

ZOFIA MAŁYSA-JANCZY

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
E-MAIL: ZOFIA.MALYSA@DOCTORAL.UJ.EDU.PL

---

## Jouer avec le secret. La boîte surréaliste en tant que concept artistique

### RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier le phénomène de la boîte surréaliste, un concept artistique élaboré par Marcel Duchamp et développé par d'autres artistes du milieu surréaliste. La présentation de la dynamique historique du concept en question est enrichie d'une analyse de son potentiel symbolique, strictement lié à l'idée de la *rencontre surréaliste* proposée par André Breton.

### MOTS-CLÉS

surréalisme, boîte, assemblage, musée, Marcel Duchamp

Le surréalisme semble constituer un des courants artistiques le plus fructueux non seulement du point de vue idéologique, mais aussi formel. Évidemment, c'est grâce aux surréalistes (en tant qu'héritiers des dadaïstes) que nous pouvons parler d'une vraie extension du domaine de l'art, qui commence à inclure dans son champ des objets usuels. Cet article se penche sur un des objets de cette catégorie – la boîte. La *Boîte de 1914*, une petite boîte en carton dans laquelle Marcel Duchamp a accumulé des reproductions de ses esquisses et notes manuscrites créées à l'occasion des travaux préparatoires pour son *Grand Verre*<sup>1</sup>, constitue dans ce contexte une œuvre fondamentale du point de vue historique. Il s'agit non seulement de l'histoire de la création artistique de Marcel Duchamp, mais de l'histoire de l'art

---

<sup>1</sup> A. Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2001, p. 47.

du XX siècle en général, puisque la *Boîte de 1914* déclenche un des phénomènes artistiques d'une importance indéniable – la création des « boîtes surréalistes »<sup>2</sup>.

La boîte surréaliste, une expression plastique inventée par Marcel Duchamp – inventée, mais non pas nommée de cette manière, puisque Marcel Duchamp, introducteur d'innombrables idées appliquées par les dadaïstes, surréalistes et d'autres représentants de l'avant-garde, ne s'est jamais identifié à aucun mouvement artistique<sup>3</sup> – signifie « un objet fait qui se risque à proposer en un univers condensé, assemblage et collage d'éléments plus ou moins hétéroclites »<sup>4</sup>. Or, la boîte surréaliste, réalisée souvent à partir d'objets trouvés, constitue un objet original, ce qui veut dire élaboré par l'artiste lui-même, et conçu comme dépositaire de parties dont le caractère ne doit pas être obligatoirement homogène. Quant à « un univers » plastique, dans le cas de la boîte surréaliste fondé sur le principe de la juxtaposition d'éléments comparable au « assemblage ou collage », il est qualifié de condensé, il contient donc beaucoup de matière dans un petit volume. Le contenu, cet assemblage de pièces choisies par l'artiste, peut être ordonné et présenté de façon claire ou chaotique et aléatoire, tout dépend de l'intention de l'auteur. D'ailleurs, en général, le concept de boîte surréaliste est associé à la liberté : d'un côté c'est la liberté formelle, de l'autre c'est la liberté thématique. De plus, afin de compléter la définition, il faut ajouter que l'idée de boîte surréaliste, dans l'acceptation de Marcel Duchamp, est liée à la possibilité de multiplication. Toutefois, tandis que Marcel Duchamp était enclin à augmenter le nombre de ses boîtes, ce n'était guère une règle pour d'autres artistes, qui souvent préféraient fabriquer des objets uniques, non multipliables.

Quant aux boîtes duchampiennes, entre 1913 et 1968 l'artiste en a créées d'innombrables exemplaires. Il faut distinguer entre elles d'une part des boîtes uniques, d'autre part des boîtes multipliées, conçues en tant qu'éditions originales. De plus, Marcel Duchamp a élaboré plusieurs projets de catalogues artistiques sous la forme d'une boîte surréaliste<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> J. Mileaf, "Boxes, books, and the Boîte en valise", [dans:] *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, ed. S. Lévy, Berkeley, Los Angeles 2003, p. 163. De plus, Marcel Duchamp n'est devenu actif dans le milieu surréaliste qu'en 1924. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* André Breton note: « on a reçu un nommé Marcel Duchamp qu'on ne connaissait pas encore », vide: A. Breton, « Manifeste du surréalisme », [dans :] idem, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1963, p. 27.

