ, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 192.

22. H. ARENDT, *Between Past and Future*, pp. 26-27.

futures, et, par le fait même, dans un monde fragmenté, tout semble permis mais du même coup tout semble menacé d'insignifiance. La modernité produit l'homme libre mais ce dernier se retrouve à la fois dépourvu de toute forme traditionnelle de déterminisme pour agir et pour faire. La signification, le prix que nous semblons devoir payer pour notre liberté, n'est plus aussi transparente et permanente qu'elle semblait l'être; elle est aussi opaque et fugace que la vie elle-même. Nous nous retrouvons libres mais souvent angoissés devant et dans ce monde qui, plus que jamais, s'avère muet et indifférent à nos actes et à nos réalisations.

Qu'arrive-t-il donc à la pratique architecturale, et d'ailleurs à toute autre activité humaine dans ce monde, lorsqu'on en vient à reconnaître comme étant illusoire, voire inexistante, la présence de fondations stables et totalisantes? Selon la logique traditionnelle, sans de telles fondations, un monde, à l'instar d'un seul bâtiment, est voué tôt ou tard à la ruine. Et suivant la perspective d'une telle «pensée unitaire», les ruines, de la même façon que le fragment - le fragment, en tant que «partie détachée d'un tout», porte en lui la discontinuité, la brisure, la contingence, ... le chaos, en fait, tout ce qui représente, au regard d'une prédominance accordée à la continuité et à l'unité, l'absence ultime de signification - incarnent une malheureuse négativité.

À la suite toutefois de cette rupture de la tradition, le fragment, qui, jusque là, était en soi insignifiant, ou, dans le cas contraire, l'était de façon relative et temporaire par rapport à une totalité (passée ou future) qui

l'achevait, doit nécessairement être perçu et interprété d'une toute autre manière, c'est-à-dire en dehors même des balises établies par la pensée traditionnelle. C'est précisément la part d'autonomie que le fragment acquiert inévitablement à la suite de l'écroulement des totalités, qui change la perception qu'on a de ce dernier. De même, le rapport entre fragment et architecture doit nécessairement prendre lui aussi une nouvelle forme et une nouvelle signification. L'oeuvre de l'artiste américain Joseph Cornell, dénote précisément ce en quoi le fragment, dans sa nouvelle position par rapport au monde et à la forme de pensée qu'il induit, peut être pertinent de par son usage, par rapport à la pratique architecturale aujourd'hui.

Le fragment

À la lumière d'une croyance en une totalité rédemptrice et fondatrice de la réalité humaine, l'attitude vis-à-vis du fragment, et vis-à-vis surtout de son effet rupteur, est, jusqu'à la deuxième moitié du dix-huitième siècle, essentiellement «péjorative¹». C'est par rapport au modèle de la «pensée classique», une pensée qui se veut essentiellement continue, que se dessine une telle attitude par rapport au fragment. Selon le modèle «classique», la continuité de la pensée reflète l'ordre du monde². En philosophie, en littérature et en sciences, tout comme en art et en architecture, l'idéal de la «Beauté classique» correspond au «Tout» en se fondant sur la complétude et l'homogénéité formelle, c'est-à-dire en s'opposant à tout ce qui pourrait introduire la discontinuité, donc au fragment.

Pour la science et la philosophie, ce qui est promu comme ordre du monde par l'idéal de la Beauté classique est l'ordre logique, lequel correspond

1. Anne CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986, p. 8.

2. Ralph HEYNDELS, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 22.

à l'idée d'une systématisation du savoir positif - la systématisation rendant compte de la force d'un ordre totalisant préétabli. L'esprit du système s'actualise dans la logique mathématique ou bien dans l'enchaînement d'arguments (ou disposition rhétorique)³. Ainsi, selon ce dernier, tout texte philosophique, aussi bien que toute autre oeuvre littéraire, se présentant sous forme d'aphorismes, maximes ou pensées, n'a aucune valeur de vérité ni de signification en soi, puisqu'il relève plutôt, de par son caractère anecdotique, du trait d'esprit ou du jeu de société⁴.

Pour l'Art, autre domaine de vérité qui a pour vocation de donner du sens en offrant une représentation de l'unité et de la continuité du monde, l'idéal de la Beauté classique se traduit par une esthétique de la transcendance, la *mimesis*. Obsédée d'onthologie, la *mimesis*, également fondée sur la définition d'un idéal immuable préexistant, se résume en une série de dichotomies, où, entre autres, le «particulier» s'oppose dans une relation d'inégalité au «général» qui le domine⁵. Dans cette optique, la particularité du détail, par exemple, ne doit pas venir briser la primauté accordée à la continuité de la composition générale. De plus, l'oeuvre classique n'a de valeur qu'une fois achevée : esquisses, ébauches, notes griffonnées, fragments, ruines, n'ont aucune valeur significative en soi⁶.

3. Ibid., p. 22.

4. Georges GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 456.

5. Philippe JUNOD, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, p. 145.

6. G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, p. 461.

Ainsi, à l'aube du seizième siècle, l'intérêt qui, pour la première fois, se développe pour les ruines en architecture, correspond à des tentatives d'ordre essentiellement archéologique pour remédier à l'incomplétude de ces dernières. Les ruines réfèrent à une totalité antérieure fondatrice, les règles de l'architecture classiques, que l'on se doit de ressusciter. Documents palpables et mesurable de l'antiquité classique, les ruines permettent, avec la découverte de sources littéraires du passé, tel le traité de Vitruve, d'apprécier les formes et les principes architecturaux que les anciens ont laissés derrière eux. Serlio, Vignola, Scamozzi, trois figures majeures en architecture à cette époque, rédigent des traités dans lesquels les résidus des monuments architecturaux classiques sont décrits suivant une très grande précision dans les détails, et sont représentés graphiquement sous forme d'une compilation systématique. Ces traités, des guides qui permettent la reconstruction intégrale d'anciens bâtiments, établissent les canons architecturaux mêmes du seizième siècle à partir des Ordres classiques que les ruines permettent alors de raffiner⁷. Bien que les règles classiques soient traduites selon la mentalité de la Renaissance, les intentions qui leur sont sous-jacentes demeurent essentiellement les mêmes.

L'intérêt pour l'aspect inachevé des ruines, et, en fait, de n'importe quelle forme fragmentaire, est difficilement décelable dans les traités architecturaux

7. Paul ZUCKER, *Fascination of Decay*, The Gregg Press, Ridge Wood, 1968, pp. 11-23 et Peter COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture - 1750-1950*, McGill University Press, Montréal, 1965, p. 70.

du seizième siècle⁸. C'est plutôt au cours des deux siècles qui suivent, qu'un tel intérêt graduellement s'affirme⁹. Tel que souligné par John Dixon Hunt, il y a un mouvement qui s'effectue depuis l'enregistrement précis et détaillé des ruines au début du seizième siècle pour répondre à l'incomplétude de ces dernières à partir d'une connaissance bien fondée, jusqu'à l'appréciation au dix-huitième siècle des sentiments de décadence et de perte (perte d'un passé irrémédiable) qu'évoquent l'aspect inachevé de ces mêmes ruines¹⁰. La rêverie dans les ruines, activité particulière au dix-huitième siècle et une des premières formes d'intérêt pour l'esthétisme des ruines, correspond à une accession par l'imaginaire à la totalité de jadis, ce moment antérieur à l'histoire où les créations de l'homme et de la nature (le moi et le monde)

8. Paul Zucker fait remarquer que les pages de titre de certains chapitres de traités architecturaux du seizième siècle, et ce, en contraste avec le contenu des chapitres eux-mêmes, font toutefois preuve de combinaisons imaginatives à partir de fragments de colonnes, de piédestaux, d'obélisques, d'architraves, ..., lesquelles mettent en évidence la valeur esthétique des ruines. Zucker réfère, par exemple, à la page de titre du Livre III *D'architettura* (traité rédigé par Sebastiano Serlio) lequel est consacré aux antiquités romaines. Ibid., pp. 15-17.

9. La conception scénographique (avec la peinture) contribue de façon significative à l'accroissement de l'intérêt esthétique pour les ruines, puisque ces dernières commencent à être utilisées par les concepteurs de la scène pour leur pouvoir évocateur de sentiments tels que la terreur, la peur et l'inquiétude. L'importance qui était attribuée à la représentation précise des vestiges de composantes architecturales se dissout graduellement au profit d'une dématérialisation graphique des formes et de la matière, lesquelles deviennent des surfaces où des jeux d'ombre et de lumière peuvent créer des effets dramatiques. Ibid., pp. 102-103.

10. John Dixon HUNT, *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, MIT, 1992, p. 181.

était encore en harmonie¹¹.

L'intérêt accru pour l'esthétisme des ruines au dix-huitième siècle atteint une certaine apogée dans l'architecture des jardins avec le phénomène des ruines artificielles qui sont alors construites dans ces derniers, en Angleterre, puis, un peu plus tard, en France¹². C'est dans le but de provoquer des réactions émotionnelles chez les visiteurs que de telles ruines sont érigées et soigneusement disposées dans les jardins. C'est leur force expressive et essentiellement visuelle, voire pittoresque, que l'on veut mettre en évidence, et ce, au détriment des images emblématiques et allégoriques pré-codées qui, jusque là, peuplaient les jardins, et pour lesquelles on a développé un certain scepticisme. En parcourant ces jardins parsemés de ruines artificielles, le visiteur détient le privilège d'interpréter librement par son imagination, laquelle est stimulée par l'incomplétude même des ruines, la signification de ces dernières. Si de par leur caractère pittoresque, on peut déjà déceler dans ces jardins les indications d'une esthétique moderne, c'est-à-dire une

11. Robert Rosenblum utilise le frontispice d'une étude du Comte de Volney (*Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires*) comme exemple de cette recherche d'émotions devant les ruines au dix-huitième siècle : «L'aspect d'une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état présent, tout éleva mon coeur à de hautes pensées. Je m'assis sur le tronc d'une colonne; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde.» Robert ROSENBLUM, *Transformations in late 18th century art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1967, p. 112.

12. L'architecte français Charles-Louis Clérisseau propose un équivalent bi-dimensionnel aux ruines artificielles que l'on retrouve dans les jardins, avec son concept de «pièces en ruines», des intérieurs dont les murs sont constitués à partir d'éléments ruinés de l'architecture classique. P. ZUCKER, *Fascination of Decay*, p. 198.

aspiration à produire des effets purement formels et visuels, John Dixon Hunt affirme qu'une volonté de lier un langage significatif à l'expérience visuelle persiste toutefois. Ainsi, pour que ces jardins puissent être appréciés, et ce, à partir d'une norme ou de certains critères de base, des commentaires littéraires sont rédigés pour en orienter leur visite¹³. En fait, ces jardins derniers partagent le langage iconographique traditionnel des modèles de peintures et d'images à partir desquels ils sont conçus, un langage qui est fondé sur l'appréciation visuelle des textures, des formes, des couleurs, des variétés, etc. Le jardin «pittoresque» n'est donc pas qu'une simple succession d'images plaisantes pour l'oeil, mais plutôt une sorte de microcosme à l'image soit d'un musée en plein air présentant ses collections, ou encore d'une encyclopédie à parcourir dans laquelle les citations littéraires abondent¹⁴.

La relation avec la totalité que la rêverie dans les ruines permet au dix-huitième siècle est similaire à celle que la forme fragmentaire offre à certains auteurs romantiques allemands à la fin de ce même siècle. Selon Georges Gusdorf, le groupe des *Naturphilosophen* et les mystiques romantiques font du «fragment» plus qu'une forme d'expression littéraire, voire un genre, mais «un type privilégié de rapport à la vérité»¹⁵. Le fragment, de même que les ruines ou toute autre forme fragmentaire, qui, dans l'histoire classique des

13. J. D. HUNT, *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, pp. 181-182.

14. Monique MESSER, «Paradox in the Garden : A brief account of Fabriques» dans *The Architecture of Western Gardens*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 263.

15. G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, p. 462.

arts, de la philosophie, et de la science, ne semble à aucun moment se voir attribuer de prétention métaphysique, ni même de valeur significative, se voit conférer par ces auteurs romantiques une valeur quasi sacrée¹⁶. Un grand nombre d'oeuvres littéraires et philosophiques volontairement non achevées, ou présentées en pièces détachées, témoignent de la part de ces romantiques allemands¹⁷, de cette attitude «apologétique¹⁸» vis-à-vis du fragment.

C'est comme forme de résistance non pas à la pensée classique comme telle que ces romantiques valorisent et utilisent le fragment, mais à la logique abstraite et déterministe des Lumières, dont l'esthétique classique est toutefois

16. Ibid., p. 461.

17. Le *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, le *Franz Sternbalds Wanderungen* de Tieck et le *Wielhelm Meister* de Goethe représentent, selon George Gusdorf, ce genre d'oeuvres romantiques non achevées. L'*Introduction à la première esquisse d'un système de philosophie de la nature* de Schelling, est l'exemple, par ailleurs, d'une oeuvre ouverte. Les *Fragments tirés de l'héritage d'un jeune physicien* de Ritter, le *Lehrbuch der Naturphilosophie* du docteur de la biologie romantique Lorenz Oken, *Mon portrait historique et philosophique* du gnostique Saint-Martin et le *Blütenstaub* ou *Grains de Pollen*, premier cahier du groupe de l'*Athenäum* sous la direction de Frederic Schlegel, sont des oeuvres présentées sous forme de fragments (aphorismes ou pensées). G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, pp. 447-450, 452 et 157.

18. Cette attitude semble s'opposer de façon radicale à l'attitude «péjorative», qui, en principe, a, jusqu'à ce moment, toujours dominé. «Apologétique» et «péjorative» sont les deux qualificatifs qu'utilise Anne Cauquelin pour caractériser deux attitudes opposées vis-à-vis du fragment. A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 8.

une des composantes¹⁹. Ainsi, pour ces romantiques, et ce, contrairement aux défenseurs de l'esthétique classique qui logent le fragment du côté du non-sens, le fragment n'est pas vide, mais à l'opposé, plénitude, sens concentré. D'ailleurs, plus le fragment est vif et court, plus il est significatif²⁰. Toutefois, à l'instar des classiques, les romantiques allemands mesurent la valeur du fragment par rapport à une totalité qui, selon eux, cependant, le fragment, au lieu de décevoir, «comble à l'excès»²¹. Ici donc, le fragment, au lieu de s'opposer à la Totalité s'y confond²². Ce n'est donc pas la Totalité comme fondement de la signification que ce groupe de romantiques remet en cause,

19. Les Romantiques refusent d'accepter l'achèvement de la connaissance scientifique comme étant l'explication par excellence de la signification humaine, c'est-à-dire comme étant le moyen privilégié pour maîtriser cette dernière dans sa totalité. G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, pp. 240-241. «Le romantisme ne fut pas une réaction contre la seule esthétique néo-classique, mais contre la tradition gréco-latine, telle que l'avaient formulée la Renaissance et l'âge baroque.» O. PAZ, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, p. 162.

20. Selon ces romantiques allemands, affirment George Gusdorf, «toutes les paroles humaines sont à égale distance de l'infinité» et ainsi «le fragment se situe sur le chemin qui relie le silence absolu et l'affirmation plénière». G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, pp. 452-453.

21. A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 9.

22. «Que la totalité soit présente en chaque partie, et que le tout soit non pas la somme, mais la co-présence des parties, en tant que co-présence, finalement du tout à lui-même (...); telle est la nécessité d'essence qui découle de l'individualité du fragment». G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, p. 462. Selon Anne Cauquelin, ce revirement d'attitude par rapport au fragment, lequel peut apparaître à première vue radical, voire «spectaculaire» - le fragment jouant ici le rôle du tout - s'inscrit toutefois dans le même mode de pensée qui sous-tend l'attitude péjorative c'est-à-dire en étant supporté dans sa logique par les mêmes dichotomies : «sens/non-sens», «tout/partie». A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 10.

mais plutôt la possibilité pour l'être humain d'arriver exprimer cette Totalité par des formes, mathématiques ou littéraires, finies. Pour eux, la Totalité est une «Grande Oeuvre» (*Gesamtkunftwerk*), l'horizon dans lequel s'inscrit les réalisations humaines qui elles ne sont que des fragments de la création divine²³. En rendant cette Totalité non seulement inaccessible, mais inexprimable en soit, ces romantiques tentent de redonner une transcendance divine à la Totalité fondatrice que la raison, par un mouvement de sécularisation, a, selon eux, fini par abolir. Et le fragment est donc la forme élue pour cette tentative imprégnée de pessimisme²⁴.

Par le biais de la forme fragmentaire, les romantiques allemands

23. Différemment des oeuvres classiques, lesquelles incarnent une signification de par leur finitude même, chacune de ces oeuvres romantiques ne font qu'évoquer, de par leur inachèvement, l'«Oeuvre Totale» dont jadis elle faisait partie, ou encore celle de la synthèse artistique éventuelle, bien que chimérique, dont rêve le romantique lui-même. Ces derniers tentent de réinsérer l'homme au centre d'une totalité différente - une totalité en fait retrouvée, puisque selon eux elle avait été perdue - dont il est possible pour ce dernier de pressentir l'immensité dans l'instant présent (dans le fragment), sans toutefois être capable de la maîtriser, soit par sa représentation au moyen de formes achevées. G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, p. 411.

24. Bien qu'on attribue généralement aux romantiques d'avoir été les premiers à reconnaître une valeur significative dans la forme fragmentaire, on leur reproche toutefois d'avoir «pathétiser» et «relativiser» l'efficacité de cette valeur en mesurant le fragment par rapport à une totalité soit qui n'est plus (attitude nostalgique), ou éventuelle bien qu'inaccessible parce que réservée aux initiés (attitude mystique). C'est en fait un sentiment d'impuissance non seulement envers le passé mais également envers le futur qui peut se lire en filigrane dans la forme fragmentaire des Romantiques. La «discontinuité» des Romantiques, écrit Ralph Heyndels, est une «option esthétique-philosophique qui renvoie à la situation d'impossibilité, dans laquelle se trouve enfermée et bientôt condamnée au refoulement et à l'oubli la question de sens». R. HEYNDELS, *La pensée fragmentée*, p. 134.

critiquent le déterminisme logique et abstrait de l'esprit systématique des penseurs des Lumières. Dans un écrit intitulé *La pensée fragmentée*, Ralph Heyndels, nous fait cependant remarquer que l'époque des Lumières est «au contraire particulièrement féconde en productions littéraires et philosophiques non-systématiques»²⁵. Heyndels songe entre autre au *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire, et, plus particulièrement, à «l'anti-roman» *Jacques le Fataliste* de Diderot²⁶. Heyndels caractérise ces deux oeuvres de formellement et foncièrement discontinues, parce que celles-ci, selon lui, rompent avec une définition type du «Système»²⁷. En fait, si le caractère romantique s'affirme fortement à la fin du dix-huitième siècle avec le groupe des *Naturphilosophen* et des mystiques, la forme fragmentaire de leurs oeuvres en témoignant, la tradition romantique pour sa part, affirme George Gusdorf, est déjà solidement instituée en plein siècle des Lumières²⁸. Et Diderot, selon Gusdorf, est probablement la figure la plus emblématique de ce siècle qui malgré sa grande ferveur rationaliste met également en honneur

25. R. HEYNDELS, *La pensée fragmentée*, p. 25.

26. Ibid., voir «L'ironie de la liberté comme utopie» pp. 121-168. «Pour compenser son désir de rédiger un traité de morale : une forme romanesque déceptive va remplacer l'impossible système». Ibid., p. 122.

27. Comme par exemple la définition qu'en donne Condillac dans son *Traité des Systèmes*, définition qu'Heyndels surnomme d'ailleurs «l'emblème de continuité» : «La disposition des différentes parties d'un art ou d'une science dans un ordre où elles se soutiennent toutes mutuellement et où les dernières s'expliquent par les premières». R. HEYNDELS, *ibid.*, p. 25

28. «L'avènement du romantisme et la fin des Lumières ne sont pas deux périodes successives, mais deux aspects corrélatifs d'une même époque», affirme George Gusdorf. George GUSDORF, *Naissance de la connaissance romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976, p. 19.

la sensibilité. Ainsi, cette sensibilité propre au romantisme que promeuvent Diderot²⁹ (tel qu'en atteste l'oeuvre fragmentaire *Jacques le Fataliste*) et plusieurs autres de ses contemporains rationalistes, n'est pas une exception; elle est le signe «d'une époque dont l'appellation «Lumières» ne désigne qu'un aspect³⁰».

Contre le déterminisme de la rationalité scientifique des Lumières, la forme fragmentaire de *Jacques le fataliste* permet l'expression d'un des moments intrinsèques à l'affirmation romantique : la liberté humaine. «Comment sauver la liberté lorsqu'on est déterministe» est l'essentielle question que Diderot pose, et se pose, dans *Jacques le Fataliste*. Cette oeuvre littéraire n'est pas, selon Heyndels, une affirmation de la liberté contre le déterminisme, ni celle du déterminisme contre la liberté, mais plutôt une réflexion sur la coexistence de ces deux réalités suivant le propre même de la condition humaine. À cette question, Diderot ne propose pas une réponse définitive sous forme de traité systématique, mais plutôt un questionnement formellement discontinu, lequel demeure ouvert et en suspens³¹. Dans *Jacques le Fataliste*, explique Heyndels, la forme fragmentaire dégage la question de la signification humaine d'être vouée soit entièrement à la prévisibilité du «savoir programmé et totalisant de la rationalité abstraite»,

29. «Diderot, l'un des esprits les plus éclairés qui fût jamais, se qualifie lui-même d'«âme sensible». Ibid., p. 94.

30. Ibid., pp. 45-46, 99 et 104. L'époque des Lumières, selon George Gusdorf, est un mélange confus de clarté et d'ombre.

31. Ibid., p. 122.

ou bien entièrement à la «fatalité inutile et contingente de la liberté subjective»³². C'est plutôt l'articulation de ces exigences opposées que cette forme permet. De plus, dans cette oeuvre littéraire, la question de sens, qu'abolirait la prévisibilité du système en la résolvant définitivement, ou qui s'effondrerait dans la contingence de la liberté individuelle, la forme fragmentaire «la déplace, la reformule, la soumet sans trêve au mouvement du paradoxe, la relance contre sa propre attente afin d'en maintenir l'exigence par devant soi»³³ :

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là haut³⁴.

De la discontinuité formelle de l'oeuvre, affirme Heyndels, se dégage par la lecture, l'impression d'une certaine médiation entre ces deux conditions intrinsèques de l'existence humaine que sont «liberté» et «déterminisme».

32. Ibid., p. 150.

33. Ibid., p. 136. «La signification de *Jacques le fataliste* repose donc sur un système des paradoxes accentué encore par la rupture des contrats de lecture, la disjonction des enchaînements, l'altération des coordonnées temporelles et spatiales, le changement des codes narratifs». Ibid., p. 162.

34. Denis DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 25. Ici, dès le premier paragraphe, est révélé le caractère ambigu non seulement du genre d'écrit qui coule de la plume de Diderot (ni roman, ni traité), mais également de la position même de l'auteur par rapport à la question de déterminisme. Celui-ci est, d'une part, contre par l'insolente liberté de ses interventions dans le récit, et, d'autre part, pour, dans la personne même de Jacques.

Cette médiation qui ne se veut pas une synthèse, engendre par le fait même une oeuvre formellement ambiguë. L'ambiguïté qui émerge de la forme fragmentaire (ou discontinue) dans certaines oeuvres littéraires du dix-huitième siècle, est également relevée par le critique et historien de l'art Roger Shattuck. Ce dernier suggère que l'appel véritable du fragment, et l'usage qu'en font l'écrivain et l'artiste moderne depuis les deux derniers siècles, soit depuis l'anti-encyclopédisme de Diderot³⁵, ne réside pas dans son non-sens, ni dans sa plénitude de sens, mais plutôt dans son ambiguïté. Se référant à l'utilisation du fragment par les Cubistes pour illustrer ce statut ambivalent du fragment, Shattuck écrit :

A detached ear or a floating mustache, one table leg or a few disembodied guitar frets, the lopped letters JOU - these scraps of everyday life drift about and withdraws into themselves as if they had lost their bearings and 'raison d'être'. Yet at the same time each familiar detail shouts its incipient relation to everything else in the composition and in the world at large³⁶.

35. L'«Encyclopédie», selon Diderot et ses contemporains, est ce nouvel ordre naturel qui permet d'englober la continuité de la «connaissance humaine». Vraisemblablement, selon eux, l'«Encyclopédie» remplacerait l'unité du monde offerte par la cosmogonie chrétienne et les structures du féodalisme en déclin, par son organisation systématique de la «Science». Mais à quoi correspond un ordre «encyclopédique», si ce n'est qu'à un schéma arbitraire et illogique qu'est celui de l'alphabet de la langue française? L'ordre encyclopédique, contrairement à ce qu'en dit Diderot, ne correspond pas, affirme Shattuck, à un système de la nature : «France's major eighteenth-century undertaking ... turns out to be a great intellectual diaspora, a scattering of knowledge into fragmentary entries under the then current denominations». Roger SHATTUCK, *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, Toronto, Collins Publishers, 1984, pp. 34-35.

36. Ibid., p. 38.

Le «fragment ambigu», affirme Shattuck, est à la fois «absolu» et «impliqué». Le «fragment absolu» est, d'une part, celui qui, isolé, parce qu'il ne peut trouver de place dans un ordre plus grand de choses, exprime la décadence, le désordre, l'entropie, ... le non-sens; c'est l'univers des Classiques. Le «fragment impliqué», d'autre part, au lieu de se rétracter en lui-même et de demeurer insignifiant, prend tout son sens en lançant des relations à un ordre absent (ou invisible) : «No item is so small or insignificant that it cannot be a relic, a clue, a piece of the true cross»; c'est, ajoute Shattuck, l'univers des Romantiques³⁷.

Même les âmes les plus romantiques qui s'adonnent à la rêverie dans les ruines sont sujettes à subir l'effet ambigu du fragment. La liberté qui, pour celles-ci, peut à prime abord n'être qu'un «refus rêveur» et un «désir sans objet»³⁸, soit une sorte de sentiment palliatif à l'état d'harmonie primitive du sujet avec le monde, peut devenir l'expérimentation d'une volonté créatrice, une sorte d'envahissement du futur par la valorisation de la «liberté d'invention»³⁹. En architecture, par exemple, le recours au fragment et à la ruine comme alternative face à une situation dite d'impossibilité et simultanément comme affirmation de la «liberté d'invention», est décelable dans l'oeuvre de l'architecte italien Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Ce

37. Ibid., pp. 37-38.

38. Jean STAROBINSKI, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Paris, Skira, 1964, p. 206.

39. Ce volontarisme humain, et ce, contrairement à celui de la Renaissance et celui de l'âge baroque, s'accompagne d'une prise sur le monde physique, soit du pouvoir de transformer ce dernier. Ibid., p. 207.

dernier, afin de défendre la signification de l'architecture ainsi que son rôle en tant qu'architecte qui, selon lui, sont profondément menacés par la domination de la pensée logique et abstraite des Lumières (et par l'économie matérialiste du capitalisme croissant qui en découle), choisit le dessin comme ultime option pour exprimer ses idées⁴⁰. C'est, plus précisément, la représentation graphique des ruines de la Rome antique qui, dès le début, oriente la carrière de l'architecte Piranesi.

Au moyen du médium et du sujet qu'il a choisit (le dessin et les ruines), Piranesi invente dans la célèbre série des *Carceri d'Invenzione*, et ce, en utilisant une technique qualifiable de fragmentaire, des espaces impossibles à construire et dans lesquels en fait la liberté d'invention atteint sa pleine affirmation. Associés au thème des prisons, lequel qui vient en quelque sorte

40. C'est dans la dédicace à Nicolas Giobbe de l'édition de 1743 de la *Prima Parte di architettura e prospettiva* que Piranesi explique les raisons de l'orientation de sa carrière : «...since there is no hope that an architect of our times can successfully execute anything similar, be it the fault of Architecture itself, which was fallen from the blessed perfection to wish it was brought in the times of the maximum grandeur of the Roman Republic, as well as in those of the all-powerful Ceasars who followed; or whether it be the fault of those who should act as patrons of this most noble art; the truth is that today we see no buildings as costly as, for example, a Forum of Nerva, an Amphitheatre of Vespasian, a Palace of Nero; nor have Princes of private citizens appeared to create any; no other option is left to me, or to any other modern Architect, than to explain his own ideas through drawings, and in this way to take from Sculpture and Painting the advantage that, as the great Juverra said, they have in this respect over Architecture; and to take it away as well from the abuse of those who posses wealth, and who make us believe that they themselves are able to control the operations of Architecture...» Giovanni Battista PIRANESI, *Prima Parte di architettura*, Rome, 1743, cité et traduit par Manfredo TAFURI dans *The Sphere and the Labyrinth : Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1987, pp. 28-29.

contredire l'aspiration à la liberté subjective, ces espaces discontinus traduisent une liberté menacée par l'irrationalité que la liberté elle-même sous-tend par son potentiel excès de subjectivisme.

Le *Parere sull'architettura (Entretiens sur l'architecture)*⁴¹, est une autre des oeuvres de Piranesi dans laquelle la situation d'impossibilité, provoquée par un trop grand déterminisme, et la liberté d'invention se rejoignent dans l'usage même du fragment et des ruines. Le *Parere sull'architettura* est constitué, d'une part, d'un texte écrit en réaction directe aux théories architecturales de l'abbé Laugier. Dans cet écrit polémique, Piranesi affirme que ce qui est mis en jeu par un trop grand rationalisme, est précisément le rôle de l'architecte. Si les principes de l'architecture peuvent être réduits à une seule règle universelle, dit-il, et c'est ce qu'il tente de démontrer en utilisant les principes mêmes de raisonnement des puristes, les principes structuraux, et en poussant cette logique à son extrême, les rôles de l'architecte et du bâtisseur convergent. L'imitation d'un seul modèle structural, soit ici la «hutte primitive» (le modèle de l'architecture selon Laugier), devient un processus purement mécanique lequel risque d'anéantir l'individualité de l'architecte. Ainsi, en conclut Piranesi, l'ornementation demeure la seule activité au moyen de laquelle l'architecte puisse encore jouer un rôle

41. Écrit publié en 1765 en réplique à la lettre de M. Mariette (critique français et défenseur de l'originalité de l'architecture grecque) laquelle pour sa part critiquait, un autre écrit Piranesi, *Della Magnificenza del architettura*.

significatif en jouissant de sa liberté d'expression et d'invention⁴². Les neuf planches qui accompagnent le texte du *Parere* consistent donc en une étude graphique sur l'ornementation de façades à partir de fragments «d'éléments qui n'appartiennent pas à l'architecture. Toutefois, Piranesi reconnaît que le caractère arbitraire de l'activité d'ornementation, soit son absence de règles prédéterminées et universellement reconnues, sous-tend le danger de produire des «monstres»⁴³. La dichotomie entre structure et ornementation, identifiée ici par Piranesi comme étant inévitable, correspond à la reconnaissance d'un écart entre les conditions de «déterminisme» et de «liberté», et du danger que suppose l'absolutisme de chacune de ces conditions.

Ce qui précisément se développe à partir d'une rêverie passive dans les ruines, et comme par opposition à celle-ci, est, selon Jean Starobinski, une sorte de «volontarisme prométhéen dans l'horizon d'une nature à conquérir et d'une histoire en devenir»⁴⁴. En fait, le phénomène de rêverie dans les

42. Philippe Junod relate un autre exemple en architecture au dix-huitième siècle où la liberté d'invention correspond à la séparation de l'ornementation et de la structure, c'est-à-dire, selon lui, à l'exacerbation du «vieux conflit entre inventeurs et réalisateurs» : «Plus que jamais, l'invention apparaît comme un privilège fondé sur le mépris de l'exécutant. Ce divorce éclatera bientôt dans l'architecture des prix de Rome : le maître se contentera de jeter sur le papier son «idée», laissant à l'ingénieur le soin de construire l'édifice. Le résultat, c'est par exemple le *Petit Palais*, dont la façade «noble» habille et cache une charpente métallique.» P. JUNOD, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements de l'art moderne*, pp. 235-236.

43. Voir G. B. PIRANESI, «Thoughts on architecture» traduction française du *Parere sull'architettura* dans *Oppositions*, n° 26, September 1984, pp. 4-25.

44. Jean STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, p. 206.

ruines, et tout le charme que possède cette activité à caractère essentiellement contemplatif et nostalgique, est, selon lui, contemporain de l'éveil de la pensée historique moderne selon laquelle «la volonté [humaine] fait du futur sa dimension propre»⁴⁵ - la finalité de l'histoire ne correspondant plus à la volonté de Dieu mais à celles des hommes⁴⁶. Les ruines, évocatrices d'un passé perdu, apparaissent donc simultanément pour certains comme des évidences visuelles à partir desquelles peuvent être énoncées les lois des grandes étapes du processus historique.

C'est ainsi, par exemple, que la manie pour la construction de ruines artificielles dans les jardins est fortement critiquée par d'autres fervents contemporains des ruines du passé. Quatremère de Quincy, par exemple, reconnaissant d'une part que la perfection idéale ne peut qu'exister dans l'imagination (les ruines étant pour lui des témoins silencieux de l'excellence), et désirant d'autre part sécuriser un certain paradigme de l'architecture en appuyant l'idée de restauration des bâtiments, critique sévèrement ceux qui en perpétuent l'état ruiné comme modèle à reproduire. Rassembler une collection des meilleurs «modèles» et «types» architecturaux, former une sorte de «musée de l'architecture» à titre de matériel didactique et comme source critique pour le présent (et pour le futur), ce que Quatremère

45. Ibid., p. . «... des vocations d'historiens se dont décidées lors d'une contemplation des ruines», écrit Jean Starobinski en référant à Edward Gibbon, cet historien anglais du dix-huitième siècle lequel avoue avoir eu sa première idée sur le déclin et la chute de l'Empire romain - en contemplant les ruines du *Capitole* à Rome dans le cadre du *Grand Tour* (Gibbon publie en 1776 *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain*) Ibid. p. 180.

46. Jean STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, p. 206.

de Quincy tente⁴⁷, est en fait une des préoccupations qui émergent à la fin du dix-huitième siècle. Le *Recueil et Parallèle des édifices en tout genre* réalisé par Jean-Nicolas-Louis Durand en 1799, ou encore la collection de maquettes des meilleurs exemples d'architecture de l'histoire rassemblée en 1806 par Louis-François Cassas témoignent de cette même intention⁴⁸.

C'est également suivant cette nouvelle conscience historique que Johann Joachim Winckelman, par exemple, propose dans un écrit intitulé *Ammerkungen über die Baukunst der Aalten* (*Observations on the Architecture of the Ancients* (1760-1762)) les grandes lignes pour une possible histoire de l'architecture. L'architecture comme un tout, et dans ses parties, est considérée dans cet ouvrage comme participant avec les autres arts au grand narratif de l'histoire par les étapes même de son développement : naissance, montée, perfection, décadence et mort⁴⁹, soit une «histoire faite de vicissitudes se développant en corse e ricorsi» selon cette théorie développée pour une des premières fois par l'italien Giambattista Vico⁵⁰. Une réflexion sur le passage du temps et sur le destin de l'homme élève les ruines et le fragment en des «symboles universels de la philosophie de l'histoire⁵¹». Le fragment prend alors sa signification en étant mesuré à une nouvelle totalité,

47. A. VIDLER, *The writing of the walls*, p. 163.

48. Ibid., pp. 166-167.

49. Ibid., p. 134.

50. Voir Giambattista VICO, *The New Science*, traduction anglaise de la troisième édition de la *Scienza Nuova*, New York, Cornell University Press, 1968.

51. P. ZUCKER, *Fascination of Decay*, p. 198.

le processus continu de l'histoire, et ce, de plusieurs façons, c'est-à-dire selon les différents systèmes qui sont alors développés pour interpréter la continuité historique elle-même. Dans le système hégélien, par exemple, le fragment qui, par rapport à la continuité historique semble acquérir une valeur et une certaine autonomie, ne le fait que par contraste et de façon relative par rapport au Tout du système : «l'Être-ensemble⁵²». L'italien Giambattista Vico, d'autre part, indique dans une des sections de sa philosophie de l'histoire, la *Scienza Nuova* (La Nouvelle Science)⁵³, comment les fragments de l'Antiquité doivent être utilisés comme preuves philologiques pour le développement de la *Nouvelle Science* :

The great fragments of antiquity, hitherto useless to science because they lay begrimed, broken, and scattered, shed light when cleaned, pieced together, and restored.⁵⁴

Le nouveau schéma progressif et narratif de l'histoire inspire également des travaux d'architecture, comme par exemple le *Musée des monuments français* conçu par Alexandre Lenoir au début du dix-neuvième siècle. Ce musée invite les visiteurs à traverser une série de pièces qui, de par leur aménagement à partir de sculptures, de fragments décoratifs et d'éléments

52. Le système qui s'actualisait pour les classiques dans la logique mathématique et dans l'enchaînement d'arguments, s'actualise, au sens de la dialectique hégélienne, dans le Tout à venir, lequel correspond à la forme achevée de la pensée. R. HEYNDELS, *La pensée fragmentée*, p. 27.

53. La *Scienza Nuova*, sous-titrée : *Principii di una nuova scienza d'interno alla commune natura delle nazioni*, est un ouvrage écrit en 1725 et qui trace les grandes lignes d'une «Nouvelle Science», soit les fondements mêmes d'une des premières philosophies de l'histoire.

54. Giambattista VICO, *The New Science*, p. 106.

architecturaux propres à chaque époque, représentent dans l'ordre chronologique les différentes époques de l'histoire de l'architecture selon le modèle même développé par J. J. Winckelman⁵⁵. Le recueil que réalise Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt entre 1881 et 1823, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, est un autre de ces musées qui tentent de reconstituer l'histoire à partir de ses fragments, et ce, comme un grand schéma narratif et progressif. Dans ce dernier ouvrage, sont mises en parallèle à un discours historique sur l'architecture, des planches rassemblant de façon systématique différents bâtiments de diverses époques⁵⁶.

Le caractère ambigu dont se dote le fragment au cours du dix-huitième siècle, vaut la peine d'être pris en considération ici. En fait, l'ambiguïté du fragment, telle que décrite par Roger Shattuck dans sa théorie sur le fragment, ou par Ralph Heyndels dans son interprétation de *Jacques le fataliste*, est assimilable par analogie au caractère lui-même ambigu de la condition humaine. En tant qu'êtres humains, nous sommes à la fois impliqués dans le monde par nécessité biologique, et à la fois séparés par notre capacité de s'en détacher; notre présence dans le monde nous donne cette impression à caractère double de familiarité et d'étrangeté, d'engagement et de détachement. Nous faisons partie du monde comme les animaux et les plantes, mais notre conscience de nous-mêmes est ce qui fondamentalement

55. Ibid., pp. 170-173

56. Ibid., p. 176.

nous permet de nous dégager temporairement de cette réalité, voire même jusqu'à vouloir s'y opposer⁵⁷. L'ambiguïté (ou le caractère paradoxal) de la condition humaine est issue, selon Hannah Arendt, de notre capacité de penser, soit de ce pouvoir que nous avons de nous retirer temporairement du monde visible, et notre besoin de penser est, selon elle, contemporain à notre présence dans le monde :

... the paradoxical condition of a living being that, though itself part of the world of appearances, is in possession of a faculty, the ability to think, that permits the mind to withdraw from the world without ever being able to leave it or transcend it.⁵⁸

L'ambiguïté de la condition humaine n'est pas un phénomène moderne, pas même une donnée historique. «Depuis qu'il y a des hommes et qu'ils vivent, ils ont tous éprouvé cette tragique ambiguïté de leur condition; mais depuis qu'il y a des philosophes et qu'ils pensent, la plupart ont essayé de la masquer»⁵⁹. Ceux-ci ont tenté d'échapper à ce mélange paradoxal de familiarité et de distance, en choisissant l'une ou l'autre de ces situations : en s'affirmant comme sujet et en déniait le monde (solipsisme), en déniait la polarité elle-même pour tenter un retour avec le mode plus immédiat de l'être (primitivisme), ou encore en déniait le sujet et en acceptant le monde

57. Ibid., p. 516.

58. Hannah ARENDT, *The Life of the Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1978, p. 45.

59. Simone de BEAUVOIR, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947, p. 12.

tel qu'il s'offre (néo-réalisme)⁶⁰. Dans tous ces cas, la question du sens disparaît - soit respectivement par l'aspiration à une liberté dite absolue, par la tentative d'abolition de ces deux conditions, ou encore par l'acceptation d'être sous l'emprise d'un déterminisme transcendant - puisqu'y est exclue la possibilité de la présence de cet espace d'oscillation et d'irrésolution que suppose la pensée humaine. Toutefois, l'ambiguïté de la condition humaine est aujourd'hui, et ce, plus que jamais, une réalité que nous devons accepter et même tenter d'articuler, lorsque ni Dieu, ni la Science, ni l'Histoire, en fait lorsqu'aucune Totalité rédemptrice ne peut plus réprimer cette dernière.

De considérer le fragment comme une forme d'expression de l'ambiguïté, ce n'est pas adopter vis-à-vis ce dernier une attitude «péjorative» (classicisme extrême), ni une attitude «apologétique» (romantisme extrême), c'est plutôt opter de se positionner dans un espace médian, et médiateur, à partir duquel peuvent être articulées, plutôt que synthétisées, dans un mouvement incessant d'attraction et de répulsion, ces deux attitudes opposées vis-à-vis du fragment. Le fragment, par son effet de mouvement double, soit de détachement et d'implication, définit un espace ambigu, où la question du sens n'est pas complètement évacuée dans la contingence, sans toutefois correspondre à la révélation d'une vérité absolue; celle-ci se tient plutôt dans un espace d'oscillation et d'indécision.

⁶⁰. Karsten HARRIES, *The Meaning of Modern Art. A philosophical interpretation*, Evanston, Northwestern University Press, 1968, p. 67.

Si au cours du dix-huitième du siècle, le fragment se dote d'un caractère ambigü, il est encore toutefois mesuré par rapport à une totalité soit passée (le passé immémorial) ou future (l'histoire), ou encore à une continuité transcendante, comme dans le cas de la conception historique de Giambattista Vico ou de J. J. Winckelman. L'autre caractère que se voit donc acquérir le fragment avec l'échec des Totalités déterministes, est précisément l'«autonomie».

La fascination dont témoigne Heidegger pour les fragments des Présocratiques⁶¹ (Héraclite et Parménide) et l'usage qu'il fait de ces derniers, rajoute finalement quelques indices pour «éclaircir» ce qui peut en être du fragment aujourd'hui, lorsque plus aucune totalité ne peut rassembler les choses dispersées de ce monde. Jean Lévêque, dans un ouvrage intitulé *Le Fragment I*, nous fait part d'une investigation de certains écrits d'Heidegger en y considérant le «fragment» non pas comme la clé de ces textes, ni non plus comme étant le fondement de ces derniers, mais plutôt comme étant de plus en plus, de l'un à l'autre de ceux-ci, «ce point excentrique, cet éclat latéral qui permet un rassemblement sans jamais être pris par lui⁶²». Considéré comme

61. À propos des fragments que nous ont laissés les Présocratiques, George Gusdorf écrit : «Or les Présocratiques ne sont pas des docteurs maîtres systématiciens, mais des sages qui aspirent à mettre un peu d'ordre dans la confusion des significations, en un temps où s'achève le règne du *muthos*, sans que *logos* ait encore réussi à percer les nuages qui font obstacles au rayonnement de la pensée. Les fragments Présocratiques sont des éclairs qui trouent le crépuscule du matin de la conscience occidentale; de là la fascination qu'ils exercent à travers les siècles sur les esprits les plus divers, fascination dont témoignent encore Nietzsche et Heidegger». G. GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, p. 453.

62. Jean LÉVÊQUE, *le Fragment I*, Paris, Osiris, 1989, p. 7.

le dernier lieu possible pour parcourir encore aujourd'hui «les chemins du pensable», Heidegger, selon Lévêque, n'use pas du fragment «comme dernier recours métaphysique» afin de nous livrer un sens dernier, mais plutôt pour faire perdurer ces «énigmes... qui résident dans la chose pensée elle-même⁶³». Le fragment est cette pièce autonome qui permet de relier, tout en les tenant à distance, les mouvements de dispersion et de rassemblement propres à la pensée humaine. Chez Heidegger, le fragment, à l'instar de l'«être» auquel il se confond, voire même se substitue, ménage une «éclaircie» à partir de laquelle il nous est encore possible de penser et donc d'agir.

63. Martin HEIDEGGER, «Logos» dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, p. 250.

New York ville hétérogène

June 16, 1951

typical morning after day in city with dining room table cluttered with accumulations of yesterday - from wonderful spurt of working in morning - boxes cleared up in cellar & garage - space made - boxes set aside for dismantling (progress) - from this getting ready for town ...¹

L'oeuvre de Joseph Cornell émerge principalement d'un déplacement quotidien entre la ville de Manhattan et la maison du 3708 *Utopia Parkway* à Flushing en banlieue de New York. La récurrence de ce mouvement donne le rythme à sa vie et à son travail, tout comme le font d'ailleurs son humeur ou le temps extérieur en «dents de scie»².

Les explorations dans la ville de New York font partie des activités

1. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059 : 0324.

2. Abondent dans le journal de Cornell des remarques sur l'oscillation du temps extérieur ainsi que de son humeur. Ces remarques, comme celles-ci par exemple, donnent le ton à son journal:

May 18, 1952

typically «see-sawing» day of alternating sunshine & overcast (as yesterday when Robert went in backyard for a time and other days of this spring)

Sept. 3, 1957

fluctuating day containing urges to go in all directions

journalières de Cornell. Le New York qui l'attire et le fascine est d'abord cette ville qui, par la libre mobilité physique, voire le nomadisme, qu'elle permet, lui offre l'opportunité de s'échapper régulièrement de son travail reclus et sédentaire en banlieue, plus précisément de la sensation de contrainte et d'enclavement provoquée par la maison d'*Utopia Parkway* où il s'emploie principalement à construire des boîtes :

Sept. 29, 1958

Wednesday - from a «dead-end», indifferent kind of morning with no feeling for any constructive work, - at noon dressed for town, taking the Debussy «Monsieur Croche» which had been gathering dust on bedroom table, unread for many years. On the subway a beautiful & surprising sense of renewal, recreativeness, timeliness, renewed appreciation with the span of years³.

Feb. 20, 1945

The feeling of creating that often only seems to come when leaving home...⁴

Aug. 24, 1945

Usual stimulating of release and perspective on my work that comes from getting into town.

«up Sixth Avenue» in this sunbeaten atmosphere yielding as much as in former times of a conscious awareness of & pleasure in the city which has an overtone of relaxation, pleasurable perspective, sense of the present with a new kind of freedom

copied some in NY Public. Lib. from 5:30 - 7:00 also with a measure of this freedom

flavor / potentialities / of / Saturdays in town⁵

La ville de New York par sa profusion d'images, de textes, d'objets, datant

3. Ibid., 1058.

4. Ibid., 1058.

5. Ibid., 1058.

de différentes époques et provenant d'un peu partout à travers le monde, est aussi pour Cornell un lieu où il lui est possible d'entrer en contact avec l'Europe. Avec les événements de la deuxième guerre mondiale, l'Europe, qui avait été une terre d'asile pour les artistes américains au cours des années vingt (principalement la ville de Paris), devient pratiquement inaccessible pour ces derniers. Ainsi, comme la majorité des artistes qui lui sont contemporains, Joseph Cornell ne se rendra jamais en Europe. Néanmoins, cela n'empêche pas Cornell de demeurer fasciné par ce centre artistique et culturel qui perd à ce moment de son autorité au profit de l'Amérique. En fait, depuis la crise économique provoquée par la première guerre mondiale⁶, New York se substitue à Paris et devient le nouveau centre artistique du monde occidental.

C'est la deuxième guerre mondiale qui agit comme catalyseur dans le phénomène de migration outre-Atlantique du centre artistique en occident.

6. Si les événements de la première guerre mondiale provoquent au cours des années vingt la migration non seulement de soldats mais également de jeunes artistes américains vers l'Europe - l'Europe représentant encore à ce moment le centre traditionnel du monde occidental, avec Paris comme centre artistique -, vers la fin de cette même décennie, moment de crise économique, ce mouvement de migration transatlantique ralentit, au profit toutefois de la primeur de l'institutionnalisation de l'art moderne en Amérique : en 1929 est fondé à New York le *Musée d'Art moderne*. Les années de dépression qui s'ensuivent, resserrent, par nécessité, les liens entre les artistes américains, ce qui a pour effet d'augmenter la conscience de leur valeur individuelle en tant qu'artistes, ainsi que de modifier, par le fait même, leur vision de l'art. Jusqu'ici, l'art, plutôt que de correspondre à une «occupation sérieuse reliée aux réalités de la vie», leur apparaît comme un bien culturel destiné aux musées et aux résidences des plus riches, et dont l'originalité n'est attribuable qu'aux Européens. Herschel B. CHIPP, *Theories of Modern Art*, Los Angeles, University of California Press, 1968, pp. 504-506.

Le 14 juin 1940, lorsque Paris est occupée par les troupes allemandes, et que même si la ville est épargnée de l'anéantissement, les américains se sentent malgré tout témoins de «la destruction métaphorique de la culture occidentale»⁷. La crise qui sévit en Occident dans la première moitié du vingtième siècle, ou l'Europe sous l'emprise des systèmes totalitaires (communiste autant que naziste), représente pour les américains un moment de rupture irréversible de la tradition. En fait, la crise à la fois politique et culturelle qui s'établit confortablement en Europe à ce moment, vient renforcer et actualiser l'idée que l'Amérique, jusque là «satellite» de l'Europe, puisse devenir, grâce à sa grande force économique, l'héritière du rôle que jouait l'Europe jusqu'à ce moment comme centre du «Vieux Monde» et, entre autre, comme source indiscutable des idées en art et en architecture⁸. L'Amérique devient dès lors la nouvelle puissance, le centre du «Nouveau Monde⁹», avec comme lieu de convergence artistique, New York.

Si à la suite de la deuxième guerre mondiale, la rupture de la tradition est effectivement reconnue par les américains, c'est un peu plus tôt toutefois, au cours des années vingt, qu'elle devient évidente pour les Européens, du moins pour certains d'entre eux. Walter Benjamin, dont l'oeuvre a retenu l'attention de Joseph Cornell au point que ce dernier ait inséré plusieurs

7. Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'Art Moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983, pp. 64-65. L'implication des américains dans les événements de la seconde guerre, provoque un re-positionnement radical des États-Unis dans leurs relations non seulement avec les pays d'Europe mais avec tous les pays occidentaux. Ibid. p. 507.

8. Ibid., p. 70.

9. Jean BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris, Bernard Grasset, 1986, pp. 152 et 162.

citations d'*Illuminations*¹⁰ dans son journal, constitue une des figures européennes importantes en ce qui concerne la reconnaissance de «la rupture de la tradition et la perte de l'autorité survenues à son époque¹¹». De plus, ce qui est particulièrement intéressant avec Benjamin, est la préoccupation combinée pour le fragment et pour l'architecture, dont il témoigne dans son oeuvre principale *Das Passagen-Werk* ou le «Projet des passages». En fait, cette oeuvre fournit des indices notables en ce qui concerne l'établissement d'un rapport entre l'usage du fragment en architecture dans le contexte du vingtième siècle.