<sup>4</sup> « Boîte surréaliste », [online] <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/BOITE%20SURREALISTE/fr-fr/> [accès: 15.05.2019].

<sup>5</sup> A. Schwartz, op. cit., p. 48.

Dans le premier groupe (des boîtes duchampiennes uniques), se trouve l'œuvre intitulée *Why not sneeze, Rose Selavy ?* (1921) – une cage à oiseaux remplie de cent cinquante-deux petits cubes de marbre, qui miment des morceaux de sucre, d'un thermomètre à mercure, d'un sépion et d'une assiette en miniature<sup>6</sup>. Cette œuvre, dont l'auteur a fait quelques répliques dans les années 60, reflétant la poétique antirationaliste de l'avant-garde, constitue un exemple de *ready made*. Le changement du sucre en marbre – mystérieux, délicat et presque imperceptible – est qualifié par Marcel Duchamp d'« un effet mythologique »<sup>7</sup>. En ce qui concerne l'élément artistique crucial de ce geste, le poids, son changement – raffiné mais très influent – engendre une illusion surprenante, une sorte de « trompe l'œil » qui est vérifiable seulement à travers le toucher (« le bois c'est du verre », postule trois ans plus tard André Breton<sup>8</sup>). Cet élément de surprise, indiqué souvent comme un des piliers de l'art moderne, est présent également dans les autres boîtes conçues par Marcel Duchamp.

Quatre autres projets artistiques de Marcel Duchamp, réalisés entre 1913 et 1968, appartiennent à la catégorie des boîtes faites en éditions. Ce sont la *Boîte de 1914* (1913–1914), *La Boîte verte. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934), *La Boîte en valise* (1936–1941) et *À l'infinif. La Boîte blanche* (1966) qui forment un groupe d'œuvres duchampiennes relatives à la création artistique de leur auteur<sup>9</sup>. Autrement dit, malgré les différences entre des boîtes particulières, du point de vue conceptuel elles possèdent un caractère assez homogène (leur contenu est lié à l'héritage artistique de Marcel Duchamp). Puisque la *Boîte de 1914*, *La Boîte verte. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* et *À l'infinif. La Boîte blanche* contiennent le corpus écrit (reproductions des notes, souvent accompagnées d'esquisses, de croquis, etc.) lié à la création du *Grand Verre* (1915–1923), l'œuvre considérée par l'artiste comme son *opus magnum*, elles peuvent être qualifiées d'une sorte de réservoirs d'idées artistiques<sup>10</sup>. Tandis que Duchamp croyait que « le langage est un grand ennemi »<sup>11</sup>, une méfiance irréversible à l'égard des structures verbales n'empêchait guère l'artiste de les accueillir dans son œuvre, c'est-à-dire d'élire de nombreuses notes comme

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>7</sup> *The Writings of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet, E. Peterson, Cambridge 1973, p. 135.

<sup>8</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 64.

<sup>9</sup> A. Schwartz, op. cit., pp. 47–49.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> F. Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Nîmes 2003, p. 81.

matériau principal des boîtes en question. Le contenu des notices rédigées par Duchamp, consacrées aux notions artistiques, philosophiques, mathématiques, linguistiques et humoristiques, démontre son approche interdisciplinaire de la création artistique<sup>12</sup>. En corollaire, *Le Grand Verre*, vu par le biais des documents assemblés dans ces trois boîtes, devient une œuvre débouchant sur la multiplicité sémantique extrême.

Quant à la structure des boîtes en question, puisque les reproductions y sont mises sans aucun ordre préétabli, après leur ouverture dizaines d'images s'entremêlent, formant un collage assez chaotique et hétérogène. Dès lors, tandis que l'apparence extérieure des boîtes ressemble un peu à la couverture d'un livre<sup>13</sup>, l'intérieur se révèle loin d'être ordonné ou linéaire. Le fait que dans la structure interne des œuvres il n'y a point de narration imposée engendre donc l'impossibilité de lire ou de regarder les documents dans une séquence logique. Au contraire, l'ouverture des boîtes, « offrant la possibilité d'une liberté immense »<sup>14</sup>, équivaut inévitablement à une expérience marquée par le hasard et par l'obliquité.

Dans le cas de *La Boîte en valise*, dont le contenu est constitué de soixante-neuf reproductions colorisées des tableaux et dessins de Duchamp et de trois miniatures répliques de ses *ready mades*<sup>15</sup>, le caractère chaotique et non-linéaire de l'œuvre est encore plus frappant, transformant la boîte en un espace extrêmement rhizomatique. Autrement dit, même si la structure de *La Boîte en valise* ressemble à celle des autres boîtes dans lesquelles l'artiste laisse des traces de sa création artistique, l'arrangement de ce « musée en réduction »<sup>16</sup> se révèle plus complexe et diversifié. Les éléments – non seulement bi-, mais aussi tridimensionnels (des *ready mades* miniaturisés) qui constituent l'« exposition » de *La Boîte en valise* sont mises à l'intérieur sans aucun ordre préétabli. Bien que la composition de la boîte engendre l'impossibilité de plonger dans l'héritage de l'artiste dans une séquence chronologique, grâce à la miniaturisation elle offre la possibilité de contempler l'œuvre duchampien vue comme un ensemble. En retirant des *items* de la boîte, l'on voit dizaines d'images qui forment une sorte de panorama des œuvres duchampiennes provenant de diverses périodes de la création de l'artiste<sup>17</sup>. Contrairement aux boîtes précédentes, la collection assemblée

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>13</sup> A. Schwartz, op. cit., p. 48.

<sup>14</sup> F. Le Penven, op. cit., p. 20.

<sup>15</sup> A. Schwartz, op. cit., p. 762.

<sup>16</sup> *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, M. Sanouillet (textes recueillis par), Paris 1958, p. 160.

<sup>17</sup> F. Le Penven, op. cit., p. 21.

dans *La Boîte en valise* – grâce aux mécanismes permettant de disposer verticalement ses constituants – peut se matérialiser sous la forme spatiale, comme dans un musée en miniature. En outre, la réduction de l'échelle des objets et des reproductions qui se trouvent dans la boîte en question ajoute une dimension tactile à ce qui auparavant constituait une expérience d'ordre visuel. Puisque en extrayant des reproductions de la boîte il est possible, même obligatoire, de décider comment les disposer dans l'espace extérieur, *La Boîte en valise*

expose clairement le défi qu'elle lance à l'interprétation, puisqu'elle invite le spectateur à la déballer. Concevoir une œuvre d'art comme une boîte ou une valise, qu'est-ce donc que cela veut dire ? Déplier Duchamp, défaire son œuvre comme on défait une valise, est-ce là un geste qui nous aidera à mieux comprendre sa conception de l'objet d'art, de l'artiste et de l'art lui-même?<sup>18</sup>

Dalia Judovitz, l'auteure de la remarque citée, propose une approche suivante de cet aspect de la boîte duchampienne:

en sortant de leur emballage ces répliques miniatures, on découvre au fur et à mesure leurs affinités et leurs résonances. Déplier ces œuvres, c'est les approcher d'une autre manière et comprendre qu'elles forment un système dans lequel la référence ou le sens naît des rapports qu'elles entretiennent les uns avec les autres. Leur disposition dans la boîte engendre des effets de transparence, des chevauchements ou des zones d'opacité. Elles cessent d'exister de manière autonome puisque leur sens et leur valeur ne dépendent plus d'une qualité qui leur est propre, mais de leur ordonnance les unes par rapport aux autres. [...] L'intervention plastique de Duchamp ne porte donc pas sur les objets eux-mêmes, mais sur leur syntaxe et leurs associations poétiques<sup>19</sup>.

En ce qui concerne le dernier groupe – catalogues artistiques sous la forme des boîtes – il faut mentionner deux boîtes créées par Marcel Duchamp dans les années 50. La première, *Eau et gaz à tous les étages* (1958–1959), est un catalogue de documents de Marcel Duchamp (des fac-similés reproduisant ses esquisses et ses écrits), assemblés et groupés par Robert Lebel – un critique d'art français proche des surréalistes et le premier biographe de l'artiste<sup>20</sup>. La forme du catalogue, composé d'un carton recouvert de tissu marron et d'une plaque émaillée bleue avec l'inscription « Eau et gaz à tous les étages », évoque une sorte de montage de boîte-livre. Quant à la deuxième

---

<sup>18</sup> D. Judovitz, *Déplier Duchamp: Passages de l'Art*, traduit de l'anglais par A. Delahèque et F. Joseph, Lille 2000, p. 36.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>20</sup> A. Schwartz, op. cit., p. 256.

boîte-catalogue, qui porte le titre *La Boîte alerte (missives lascives)* (1958), elle a été créée par Marcel Duchamp pour l'*Exposition internationale du Surréalisme* (EROS) qui a eu lieu entre 1959 et 1960 dans la Galerie Daniel Cordier à Paris<sup>21</sup>. Dans cette réalisation, conçue comme un cartonnage vert en forme de boîte aux lettres dans laquelle se trouvent des brochures et des objets liés à l'exposition parisienne, Marcel Duchamp met en relief la richesse des connotations sémantiques d'une boîte. Dès lors, une boîte se révèle non seulement un type d'emballage, mais aussi – comme dans le cas d'une boîte aux lettres – un dispositif destiné à transmettre des informations accessibles à des destinataires qui désirent les découvrir.