C'est à la suite d'un voyage à Paris en 1926, que Walter Benjamin affirme que l'architecture de la ville, «symbole de l'ancien et de la permanence», est confrontée à la «discontinuité» et au caractère «transitoire» du mode de vie moderne des foules. Cette «dialectique de l'antiquité et de la modernité» observée alors par Benjamin dans la ville de Paris, est ce qui inspire et guide ce dernier pour la rédaction d'une «théorie de la modernité». Selon Benjamin, cette dualité entre l'architecture et le mode de vie moderne est décelable à plus petite échelle dans d'autres structures architecturales parisiennes, les passages, ces constructions qui ont été insérées dans le tissu de la métropole au dix-neuvième siècle. C'est à partir de fragments d'expériences collectés principalement dans les passages mais aussi dans la ville et également dans d'autres bâtiments qui furent construits dans la ville de Paris

10. *Illuminations* est un recueil de différents essais écrits par Walter Benjamin.

11. Hannah ARENDT, «Le pêcheur de perles» dans *Vies politiques*, traduction française de *Men in Dark Times*, Paris, Gallimard, 1971, p. 291.

au dix-neuvième siècle (panoramas, jardins d'hiver, gares, musées de cire, usines ...), que Benjamin travaille jusqu'à la fin de sa vie en 1940¹², et ce, suivant un plan en continuelle transformation, à l'édification du «Projet des passages». Concevant la ville de Paris comme un labyrinthe - la métropole réalisant selon lui le rêve architectural des anciens : le labyrinthe - et les passages comme d'autres labyrinthes à l'intérieur du plus grand, Benjamin affirme que l'architecture de la ville est «le signe éminent d'une mythologie latente» qu'il faut excaver pour en faire émerger une réalité autre que celle visible en surface¹³. Pour fonder sa théorie, Benjamin rejette, sur les traces de Nietzsche, l'idée d'une totalité préexistante tenue par les fils de la tradition et du progrès, soit la logique du grand narratif historique de l'humanité. C'est plutôt à partir de fragments que Benjamin excave la «mythologie» des structures architecturales de la ville et qu'il élabore une sorte de «préhistoire de la modernité»¹⁴.

De l'autre côté de l'Atlantique, après la seconde guerre mondiale, Joseph Cornell poursuit d'une certaine façon le travail d'excavation par fragments de la ville de Paris (et de l'Europe) amorcé par Benjamin mais à distance toutefois, depuis New York. Le travail de Cornell présente sans aucun doute des similitudes avec celui de Benjamin, mais la ville qu'il parcourt est

12. Le «Projet des passages» s'interrompt en 1940 lorsque Benjamin, s'échappant d'une possible arrestation par la Gestapo, se donne la mort à la frontière entre la France et l'Espagne. Voir «The prehistory of Modernity» dans D. FRISBY, *Fragments of Modernity*, pp. 206-207.

13. D. FRISBY, *Fragments of Modernity*, p. 192.

14. *Ibid.*, p. 190.

l'antithèse même de la morphologie de Paris, ville européenne traditionnelle. L'architecture de la ville de New York s'accorde, plutôt que de s'opposer, à la vie moderne des foules. C'est que la modernité américaine diffère de l'euro-péenne : l'Amérique, selon Jean Baudrillard, est «la version originale de la modernité», et l'Europe, «la version doublée ou sous-titrée»¹⁵. New York diffère de Paris par son hétérogénéité. Probablement la plus cosmopolite des villes modernes¹⁶, New York «héritière de tout à la fois¹⁷», offre une concentration inégalée de formes d'arts et de cultures de différents pays et d'époques diverses¹⁸. Contrairement à Paris qui, pendant longtemps, assure des fondations unitaires et stables pour la culture occidentale au moyen de forces centralisatrices et unificatrices (par sa morphologie ou encore, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, par les systèmes féodaux et monarchiques, et puis par le processus historique prometteur de la liberté humaine comme fin ultime), New York, nouveau centre dépourvu de centralité au niveau des mœurs et de la culture¹⁹, offre plutôt, par sa convenance à la coexistence des différences, l'immédiateté d'une liberté «mobile et spatiale²⁰». «Centralité excentrique», New York libère par la distribution spatiale des éléments divers qui en s'opposant la composent, et ce, en contraste à la sécurité d'une

15. J. BAUDRILLARD, *Amérique*, p.151.

16. Selon Serge Guilbaut, New York, par son caractère cosmopolite, apparaît à ce moment comme la seule ville au monde apte à remplacer Paris. S. GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'Art Moderne*, p. 7.

17. J. BAUDRILLARD, *Amérique*, pp. 32.

18. H. B. CHIPP, *Theories of Modern Art*, p.518.

19. J. BAUDRILLARD, *Amérique*, p. 162.

20. Ibid., p. 161.

configuration totalisatrice traditionnelle²¹. Sa grille à déploiement infini, typique des villes nord-américaines, s'accorde avec l'idée d'une liberté spatiale - ce type de liberté entre en contradiction avec le plan des villes européennes traditionnelles, celles-ci étant érigées à partir de noyaux centraux déterminants.

Si les passages parisiens, et tous ces bâtiments qui ont été insérés dans la ville de Paris au dix-neuvième siècle, constituent pour Benjamin des lieux architecturaux où de précieux fragments peuvent être recueillis, pour Cornell ce sont plutôt les boutiques d'antiquités, les musées et les bibliothèques qui offrent de tels fragments. L'Europe est présentée dans ces lieux sous une forme fragmentaire; il ne reste plus qu'à se pencher pour en recueillir les fragments. En fait, ces lieux présentent un monde qui doit être regardé et utilisé, et ce, dans toute son hétérogénéité, comme un réservoir d'images désormais disponibles pour tous²². Dans *Le pêcheur de perles*, un essai sur Walter Benjamin, Hannah Arendt écrit :

Il n'y a pas eu d'époques avant la nôtre où l'ancien, le plus ancien et beaucoup de choses depuis longtemps oubliées même par la tradition sont devenues biens de culture universelle mis dans la main de chaque écolier, à des centaines de milliers d'exemplaires. Cette reviviscence étonnante, spécialement de l'Antiquité, qui s'est manifestée de la manière la plus frappante peut-être dans l'Amérique relativement dépourvue de tradition depuis les années quarante, avait commencé en Europe dans les années vingt²³.

21. Ibid., pp. 35 et 48.

22. H. B. CHIPP, *Theories of Modern Art*, p. 518.

23. H. ARENDT, «Le pêcheur de perles» dans *Vies politiques*, p. 300.

Pour Hannah Arendt, le recours aux fragments à notre époque correspond à cette nouvelle façon d'entretenir un rapport avec le passé sans l'aide de la tradition. Et cette «technique de démantèlement» n'est possible, selon elle, que sur l'assomption que le fil de la tradition a été rompu et que ce fait lui-même est irréversible²⁴. De cette rupture de la tradition persiste donc un passé, mais un «passé fragmenté». Considérée d'un point de vue négatif, cette situation, de par son caractère ruiniste, peut s'avérer tout à fait désastreuse, voire même apocalyptique. Sous un angle un peu plus optimiste cependant, cette condition, selon Arendt, sous-entend la chance de pouvoir dorénavant regarder le passé avec des yeux nouveaux, en l'absence du filtre de la tradition, puisque depuis que la civilisation romaine avait été soumise à la pensée des grecs, la tradition teintait le regard sur le passé²⁵. Selon ce dernier point de vue, la forme fragmentée du passé offre sur ce dernier non seulement un regard neuf mais en permet également, jusqu'à un certain point, sa libre utilisation :

It would permit us ... to dispose of a tremendous wealth of raw experiences without being bound by any prescriptions as to how to deal with treasures²⁶.

Ainsi, selon Arendt, Benjamin, en recueillant et en rassemblant dans le projet des passages des fragments du passé sous forme de «citations», a développé un «nouveau style de rapport» avec ce dernier. Benjamin a en

24. Ibid., p. 212.

25. H. ARENDT, *Between Past and Future*, pp. 28-29.

26. H. ARENDT, *The Life of the Mind*, p. 12.

fait, selon elle, découvert «qu'à la transmissibilité du passé, s'était substituée sa citabilité, à son autorité cette force inquiétante de s'installer par bribes dans le présent²⁷».

Ce penser nourri de l'aujourd'hui, travaille avec les «éclats de pensée» qu'il peut arracher au passé et rassembler autour de soi. Comme le pêcheur de perles qui va au fond de la mer, non pour l'excaver et l'amener à la lumière du jour, mais pour arracher dans la profondeur le riche et l'étrange, perles et coraux, et les porter, comme fragments, à la surface du jour, il plonge dans les profondeurs du passé, mais non pour le ranimer tel qu'il fut et contribuer au renouvellement d'époques mortes²⁸.

Jusqu'avant la guerre, le passé sur lequel se fonde l'Amérique est essentiellement centralisé en Europe. Suite aux bouleversements provoqués en occident par cette dernière, l'Amérique, par le détachement qu'elle est obligé d'effectuer par rapport à l'Europe, «exorcise», selon Jean Baudrillard, les idées mêmes d'«origine» et de «vérité fondatrice» intrinsèques à la société historique qu'est l'Europe, et supprime par le fait même la question de «destin» également propre à cette société²⁹. En effet, avec la guerre, les artistes américains, expulsés de l'orbite européenne, se retrouvent en présence d'un futur affranchi de toute prédétermination, lequel leur semble désormais ouvert sur toutes les possibilités. L'Europe qui, jusque là, jouait un rôle déterminant comme figure fondatrice en art et en architecture, voit dès lors sa

27. H. ARENDT, «Le pêcheur de perles» dans *Vies politiques*, p. 291.

28. H. ARENDT, «Le Pêcheur de perles» dans *Vies politiques*, pp. 305-306.

29. J. BAUDRILLARD, *Amérique*, pp. 151 et 155. La liberté américaine, contrairement à l'europpéenne, se fonde sur l'affranchissement de la «centralité historique» prometteuse d'une liberté éventuelle. *Ibid.*, p. 161.

popularité descendre en flèche. Symbole de l'identité artistique et culturelle ainsi que du passé, l'Europe est rejetée au profit de l'affirmation d'une identité américaine originale fondée sur la «liberté d'expression individuelle³⁰».

Ce que signifie la rupture de la tradition pour les défenseurs de certains mouvements artistiques qui naissent ou persistent après la seconde guerre mondiale aux États Unis, primitivisme, expressionnisme abstrait ou surréalisme, est la nécessité de rompre également avec le passé. Les citations

30. Après la guerre, la liberté est le signe sous lequel l'Amérique, en tant que nouveau centre du monde occidental, choisit de s'identifier sur la scène internationale, autant en politique que sur le plan culturel, après la guerre. Le totalitarisme correspondant pour les Américains à une menace contre un des principes difficilement et précieusement acquis par le monde occidental : la liberté d'expression, ceux-ci se donnent comme mission de sauvegarder cette dernière. À l'encontre de l'idéologie totalitariste, le nouveau libéralisme politique américain appuie l'idéologie du mouvement d'avant-garde artistique qui se forme au même moment à New York, et lequel est défini pour la première fois en 1943 par les artistes new-yorkais Gotlieb, Rothko et Newman. Dans un programme de style pamphlétaire, ceux-ci affirment que le nouvel art américain doit être fondé sur la liberté, l'individualité, le risque et le primitivisme. En fait, c'est la première fois que les artistes américains se retrouvent sans aide extérieure, soit sans modèle européen, pour les guider dans une nouvelle entreprise; ils sont libres, la guerre les isolant de la garantie parisienne. La liberté que défendent ces artistes correspondant inévitablement à ces perspectives infinies qui soudainement s'ouvrent devant eux : «Nous sommes donc là avec notre liberté durement gagnée. Les murs s'écroulent autour de nous ... Les signes qui jalonnaient notre route ont disparu». Voir S. GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, pp. 70, 97, 244, 248 et 253. Selon les nouveaux libéraux américains, l'État totalitaire est une conséquence de la peur ressentie devant l'infinité de choix que suppose la liberté nouvelle : «Le triomphe du totalitarisme a été la création d'un homme sans angoisse ... Le totalitarisme s'est donné pour tâche de liquider le sens du tragique qui permettait à l'homme d'affronter ses limites» écrit Arthur Schlesinger dans le *Centre Vital*. «Face aux certitudes du totalitarisme, la société libre ne peut offrir que l'homme moderne, dévoré par le sentiment de son aliénation et sa faillibilité», ajoute-t-il. Ibid., p. 249.

du passé lorsqu'elles ont utilisées par ces artistes, le sont plutôt de façon hostile ou ironique, ou encore, elles sont employées comme des formes essentiellement abstraites - dans un cas ou dans l'autre, le but étant de mettre en évidence le présent au détriment du passé³¹. Toutefois, la coupure indéniable et irréversible qui s'effectue par rapport à la tradition au vingtième siècle n'implique pas, selon Hannah Arendt, une perte inéluctable du passé, parce que selon elle, le passé et la tradition ne sont en aucune façon la même chose³². La tradition est la forme d'autorité qui, pendant longtemps³³, a attribué au passé un ordre systématique en distinguant ce qui devait être retenu de ce qui était sans importance, c'est-à-dire de tout ce qui dérogeait à l'orthodoxie et à la continuité de l'histoire³⁴.

Dépourvue de tradition depuis la seconde guerre, l'Amérique³⁵ ne se retrouve donc pas nécessairement sans contact possible avec le passé, mais plutôt démunie de ce fil qui, depuis les romains, en assurait la transmissibilité continue et surtout lui donnait une valeur d'autorité et de déterminisme

31. Voir B. O'DOHERTY, *The Voice and the Myth in Modern Art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, pp. 258-259 et p. 273 et Diane WALDMAN, *Joseph Cornell*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1977, p. 27.

32. H. ARENDT, *Between Past and Future*, p. 94.

33. «For very long times in our history, actually throughout the thousands of years that followed upon the foundation of Rome and were determined by Roman concepts, this gap [entre le passé et le futur] was bridged over by what, since the Romans, we have called tradition. Ibid., pp. 13-14.

34. Ibid., p. 297.

35. Ibid., p. 300.

absolu³⁶. Joseph Cornell, contrairement à la majorité des artistes américains qui lui sont contemporains, ne rejette pas le passé. Au contraire, le passé est, selon lui, un élément précieux dont on ne peut faire abstraction de la présence:

1953

The past is only the present become invisible and mute, its memoried glances and its murmers are infinitely precious³⁷.

Les différents interprètes du travail de Cornell reconnaissent effectivement l'importance que prend le passé dans celui-ci et s'entendent pour affirmer que Cornell utilise le passé non pas pour le dénigrer comme tel ou encore, que Cornell tient compte du passé plutôt que de l'exclure. La plupart de ces mêmes exégètes attribuent un caractère essentiellement nostalgique, voire passif et plutôt sombre, au regard de Cornell sur le passé ainsi qu'à l'utilisation des fragments qu'il en fait dans son oeuvre :

He could only live through a form of expectation, codified by habits of retrieval, i.e. practically speaking, he could not begin to live at all. Always the rapport with something for which one has nostalgia, realizing that they were probably as banal in their time as things are at the present, now. It was the interest of one who associated innocence with an ideal immortality, and thus with an acute nostalgia for a future to which the past gave him access, but no assurance³⁸.

The images of Joseph Cornell yield up notions of nostalgia, evocations of historical moments, lyrical flights, romantic daydreams, ... Cornell yearned for

36. Ibid., p. 94, et H. ARENDT, *The Life of the Mind*, p. 212.

37. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059 : 0675.

38. B. O'DOHERTY, *The Voice and the Myth in modern art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, pp. 277, 279 et 282.

perfection, the infinite, the past and for that which was absent³⁹.

More often it is distant, muted, melancholy. The Renaissance boys, the glass cubes, the charts of the stars, all hint at something distant and a little sad⁴⁰.

Cornell is obsessed with fragments that evoke an absent perfection, a loved one flownd. Cornell manages to work stading, even serenly amid the ruins of his ideal worlds⁴¹.

...avec les affiches ou les prospectus d'hôtel, mi-effacés, mi-déchirés, dont il se sert pour ouvrir tant de perspectives vertigineuses sur l'absence, le vide, l'angoisse ou plus prosaïquement, la morte saison. En fait il s'agit surtout d'un climat de profonde mélancolie et de déréliction⁴².

Par ailleurs, en ce qui concerne une interprétation non nostalgique de l'oeuvre de Cornell, les exemples se font plutôt rares⁴³ :

Cornell was not a nostalgist, a recluse, or a naïf, even though he knew how to play those three roles expertly and knew their defensive strength. He was a dialectician of experience.⁴⁴

Cornell's use of the ressources available in the holdings of the past is not

39. John Bernard MYERS, «Joseph Cornell : It was his genius to imply the Cosmos» dans *Art News*, May, 1975, p. 33.

40. Robert, WERNICK, «The world inside the magical boxes of Joseph Cornell» dans *Smithsonian Magazine*, January, 1981, p. 50.

41. Carter RATCLIFF, «Mechanic of the ineffable» dans *Joseph Cornell*, pp. 59, 61 et 65.

42. H. COULONGES, «Cornell et ses oeuvres fragiles connaissent subitement une faveur grandissante» dans *Connaissance des Arts*, pp. 128 et 130.

43. En fait, seulement deux passages ont été relevés parmi toutes les sources secondaires consultées.

44. P. Adams SITNEY, «The cinematic gaze of Joseph Cornell» dans *Joseph Cornell*, New York, The Museum of Modern Art, 1980, p. 69.

nostalgic, but in line with the pragmatics of his metaphysical intent.⁴⁵

Si on réfère toutefois aux nombreuses allégations de Cornell sur le passé dans son journal, ce n'est effectivement pas une défense de la nostalgie qui en ressort, puisqu'un regard nostalgique envers le passé est, selon Cornell, empreint de négativité, il est un symptôme de maladie :

May 29, 1956

on the verge of that magical feeling about many things of the past - and healthy sense - not nostalgic - the changing scene on Third Ave.⁴⁶

Feb. 10, 1954

suddenly in the Library through the tall windows a figure disappearing toward the busy section - with the brief sparking of a line or two from the Valery - the familiar sense of the unexpected turn becoming imbued with a wonderful rich warmth - minus anguish of something missed or turned to account - appreciation of this more «controlled» (in another sense) reaction - the sanity of it & in accentuated of such experiences - calmer mood vs. ... emotionalism, frustration, etc.⁴⁷

Pour Cornell, le passé est riche parce qu'en se présentant toujours nécessairement conjugué avec le présent, il ouvre un espace de créativité et de nouveauté, de fraîcheur et d'étrangeté, qui d'ailleurs contribue à le dépoussiérer de sa couche nostalgique. Ainsi, selon Cornell, une appropriation adéquate du passé ne peut se faire que lorsque ce dernier est teinté par les yeux du présent :

45. S. L. Starr, *Joseph Cornell, Art and Metaphysics*, p. 7.

46. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1060.

47. *Ibid.*, 1059 : 1053.

... knowing where we are in the present allows us to know what can be used worthily ...⁴⁸

Le passé qui attire Cornell et celui qu'il collecte sous forme de fragments, est un passé qui illumine un présent en perpétuelle construction, et ce, autant par les liens analogiques qu'il lance à ce dernier, que par la discontinuité et la nouveauté qu'il introduit sous forme d'éclat dans le cours de l'existence. «Passé-présent», «vieux-nouveau», «familiarité-étrangeté» sont les termes hybrides qu'utilise couramment Cornell dans son journal, pour caractériser le type de relation qu'il entretient, ou du moins qu'il espère entretenir, avec le passé :

lately the past has been coming back with an amazing upsurge even though the buildings are dustier and grimmer than ever.⁴⁹

June 16, 1951
the feeling this morning - ... the typical bouquet of past and present⁵⁰

Sept. 19, 1951
... in a different mood from Sunday but similar remarkable spirit of enjoying past and present (past from Adirondack) - find of mushrooms & wds for bird box⁵¹

Sept. 24, 1952
Still, this glow at Argosy was like a fresh breeze from that past-present, old-

48. J. CORNELL citation par Howard HUSSEY tirée d'une conversation avec ce dernier, «Collaging the moment» dans *Joseph Cornell: Collages 1931-1972*, New York, Catelli-Feign-Corcoran, p. 16.

49. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*.

50. Ibid., 1059 : 0350.

51. Ibid., 1059 : 0354.

new, exploration, probably heightened by the equally delightful surprise of the Redon-Chausson quickening⁵².

April 1958
new-old feeling about the past⁵³

Ce type de relation paradoxale avec le passé s'établit également pour Cornell avec un passé encore même plus récent, c'est-à-dire avec celui qui semble persister dans une même vie sous forme de routine ou de déjà vu. L'inattendu, le soudain, l'imprévisible, l'occasion sont pour Cornell comme des trésors qui s'introduisent sur le chemin routinier et qui provoquent le renouveau :

Sept. 1951
the sense of renewal in the same place looking around⁵⁴

Sept. 24, 1951
This morning a rich sense of treasure in the oft walked spots, treasure of a kind that cannot be «collected», as are grasses, the inkberries, and silvered knotty pieces this morning.⁵⁵

Aug. 16 sunny
Sunday morning calm, routine trip for paper, the unexpectedness, through 2 parallel roads, the peach orchard of Ralph Tuttle, to the grassy (high green) banks and short dock. Old farm-hand had used the shack for living quarters, not a boathouse or similar use. Found there : some heavy mat. for bird box lining, a large rusted iron ring; smaller, heavier pulley ring, a mousetrap.⁵⁶

Oct. 18, 1953
a welcome sense of renewal amidst routine work in cellar workshop probably a

52. Ibid., 1059.

53. Ibid., 1061.

54. Ibid., 1059.

55. Ibid., 1059.

56. Ibid., 1060.

Thursday morning ...⁵⁷

July 8, 1952

This feeling of appreciating the most common place aspects, the dreariest surroundings notation summer of 1952 on a particularly fine late aft. on 59 St. (when after the hopeless monotony of soul & body a sudden clearing with the Rossini Mozart browsing in Marmor), by Argosy bookstalls a fresh thought about the Cerrito exploration - with the Carlyle's mother & father - the additional note about Cerrito (new)!⁵⁸

Nov. 21, 1947

One of these days which can be ordinary routine but in which a «circumstance» or so can start the unfoldment of an endless interplay of significant relationship, a conspiring of events as noted before.⁵⁹

Feb. 10, 1954

appreciation of how commonplaces of dispirited afternoon suddenly «became part» of experience - ... - yesterday aft.⁶⁰

L'oeuvre de Joseph Cornell, par opposition à ce qui est parallèlement produit par l'avant-garde américaine, «fourmille donc d'allusions à l'histoire européenne»⁶¹ et, par le fait même, au passé. Si on devait la situer dans la dialectique de l'art américain de l'après-guerre, qui, selon certains, se polarise entre l'idée d'un recommencement fondé sur la nature avec rejet du passé (la position de l'avant-garde), et celle d'une continuité de la culture avec maintien du passé comme valeur permettant de conserver des liens avec la tradition, on semblerait, à première vue, devoir opter, comme certains le font

57. Ibid., 1059 : 0954

58. Ibid., 1059 : 0516.

59. Ibid., 1059 : 0102

60. Ibid., 1059 : 1053

61. D. WALDMAN, *Joseph Cornell*, p. 7.

d'ailleurs, pour le second pôle⁶² :

Crammed with books and files cross-referenced to keep in touch with distant places and times, it was antagonistic to the American myth of culture as adversary⁶³.

Ce qui est particulièrement intéressant avec le travail de Joseph Cornell, et ce qui en fait une oeuvre qui, encore aujourd'hui, nous touche par son actualité, est principalement le fait que celle-ci se soit développée en dehors des principes modernistes américains de l'après-guerre, soit en dehors des principes de solipsisme, de primitivisme ou encore d'abstraction, par lesquels l'avant-garde américaine s'est en fait auto-détruite⁶⁴. Cornell ne rejette pas, comme le font systématiquement ses contemporains de l'École de New York, l'idée de déterminisme en soi⁶⁵; il ne prône pas non plus comme eux l'échappement dans l'abstraction comme solution face à un monde qui, après

62. B. O'DOHERTY, *The Voice and the Myth in modern art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, p. 259.

63. Ibid. p. 258.

64. Voir, S. GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*.

65. Les artistes de l'avant-garde et les défenseurs du nouveau libéralisme en arrivent donc à rejeter idéalement toute forme de déterminisme ou de valeur traditionnelle oppressive, dans le but de récupérer une liberté d'action dépourvue d'entraves, voire une liberté d'expression absolue. Se dégager du quotidien, du monde visible, de l'identité familière des choses, du passé, ainsi que de tout indice de la culture occidentale traditionnelle, en fait de tout ce qui attrait à l'Europe, bref, faire table rase en s'intériorisant et en s'isolant, tels sont les critères qui permettent de reconnaître l'attitude qu'emprunte l'artiste d'avant-garde pour oeuvrer : il « crée à partir de son monde intérieur plutôt qu'à partir du monde extérieur ». Ibid., p. 227.

la seconde guerre mondiale, se retrouve dépourvu d'un sens humain⁶⁶. Au contraire, Cornell tient à ce que son oeuvre s'imprègne du passé et de la réalité quotidienne, c'est-à-dire de ce qui l'entoure et de ce qui s'introduit dans le cours des choses par nécessité ou par pur hasard :

August 7, 1969

Anyone who has shown any ... concern ... with my work & (who) has not been moved or inspired to become involved somehow or other with the humanities in a down-to-earth context ... has not understood its basic import⁶⁷.