Pour en venir au cœur du phénomène de la boîte surréaliste tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, il est à constater qu'en propageant l'idée de fabriquer une boîte pour y placer des objets choisis, Marcel Duchamp a inspiré d'autres artistes du milieu surréaliste. D'ailleurs, non seulement l'idée de la boîte, mais aussi beaucoup d'autres concepts duchampiens avaient l'impact capital sur les surréalistes (il vaut mentionner ici surtout le concept d'objet trouvé, qui d'une manière considérable a influencé la pensée surréaliste)<sup>22</sup>. Parmi d'innombrables boîtes surréalistes, créées par les admirateurs du geste de Marcel Duchamp, il est digne de mentionner entre autres: *Le jeu d'échec* (1920), *9 boîtes d'allumettes* (environ 1970) et *Lettres* (1970) de Man Ray, *En souvenir de ma femme Margaret* (1938) de Hans Bellmer, *Les Îles Salomon* (1942), *Vers la péninsule Blue* (1952) et *Boîte à hibou* (1945) de Joseph Cornell, *Le petit mimétique* d'André Breton et Jacqueline Lamba, (1936), *Souris blanche* (1937) – boîte-poème d'André Breton, *Ne quittez pas* d'Élisa Claro-Breton (1972), *La Belle cheval* de Mimi Parent (1982). Réunissant de multiples éléments picturaux ou/et scripturaux, chacune de ces boîtes constitue, dans la plupart des cas, un univers plutôt homogène d'un point de vue thématique (des boîtes consacrées à un lieu, à une personne, à un phénomène, etc.). Par contre, leurs structures sont souvent très diversifiées – dans leur contenu il est possible de distinguer des objets de différentes sortes, tailles et provenances.

Grâce à la diversité des références qu'offre la production des boîtes surréalistes, elles se révèlent des objets permettant d'incarner – dans une manière plus ou moins littérale – chaque sujet choisi par l'auteur. Quant à leur caractère « surréaliste », il est à signaler que souvent, à l'instar de certaines réalisations de Marcel Duchamp, dans le cadre de la création d'une boîte, des artistes se penchaient non seulement sur ce qui était irrationnel,

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> A. Schwartz, op. cit., p. 46.

imaginaire, basé sur les phantasmes ou ayant caractère onirique (comme par exemple « des objets vus en rêve » ou « des objets fantômes »), mais aussi sur les souvenirs et les traces du passé « réel »<sup>23</sup>. C'est par exemple le cas de Hans Bellmer et sa boîte consacrée à Margaret ou de Joseph Cornell, auteur d'innombrables boîtes « commémoratives » dont une, intitulée *Duchamp Dossier* (1942–1953), est consacrée – comme le suggère le nom – à Marcel Duchamp, avec lequel l'artiste a renforcé les liens d'amitié à l'occasion de leur collaboration sur *La Boîte en valise* dans les années 40<sup>24</sup>. Dans cette boîte, par l'intermédiaire d'assemblage de tous types de traces provenant de sa relation avec Marcel Duchamp, l'artiste américain construit une sorte de « portrait » d'un ami<sup>25</sup>.

En général, la profusion remarquable des boîtes surréalistes semble indiquer que leur production était une des activités les plus attachantes pour nombre d'artistes liés au mouvement des « rêveurs définitifs » qui tendaient à révéler « le fonctionnement réel de la pensée »<sup>26</sup>. En conséquence, la boîte surréaliste peut être qualifiée d'un des concepts les plus populaires dans l'histoire de l'art moderne. En 1976, ce phénomène a constitué la focale d'une grande exposition consacrée aux boîtes surréalistes à la Maison de la culture de Rennes<sup>27</sup>. De surcroît, des boîtes surréalistes sont montrées et largement commentées dans la plupart des expositions consacrées au surréalisme (par exemple *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, MoMA, New York 1936; *Le surréalisme et l'amour*, Pavillon des Arts, Paris 1997; *Le Surréalisme et l'objet*, Centre Pompidou, Paris 2013) et elles sont présentes dans de nombreuses collections de l'art contemporain (par exemple du MoMA, Centre Pompidou, Moderna Musset ou Tate Modern).