With any gazing at this particular point in time (summer 1952) with world tension at an unprecedented high in the aftermath of the terror & destruction of World war II & the treat of the atom bomb bangs heavily THE CELESTIAL THEATER should not minimize this gravity at the expense of being thought a game, - «unrealistic», escapist, etc. ... As a foil to the monotony of atomic scares and high percentage of useless bomb scares, against the commercially inspired endless flow of speculative space-ship literature, the inevitable field day of THE CELESTIAL THEATER, to repeat, offers many tonic reassurance, stimulation, and inspiration, with unending overtones of freshness, beauty and fervor⁶⁸.

Si en cette époque d'après-guerre, la forme de liberté défendue par les artistes de l'avant-garde américaine est rendue possible grâce au lieu de son engendrement, l'Amérique (New York), pour Joseph Cornell par contre, le

⁶⁶. Et l'«abstraction», puisqu'elle offre à l'artiste «une position de liberté qui engage tout l'homme et n'admet aucun pacte avec les puissances», est la forme d'expression qu'adoptent ces artistes. Pour les défenseurs du nouveau libéralisme politique américain, l'*Expressionnisme abstrait* développé par de la nouvelle école artistique new-yorkaise, est, selon eux, en mesure de tenir de forme d'expression officielle de la Société libre (l'Amérique), et ce afin d'en accentuer la différence par rapport à l'État totalitaire (l'Europe). Ibid., p. 167 et 265.

⁶⁷. J. CORNELL, *Elizabeth Cornell Benton Collection*, cité par Lynda Roscoe HARTIGAN, «Joseph Cornell : a biography» dans *Joseph Cornell*, p. 91.

⁶⁸. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, «The Celestial Theater», 1070 : 0256.

contexte de la guerre et la ville de New York même, ne lui inspirent pas du tout le même type d'évasion abstraite. En fait, si on tente de caractériser les fuites auxquelles s'adonne Cornell dans New York, on pourrait dire qu'elles ne sont pas totalement libertaires, mais qu'elles sont plutôt paradoxales : l'hétérogénéité de New York semble avoir non seulement quelque chose de libérateur mais simultanément quelque chose de captivant, voire de déterminant sur Cornell. Poussé par un désir de s'échapper de la maison d'*Utopia Parkway*, Cornell est à la fois très sensible à tout ce qui peut lui permettre d'en orienter le retour. Il se libère en déambulant dans la ville avec l'espoir toutefois d'y déceler des signes, des indices propices à modifier le cours des choses et à ré-orienter sa vie et son travail :

March 1, 1952

and so - the passage of the white bird amidst the forest of freight cars as the most tangible approp. «sign» yesterday amongst the metropolis voyaging.⁶⁹

Feb. 19, 1954

sunny & clear morning - fairly clear awaking & felicity of mood - apprec. of renewal of the world made possible by the Fourth Ave. browsings & finds as exemplified by this experience;

... here appreciation of own world made possible by metropolis browsings - prints, books, memorabilia, photographs, etc. etc. - this world is something in itself & worthy of analysis & development, no matter how «murky» or far from the «fact».⁷⁰

Nov. 20, 1953

one of those frequently aimless times of unfocused afternoons - no real aim - and so into town for the books, the best being the miracle of the unexpected, ...⁷¹

69. Ibid., 1059.

70. Ibid., 1059 : 1061.

71. Ibid., 1059 : 0970.

Sept. 8., 1953

not much remembered at this writing except redemption of day by discovery of «Baudelaire on Poe» at Flushing Main St. library - the complete resolution of «Wandering day»⁷²

Aug. 14, 1957

just before going into subway for home by Bryant Park that sense of treasure suddenly - accentuated by farewell - symbolized by shopping bag of accumulated finds - that of a sudden brings a sense of the city, rich, full and warm again & again, unexpected and surprising but why should it always seem so - difficult state of mind - that makes of these little clearings something so warm, rich, etc.

great love of the city⁷³

L'attitude de Cornell déambulant dans la ville ressemble étrangement à celle du «flâneur» que décrit Benjamin dans le *Projet des passages*. Les similitudes se situent précisément là où le «flâneur» est interprété par Benjamin comme étant une figure ambiguë. S'inspirant de Baudelaire pour définir l'attitude ambivalente de l'intellectuel de la modernité, une attitude à la fois désintéressée et complètement intéressée, et qu'incarne selon lui le «flâneur⁷⁴», Benjamin écrit :

Baudelaire knew how things really stood for the literary man : As flâneur he goes to the market place, supposedly to take a look at it, but already in reality

72. Ibid., 1059 : 0928.

73. Ibid., 1315 : 0147

74. Selon Roger Shattuck, la «flânerie», est une transposition du concept d'une activité intellectuelle développée plus d'un siècle auparavant et dont s'inspira d'ailleurs Baudelaire et Benjamin pour énoncé les caractéristiques de l'activité de «flâner» : le «libertinage». Le «libertinage», est, affirme Shattuck, une réponse au fragment ambigu, celui à la fois isolé et impliqué. Par exemple, le «libertinage» auquel réfère Diderot dans les premières lignes du *Neveau de Rameau*, repose selon Shattuck sur une telle réponse au fragment ambigu. Roger SHATTUCK, *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, pp. 38-39.

to find a buyer⁷⁵.

Le «flâneur», figure majeure pour l'élaboration de «Projet des passages», est pour Benjamin, celui qui désintéressé traverse le «labyrinthe» de la ville, mais qui inconsciemment va à la recherche d'une réalité, celle du rêve des anciens : le labyrinthe. C'est une «flânerie» presque similaire que pratique par ailleurs les Surréalistes. Pour eux, une promenade dans la ville est une activité vraisemblablement désintéressée et libre, qui devient toutefois ambiguë dans le concept de l'«objet trouvé», puisque ce dernier est, selon eux, une récompense esthétique inattendue mais inconsciemment recherchée.

Impressions, objets, brefs instants, épaves, citations, détails, rebuts... , Joseph Cornell collecte ainsi au cours de ses promenades dans New York les fragments qui sous leurs diverses formes lui font signe. Par l'entremise du fragment, Cornell se tient dans l'espace de cette oscillation entre Manhattan et *Utopia Parkway*, soit entre un certain état de nomadisme et de sédentarité. C'est le fragment de par son ambiguïté et son autonomie, qui définit la nature de cet espace médian qui à la fois sépare et relie Manhattan et *Utopia Parkway*, et où, dans un mouvement incessant de va-et-vient, Cornell se tient inlassablement. Le fragment est en fait pour Cornell une pièce stratégique d'articulation de ces deux conditions intrinsèques et concomitantes, bien que paradoxales, de la réalité humaine, que traduisent les sentiments de liberté et

75. Walter BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, cité par Susan BUCK-MORSS dans *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, 1989, p.185.

de déterminisme par rapport au monde⁷⁶.

76. Dans le dernier chapitre de *La phénoménologie de la perception*, lequel est consacré au phénomène de la «liberté», Maurice Merleau-Ponty écrit : «Naître, c'est à la fois naître du monde et naître au monde. Le monde est déjà constitué, mais aussi jamais complètement constitué. Sous le premier rapport, nous sommes complètement sollicités, sous le second nous sommes ouverts à une infinité de possibles. Mais cette analyse est encore abstraite, car nous existons sous les deux rapports à la fois. Il n'y a donc jamais déterminisme et jamais choix absolu, jamais je ne suis chose et jamais conscience nue. La généralité du «rôle» et de la situation vient au secours de la décision, et, dans cet échange entre la situation et celui qui l'assume, il est impossible de délimiter la «part de la situation» et la «part de la liberté». Loin que ma liberté soit toujours seule, elle n'est jamais sans complice, et son pouvoir d'arrachement perpétuel prend appui sur mon engagement universel dans le monde». Maurice MERLEAU-PONTY, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 516 et 517.

Explorations

Explorations est le terme qu'utilise Cornell lorsqu'il réfère aux coupures de journaux, de livres et de magazines, aux photographies et aux reproductions, aux notes, aux citations, aux cartes postales, aux timbres, aux objets divers, ... bref à tous ces fragments qu'il collecte dans la ville New York et qu'il rassemble ensuite, de retour à la maison d'*Utopia Parkway*, dans différents *dossiers*¹. En ouvrant un de ces *dossiers*, celui intitulé *How a box is constructed*² par exemple, on pourrait s'attendre à y retrouver la description d'un procédé, général ou particulier, qui nous éclairerait sur la méthode de fabrication des boîtes de Cornell. Titre trompeur? Cette *exploration*, à l'instar de toutes les autres d'ailleurs, nous laisse prendre contact avec des fragments qui, bien que rassemblés sous un même nom et dans un même lieu, semblent toutefois, du moins au premier coup d'oeil, sans rapport apparent les uns avec les autres. En fait, les seules méthodes décrites parmi tous les fragments de textes contenus dans *How a box is constructed*, sont, d'une part, les

1. *Dossiers* est un autre terme que Cornell utilise pour désigner ses *Explorations*.

2. Tous les dossiers de Cornell sont respectivement intitulés. Voir l'*Appendice : Liste des dossiers ou Explorations tenus par Cornell*.

différentes phases de réalisation pour une industrie de la fin du dix-huitième siècle : *The manufacture of Jouy* [fig. 5] et, d'autre part, des règles de base pour la prise de photographies. Et, en ce qui concerne l'idée de la boîte, il y a une seule entrée dans le dossier : deux photographies sur une des pages d'un article qui illustrent un des moments d'une pièce de théâtre [fig. 6]. Tous les *dossiers* de Cornell recourent d'ailleurs ainsi, c'est-à-dire de façon discontinue, et suivant une logique en apparence aléatoire, divers sujets, des travaux artistiques et littéraires particuliers, ou encore l'histoire d'individus.

Ce qui peut éclairer le mieux les intentions sous-jacentes aux *Explorations* de Cornell, et, par le fait même, à ses constructions, est probablement l'image que ce dernier utilise dans son journal pour décrire son travail :

1957

What about «constellations» for experiments in going over past experiences on various subjects, and picking out certain points for a presentation ...³

En empruntant l'image de la «constellation», Cornell, fasciné par les différentes constellations d'étoiles, qui peuplent d'ailleurs ses *dossiers* (cartes du ciel arrachés et découpés dans des livres et des magazines) et dont certaines sont les thèmes de certaines boîtes, nous permet ici, une fois de plus, d'établir un parallèle avec le travail de Walter Benjamin, et ce, afin d'en éclairer son utilisation par rapport au lien qu'il veut établir avec le passé. Dans les *Illuminations*, sous la rubrique *Theses on the philosophy of History*,

3. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1060.

Benjamin utilise lui aussi l'image de la «constellation» pour caractériser son travail d'historien, celui qu'il endosse au cours de ses activités d'excavations «archéologiques» de la ville de Paris. Favorisant une approche du passé qu'il désigne du nom de «matérialisme historique» au détriment d'une approche «historiciste», il écrit :

Historicism contents itself with establishing a causal connection between various moments in history. But no fact that is a cause is for that very reason historical. It became historical posthumously, as it were, through events that may be separated from it by thousands of years. A historian who takes this as his point of departure stops telling the sequence of events like the beads of a rosary. Instead he grasps the «constellation» which his own era has formed with a definite earlier one⁴.

To articulate the past historically does not mean to recognize it «the way it really was». It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again⁵.

L'image de la constellation, telle qu'elle est utilisée ici par Benjamin, correspond, d'une part, à la volonté de briser la fausse continuité attribuée à l'histoire par une vision historiciste, et, d'autre part, à celle de récupérer et présenter la richesse des fragments, ou «monades», que le passé contient et offre à ses héritiers⁶. La constellation est en fait pour Benjamin la forme d'un «système historique» qui est créé par celui qui a en a choisi les fragments en

4. Walter BENJAMIN, «Theses on the Philosophy of History» dans *Illuminations*, p. 263.

5. Ibid., p. 255.

6. Ibid., p. 262.

les arrachant au passé pour les présenter⁷. Amener dans le présent des fragments du passé correspond, dans le travail de Benjamin, au rôle du «collectionneur»⁸. L'image de la «constellation» est, dans celui-ci, intimement reliée à l'idée de la «collection»⁹. Le personnage du «collectionneur» y remplace, avec celui de «l'archéologue» et du «flâneur», l'historien traditionnel qui met de l'ordre dans le passé de façon systématique, et ce, à partir d'une croyance dans la tradition et dans la progression chronologique du processus historique. Ainsi, contre l'esprit de la tradition et de la chronologie historique, le collectionneur, en optant pour le critère de la spécificité pour ordonner les fragments du passé, établit un lien avec ce dernier de façon non pas systématique mais plutôt «chaotique». Le travail de Benjamin illustre en fait cette «mutation épistémologique» que subit, selon Michel Foucault, l'histoire du savoir avec la rupture de la tradition. Selon Foucault, on passe d'une croyance en une «histoire globale» qui, en favorisant l'idée de continuité et d'unité, tente de «resserrer tous les phénomènes autour d'un centre unique (principe, signification, esprit, vision du monde, forme

7. S. BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, p. 241.

8. W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, cité par D. FRISBY, *Fragments of Modernity*, p. 225.

9. La collection est une des passions centrales chez Benjamin : tout d'abord la collection de livres (voir Walter BENJAMIN, «Unpacking My Library. A Talk about Book Collecting» dans *Illuminations*) et puis la collection de citations qui caractérise son oeuvre principale *Das Passagen-Werk*. « ... rien ne le caractérisait mieux dans les années trente que le petit carnet à reliure noire qu'il portait toujours sur lui et où il inscrivait sous forme de citations ce que sa vie et ses lectures quotidiennes lui apportaient en fait de «perles» et «coraux» pour les exhiber et les lire à l'occasion par la suite comme les pièces d'une collection précieuse. H. ARENDT, «Le pêcheur de perles» dans *Vies Politiques*, p. 292.

d'ensemble)», à une «histoire générale» laquelle s'efforce «de déployer au contraire l'espace d'une dispersion» en recherchant les phénomènes de «rupture» et de «discontinuité». L'historien qui tente d'établir des liens entre les événements disparates du passé pour en rétablir une suite logique, un discours continu sans rupture, est remplacé par celui qui pense la discontinuité et, par le fait même, met en doute toutes possibilités de totalisation par l'histoire (progrès de la conscience, téléologie de la raison, évolution de la pensée humaine). C'est plutôt la particularité des fragments du passé qu'un tel historien veut conserver au détriment d'une totalité qui elle détruirait l'idée même de particularité¹⁰.

À l'instar de Benjamin, Cornell utilise des éléments du passé (écrits, peintures, sculptures, constructions, objets de science, etc ...) comme des fragments d'une culture (l'europpéenne), qui ne demandent pas à être combinés ou complétés suivant la cohérence d'une époque, mais qui plutôt par leur seule présence, leur topologie, apportent déjà un «éclat» dans le présent. Cornell excave le passé pour en extraire les particularités de sa richesse plutôt que d'en reconstituer une figure uniforme. Une «archéologie de la culture», affirme Roger Shattuck, se fait à partir du particulier : la

10. Voir Michel FOUCAULT, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 9-28.

particularité de certains individus et celle de certains travaux individuels¹¹.

Si la forme de la constellation reliée à la passion du collectionneur chez Benjamin peut s'apparenter à la fascination des fragments du passé chez Joseph Cornell, et à cette façon qu'a ce dernier d'en organiser une présentation sous forme d'une «constellation», c'est qu'à la base de ces deux oeuvres se tiennent considération et importance vis-à-vis de la faculté mentale de la mémoire. La mémoire qui se présente sous forme d'une collection, ou constellation, de fragments dans les travaux de Cornell et de Benjamin, récupère la dimension même du passé qui avec la rupture de la tradition est, depuis le début du siècle, profondément menacée¹². La constellation comme façon de percevoir le passé et de le rendre présent est, pour Benjamin, une forme qui côtoie le champ de la «mémoire». La collection, en tant que forme

11. À propos de l'archéologie de la culture, Roger Shattuck écrit : «Those works concern us not so much because they may display cultural uniformities but because they embody strong or subtle personalities we wish to keep near us. It is rough faith in the particular, in the individual, that draws many of us to literature and the arts.» Roger SHATTUCK, *The Innocent Eye. On Modern Literature & the Arts*, p. 350.

12. La mémoire ou *Mnemosyne* qui était considérée par les grecs comme étant la mère des Muses et par les romains comme ce qui essentiellement liait les hommes au passé, a perdu, affirme Hannah Arendt, à l'intérieur de la pensée philosophique traditionnelle, et ce, depuis la pensée de Saint-Augustin, sa place auprès des facultés mentales que sont l'intellect et la volonté. Après Saint-Augustin, selon elle, nulle part dans les écrits philosophiques la mémoire atteint le même rang que ceux-ci. Ce qui disparut, selon Hannah Arendt, avec la perte de considération pour la mémoire après Saint-Augustin, est le sens du caractère temporel de l'existence humaine qui était présent dans l'«homo temporalis» de Saint-Augustin». Dans le contexte de l'après-guerre, à la suite de la rupture de la forme de rassemblement du passé qu'est la tradition, c'est, affirme Hannah Arendt, toute la dimension du passé qui est en danger si la mémoire ne récupère pas de l'importance. H. ARENDT, *The Life of the Mind*, pp. 85, 117 et 94.

constellée du passé, et de par la nature «chaotique» du lien qu'elle entretient avec ce dernier, communique avec cette faculté humaine :

Every passion borders on the chaotic, but the collector's passion borders on the chaos of memories.¹³

... collecting is a form of practical remembrance and, amongst the profane manifestations of «closeness» the most valid one.¹⁴

La mémoire est un sujet qui préoccupe également Cornell. Plusieurs citations copiées dans son journal en témoignent. C'est ainsi, par exemple, que pour l'aider à établir certaines considérations par rapport à ses *Explorations*, il a inséré celle-ci :

October 28, 1954

copied out as a spur to evaluating own experiences in regard to such explorations as the Cerrito, Pasta, Malibran, etc. etc.

(an excerpt from the preface to Nicolas Berdyaev's DREAM AND REALITY (an essay in autobiography - MacMillan 1951.))

«Remembrance of the past can never remain a passive attitude; it can not be a mere objective record of past event ... But memory must needs be active : it is characterized by a creative, transfiguring power inherent in it. Memory is selective; it draws out or chooses certain things, both consc. & unc., while leaving others in the background of oblivion. The remembrance of my life in its varied manifestations is for me an avowedly active remembrance, that is to say, a creative effort of my mind apprehending my past in my present. Between the facts of my life & their record in this book there interscenes a creative cognitive activity, whereby these facts acquire significance & it is this that interests me above everything else.

Such a cognitive process is not a mere remembering or recapitulation of the past:

13. W. BENJAMIN, «Unpacking My Library. A Talk about Book Collecting» dans *Illuminations*, p. 60.

14. W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, cité par D. FRISBY, *Fragments of Modernity*, pp. 225-226.

it is a creative act performed at the present moment. The value of this act is determined by the degree to which it rises above time & is united with «existencial» time, that is to say eternity.¹⁵

De même, à propos de l'utilisation de la constellation par Cornell, Bryan O'Doherty affirme que celle-ci correspond dans le travail de ce dernier, en plus, selon lui, d'être une image poétique de la relation qu'établit Cornell avec le passé, à l'image même de la mémoire :

Light is the image that bears information from the past, and light and time become identified. Stars and constellations become a network identified with the past, their light traveling toward the present, including light from stars extinct and dead. Receiving this light across vast distances is Cornell's deepest poetic image. It is an image of memory itself, one that applies itself naturally to his conception of the present, to his idea of retrieval ...¹⁶

Selon Rosalind Krauss, c'est par le «médium spatio-temporel» de la boîte que Joseph Cornell garde contact avec le passé. Utilisant un médium similaire à celui employé par les surréalistes dans leur exploration du rêve et

15. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059 : 1279.

16. B. O'DDOHERTY, *The Voice and the Myth in Modern Art : Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, p. 281. Cette comparaison du passé avec l'image d'un groupe d'objets brillants et éclatants situés à distance dans une sorte de firmament, est également utilisée par George Kubler dans *The Shape of Time* lorsqu'il compare le travail de l'historien à celui de l'astronome. Ces derniers, selon lui, sont tous deux concernés par les choses du passé qui apparaissent dans le présent : «Knowing the past is as astonishing a performance as knowing the stars. Astronomers look only at old light. There is no other light for them to look at. This old light of dead or distant stars was emitted long ago and it reaches us only in the present.» George KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962, p. 19.

de l'inconscient¹⁷, un espace de projection qui s'installe dans l'espace réel comme une sorte d'intrusion, Cornell¹⁸ présente une forme constellée du passé à partir de fragments et l'illusion d'équivalence qui se crée entre ces fragments totalement séparés l'un de l'autre dans le temps et l'espace, rappelle, selon Krauss, la mémoire :

Specifically, the climate of the box seems to be an analogue with the process of human memory - a medium through which experiences of different degrees of realization (such as the remembered faces of friends, scenes from books, or from the conversations of others, or from dreams) can achieve an equal sense of expressive presence and importance. In this sense Cornell takes the surrealist medium of temporality and uses it to explore not the dream but the access to the past achieved by memory.¹⁹

Référant précisément ici à la boîte *Medici Slot Machine* [fig. 5], Krauss fait remarquer qu'indépendamment des divergences d'échelles, de fonctions et de degrés de présence des choses (objets vs plans de bâtiments vs photographies

17. Comme, par exemple, l'utilisation de la «cage» dans certaines oeuvres de Giacometti : *la Boule suspendue* ou *L'Heure des traces* et *Le Palais à quatre heures du matin*. Rosalind KRAUSS, *Passage in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 112.

18. Dans le travail des surréalistes d'autre part, travail auquel a été associée plusieurs reprises l'oeuvre et la pensée de Joseph Cornell, la mémoire, il faut préciser, y est par contre rejetée. Lorsque dans un des numéros de *La Révolution surréaliste*, André Breton, celui-là même qui donna la définition du mouvement, fait l'éloge du rêve au détriment de toutes les autres formes de «mécanismes psychiques», c'est premièrement et précisément la mémoire qu'il attaque. Dans le cadre de la théorie surréaliste, comme dans celui d'ailleurs des expressionnistes abstraits américains, la rupture de la tradition signifie non seulement la liberté de rompre avec le passé mais devient en fait une nécessité. Et le rejet de la faculté de la mémoire en est probablement un des signes les plus éminents. Carter RATCLIFF, «Joseph Cornell, Mechanic of the Ineffable», dans *Joseph Cornell*, New York, The Museum of Modern Art, 1980, p. 54.

19. R. KRAUSS, *Passage in Modern Sculpture*, p. 131.

vs reproductions d'images), les différences s'y côtoient et acquièrent, selon elle, comme dans l'espace mental de la mémoire, le même degré de présence :

A real compass and a real jack are juxtaposed with a map of the Palatine Hill and a reproduction of a painting by the Renaissance artist Moroni. Although, on the one hand, the map and reproduction are real objects, as are the compass and ball, they are, on the other, objects of a special kind²⁰.

De même, dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Aviary* en décembre 1949, Donald Windham utilise l'image de l'oiseau (le sujet même de toutes les boîtes exposées [fig. 3 et 7]) pour décrire la façon dont la pensée de Cornell voyageant librement entre le passé et le présent est exprimée par la discontinuité qui, paradoxalement, «relie» les fragments entre eux à l'intérieur des boîtes :

Birds are remarkable for the distances they travel, for the faculty, incomprehensible to man, of knowing the relations between remote places. The essence of Joseph Cornell's art is the same genius for sensing the connection between seemingly remote ideas, emotions and objects, and for presenting them in constructions with a subtlety which understands that the more remote, the more comprehensible they are, the more vital and living they must be to have surmounted the barriers of time and space²¹.

La coexistence des différences, ou le maintien de la spécificité respective des fragments qui sont rassemblés, est ce qui caractérise en fait également les *explorations* de Cornell. Selon John Bernard Myers, les fragments que Joseph

20. Ibid., p. 132.

21. Donald WINDHAM, «Introduction» au catalogue de l'exposition *Aviary*, New York, Egan Gallery, 1949.

Cornell collecte et rassemble sous forme de *dossiers*, constitueraient pour ce dernier des points d'investigation dans l'activité de connaissance²². Si tel en est le cas, l'effet de discontinuité qui émerge de la juxtaposition des images, des textes et des objets lorsqu'on parcourt chacune des *explorations*, porte à qualifier cette connaissance de fragmentaire, voire d'incomplète. Et la discontinuité est ce qui précisément mine, selon Ralph Heyndels, la forme d'actualisation par excellence du savoir, soit celle qui se nourrit d'un «effort de totalisation» et «qui enregistre l'état du monde comme s'il était figé dans une transparence ontologique²³». Dans une des notations de son journal, Cornell exprime son désir d'établir des liens entre des fragments de catégories dissemblables, c'est-à-dire d'écartier, et même jusqu'à «transcender», la considération par les causes pour établir ces correspondances :

June 22, 1954
 thoughts while city wandering
 possibilities of loosening up the perhaps too rigid categories in regard to images found in diverse sources (Geographics, photographics, mags, various types of post cards (art, New York city, old travel, etc.)
 possibilities of cross - indexing totally distinct categories - this when it happens may have the effect of being natural that it will exist harmoniously, completely enough in itself so as to transcend these causes considerations²⁴

Préférant rompre avec l'idée d'une systématisation catégorique et rigide qui a comme but ultime la suppression des différences dans le processus

22. John Bernard MYERS, «Joseph Cornell : It was his genius to imply the Cosmos» dans *Art News*, May, 1975, p. 34.

23. R. HEYNDELS, *La pensée fragmentée*, pp. 16, 19 et 47.

24. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059 : 1174-1175.

d'acquisition d'un savoir unitaire («savoir classique²⁵»), Cornell ne semble donc pas vouloir poursuivre à partir de fragments une activité de connaissance au sens «classique» du terme. Les liens que Cornell établit entre les fragments, suivant une volonté de rassemblement et d'établissement d'une certaine cohérence, s'éloignent de ceux qui dans la pensée classique relient les causes aux effets. Ce sont plutôt des relations «référentielles», ou «poétiques», que Cornell affirme établir par la formation de constellations à partir de fragments arrachés au passé :

July 6, 1958

add Mary Welch - disappointed with SHUDADES may be transcended by clue (or due) in copy - working on weeks accumulating to crystalize something coherent - poetic + referential rather than literal²⁶

Des interprètes du travail de Cornell acquiescent d'ailleurs à une telle affirmation par rapport à l'oeuvre de ce dernier :

Cornell's mind is associative; he searches for the hidden relationships among things. Attempting to discover literal meanings in either the symbols or in a total image is futile.²⁷

Cornell's strategy is to draw a series of subtle verbal, visual, and textual threads of comparison between separate objects. ... What at first sight appear to be incongruous and unexpected combinations of objects in Cornell's work, based on the same principle as that which informed the Surrealist montage, are

25. Voir M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*.

26. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059.

27. J. B. MYERS, «Joseph Cornell : It was his genius to imply the Cosmos» dans *Art News*, p. 129.

usually based in fact upon formal or thematic associations.²⁸

Ce brassage incessant d'informations puisées à travers le temps et l'espace, cette propension à les faire se télescoper pour en faire jaillir l'étincelle poétique, cette «méthode» intuitive, déductive ou analogique, mais toujours cohérente - évoquent comme un écho les procédés et les recherches d'un Raymond Roussel. Le Locus Solus de Cornell se trouvait au 5708 Utopia Parkway à Flushing, Long Island, tout près de New York. Joseph Cornell et ses boîtes c'est un peu les Nouvelles impressions d'Amérique.²⁹

Tel que suggéré par Edouard Jaguer dans la dernière citation ci-dessus, la méthode utilisée par Cornell pour obtenir une «cohérence» parmi des fragments qui, en ce qui concerne leur relation au temps et à l'espace, sont tout à fait hétérogènes, est assimilable à l'opération analogique. Selon une description de l'analogie par Octavio Paz, une telle opération permet effectivement, suivant une volonté de rassemblement, de mettre en relation des objets, des idées, des images, ... des fragments, sans pour autant supprimer la distance qui les sépare, c'est-à-dire en préservant leur différence. L'analogie, ou «la science des correspondances», ne vit en fait, affirme Paz, que des différences³⁰. Selon lui, l'analogie est ce recours «poétique» qui a permis, et permet encore, et ce plus que jamais d'ailleurs, d'affronter la pluralité et l'altérité mêmes du monde. Si au sixième siècle l'analogie définissait l'ordonnement du savoir - connaître à ce moment consistait à «déceler le

28. Dawn ADES, «The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell» dans *Joseph Cornell*, pp. 17 et 26.

29. Edouard JAGUER, *Joseph Cornell*, Paris, Filipi, 1989, p. 83.

30. Octavio PAZ, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduction française de *Los Hijos del Limo*, Paris, Gallimard, 1974, p. 103.

système des ressemblances³¹» - c'était, contrairement à aujourd'hui, à partir d'un fondement ontologique qu'elle opérait. Par exemple, dans l'espace d'une des premières formes de musée, le cabinet de curiosité, on croyait faire subir à l'univers une «miniaturisation» par les jeux analogiques entre les différentes curiosités qui était rassemblées (objets singuliers, rares, extraordinaires, exceptionnels, hétérogènes), et ainsi, entretenir un lien privilégié avec la totalité de la connaissance en la rendant accessible à la vue comme un «abrégé de l'univers» ou un «macrocosme»³². Dans le cas du travail de Cornell toutefois, depuis que le fragment est fondamentalement autonome, l'analogie est une opération purement «combinatoire». On est passé, au moyen de l'analogie, d'un savoir qui consistait à «contempler l'altérité au sein de l'unité» à un autre où «la différence se projette illusoirement comme identité»³³. En l'absence de la tradition ou de toute autre forme de rassemblement qui en «garantirait le terme ou l'origine», l'apprendre n'a vraisemblablement comme point de référence que des «bribes, des fragments, des éclats», lesquels lorsqu'ils sont recueillis «n'apportent que leur mémoire,

31. Voir M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, p. 56.

32. En fait, les curiosités apportaient ce complément d'information sans lequel la connaissance du monde dans son ensemble, ou de celle d'un domaine quelconque, ne saurait être que partielle. Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 63 et 73. Les peintures de l'italien Giuseppe Arcimboldo par exemple, des têtes composées par l'assemblage d'éléments hétérogènes, et lesquelles ont d'ailleurs fasciné et inspiré les surréalistes, étaient réunies dans certains de ces cabinets de curiosités du seizième siècle.

33. O. PAZ, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, p. 106.

leur espace», leur autonomie³⁴. Par l'entremise de l'analogie toutefois, l'«apprendre», et celui auquel Cornell s'adonne dans les *Explorations*, en est un qui implique une «tension entre le maintien et la suppression des différences³⁵». De par sa nature paradoxale, le fragment, selon Anne Cauquelin, «ouvre des voies vers l'analogie³⁶». Le fragment paradoxal (ou ambigu), celui qui produit les forces opposées d'attraction et de répulsion, s'accorde avec le principe même de l'analogie laquelle, en jetant un pont entre deux choses pour les rassembler, les garde à distance. C'est à la «liaison-déliée» de l'analogie («une ressemblance sans contact³⁷») que Cornell a recours pour faire entrer les fragments qu'il arrache au passé dans une cohérence non pas définitive mais plutôt propre au moment. L'assemblage par analogie n'est jamais définitif, parce que le jeu lui-même de l'analogie est infini³⁸.

Suivant leur ordonnancement analogique, les fragments occasionnent dans les *Explorations*, ainsi que dans le processus de constructions des boîtes, des réorganisations continues. Un événement qui survient, une rencontre inattendue, un détail observé, un objet trouvé, une musique entendue et c'est la vie et le travail de Cornell dans son ensemble qui en devient l'«analogon», qui se réorganise à partir du fragment et qui prend une nouvelle orientation,

34. Ibid., p. 57.

35. Voir J. LÉVESQUE, *le Fragment I*, p. 56.

36. A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 164.

37. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, p. 33.

38. O. PAZ, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, p. 102.

un nouveau sens. Cornell conçoit le fragment, tel que pourrait le décrire Anne Cauquelin, «comme un noyau à partir duquel, par un saut analogique, disruptif, nous réorganisons l'entour³⁹» :

October 4, 1952

... voyaging through endless encounters with old engravings, photographs, books, varia, etc. The possibilities of «correspondence», relationships, etc. working up the material ... This is what is felt and overflows and crowds in so with its extravagance in all fields of life making it seem the necessity for endless hours of filing papers, accumulating discarding materials. Records, books, films, supplies for the 3 dimensional constructions, seeing people, etc. etc.⁴⁰

Selon Hannah Arendt, l'analogie est ce qui précisément permet à la pensée de se manifester. La liaison analogique, selon elle, permet de défaire ce mouvement de retrait que tout être humain effectue à partir du monde tangible dans l'activité de penser en jetant un pont dans l'espace qui sépare le monde sensible du monde mental. C'est elle qui permet, par une fusion du monde sensible et du monde intelligible, une unité de l'expérience humaine : «elle rend le monde habitable»⁴¹. En fait, elle procure à la nature paradoxale de la condition humaine, un espace où se tenir.

Et c'est la mémoire qui, selon Heidegger, constitue le rassemblement de la

39. A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 165.

40. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059 : 0588.

41. O. PAZ, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, p. 96.

pensée⁴². «Libérée de tout support métaphysique ou anthropologique», la mémoire, pour Heidegger, devient, affirme Jean Lévesque, «pur rassemblement», et elle a sa «demeure» dans ce qui encore aujourd'hui donne à penser : l'espace du fragment⁴³. Pour Heidegger, affirme Lévesque, installer dans le présent des fragments du passé dans le but non pas de «ressaisir l'histoire pour la transformer en conscience» ni de présenter le «souvenir d'une patrie perdue», est ce qu'il appelle la «commémoration». C'est, selon lui, une «commémoration» que la reprise de la topologie de fragments arrachés au passé pour une présentation⁴⁴. Les fragments qui dans l'image de la constellation sont des objets brillants apportant un éclat du passé dans le présent, sont dans la «commémoration» «heideggerienne» des espaces à partir desquels la pensée est fondamentalement possible, puisque le fragment comme «éclat» est, selon lui, celui qui à la fois «émerge» dans le monde, dans le présent, et se retire muet, se détache⁴⁵. Et «penser» à partir de fragments, est, pour Heidegger, «un travail de la main»⁴⁶. Tout comme les

42. M. HEIDEGGER, «Lagos» dans *Essais et conférences*, p. 152. De même que pour Arendt qui précise que l'activité de penser implique toujours celle de se remémorer, penser référant nécessairement aux choses qui sont absentes soit à celles qui ont disparues vis-à-vis des sens : «Memory, the mind's power of having present what is irrevocably past and thus absent from the senses, has always been the most plausible paradigmatic example of the mind's power to mate invisibles present.» H. ARENDT, *The Life of the Mind*, pp. 11, 78 et 85.

43. J. LÉVESQUE, *Le Fragment I*, p. 84.

44. *Ibid.*, pp. 31, 73, 88 et 107. Selon Heidegger, affirme Jean Lévesque, «le fragment ne renvoie donc à aucune autre surface que celle qu'il dessine, à aucun autre rassemblement que celui qu'il opère».

45. Voir Martin HEIDEGGER, «Alethia» dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 311-349.

46. J. Lévesque, *Le Fragment*, p. 11.

figures du «collectionneur», du collagiste et de l'assembleur réunis dans la personne de Joseph Cornell, qui, au moyen d'un instinct que Walter Benjamin a qualifié de «tactile⁴⁷», en plaçant et déplaçant les fragments, orientent et donnent un sens à son travail et sa vie :

April 1st, 1957

That sunny day in an after-church 'wandering' mood I thought of collage & poetics and how all kinds of possibilities might be worked out stemming from such a mood as this, just keeping busy with cutting up, keeping an eagle eye out for correspondences, combinations, etc. etc. Needless to say, it doesn't have to take original manuscripts to induce such a state. It was a wonderful moment⁴⁸

47. W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, cité par D. FRISBY, *Fragments of Modernity*, p. 228.

48. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1057 : 0066.

Errance vs lieux

Avec le concept de *l'exploration*, une forme de rassemblement de fragments qui procède par «tension-extension», c'est la fluidité et l'absence de limites, deux caractéristiques intrinsèques de cette méthode de travail, que Joseph Cornell apprécie en comparaison avec le médium des boîtes, parce que les boîtes, une fois construites, sont, selon lui, statiques et encombrantes, et donnent trop souvent un résultat non satisfaisant, voire même décevant, par rapport à l'usage qu'il peut être fait des fragments. Ce sont précisément les liens que l'opération analogique permet d'établir entre différents fragments qui peuvent devenir, de par leur nature, en disparaissant aussi rapidement qu'ils apparaissent, une source de déception et de frustration pour Cornell. En fait, l'opération analogique, laquelle répond à l'activité de penser, ne laisse rien de vraiment tangible derrière elle, puisqu'une des caractéristiques de l'objet même de cette activité, la signification, est d'être incertaine et, par le fait même, fugitive, puisque la signification, contrairement à la connaissance,

est non vérifiable et ne peut être approuvée par le sens commun¹. La difficulté rencontrée par Cornell pour transmettre au moyen de l'espace des boîtes la richesse que des liens entre des fragments hétérogènes peuvent évoquer à certains moments dépend donc de la fugacité des correspondances analogiques propres à l'activité de penser, fugacité qui anime, par ailleurs, le travail même des *Explorations* :

February 27, 1945

on way to 9:22 the gulls overhead brought a strong evocation of the house on the hill ... a «link» - the «reassurance» and «continuity» of a thread so tenuous, so hard at time to keep hold (or perhaps to communciate to others is what I mean).²

April 15, 1946

... satisfactory feeling about clearing up debris on cellar floor - «sweepings» represent all the rich cross-currents and ramifications that go into the boxes but which are not apparent (I feel at least) in the final result.³

1. Selon Arendt, la pensée correspond à cet appétit (inassouissable) que nous avons à vouloir saisir la signification de notre vie, soit celle de la réalité de l'espace situé entre notre naissance et notre mort et dans lequel nous apparaissions aux autres et à soi-même. La question de la signification n'est possible, selon elle, que par ce mouvement de retrait temporaire (retrait qui suppose donc un retour vers le monde tangible) dans l'activité même de penser. C'est par et dans ce mouvement oscillatoire que se maintient la question de sens. H. ARENDT, *The Life of the Mind*, p. 62. Par ailleurs, en saisissant le fragment en-dehors de la logique causale, c'est-à-dire au moyen de l'analogie, il est possible, selon Anne Cauquelin, «d'explorer les possibilités de déplacement qui [...] serviraient à transporter du sens là où pour le moment il n'y a d'habitude que pensée». «Cadrer, fournir des guillemets au fragment pour le remettre au pas des significations est donc une opération analogique», rajoute Anne Cauquelin. A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 155.

2. Ibid., 1058.

3. Ibid., 1059 : 0008.

La satisfaction qu'apportent par opposition les *Explorations* est issue toutefois, reconnaît Cornell, d'une préoccupation initiale pour ces boîtes qu'il s'acharne à construire néanmoins :

was starting to clear - sunlight begining to come through clouds - with the questioning attitude about boxes, cumbersomness, effectiveness as vs. some possible translation into other techniques (research, explorations, etc.) on such occasions as this & the *Rasoumovsky* #2, etc. the value or theses wholly satisfying and «fruitful» circumstances, out of nowhere but stemming from preoccupation with the boxes - and so there is point sometimes (as these occasions) in this kind of muddling through.⁴

D'arriver à construire un espace physique, voire une demeure, pour présenter des fragments recueillis au cours d'excursions dans New York, est une des volontés de Cornell, même si l'obtention d'un résultat permanent et satisfaisant est, selon lui, pratiquement impossible :

20 février 1945

The intense longing to get into the boxes this overflowing, a richness and poetry felt when working with the boxes but which has often been completely extratenuous in the final product.⁵

1946

With the gratitude for this turn with its possibilities a often experienced dissatisfaction with the medium of the boxes no matter how successful in working on, - their cumbersomness, immobility, loss of lustre having passed into collectors hands - at the same time the happy feelings about the post-cards (of which the Vermeer had been one) in relation to GC 44.⁶

L'activité de construction des boîtes, aux côtés du travail des *Explorations*,

4. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1061.

5. *Ibid.*, 1058.

6. *Ibid.*, 1059.

demeure donc essentielle dans l'oeuvre de Cornell en ce qui concerne l'usage de fragments. En fait, c'est précisément la dualité, voire la complémentarité, entre l'«ouverture» qu'une *exploration* offre par rapport à l'usage de fragments, et la «clôture» que permet par ailleurs l'espace construit de la boîte, qui non seulement caractérise, mais fonde le travail de Cornell :

Portefolios - état brut - explorations - as much potential as the boxes. The spectator can apply this to his own modus operandi. The spectator can, if he likes it, go out and do his own picking. This teeming obsession that I cannot help having, of benefiting aged people and handicapped children - boxes I have kept purposely in état brut - a kind of metaphysique of exploration that anyone can do - this kind has a potential for the young blood instead of the museum kind of thing.⁷

September 2, 1951

cloudy-rainy between inertia & working mood. Loosening with up calm touch of pink to *Medici Prince (Gozzoli)* facade & poster - in evening apprec. of this progress - although slight a box will stand for months without even this much in the way of development such a circumstance as this accentuate this capricious aspect - all of a sudden, out of nowhere, a box become finished. A feeling that it needed «silver», as in a ring, etc.⁸

Ce dualisme qui régit le travail de Cornell est assimilable à celui-là même qui caractérise son mode de vie, un aller-retour quotidien entre Manhattan et le 3708 *Utopia Parkway*. Comme le souligne Sandra Leonard Starr, l'errance à laquelle Cornell s'adonne dans la ville de New York coexiste en tension avec les préoccupations de ce dernier en ce qui concerne la possibilité d'un recueil

7. Joseph CORNELL, cité par Bryan O'DOHERTY dans *The Voice and the Myth in Modern Art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, New York, Dutton, 1982, p. 259. Cette citation a été tirée d'une conversation téléphonique entre Joseph Cornell et Bryan O'Doherty.

8. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059.

en retournant à la maison⁹. Les fragments collectés par Cornell dans la ville, suivant un esprit de liberté et de détachement, le sont aussi simultanément dans l'intention d'un rassemblement, et la première forme de rassemblement est celle qui inévitablement s'effectue à l'intérieur des «limites» que forment les murs mêmes de la maison d'*Utopia Parkway* [fig. 8] Tel que relaté par Diane Waldman qui visita occasionnellement Joseph Cornell chez lui, la collection de fragments de ce dernier, toujours de plus en plus grande d'ailleurs, envahissait les pièces de la maison [fig. 9]. De même, une note inscrite par la soeur de Cornell dans le journal de son frère après la mort de celui-ci, indique cet envahissement de la maison, en rapportant l'exemple précis de l'encombrement permanent de l'espace de la table de la salle-à-dîner :

he was gradually taking over the dining room source material, etc. it was hard on mother as she liked to set a pretty table - have friends, etc.¹⁰

En fait, Cornell entrepose dans la plupart des pièces de la maison (garage, salon, salle-à-dîner, sous-sol), et ce, comme dans un «musée», affirme-il lui-même, les fragments de natures diverses qui, à chaque jour, il continue de collecter. Mais cette maison n'est pas, selon lui, qu'un espace propre à abriter

9. Cornell's diaries reveal a tension between what he called his «wanderlust» instincts and his attending to matters at home. S. L. STARR, *Joseph Cornell : Art and Metaphysics*, p. 73.

10. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1315 : 0045.

statiquement¹¹ une collection de fragments; elle se veut également, et simultanément, un «atelier expérimental» [fig. 10-11] où les fragments en plus d'y être déposés et entreposés y font également l'objet de déplacements et de réarrangements continuels à l'intérieur, d'une part, du système particulier de «classement» que sont les *Explorations*, et, d'autre part, des différentes boîtes encore en construction qui sont, tout comme les *Explorations* d'ailleurs, disséminées dans la maison :

October 3, 1972

... Utopia house might become a home museum and/or experimental workshop¹²

Tel que l'indique Bryan O'Doherty, la maison de Joseph Cornell n'est pas seulement une demeure au sens «statique» du terme; elle est également un lieu qui reflète la «méthode» de travail de ce dernier qui est plutôt fondée sur les «quêtes» et les «dilemmes» continuels¹³. La maison où Cornell habite et travaille, est un espace qui lui permet de procéder à la fois au rassemblement et à la «manipulation infinie» des fragments qu'il collecte. Il y réalise d'ailleurs l'oeuvre dualiste qu'il nous a léguée : d'une part, les *Explorations*, Cornell les conçoit infinies, à l'instar du processus de la pensée, et, par le fait même, et, d'autre part, la construction des boîtes dont il assimile parfois le

11. Selon Cornell, un musée peut-être perçu comme étant fondamentalement et malheureusement statique, tel qu'il le propose dans une de ses explorations à propos du matériel qui compose celle-ci : «... by itself this material would have only static museum value». J. CORNELL, «Ondine» dans *Joseph Cornell Papers*, 1074.

12. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1064 : 0683.

13. B. O'DOHERTY, *The Voice and the Myth in Modern Art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, p. 280.

moment d'achèvement à un «coup de grâce», à un moment de «poésie» :

The Saturday morning followed in the wake of a spurt of working on the boxes but with a feeling for letting up for the day. But without the sometimes involuntary revulsion and without the wrenching away from the work with its accompanying sense of futility. Dressed and shaved and took a final look around the boxes before leaving. Restored the wire grating to the *Moutarde Dijon* and added a piece of archway in the top of the box. Suddenly sense of completeness, poetry, connection with life as opposed to the confining, esthetic feeling of limitation experienced too often in working with the boxes.¹⁴

Les *Explorations*, au contraire, n'existent pas dans le but de leur propre achèvement¹⁵, car c'est plutôt suivant un mouvement de «tension-extension» continu et infini, que les fragments y sont rajoutés, déplacés ou même largués, tel que le souligne Cornell dans *l'exploration* intitulée *Garden Centre 1944* ou (GC 44). Le caractère «extensif» de cette *exploration*, une propriété d'ailleurs intrinsèque de toutes les *Explorations*, est assouvi par l'introduction continue de citations, d'images, d'articles trouvés dans des journaux, ou encore de n'importe quel item rencontré au fil des jours :

Never finished but unfolding and continuing in unsuspected places & times; in a print, a modern color, a new or old master, something read in the daily paper or a book. A face seen in a crowd or on the «long journey home» via subway city skyline fading etc. the thread caught up with seeming never ending freshness and significance.¹⁶

every so often these pieces turn up - and the thing is clearing up - but the clues are so many that I am glad that this mystery will never be entirely so

14. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1060.

15. Les *Explorations* n'existent pas non plus dans le but de l'achèvement de la connaissance.

16. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1072 : 0463 et 1072 : 0466.

(cleared).¹⁷

Aug. 12, 1956

with that kind of impact that keeps a subject unfolding so beautifully + in such endless + unexpectedly ways ... appreciated¹⁸

July 2, 1954

today this «image», encountered on 57 St. & 6 Ave. in a fresh batch of cards from England, seeming to catch (embody) up the thread with an accent of renewal, continuity, etc., something very difficult to convey without the acquaintance of the GC 44 pages but none the less to myself something significant joyous and charged with all kinds of subtleties yet vital ... the realization of how incredibly wonderful does a world of which this card is but a piece as in a mosaic yet a never ending one brought about somewhere, somehow by the wondrous workings of the imagination through certain key experiences in the sub. designated as GC 44¹⁹.

Bien que la manipulation des fragments par rapport aux *Explorations* est, selon Cornell, en principe infinie, lorsque celui-ci tente de définir le *Garden Center 1944*, c'est aux côtés d'un seul terme désignant un espace propice à la dispersion et à l'errance, le laboratoire,²⁰ qu'il utilise, à cette fin, une série de lieux, dans la plupart des cas des structures architecturales, ayant en commun la propriété de rassembler plutôt que de disperser²¹ :

April 1, 1947

G.C. 44 is a diary journal, a repository, laboratory, picture gallery, museum,

17. Ibid., 1072 : 0398.

18. Ibid., 1059.

19. Ibid., 1072 : 0495.

20. Ce terme rejoint en fait le sens des expressions «international appeal», «traveling exhibition» ainsi que «the still life in motion and at rest - into the past - other countries - the sense of travel» que Cornell également utilise pour définir cette même *exploration*.

21. De même, Cornell utilise les dénominations «journey album», «esperanto of imagery» et «tower of visions» pour définir le GC 44. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1072 : 1006.

sanctuary, observatory, keepsake, it is the core of a labyrinth, a clearing house for dreams + visions it is childhood regained²².

Cependant, une des caractéristiques communes entre ces lieux (journal, musée, galerie de peintures, sanctuaire, labyrinthe, ...) auxquels *l'exploration* en question est comparée, est que ceux-ci puissent accueillir des collections d'éléments même les plus hétérogènes, puisque sous-entendant, de par leur fonction spécifique, la possibilité d'abriter les fragments d'un passé, récent ou lointain, c'est-à-dire d'offrir à la mémoire un espace de présentation. Ainsi, ces lieux, à l'image de l'espace mental de la mémoire (et de la pensée²³), offrent aux fragments la possibilité de coexister par et malgré leurs différences. De plus, ces lieux, bien qu'ils possèdent la propriété de rassembler, demeurent ouverts aux changements et aux remaniements, puisque, précise Cornell dans une note à propos du *Garden Center 1944*, ces lieux, d'une certaine façon, ne possèdent pas de «murs» :

This 'museum without walls' is the outgrowth of the events of the summer held together by a strong pervading feeling which has tapered off so that now (six years later) some proper detachment may be felt out which nonetheless is indispensable to a proper evaluation of the ceaseless flow and interlacing of the original experiences.²⁴

Les limites physiques des explorations correspondent plutôt au cartonnage

22. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1072 : 0471.

23. Selon Hannah Arendt, ce que la pensée en fait actualise dans le mouvement même de son processus sans fin est la «différence». H. ARENDT, «Thinking» dans *The Life of the Mind*, p.187.

24. Ibid., 1072 : 0162.

des dossiers eux-mêmes [fig. 12]. Et, comme l'indique Cornell sous forme de note dans l'exploration *Portrait of Ondine*, le but de ces dernière n'est pas d'arriver à une définition statique et définitive d'un thème ou d'une personnalité, comme par exemple ici, à la définition d'*Ondine*, une figure légendaire de la danse, mais plutôt d'inciter les potentialités d'un développement qui s'apparente à la «poésie» ou l'analogie, par la chasse continuelle aux nouvelles images :

however part of the intention of this exploration is possibility of so developing it that it becomes a kind of image-hunting akin to poetry. Wherein receptive student may find & work out for himself a modus operandi and application to a subject of his own discovery or predilection.

endless «correspondences» with other writers, artists, etc. keeping the exploration in perennial freshness²⁵

Ainsi, dans le cas de *Portrait of Ondine*, Cornell utilise une «boîte-dossier» cartonnée pour rassembler les différents éléments de l'*exploration*; ces derniers peuvent y être déplacés et retirés à volonté, et d'autres peuvent même y être ajoutés [fig. 12]²⁶. Pour l'exploration *The Life of King Ludwig of Bavaria*, Cornell, par ailleurs, a rassemblé les fragments dans une valise de bois [fig. 13] - les «murs» du musée devenant ici un peu plus solides. En fait, cette forme construite utilisée ici par Cornell pour la présentation d'une *exploration* se rapproche, d'une part, des boîtes spécifiquement identifiées par

25. Ibid., 1074.

26. Cornell utilise ici un format et une idée similaires à la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp. Le *dossier* peut être reproduit en plusieurs exemplaires et distribué.