De plus, la diversité des boîtes surréalistes (et de leurs auteurs – liés non seulement au domaine plastique, mais aussi littéraire) démontre que ce concept permettait de matérialiser un « univers condensé » d'une manière tout à fait arbitraire – conformément aux postulats de la pensée surréaliste. En d'autres mots, ce concept artistique, caractérisé par une vraie liberté formelle et thématique, constitue une manifestation d'un des principes surréalistes primordiaux – créer des objets qui dépendent de la seule volonté,

---

<sup>23</sup> G. Lascault, « Boîte surréaliste », [dans :] *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Paris 1982, p. 58.

<sup>24</sup> Les rapports entre deux artistes constituaient le sujet d'une exposition intitulée *Joseph Cornell/Marcel Duchamp...* In *Resonance* organisée à Philadelphia Museum of Art en 1988.

<sup>25</sup> C. Cros, *Marcel Duchamp*, Reaktion Books, Londres 2006, p. 83.

<sup>26</sup> A. Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 37.

<sup>27</sup> G. Lascault, op. cit., p. 58.

des objets qui procèdent d'un libre choix de conventions. Somme toute, « l'absence de tout rigueur »<sup>28</sup>, postulée par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, semble correspondre de manière indéniable à l'idée de la boîte surréaliste.

Quant aux connotations de la boîte en tant qu'objet, dans le *Dictionnaire général du surréalisme* Gilbert Lascault, formulant la définition de boîte surréaliste propose une liste des jeux que permet la fabrication des boîtes:

Jouer avec les objets, avec l'ouvert et le fermé, avec le secret et le dévoilé, avec le petit et l'immense, avec le lourd et le léger, avec les matériaux les plus opposés; refuser à la fois (au moins de manière provisoire) la peinture et la sculpture; retrouver les cachettes de l'enfance et simultanément les cercueils; évoquer le symbolisme féminin du coffret; apprivoiser, un peu, l'amour et la mort; rêver sur les façons d'habiter, de s'enfermer ou d'ouvrir les portes<sup>29</sup>.

Dès lors, la boîte surréaliste, liée à la conception surréaliste de l'objet artistique considéré comme « véhicule à un amusement interactive »<sup>30</sup>, se révèle un objet à fonctionnement symbolique, une sorte de cachette aux connotations extrêmement vastes. Transposée dans le domaine des « signifiants », elle – comme le diraient les surréalistes – exprime sa nature cachée.

Le fait que la boîte se présente comme cachette dont l'on peut multiplier les associations, incite à explorer sa nature complexe. Grâce aux études de Gaston Bachelard qui dans *La poétique de l'espace*, un ouvrage dans lequel le philosophe examine différentes connotations symboliques de l'espace (surtout de l'espace intime), il est évident que la nécessité de fabriquer des cachettes – des petites structures spatiales à l'intérieur desquelles se matérialise l'intimité d'un sujet – est liée au besoin de nature psychologique<sup>31</sup>. L'auteur qui remarque qu'une cachette vide est une chose « inimaginable »<sup>32</sup>, en élaborant une phénoménologie du caché, constate que « toutes les cachettes où l'homme, grand rêveur de serrures, enferme ou dissimule ses secrets »<sup>33</sup> incarnent le désir de mystère. Dans cette optique, le but de fabriquer une cachette ne consiste pas seulement en garder fortement un bien, mais plutôt en le valoriser, en lui octroyer du rang d'extraordinaire et

<sup>28</sup> A. Breton, « Manifeste du surréalisme », op. cit., p. 11.

<sup>29</sup> G. Lascault, op. cit., p. 59.

<sup>30</sup> J. Mileaf, op. cit., p. 167.

<sup>31</sup> Vide: G. Bachelard, « Le tiroir. Les coffres et les armoires », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Paris 1961, pp. 79–92.

<sup>32</sup> Idem, « La Maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte », [dans:] idem, op. cit., p. 23.