Cornell comme «musées» : *Le Musée, L'Égypte de Mlle Cléo de Mérode cours élémentaire d'histoire naturelle, Petit musée, Museums* [fig. 14], et, d'autre part, à ces autres boîtes présentant elles aussi des collections : *Le souper fin, Paul et Virginie, Coffret de boules de verre à inclusion d'animaux, Coffret de bouteilles de parfum, Cork or Varia Box, Marque déposée, Rose des Vents*, etc. Ces boîtes avec leur partie supérieure ouvrante déballent leur collection de fragments qui sont disposés soit à l'intérieur de contenants identifiés ou de compartiments. La série des «boîtes-pharmacie» s'inscrit dans cette même forme de présentation, bien que différemment des «boîtes-musées» Elles se tiennent verticalement, à l'instar de la majorité des boîtes construites par Cornell, et possèdent un ouvrant vitré en façade [fig. 15]. Avec leur collection de fragments mobiles, les «boîtes-musées» et les «boîtes-pharmacies», tiennent compte, dans l'esprit même des *Explorations*, de l'«ouverture» que suscite quand même chaque différent fragment à l'intérieur de limites données, soit ici les parois de bois de chacune des boîtes.

Dans le dossier intitulé *Notes on making boxes*, on retrouve un schéma de la disposition d'objets pour une boîte, *The Celestial Theater*, portant le titre : *Disposition of objects (in official souvenir Box of the Celestial Theatre) plan for bottom of box* [fig. 16]. C'est au moyen d'une grille que des objets et fragments d'images, qui n'y sont en fait que nommés, sont disposés dans l'espace; il sont placés individuellement dans chacun des compartiments formée par la grille. Dans le même esprit, on retrouve dans le journal de

Cornell une «lettre à compartiments²⁷» adressée à l'artiste Matta²⁸ [fig. 17]. Ici, la forme du casier, tout comme dans le cas de la boîte *The Celestial Theatre* d'ailleurs, ne contribue aucunement à établir un ordre systématique parmi les fragments dont elle favorise le rassemblement, puisqu'elle en exacerbe plutôt la disparité. Encore une fois, c'est par sauts analogiques que des liens peuvent être établis entre ces différents éléments qui coexistent ici suivant ce mouvement même qui à la fois les rassemble et les disperse.

En fait, le casier est de loin la forme construite la plus utilisée par Cornell dans la série des boîtes. Associée à la structure d'un musée, d'une pharmacie, d'un jeu, d'un colombier, etc, la compartimentation peut être interprétée ici comme une stratégie spatiale permettant de répondre simultanément à l'isolement des fragments et à leur rassemblement. La forme du casier répond à la force paradoxale qui anime chaque fragment en procédant à la fois à l'assemblage et à la disjonction des fragments entre eux. Une des boîtes parmi celles qui sont spécifiquement intitulées *Boîte à compartiments* [fig. 18] traduisent clairement cette intention d'«assemblage-non-assemblage» propre à la pensée analogique et au fragment²⁹. La blancheur de l'enduit plâtreux et de la peinture qui recouvrent le casier à l'intérieur de chacune de ces deux boîtes, met en évidence la disparité des fragments rassemblés (formes,

27. J. CORNELL, *Joseph Cornell Papers*, 1059 : 0373.

28. Roberto Sebastian Matta Echaurren dit Matta a fait des études d'architecte chez Le Corbusier avant de prendre contact avec les Surréalistes en 1937, et d'illustrer les chants de Maldoror. Gaëtan PICON, *Le Surréalisme*, Genève, Skira, 1976, 168.

29. Voir A. CAUQUELIN, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, p. 188.

couleurs, matériaux, nature des fragments) tout en permettant, par sa neutralité, de faire coexister dans l'espace d'un seul lieu (la boîte) les «différences». Dans plusieurs de ces boîtes dites «à compartiments», certains des compartiments eux-mêmes ont été laissé volontairement vacants, permettant ainsi une «ouverture», pour le moins potentielle, par rapport au rassemblement qu'induisent les «limites» physiques de chacune des boîtes.

Cette dualité dans le travail de Cornell entre la volonté de rassembler les fragments et celle, suivant une quête d'infinité, d'en empêcher un rassemblement statique et définitif, peut être comparée à ce qu'Heidegger entend par la contemporanéité inévitable de «l'errance» (ou de la «maniabilité infinie») à la nécessité de l'«établissement en un lieu» : «Dans le lieu joue certes, le rassemblement au sens de l'abritement qui libère les choses en leur contrée³⁰», affirme Heidegger, toutefois, «la dispersion reste toujours ce qui brûle tout emplacement³¹» écrit Jean Lévesque dans son interprétation de la pensée heideggerienne. Selon Heidegger, rajoute Lévesque, «si posséder un lieu est impossible», c'est «parce que nous pensons à travers cette impossibilité même», c'est-à-dire que l'impossibilité d'établissement en un lieu «est toujours contemporaine de la pensée³²». «C'est en effet un mode de rassemblement que la maison propose et que les déplacements ne permettent pas : leur espace refuse l'habité³³». L'errance

30. M. HEIDEGGER, «L'art et l'espace», dans *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 103.

31. J. LÉVESQUE, *le Fragment I*, p. 84.

32. *Ibid.*, p. 72.

33. *Ibid.*, p. 72.

pure, c'est-à-dire les déplacements ou les manipulations infinies sans qu'il y ait possibilité ou nécessité d'un rassemblement quelconque, «annule les lieux³⁴» et «exclut la mémoire³⁵».

Par la construction des boîtes, Cornell tenterait-il donc en vain de présenter dans l'espace une pensée qui sans répit se déplace infiniment par sauts analogiques de fragments en fragments? À cette confrontation entre l'«errance» de la pensée et le besoin de rassemblement en un lieu, lorsque ni Dieu, ni l'Histoire, ni la Science ne peut agir désormais comme totalité unificatrice des choses dispersées de ce monde, Heidegger évoque l'image même du «coffre» comme dernier lieu possible de rassemblement des fragments en l'absence de totalité : «Le coffre deviendra ainsi ce travail de la main qui enclôt et libère tout à la fois³⁶». En fait, selon Heidegger, «l'exercice de la pensée se confond avec l'activité de la main qui façonne un coffre³⁷», affirme Jean Lévesque. Le «coffre» est pour Heidegger «la conséquence d'un passage d'une ontologie de la voix à une ontologie de la main³⁸», c'est-à-dire, une forme possible de rassemblement en-dehors des chemins de la Métaphysique.

Les boîtes construites par Cornell sont parfois occupées que par des objets ou fragments d'objets. Toutefois, des figures humaines découpées ou même

34. Ibid., p. 75.

35. Ibid., p. 68.

36. Ibid., p. 97.

37. Jean Lévesque, *le Fragment I*, p. 112.

38. Ibid. p. 97

souvent arrachées à même des photographies, des dessins ou des reproductions de peinture, ainsi que certaines imprimées sur des timbres ou encore moulées sous forme de statuettes, habitent à l'instar, et aux côtés, des fragments la majorité de celles-ci. La présence de figures humaines est également significative dans les *Explorations*. En fait, des *Explorations* entières sont dédiées à des personnages réels ou fictifs³⁹. Une des *Explorations*, où l'insertion d'une figure humaine est particulièrement significative en ce qui concerne l'usage de fragments dans le travail de Cornell, et ce, en rapport avec l'architecture, est *The Crystal Cage*. *The Crystal Cage* est, d'une part, une *exploration* comme toutes les autres, c'est-à-dire divers fragments de textes et d'images, des notes, des petits objets, ... recueillis dans un même *dossier* continuellement mû par de nouvelles trouvailles. D'autre part, *The Crystal Cage* c'est le *portrait de Bérénice* tel que nous en informe le sous-titre du *dossier*. Bérénice, telle que la décrit Cornell, est une enfant américaine qui au cours d'un voyage en Europe s'amourache d'un monument sis en France près de la ville d'Amboise : *la Pagode de Chanteloupe* [fig. 19] :

From newspaper clippings dated 1871 and printed as *curiosa* we learn of an American child [Berenice] becoming so attached to an abandoned chinoiserie while visiting France that her parents arranged for its removal and establishment in her native New England meadows. In the glistening sphere the little proprietress, reared in a severe atmosphere of scientific research, became enamoured of the rarified realms of constellations, ballons, and distant panoramas bathed in light, and drew upon her background to perform her own

39. Voir Appendice I, *Liste des dossiers ou Explorations tenus par Cornell*.

experiments, miracles of ingenuity and poetry.⁴⁰

Cette pagode construite dans le goût «chinois», une fabrique qui vraisemblablement fut édiflée par le Duc de Choiseul dans son jardin privé au dix-huitième siècle, est toutefois volontairement interprétée par Cornell comme une «curieuse relique des recherches scientifiques du dix-neuvième siècle» :

The recent unearthing (1934-1942) of a wealth of paraphrenalia, charts, photograph, manuscript notes, etc., a welter of «*varia*» of formidable proportions, finally establishes beyond any possibility of doubt the existence of the legendary PAGODE DE CHANTELOUP, that curious relic of scientific research in the nineteenth century.

* * *

PAGODE DE CHANTELOUP - the reader will search in vain in the literature of the past for briefest mention of this neglected phenomenon, and the conclusion may be drawn that it was pigeonholed with the countless hoaxes that abounded in the scientific field during the past century, of which E. A. Poe's «Balloon Hox» is a classic example.⁴¹

Sur une des planches présentées par Cornell dans un cahier intitulé *The Crystal Cage [portrait of Berenice]* à l'intérieur d'un numéro spécial du magazine *View*, «*Americana Fantastica*», le profil de la *Pagode de Chanteloupe* se confond à une collection de mots dactylographiés : personnages, lieux, objets et thèmes s'y côtoient en épousant la silhouette de

40. J. CORNELL, «The Crystal Cage [portrait of Berenice]» dans *View*, January 1943, series 2, n° 4, p. 12.

41. Ibid.

la pagode [fig. 20]. À la base et au centre de la pagode - plus précisément à l'emplacement même de la porte fait remarquer Diane Waldman⁴² -, est inséré le portrait d'une jeune enfant, Bérénice. Comme un «fragment» parmi les autres, le portrait de Bérénice prend place dans le lieu qui a été choisi pour présenter la «constellation» d'éléments. Sur une des planches adjacentes, on retrouve la photographie d'une enfant regardant à l'intérieur d'un bâtiment par une de ses fenêtres [fig. 21]. Cornell a sous-titrée la photographie : *Berenice of 1900 gazing into her own past and future*⁴³. C'est le verre de la fenêtre qui métaphoriquement matérialise ici par ses propriétés réfléchissante et transparente une des conditions fondamentales de la présence humaine : par sa transparence, il permet à Bérénice de percevoir devant elle le futur et par réflexion le passé qui lui fait dos.

Cette *exploration* induit ici la réflexion sur une des fins mêmes de l'architecture qui est de fournir un lieu pour abriter et sauvegarder la présence humaine : une présence qui est à la fois spatiale et temporelle. Chaque être humain de par sa «double présence», s'installe inévitablement et à chaque instant, comme le rappelle ici Cornell avec l'image de Bérénice, dans cet espace qui à la fois sépare et relie le passé au futur : le présent. La présence humaine, une installation dans l'espace de la vie entre la naissance et la mort, apparaît comme un fragment spatial articulant la temporalité qu'elle-même induit : un champ de force entre le passé et le futur. Friederich Nietzsche a

42. D. WALDMAN, *Joseph Cornell*, p. 27.

43. J. CORNELL, «The Crystal Cage [portrait of Berenice]» dans *View*, January 1943, series 2, n° 4, p. 16.

interprété cette condition humaine par l'image d'un portique nommé INSTANT, à partir duquel d'un côté et de l'autre s'éloignent tout en se rejoignant l'infinitude du passé et celle du futur⁴⁴. Parmi les boîtes de Cornell, ce sont les *Hotels* qui traduisent probablement le mieux cette condition fragmentaire de la présence humaine avec leur fenêtre ouvrant sur le futur et leur intérieur tapissée de fragments de mémoire [fig. 22]. Les hôtels, ces lieux de rassemblement qui permettent l'abritement temporaire de la présence humaine, parsèment le chemin de l'errance, celui où entre la naissance et la mort l'être humain se tient.

Si nous parvenons à penser le verbe habiter avec suffisamment d'ampleur et de sens, il nous nomme la façon dont les hommes accomplissent sur terre et sous la voûte du ciel leur migration de la naissance vers la mort⁴⁵.

44. Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Paris, 1971, p. 197.

45. M. HEIDEGGER, *Questions III*, pp. 53-54.

Conclusion

Les changements rapides et violents, d'ailleurs sans précédents dans toute l'histoire de l'humanité, que provoque la guerre dans la première moitié du vingtième siècle, induisent un état de désorientation et de souffrance généralisée dans le monde occidental. Face à cet état de crise à la fois morale et politique, une volonté profondément imprégnée d'utopie se lève en architecture, soit celle de réaliser un nouvel ordre bâti afin d'assurer la progression ordonnée des affaires humaines, de garantir une santé mentale et physique universelle et de sauver le monde de la ruine prochaine. Dans les conditions de guerre et d'après-guerre, l'architecte est alors perçu comme une des figures clés, la forme bâtie étant encore considérée à ce moment comme l'élément fondamental dans l'établissement d'un ordre social et politique. C'est principalement en fonction de stratégies d'organisation urbaine que sont élaborés théoriquement et pratiquement ces plans de transformation, lesquels font inévitablement table rase avec la ville traditionnelle qui est alors condamnée¹.

1. Voir Collin ROWE et Fred KOETTER, *Collage City*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985

L'architecture qui est ainsi produite en réaction directe aux bouleversements de la guerre, n'a pas nécessairement induit un meilleur monde, les idéaux scientifiques ayant été confrontés une fois de plus à la réalité de l'empirisme populiste². La démolition complète d'ensembles architecturaux édifiés suivant cette esprit de ville moderne après la guerre en témoigne. La ville moderne, une agglomération d'objets disparates, est en fait, affirme Collin Rowe, aussi problématique, que son négatif formel, la ville traditionnelle, à laquelle elle a voulu se substituer³. Dans un ouvrage intitulé *Collage City*, Rowe propose, comme façon de remédier au problème, soit pour contrevenir à la crise que subissent la définition et la signification du rôle de l'architecte, une stratégie d'accommodation et de coexistence de ces deux modèles complémentaires que sont la ville traditionnelle et la ville moderne. Pour ce faire, Rowe suggère également l'hybridation de l'architecte «planificateur et ingénieur» détenteur d'une pensée essentiellement scientifique et idéaliste, avec l'architecte «bricoleur» qui lui est beaucoup plus libre et spontané et en contact direct avec la réalité. Cette hybridation, selon lui, permettrait d'attribuer à la planification urbaine, et par le fait même à la pratique et aux réalisations architecturales elles-mêmes, l'aspect plus syncopé et imprévisible que suppose la société politique elle-même.

Toutefois, comme le fait d'ailleurs remarquer lui-même Collin Rowe, la promotion de l'architecte «bricoleur» comme stratégie d'empêchement de la

2. Collin ROWE et Fred KOETTER, *Collage City*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985, p. 94-95.

3. Ibid., p. 58.

désintégration de l'architecture à notre époque, sous-tend le danger de produire une architecture garantissant inévitablement et essentiellement le formalisme, le pastiche, le pittoresque. Mais, cela n'empêche toutefois pas ce dernier de promouvoir les vertus des effets visuels du «collage», qu'il emprunte directement aux oeuvres de l'art moderne (*La Nature morte à la chaise cannée* (1911-1912) et *la Tête de taureau* (1944) de Picasso), comme une des approches et des finalités stratégiques pour sauvegarder la pratique architecturale à l'intérieur des limites inévitables, qui sont selon lui, celle de l'utopie et de la tradition. Les exemples qu'il propose à cet effet, des intérieurs et des bâtiments réalisés essentiellement par Le Corbusier (*Le Studio du peintre Ozenfant* (1922), *la Terrasse de l'appartement de De Beistegui*, l'intérieur de la *Résidence à Bordeaux-Pessac* (1925) ou encore le *Pavillon pour l'exposition Nestlé* (1928)), peuvent être effectivement très convaincants en matière de transposition en architecture des «collages» à la manière des peintres cubistes. Toutefois, cette partie de l'oeuvre corbuséenne qui est essentiellement une architecture privée, ne doit-elle pas nécessairement être regardée en rapport justement aux projets publics, des aménagements urbains fondamentalement modernistes, tels que *La Cité radieuse* et le *Plan voisin*, lesquels sont par opposition, selon Rowe, des exemples à ne pas retenir dans leur intégrité?

Comme le souligne l'architecte contemporain Ben Nicholson en utilisant l'exemple de *La Villa Savoye* de Le Corbusier, l'architecte d'aujourd'hui a effectivement accès aux possibilités spatiales que les Cubistes ont découvertes au début du siècle. L'oeil d'un architecte activé par les principes cubistes peut

très bien produire une pièce d'architecture de la même façon qu'une peinture est assemblée⁴. Cela n'implique par pour autant que le «collage» en tant que langage formel et visuel moderne devienne un des modèles ultimes et paradigmatiques de la production architecturale aujourd'hui. Si le «collage» est effectivement une des façons selon laquelle le «fragment», à la fois résidu et témoin du démantèlement de la pensée traditionnelle, puisse être utilisé en architecture, l'oeuvre de l'artiste américain Joseph Cornell amène toutefois des indices beaucoup moins superficiels en ce qui concerne un possible usage du fragment dans le contexte d'une pratique architecturale contemporaine. En fait, l'oeuvre qui n'a pas été regardée ici sous l'angle exclusif de l'utilisation de fragments dans les «collages» et «assemblages» - résultats qui sont, à la limite, uniquement visuel et formel - mais plutôt à partir de l'idée de l'«usage du fragment» dans l'articulation d'un mode de vie ainsi que d'une façon de penser, réfère à des lieux qui, de par leur caractère paradoxal inhérent rappellent le propre même de la condition humaine. La ville de New York, la maison d'*Utopia Parkway*, les boîtes, ainsi que tous les lieux qui émergent des *dossiers* de Joseph Cornell offrent des espaces qui répondent au mouvement oscillatoire que provoque le fragment, soit le goût pour l'errance et la nécessité de s'installer en un lieu.

* * *

4. «When viewed from the outside, the long window on the middle level frames a bundle of odd, planar shapes. When these shapes are encountered inside the building the space initially worked out through painting is then projected onto the flat frame of the window and finally realized in three full dimensions on the inside of the house.» Ben NICHOLSON, *The Appliance House*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990, p. 20.

Les deux projets présentés et brièvement décrits ici, *The Appliance House* par Ben Nicholson et *La Maison de Saint-Martin* par Walter Pichler, ajoutent à la compréhension de ce en quoi peut consister l'usage du fragment en architecture aujourd'hui. Ils ne sont pas, ou du moins ne se présentent pas comme étant des «collages», du moins non pas au sens premier du terme (objets et fragments d'objets tenus ensemble par des moyens physiques, optiques ou psychologiques). Au contraire, ces projets, présentent plutôt l'idée d'une continuité spatiale et temporelle de par leur usage du fragment qui en est fait. Le fragment n'y est pas utilisé pour son caractère ironique ou incisif, mais plutôt pour l'espace qu'il procure, pour un développement perdurable d'une pensée et celui d'un mode vie. Ces projets ne sont pas des modèles à reproduire, mais plutôt des productions, elles-mêmes fragments de par leur spécificité et leur caractère unique.

Ben Nicholson : *The Appliance House*

Dans le projet *The Appliance House*, bien que le fragment soit utilisé tout d'abord pour la réalisation de «collages», c'est toutefois comme méthode de travail pour le développement d'un programme et du projet lui-même que les «collages» sont réalisés. En fait, le processus de «collage» est ici utilisé,

comme le précise lui-même Nicholson, comme méthode de pensée⁵ plutôt que comme la fin en soi d'un produit architectural. En fait, la série de collages réalisée à partir d'images découpées dans les catalogues Sweets⁶ et Sears informe de la façon de construire le projet. Ce que les collages permettent précisément est une interprétation ambiguë de la part du constructeur. Les collages ne sont pas que prescription; ils impliquent une part de responsabilité de la part du constructeur⁷. Ils déterminent, tout en permettant une libre interprétation.

Le programme qui se dessine à partir de cette première manipulation de fragments est celle d'une maison de banlieue : *The Appliance House*. La pièce qui constitue l'objet principal de développement du projet a été intitulée : *The Kleptomaniac Cell*. Celle-ci est affectée à la mise en espace de ce que signifie d'avoir en sa possession des objets recueillis ici et là. Le fragment, qui tantôt, était un élément de «collage», est dans le contexte de l'élaboration

5. B. NICHOLSON, *The Appliance House*, p. 16. « Collage making allows anyone to hold a view on any subject. It counters monopoly and it terrorizes guilds of knowledge. Every professional academy, institution or organization is vulnerable to collage, as orders of logic are broken apart by the collagist. Access is gained to information which is then reordered so that it «sits right» into the collagist system of thinking, oblivious of the accepted status quo. Like all maps, collage can exist as a guide to what exists on the ground or it can prompt a new set of thoughts suggested by interconnections of terrain and cities. When considered from this angle, the collage becomes a transcription that can accelerate the way one understands the everyday world and how it comes together, without necessarily being an expert of any particular field of knowledge.» Ibid., pp. 17 et 18.

6. Le catalogue Sweets est une collection de brochures sur différents matériaux qui sont destinées à l'industrie de la construction.

7. Ibid. p. 67.

conceptuelle et spatiale de cette pièce, un élément de collection et, par le fait même, l'élément inducteur de tout un appareillage architectural qui permet le déroulement spatial et temporel de l'activité de collection des fragments. *The Telamon Cupboard, The Flank Walls, The Cell Walls, The Pin, The End Walls, The Rear Window* et *The Pendulum* [fig. 23], sont les éléments qui constituent cette pièce en question *The Kleptoman Cell*. Par leur configuration respective ainsi que par les relations spatiales et fonctionnelles qu'ils entretiennent entre eux, ces éléments mettent en forme à partir de l'usage même du fragment, une réflexion architecturale sur la condition fragmentaire de la société de consommation américaine d'après-guerre.

Walter Pichler : *La maison à Saint-Martin*

Bien que dans le projet de *La Maison à Saint-Martin*, l'usage que fait du fragment l'architecte autrichien Walter Pichler soit d'une moins grande évidence visuelle que dans le travail de Ben Nicholson, le fragment comme élément inducteur d'une pensée et d'une installation dans l'espace se tient à la base de cette production architecturale. Une série constructions ont été, et sont encore, rajoutées graduellement autour de la structure originale de la maison, une construction agricole traditionnelle propre à la région, pour loger les différentes sculptures que Pichler réalise et ajoute à la collection.

The House for The Big Moving Machine, The House for the Big Wagon, The House for the Small Wagon, The House for the Movable Figure, The House for the Two Troughs, The House for the Steles, The House for the Ridge, The House for the Torso and the Skullcaps, The House for the Small Tower et *The Chapel for the Great Cross* sont disposées à proximité de la maison mère [fig. 25].

Les sculptures que Pichler développe, réalise et retravaille sur l'espace de plusieurs années, s'inscrivent dans un réseau spatial de relations avec les autres bâtiments, nouveaux ou originaux, et sculptures. Ce réseau, par le rajout chaque fois d'un nouvel élément, se voit continuellement transformé, enrichi et interprété de nouveau; il s'auto-définit au fur et à mesure de la fabrication de ses éléments. Ainsi, tel que le souligne Friedrich Achleitner, toute tentative d'assignation d'une description systématique spatiale, typologique ou même chronologique de cette production architecturale est vouée d'avance à l'échec. La majorité des constructions qui ont été rajoutées à la maison servent essentiellement à donner un lieu de présence à chacune des sculptures, ces êtres-fragments réalisés et collectionnés par Pichler. À la manière de châsses ou de «cases», ces constructions, très simplement, enclosent individuellement les différentes sculptures, les isolent, tout en les mettant en relation avec les autres constructions et sculptures qui leurs sont adjacentes.

Dans la maison originale, les interventions dans les deux pièces qui constituent l'atelier s'inscrivent dans cette pensée architecturale induite par le

fragment. L'atelier est à la fois un lieu d'exposition pour ces sculptures-fragments et un espace de travail où ces dernières sont continuellement retravaillées [fig.24]. Ici, l'activité et le repos, écrit Friedrich Achleitner sont les expressions alternées d'une même condition :

In the woodshop there is a table saw, a cult object that is surrounded by an aura of untouchability by the presence of a guardian sculpture. One discovers the bipolarity or ambiguity of this working environment, which constantly oscillates between conception and reception, fabrication and reflection, objecthood and contemplation. The workshop is as much a workshop as it is thought, the appearance, and even the presentation of a workshop.⁸

⁸. ACHLEITNER, Friedrich, *Walter Pichler : Drawings, Sculpture, Buildings*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1993, p.10

Appendice

Liste des dossiers ou Explorations tenus par Cornell

«Celebrity» files :

Clair Bloom
Piero Dorazio
Patty Duke
Jeanne Eagels
Jennifer Jones
Tilly Losch
Maria Malibran
Marie Taglioni
Vermeer

Source Material files I :

«How a box is constructed»
«Source Material»
«Portraits of a Woman»
«Photographs - Ballet»
«Dance Index»
«The Circus»
«Towers»
«Aviary»
«Crystal Cage»
«Night Voyage»
«Nostalgia of the Sea»
«War Plant, 1943»

Source Material files II :

«A» file
Advertisements - Turn-of-the Century
«Allegory of Faith»
Americana - «Saragota & Mlle. Article»
Ancient Art & Culture
«H.C. Anderson» - «The Singer»
Animals
«Animals in the News Box»
«Anna Dream & Andover Dream»
«Antiques»
Architecture
Art Clippings
«Art collage»
Astronomy
Ballet
«Bel Canto Pet»
19th C. Bibliomania
20 th C. Bibliomania
Birds
«The Bird with Shoe Button Eyes»
Lee Bontecou
«Bouteille»
«Brochet Charlotte Jeunderode»
«The Bronze Statue»
Butterflies
«Caliph of Bagdag»
Cameos
«Cassiopeia»
Cat Box
«Celestial Theater»
«Chat Emaillere»
«Children Collage»
Children's Correspondence
«Children Cut outs»
Children's Illustrations
«Clorimda»
Clouds
«Coffee Pot Schraffts»
Collage Material
Joan Collins

Correspondence
«Corridor Store Front»
Coulter, Dorothy
«Crafts & Industries»
«Crocus Castle»
Tony Curtis Correspondence
Dance Publications
«Deer Nymph » - Dame Laura Knight
Demongeot, Mylene
«Doodlings & Rorsh»
«Drapery & Related»
Duncan, Isadora
«Dutch - Flemish»
Early boxes
«Earth before the Flood Box»
Envelope Fragments
Fairies
«Falling Star Overflow»
«Famagouste»
Fashion
«Fee au Lapins»
«Figure Heads»
Flair Magazine
Food
«GC - 44» [Garden Center 1944]
Gitta
Goya
«The Grasshoper»
Greetings Cards
«Juan Gris»
«Gum Collage»
Heiss, Carol
Hemingway
Heraldry
History
«Hotel Chariot D'Or»
«Hummingbird»
Ink Blots
«Insects»
«Jewelry»
«Kress Collection»
«Lala»

«La Malaga»
«Pearl Lang» - «Andromada»
«Laundresses»
«Lillipution Opera»
«Literature»
Maps
Match Box Project
Mathematics
«Rosita Mauri - Ballet Related to Objects»
«Medici penny Arcade Machine»
«Medici Prince»
Anna Moffo
«Morning, Noon, Night»
«Motherwell»
«Mozart»
«Museum Bottles Material»
(Sheet) Music
Natalie
«New York, Marie Laurencin & Others»
N.Y. Times Clippings
Notes on Making Boxes
Nudes
Object Boxes
«Offices Furniture, Equipment, Stationary, Etc.»
«Old Masters»
«Old Silks»
«Ondine» - Fanny Cerrito
Paperweights
«Parrot Box with Spools»
«The Peppermint Stick Monkey»
Photographs
Photography
Picasso
Pitt Magazine
Planets
Poetry, Poets
Poles
«La Poupée»
Privacy
«Rabbit»
Mlle. Raisin
«Rorshcacks H.C.A. & inks»

«Rossiniana»
Science
Science & Marine Life
Script - «The Holy Ghost» by Allan Codd
Seitz
Sergava, Katherine
Sewing
«The Shepherdess» & «The Dark Diadem»
«Stag» Images
Stamps
«Statues & Alibaster Figures»
«Sunsets (Collage)»
Swanson, Gloria
«Tina» Rodin
«Ucello»
Van Eyck Alterpiece
Welch, Mary
«Westhampton, 1952-53»
Women Painters
Zizi Jeanmarie

Illustrations

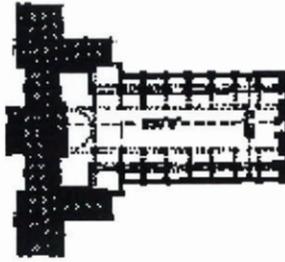


Figure 1. Plan de l'église *San Lorenzo*, Florence



Figure 2. *Medici Slot Machine*, 1942. Construction

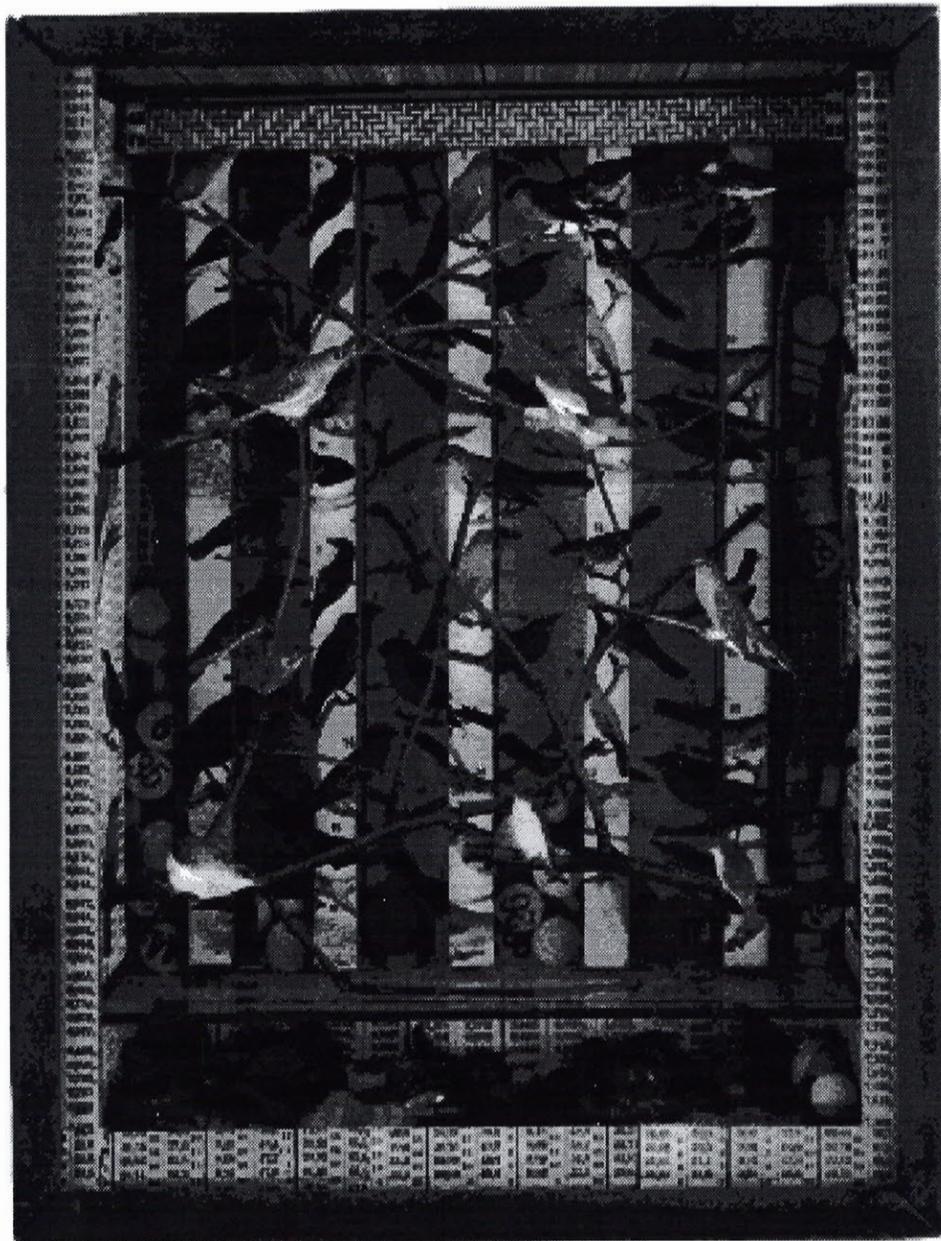


Figure 3. *Perched Birds*, 1942. Construction

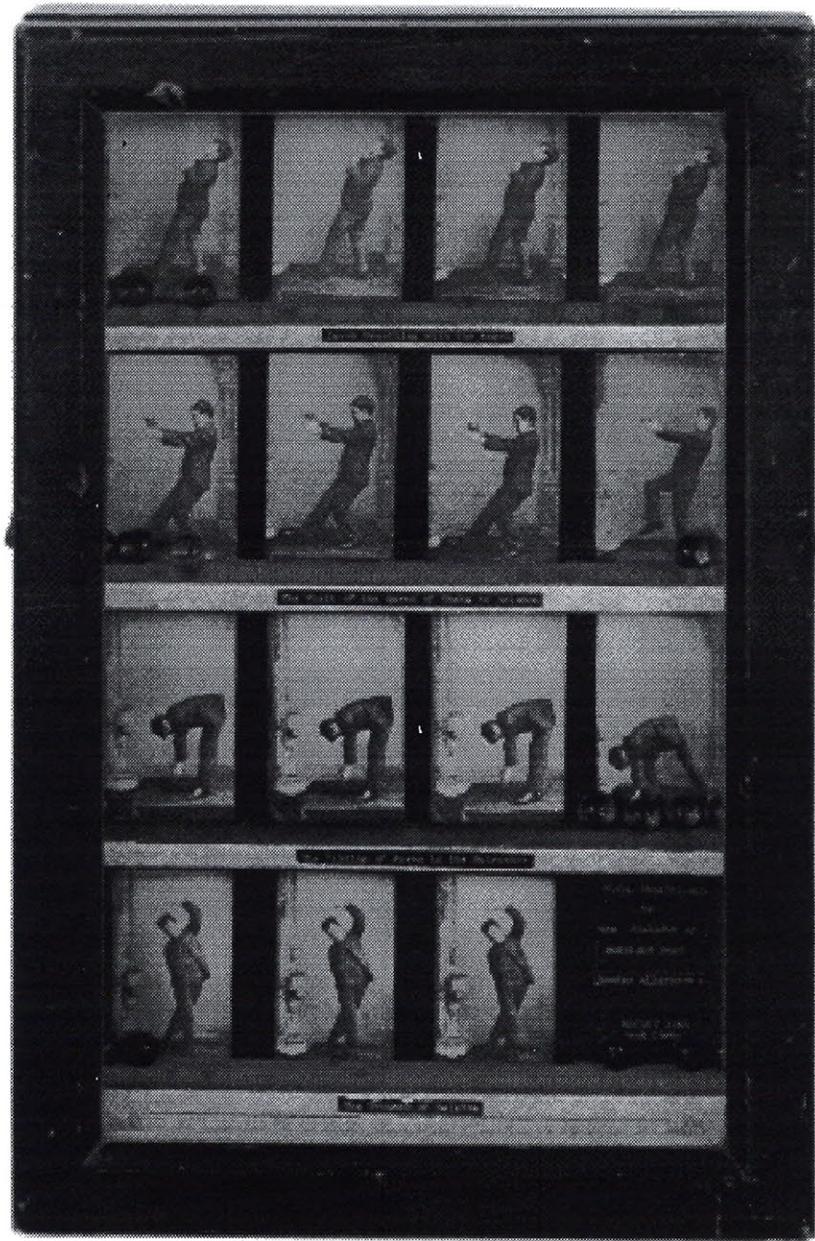


Figure 4. *Hotel Theatricals*, 1940. Construction.

"THE MANUFACTURE OF JOUY" The first pattern drawn
by J. B. Muet (1783); printed at Jouy

Representing the various phases of the industry:

The bleaching of the cotton on the meadow
and along the walls of the great drying
room

The threshing of the cotton on the raft
The dyeing vats

The block printer at work, his color-boy
at his side

The preparation of the colors

The copperplate printing

The bell for calling the employees to work

The village of Jouy with its old church

The cylinders for the madder bath

The mill for calendaring

The loom for glazing

The retouchers at their table supervised
by Bossart

Mon Bievre

Figure 5. *The Manufacture of Jouy* dans «How a box is constructed».

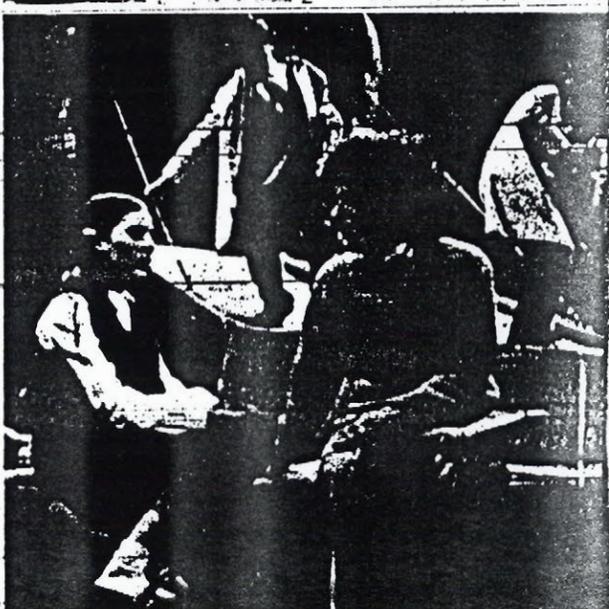
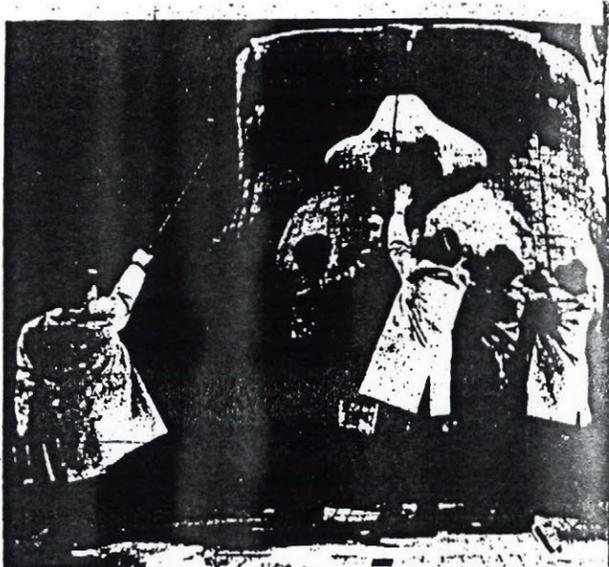
film. They were very hot to do it, and we had tested people and all that, but then *Love Story* came out, and they thought, well, it's not time to do a movie about Lenny Bruce... They still might do it, there is that possibility, but my problem was that I'm used to doing a dozen pieces a year, and I had been doing almost none, and this was slowing it down further, and I got to the place where I said, "You know, I've got to just do my work, or I lose my mind." So I jumped up and down and screamed and said, "Let's make it into a play!"

"I met Lenny in about 1958; that was in Los Angeles, at a place called Cosmo Alley, a club owned by Theo Bikel. I was doing an act of my own at the time, and he appeared on the bill. I'd never heard of him until that time, and it was quite a shock.

"At that time we were used to seeing people do very formal acts, very fixed things. I worked with Mike and Elaine and Shelly Berman and Mort Sahl a great deal. They did very formal little pieces, whereas when Lenny came up he gave you the impression of improvisation, that he was rapping with the audience, and that was very strange at that time. I was doing a lot of comedy, and that doesn't usually make you very popular with the headliner comic, but he tried to help me, as impossible as that was with my act. A lot of people knew him in a different way, and so we never, I never was concerned with trying to recreate that man, just the spirit of him, and when you're faced with trying to put a man's life into two hours, the impossibility of that alone precludes that kind of documentation. You just have to choose something to go with. And I was more interested in certain aspects of his personality than, say, drugs—because I think that's been very well documented by all of the reactionary press.

"And it's interesting to listen to the play every night and hear that these things, which he said when Eisenhower was President, still are fresh as they were then. You get that kind of bi-level mental thing, *deja vu*, sometimes. The piece is very documentary in a way, and yet has large fictionalized sections, and fantasy sections, all kaleidoscoped together so that you go flipping from a 50s parody of a Paddy Chayevsky scene, to something which is very real. It works on a completely different level from theater that picks you up by the collar and shakes you.

"Audiences are greatly moved, and the thing I really like is the fact that it's usually a very square audience... a very straight audience. Because it would be nonsense to do homage to Lenny by giving my own esoteric view of what he's about. If I were going to do that I'd do it for a couple thousand people down on the Lower East Side, at LaMama or somewhere... But when you say it on people who really resist coming, in a sense, and then them on, I think that's a more important form for theater to be in." —Tom O'Horgan. 



Top: Plainclothesmen open a box which turns out to be a restroom containing the hero's nude body. Below: A reporter interviews Lenny's daughter.

Figure 6. «How a box is constructed». Explorations

✓

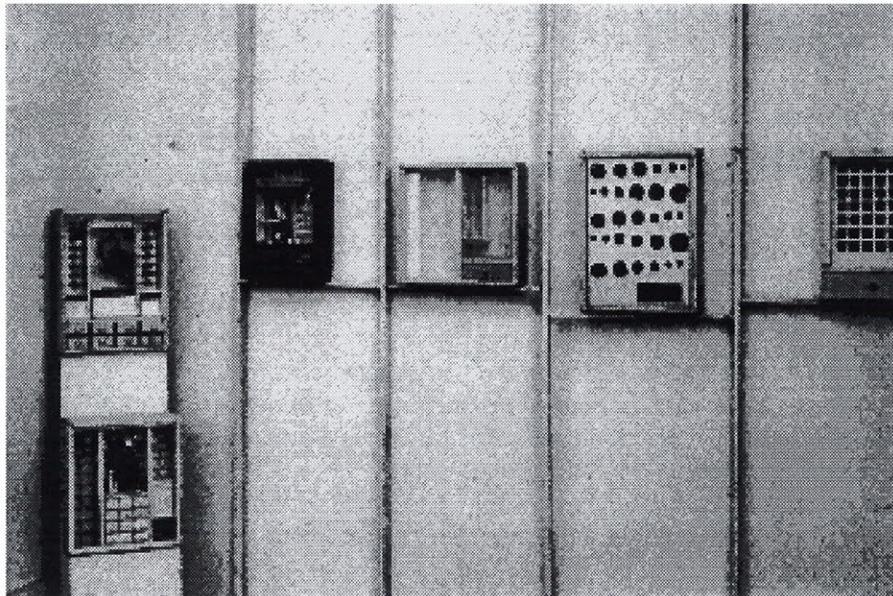


Figure 7. Exposition *Aviary*, 1949. Egan Gallery

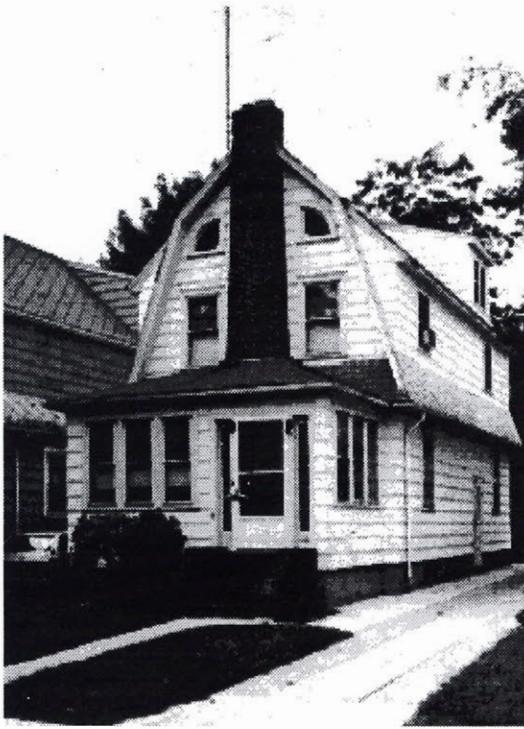


Figure 8. La maison d'*Utopia Parkway*, Flushing, New York



Figure 9. Le garage d'*Utopia Parkway*



Figure 10. Cornell dans l'atelier d'*Utopia Parkway*



Figure 11. Atelier d'*Utopia Parkway*

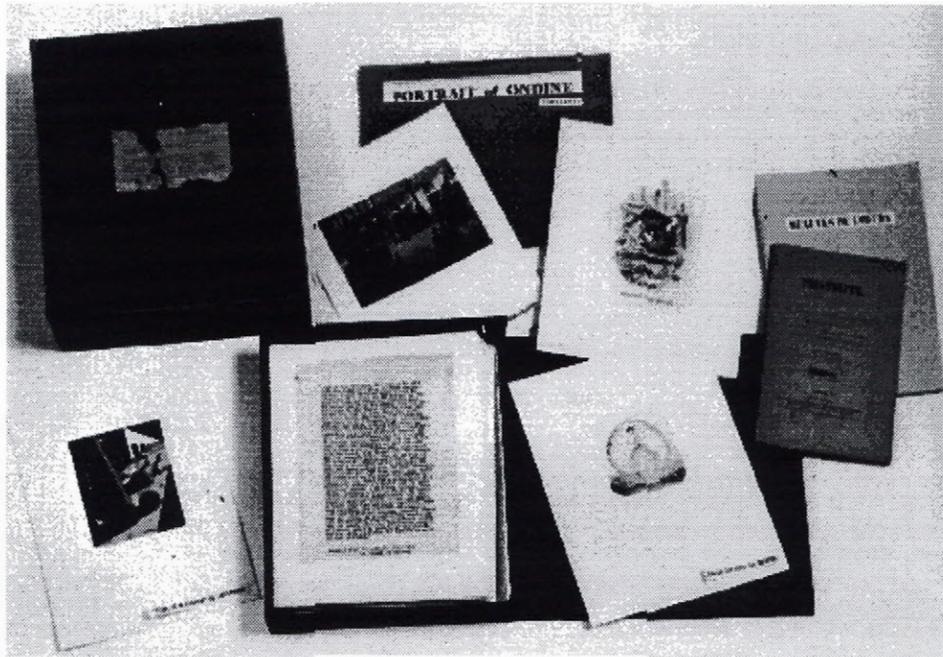


Figure 12. *Portrait of Ondine*, 1940-1950. Exploration



Figure 13. *The Life of the King Ludwig of Bavaria, 1941-1952.* Exploration



Figure 14. *Museum*, 1945-47. Construction

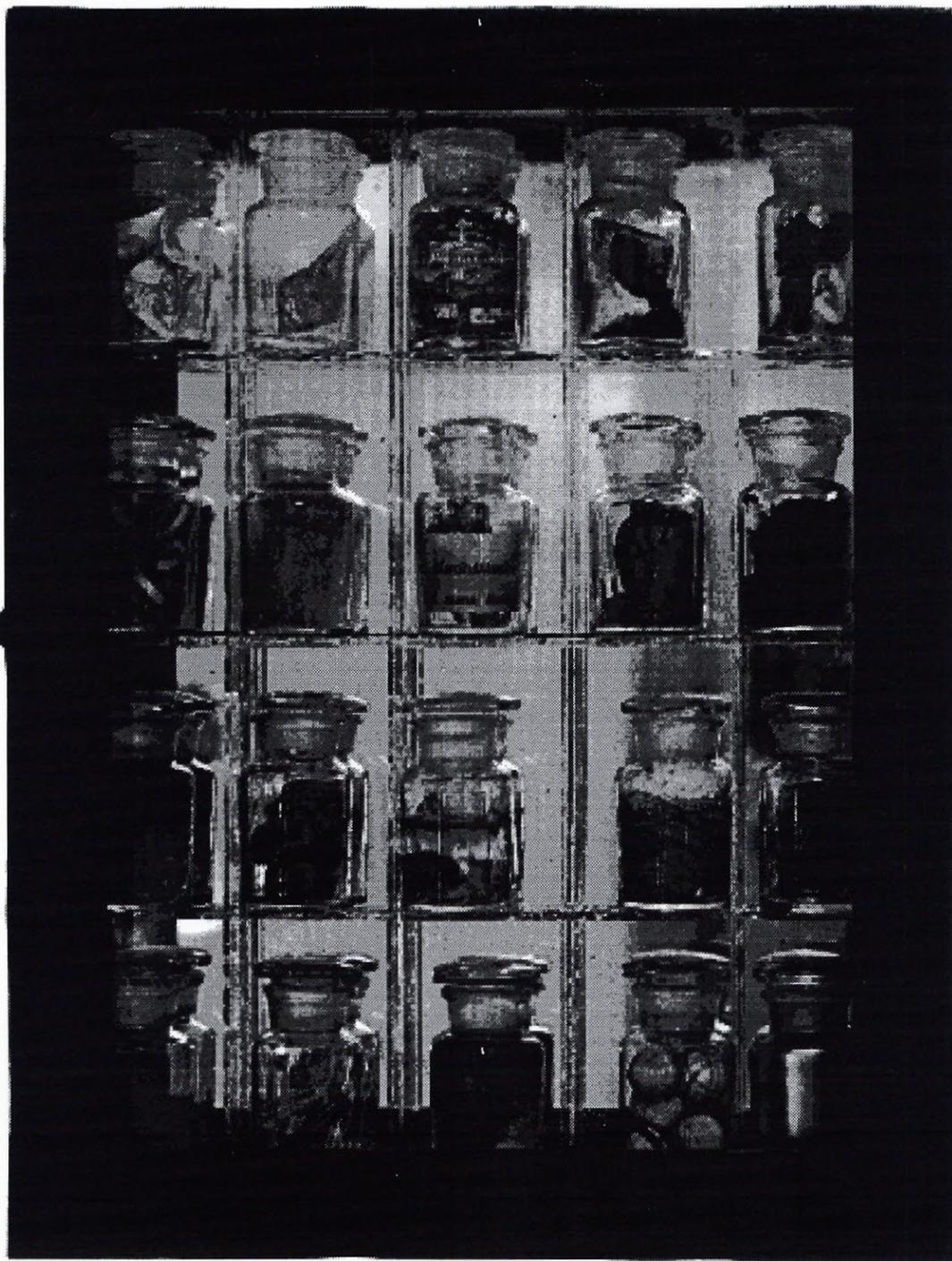


Figure 15. *Pharmacy, 1943.* Construction

	P I C T O R I A L	P I C T O R I A L	P I C T O R I A L	P I C T O R I A L	P I C T O R I A L	
customisation wonderful dose of witchy: 10000 not phlophly cut box	"arrived" in shot to a blonde & a blonde & a blonde & a blonde	Chimney sweep none blanchard flock	Rembrandt Rembrandt Rembrandt Rembrandt	Rembrandt Rembrandt Rembrandt Rembrandt	Rembrandt Rembrandt Rembrandt Rembrandt	Rembrandt Rembrandt Rembrandt Rembrandt
Gene text text text	Diagram Description Description Description	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera
Lichens Lichens Lichens Lichens	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera
Lichens Lichens Lichens Lichens	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera
Lichens Lichens Lichens Lichens	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera	Opera Opera Opera Opera