<sup>33</sup> Idem, « Le Nid », [dans:] idem, op. cit., p. 101.



de mystérieux. Ce raisonnement renvoie directement à la caractéristique de la boîte surréaliste – un espace non seulement cachant des objets dont le statut change, mais aussi et surtout garantissant leurs rencontres « surréelles ».

Dans une optique plus large, il est à souligner que la tendance d'inclure des objets usuels dans le domaine de l'art, pratiquée au sein des avant-gardes, qui peut être considérée à la lumière du postulat d'une migration libre entre le plan du quotidien et celui d'inhabituel, renvoie également au sentiment d'une « crise fondamentale de l'objet »<sup>34</sup>, constituant un des piliers de la pensée surréaliste. Comme le postule André Breton dans *Crise de l'objet* (1936):

Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'invasion du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage. Ces moyens existent: le sens commun ne pourra faire que le monde des objets concrets, sur quoi se donne sa détestable souveraineté, ne soit mal gardé, ne soit miné de toutes parts. Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces « champs de force » créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. Sous leurs yeux, au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de latences qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation<sup>35</sup>.

Le « retour au concret », réalisé sur le plan artistique par l'intermédiaire de la focalisation sur des objets, est lié à une vision complètement nouvelle de leur nature. André Breton définit cet changement de paradigme comme

une révolution totale de l'objet: action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix (ready made de Marcel Duchamp); [...] de le retenir en raison même du doute qui peut peser sur son affectation antérieure, de l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel qui entraîne la dignification par la trouvaille (objet trouvé) et laisse une marge appréciable à l'interprétation au besoin la plus active [...]; de le reconstruire enfin de toutes pièces à partir d'éléments épars, pris dans le donné immédiat (objet surréaliste proprement dit)<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> A. Breton, *Que-est-ce que le surréalisme*, Bruxelles 1934, cité selon: H. Béhar, M. Carrasou, *Le surréalisme: textes et débats*, Paris 1984, p. 231.

<sup>35</sup> A. Breton, *Crise de l'objet*, [online] <http://documents.tips/documents/crise-de-lobjet-andre-breton-1936.html> [accès: 11.04.2019].

<sup>36</sup> Ibidem.

À la lumière de ces considérations, des boîtes (qui, grâce à un geste artistique, deviennent des boîtes surréalistes), détachées de leur contexte initial, possèdent un potentiel symbolique. Leur statut – en apparence fixe – se révèle transformable. Des objets, vus par le biais de « la mutation de rôle »<sup>37</sup>, changent de fonction, recèlent des significations latentes et « appellent à une autre existence »<sup>38</sup>. Or, il est possible de dire qu'ils sont « lancés dans un jeu sans fin de significations et, donc, d'interprétations »<sup>39</sup>.

Puisque la boîte se révèle un espace des « rencontres surréalistes », le sentiment de « crise de l'objet » semble surmonté. En effet, aussi une boîte peut être considérée à la lumière de la décontextualisation. Grâce à sa transposition dans le domaine artistique, la nature d'un simple objet usuel change d'une manière considérable. Même si la fonction primaire de la boîte reste invariable (cacher et/ou conserver quelque chose), son statut est profondément transformé, ce qui veut dire qu'elle possède une structure intentionnelle qui lui est imposée par l'artiste, elle est modifiée de façon à dépasser sa signification initiale – elle devient une œuvre d'art. De plus, étant donné qu'une boîte sert d'un lieu d'exposition des œuvres respectives, elle devient aussi une sorte de musée, un « musée portatif »<sup>40</sup>. Grâce au geste de l'artiste, une boîte, conçue comme réservoir d'objets d'art, devient donc un espace consacré non seulement au cachetage et à la préservation, mais aussi à la présentation – la présentation d'elle-même et des œuvres qui se trouvent à son intérieur.

Le dernier aspect à signaler dans ce contexte résulte d'un problème qui dès le début du XX<sup>e</sup> siècle occupait plusieurs membres du milieu artistique de l'avant-garde (Marcel Duchamp, Tristan Tzara, El Lissitzky, Man Ray, Kurt Schwitters, pour n'en citer que quelques-uns)<sup>41</sup>. Cet aspect est associé aux polémiques concernant la notion de musée qui, suite à la crise esthétique et cognitive inhérente à la pensée d'avant-garde, s'est révélé impliqué dans divers contextes hors de tout souci esthétique, tels que le pouvoir et la politique. Plus précisément, les avant-gardistes, soupçonneux quant aux mécanismes de l'institutionnalisation de l'art, ont mis en doute l'essence de l'institution muséale conçue comme espace dédié à la présentation de l'art. Ainsi,

<sup>37</sup> A. Breton, *Crise de l'objet*, op. cit.