Figure 16. «Disposition of objects in official souvenir Box of the Celestial Theatre) plan for the bottom of box». Exploration

✓

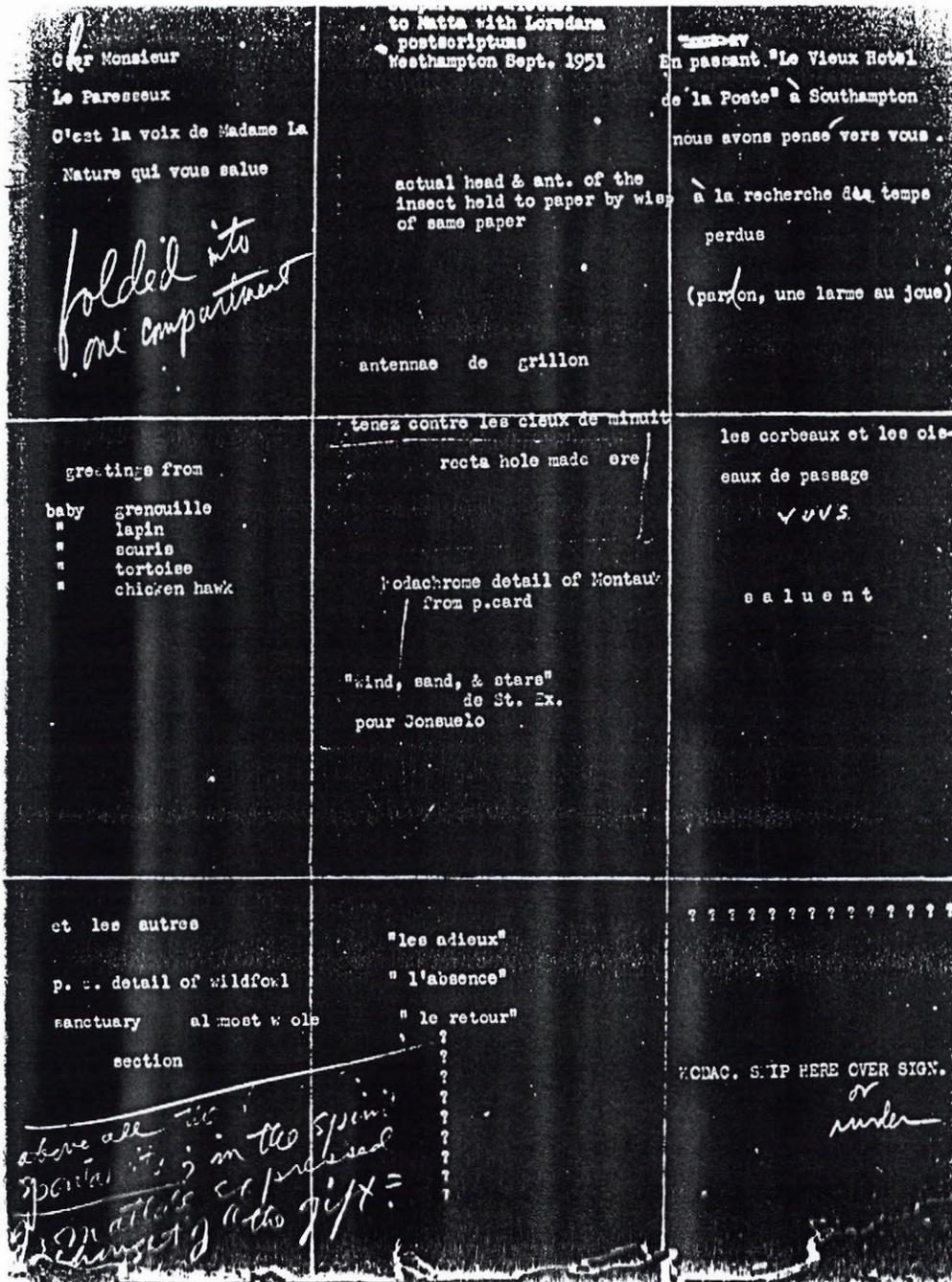


Figure 17. «Lettre à compartiments» à Matta. 1951

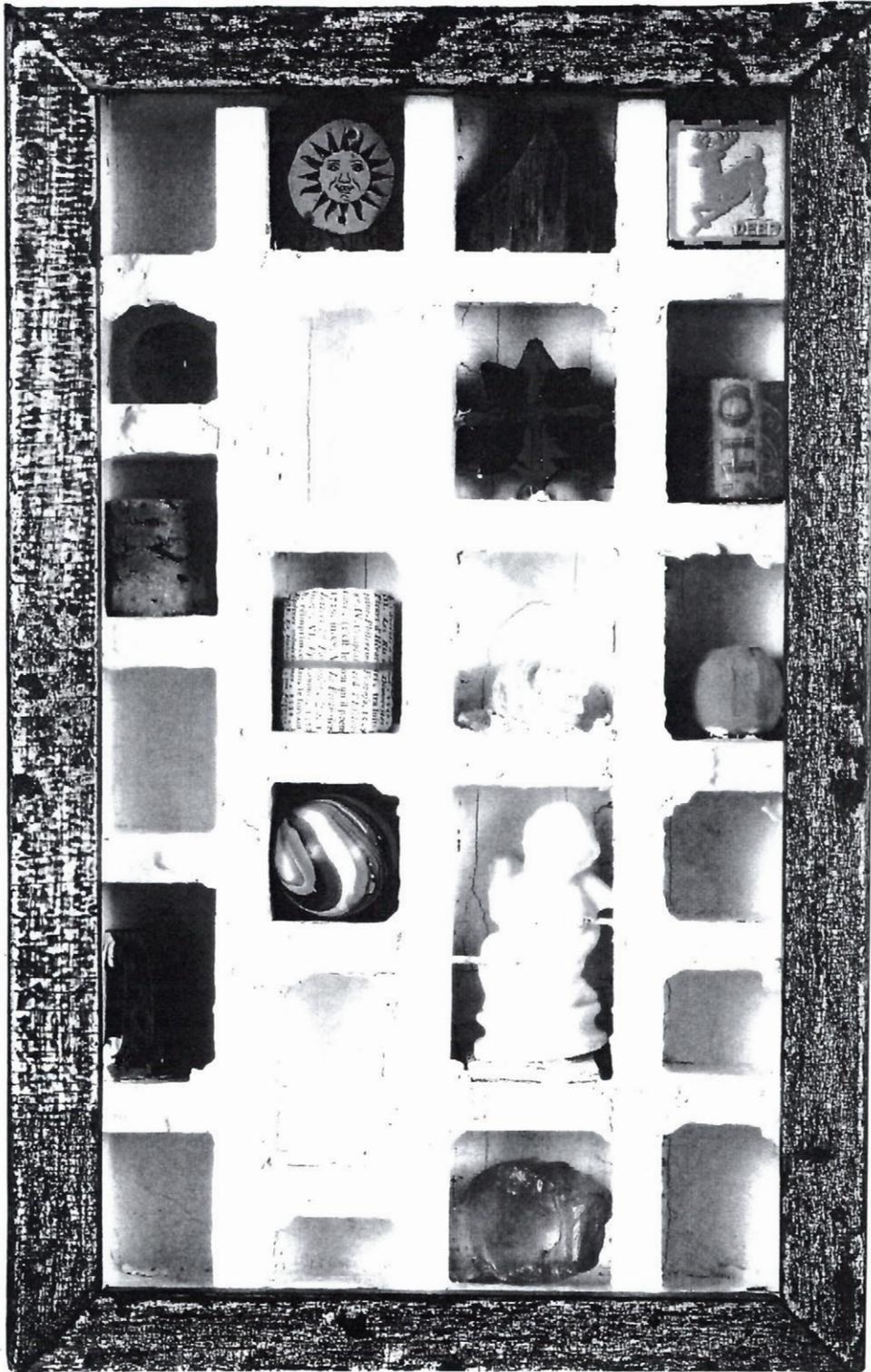


Figure 18. *Boîte à compartiments*, 1950-53. Construction

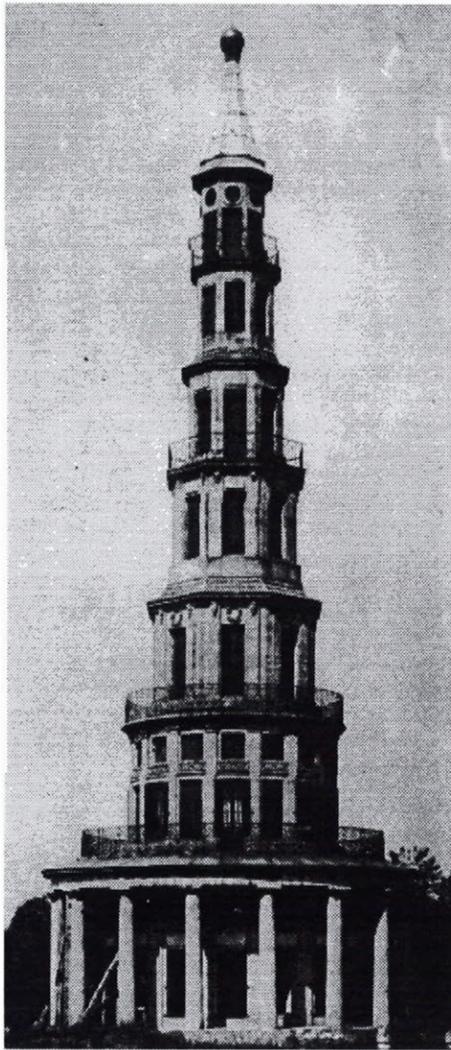


Fig. 19 Pagode de Chateloupe, Amboise



Figure 20. The Crystal Cage. Exploration



figure 21 *Bernice of 1900 gazing into
her own past and furture.*
Exploration



Figure 22. *Hotel Minerva.*
Construction

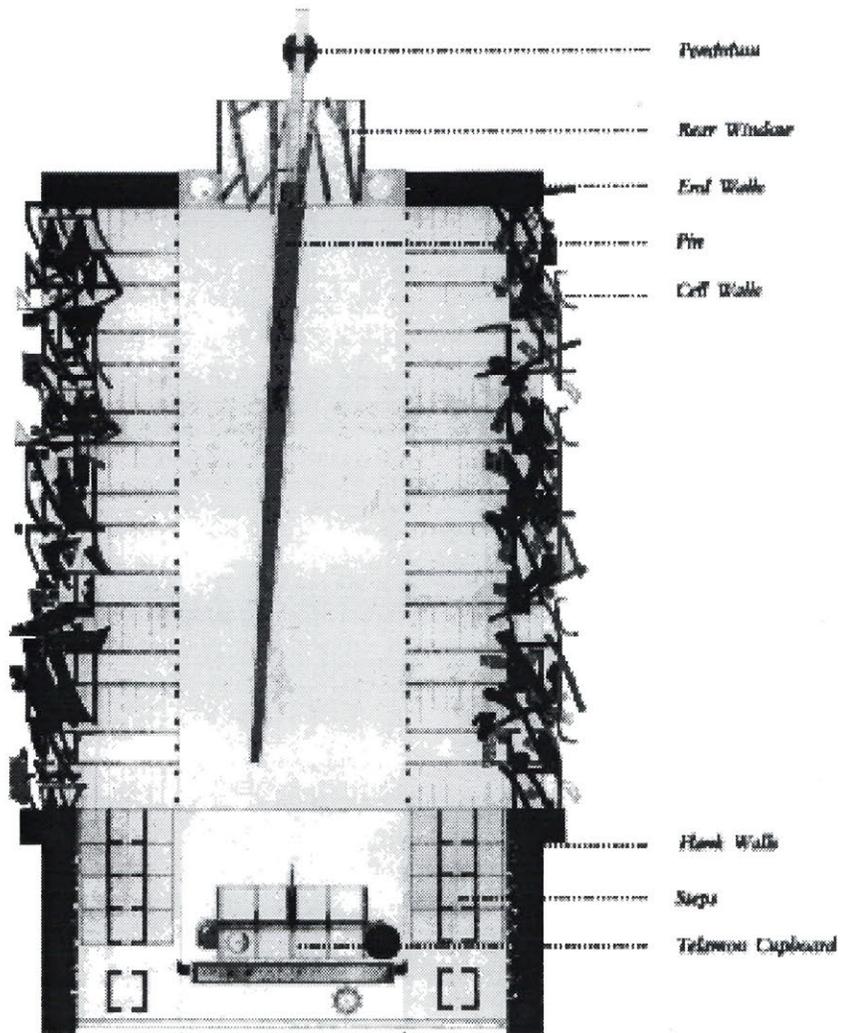


Figure 23. Plan. *The Kleptomaniac Cell*

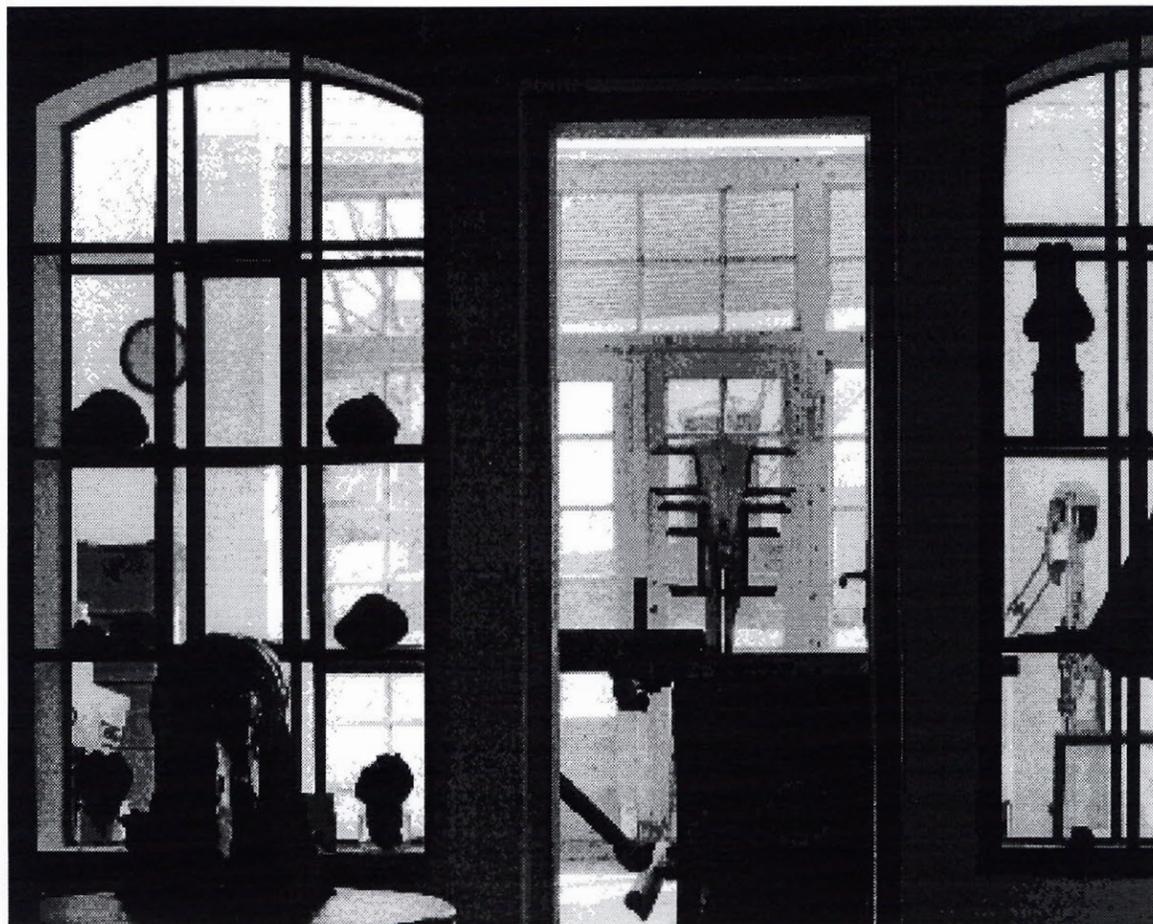


Figure 24. Atelier de Pichler. Vue vers le banc de scie.

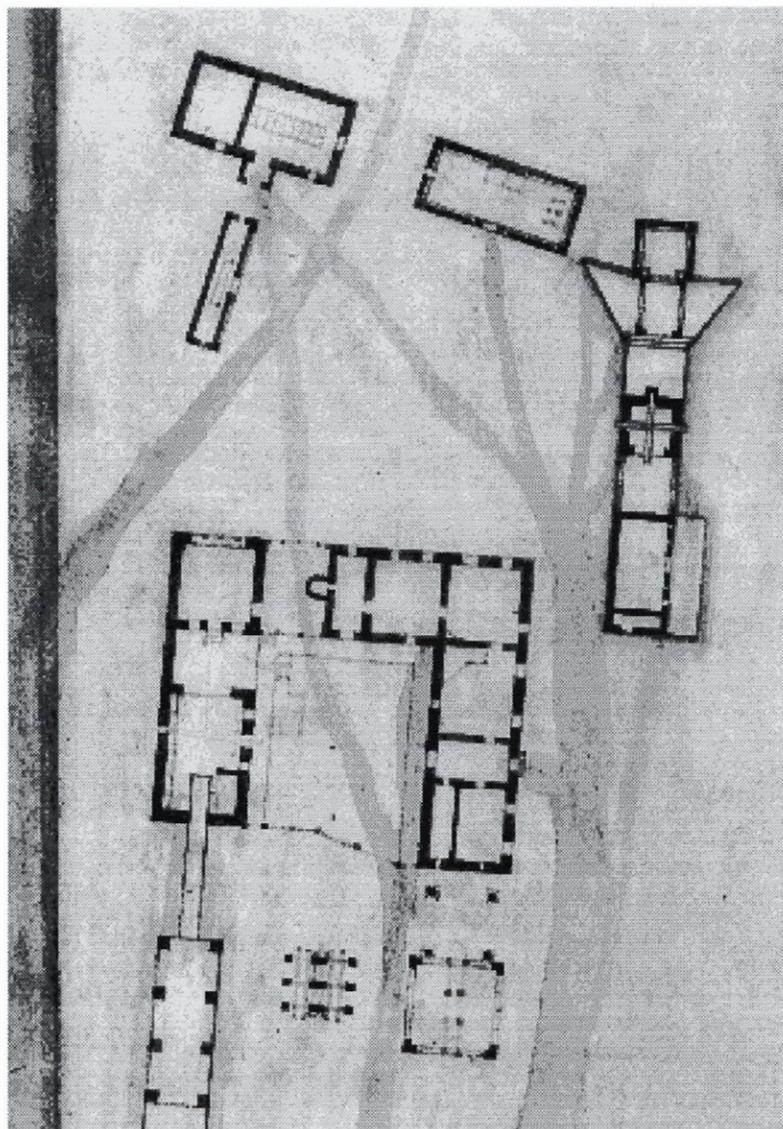


Figure 25. Walter Pichler.
Plan de la maison de Saint-Martin.

Bibliographie

Sources imprimées

ACHLEITNER, Friedrich, *Walter Pichler : Drawings, Sculpture, Buildings*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1993.

ARENDT, Hannah, *Between Past and Future*, London, Faber and Faber, 1961.

ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.

ARENDT, Hannah, *The Life of the Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1978.

ARENDT, Hannah, *Vies Politiques*, traduction française de *Men in Dark Times*, Paris, Gallimard, 1971.

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Bernard Grasset, 1986.

BEAUVOIR, Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947.

- BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- BENJAMIN, Walter, *Illuminations. Walter Benjamin : Essays and Reflections*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1969.
- BOURDON, David, «Enigmatic Bachelor of Utopia Parkway» dans *Life*, vol. 63, n° 24, pp. 63 et 66A.
- BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989.
- CAUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986.
- CAWS, Mary Ann, «Joseph Cornell : Diaries and Files, A Selection» dans *Arts Magazine*, n° 65, May 1991, pp. 40-47.
- CHIPP, Herschel B., *Theories of Modern Art*, Los Angeles, University of California Press, 1968.
- COLLINS, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture : 1750-1950*, Montréal, McGill University Press, 1965.
- CORNELL, Joseph, «The Crystal Cage [portrait of Berenice]» dans *View*, Series 2, n° 4, January 1943, pp. 12-23.
- COULONGES, Henri, «Cornell et ses oeuvres fragiles connaissent subitement une faveur grandissante» dans *Connaissance des Arts*, n° 262, décembre 1973, pp. 127-131.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

FEIGN, Richard L., «Introduction» dans *Joseph Cornell : collages 1931-1972*, Castelli•Feign•Corcoran, New-York, 1975.

FOUCAULT, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FRISBY, David, *Fragments of Modernity*, Cambridge, MIT Press, 1986.

GRANT, Georges, *Time as History*, Toronto, Canadian Broadcasting Corporation Massey Lectures, 1969.

GRIFFIN, Howard, «Auriga, Andromeda, Cameoleopardalis» dans *Art News*, vil. 56, n° 8, December 1957, pp. 24-27 et 63-65.

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1983.

GUSDORF, Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.

GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1976.

HARRIES, Karsten, *The Meaning of Modern Art. A philosophical interpretation*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

HEIDEGGER, Martin, *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976.

HEYNDELS, Ralph, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

HUNT, John Dixon, *History of Landscape Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1992.

HUSSEY, Howard, «Collaging the moment» dans *Joseph Cornell : Collages 1931-1972*, New York, Catelli•Feign•Corcoran, pp. 15-24.

JAGUER, Edouard, *Joseph Cornell*, Filipachi, Paris, 1989.

JUNOD, Philippe, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.

KIESLER, Frederick, *Inside the Endless House*, New York, Simon and Schuster, 1966.

KRAUSS, Rosalind, *Passage in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977.

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986.

KUBLER, George, *The Shape of Time. Remarks on the history of things*, New Haven, Yale University Press, 1962.

LÉVÊQUE, Jean, *le Fragment I*, Paris, Osiris, 1989.

McSHINE, Kynaston, *Joseph Cornell*, New York, The Museum of Modern Art, 1980.

McSHINE, Kynaston, *Joseph Cornell*, Florence, Centro Di, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MESSIER, Monique, «Paradox in the Garden : A brief account of Fabriques» dans *The Architecture of Western Gardens*, Cambridge, MIT Press, 1991.

MYERS, John Bernard, «Cornell : The Enchanted Wanderer» dans *Art in America*, n° 61, September 1973, pp. 76-81.

MYERS, John Bernard, «Joseph Cornell : It was his genius to imply the cosmos» dans *Art News*, May 1975, pp. 33-36.

NICHOLSON, Ben, *Appliance House*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Untimely Meditations*, New York, Cambridge University Press, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich Wilehlm, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971.

NOUSS, Alexis, *La Modernité*, Paris, Jacques Grancher, 1991.

- O'DOHERTY, Brian, *The Voice and the Myth in Modern Art : Hopper, Davis, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, New York, Dutton, 1982.
- O'DOHERTY, Brian, «Innocence and experience», dans *Joseph Cornell : dovescotes, hotels and other white spaces*, New York, Pace Gallery, 1989.
- PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduction française de *Los hijos del limo*, Paris, Gallimard, 1976.
- PHILLIPS, Lisa, *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art, 1989.
- PICON, Gaëtan, *Le Surréalisme*, Genève, Skira, 1976.
- PIRANESI, Giovanni Battista, *Polemical Works*, Westmead, Gregg International, 1972.
- PIRANESI, Giovanni Battista, «Thoughts on Architecture», traduction anglaise du *Parere sull'architettura*, dans *Oppositions*, n° 26, September 1984, pp. 4-25.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.
- ROSENBLUM, Robert, *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1967.
- ROWE, Colin et Fred KOETTER, *Collage City*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1983.

SCHWARTZ, Ellen, «Can Innocence Be recaptured?» dans *Art News*, March 1981, pp. 96-99.

SHATTUCK, Roger, *The Innocent Eye : On modern Literature and the Arts*, Toronto, Collins Publishers, 1984.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.

STARR, Sandra Leonard, *Joseph Cornell : Art and Metaphysics*, New York, Castelli-Feign-Corcoran, 1982.

TAFURI, Manfredo, *The Sphere and the Labyrinth : Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1987.

VICO, Giambattista, *The New Science*, traduction anglaise de la troisième édition de 1744 de *Scienza Nuova*, New York, Cornell University Press, 1988.

VIDLER, Anthony, *The Writing of the Walls*, Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1987.

WALDMAN, Diane, *Joseph Cornell*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1977.

WERNICK, Robert, «The world inside the magical boxes of Joseph Cornell» dans *Smithsonian Magazine*, January 1981, pp. 45-51.

WHINDHAM, Donald, «Things that cannot be said» dans *Joseph Cornell : collages 1931-1972*, Castelli-Feign-Corcoran, New York, 1975.

ZUCKER, Paul, *Fascination of Decay*, Ridgewood, New Jersey, The Gregg Press, 1968.

Filmographie

Source micro-filmée

CORNELL, Joseph, *Joseph Cornell Papers*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Boston.

Source filmée

STOKES, Mark, *Joseph Cornell : Worlds in a box*, Royaume-Uni, 1990, 51 minutes.