<sup>38</sup> H. Béhar, M. Carassou, op. cit., p. 231.

<sup>39</sup> É. A. Hubert, « L'image chez Reverdy et Breton: rupture ou continuité? », [dans:] *Tradizione e contestazione. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, éd. C. Maubon, Firenze 2009, p. 37.

<sup>40</sup> *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, op. cit., p. 160.

<sup>41</sup> H. Paetzold, „Przemysław awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem”, [dans:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, p. 48.

les futuristes, bien résolus à mettre fin à tout ce qui appartient à l'histoire, postulaient de brûler les musées. Les dadaïstes et les surréalistes, critiques envers toutes les inventions marquées par l'idéologie bourgeoise, jugeaient les musées comme des espaces à éviter à cause de leur caractère élitiste et politisé<sup>42</sup>. Et même si les postulats d'abolition des musées n'en sont restés qu'à l'étape des vœux pieux, lorsque Theodor Adorno a indiqué l'affinité sémantique des mots « musée » et « mausolée »<sup>43</sup>, le potentiel de l'institution muséale paraît proche de l'épuisement.

L'attaque contre les institutions d'art, qui était un des points communs de tous les courants de l'avant-garde jusqu'au début des années 30<sup>44</sup>, a contribué aux recherches de formes alternatives de la présentation de l'art. Face à cette question, le concept de boîte surréaliste démontre que l'art, sous toutes les formes possibles, peut annexer chaque espace choisi par l'artiste et que cet espace peut se révéler autonome et indépendant de toutes structures politiques et discours idéologiques.

#### PLAYING WITH A SECRET. ARTISTIC CONCEPT OF THE SURREALIST BOX

##### ABSTRACT

The purpose of the article is to study the phenomenon of surrealist box, an artistic concept proposed by Marcel Duchamp and developed by numerous artists connected with surrealist movement. Presentation of the historical dynamic of this concept is enriched by analysis of its symbolic potential, closely related to André Breton idea of *rencontre surréaliste*.

##### KEYWORDS

Surrealism, Box, Assemblage, Museum, Marcel Duchamp

##### BIBLIOGRAPHIE

1. Bachelard G., « La Maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961.
2. Bachelard G., « Le tiroir. Les coffres et les armoires », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961.
3. Bachelard G., « Le Nid », [dans:] idem, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961.

---

<sup>42</sup> D. Crimp, „Na ruinach muzeum”, cité d'après: B. Frydryczak, „Kolekcja – o poszukiwaniu zbioru w gruzach muzeum”, [dans:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, pp. 84–85.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>44</sup> H. Paetzold, op. cit., p. 49.

4. Béhar H., Carassou M., *Le surréalisme: textes et débats*, Le Livre de Poche, Paris 1984.
5. « Boîte surréaliste », [online] <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/BOITE%20SURREALISTE/fr-fr/>.
6. Breton A., *Crise de l'objet*, [online] <http://documents.tips/documents/crise-de-lobjet-andre-breton-1936.html>.
7. Breton A., *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 1963.
8. Cros C., *Marcel Duchamp*, Reaktion Books, London 2006.
9. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Office du livre et Presses universitaires de France, Fribourg, Paris 1982.
10. Frydryczak B., „Kolekcja – o poszukiwaniu zbioru w gruzach muzeum”, [dans:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006.
11. Hubert É.-A., « L'image chez Reverdy et Breton: rupture ou continuité? », [dans:] *Tradizione e contestazione. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, réd. C. Maubon, Alinea, Firezne 2009.
12. Judovitz D., *Déplier Duchamp: Passages de l'Art*, trad. A. Delahèque, F. Joseph, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2000.
13. *Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet (textes recueillis par), Le terrain vague, Paris 1958.
14. Mileaf J., „Boxes, Books, and the Boîte en valise”, [dans:] *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, ed. S. Lévy, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2003.
15. Paetzold H., „Przemyśleć awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem”, [dans:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
16. Le Penven F., *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses Notes manuscrites et de ses Boîtes*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2003.
17. Schwartz A., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, New York 2001.
18. *The Writings of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet, E. Peterson, Da Capo Press, Cambridge 1973.