

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

41 (2003)
Archives

Chantal Le Sauze

Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Chantal Le Sauze, « Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 17 juillet 2014. URL : <http://1895.revues.org/261>

Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)
<http://1895.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :
<http://1895.revues.org/261>

Document généré automatiquement le 17 juillet 2014. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© AFRHC

Chantal Le Sauze

Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell

Pagination de l'édition papier : p. 45-55

Pour le collectionneur, j'entends le vrai, le collectionneur tel qu'il doit être, la possession est la relation la plus profonde que l'on puisse entretenir avec les choses : non qu'alors elles soient vivantes en lui, c'est lui-même au contraire qui habite en elles.

Walter Benjamin, Je déballe ma bibliothèque, Paris, Rivages

- 1 Joseph Cornell, est né en 1903 à Nyack près de New York et est mort en 1972 à Flushing, Long Island. Si cet artiste est surtout connu pour ses « boîtes », il est également l'auteur d'une vingtaine de films dont le plus connu est *Rose Hobart*. Joseph Cornell aura été le premier à fabriquer un film (entièrement) à partir d'éléments filmiques préexistants et son travail restera sans égal pendant plusieurs décennies. Aujourd'hui les films de montage sont le fait d'un nombre plus important d'artistes ou de cinéastes : Maurice Lemaître, Chris. Marker, Isidore Isou, Artavazd Pelechian, Jean-Luc Godard, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Fiona Tan, Matthias Müller, Cécile Fontaine ou Martin Arnold... Certains n'ont sans doute jamais vu son travail, d'autres par contre ont reconnu son influence majeure : les trois cinéastes qui ont travaillé avec lui, Stan Brakhage, Rudy Burckhardt et Larry Jordan mais aussi Ken Jacobs, Jack Smith, Bill Morrison et bien sûr Jonas Mekas. On peut considérer que la relation de Joseph Cornell au cinéma a nourri son esthétique et sa vision artistique. Tout son travail peut être qualifié de cinématique car le cinéma constitue les racines de sa création et irrigue de sa sève la moindre de ses œuvres – « le cinéma demeure l'énigme centrale de son travail » dit P. Adams Sitney. En 1965, il envisagea même de renoncer à ses constructions et à ses collages pour se concentrer sur ce médium.
- 2 La vie de Cornell suit l'histoire du cinéma, il va dans les nickels-odéons et les *pennies arcades*², il voit des films dans les foires et les fêtes foraines, puis dans des théâtres avec accompagnement musical, il découvre les films teintés et assistera aux passages au parlant et à la couleur. Sa pratique de spectateur qui commence à l'âge de onze ans (en 1914, il découvre *Cabiria* dans un cinéma de Nyack) accompagne ses années de formation de jeune adulte et le marqueront à jamais. Il sera un spectateur assidu une grande partie de sa vie. Cornell va aussi acquérir des films. Dans les années vingt on sait qu'il possédait *le Lys brisé* et *la Passion de Jeanne d'Arc* et, à partir des années trente, sa collection va s'enrichir et comprendre plus de 200 films, principalement muets (Méliès, Feuillade, Griffith...) mais aussi parlants. Les films de sa collection venaient de marchés aux puces, de vendeurs et de collectionneurs, de « dépotoirs »... Cornell se rendait souvent au cinéma en compagnie de son frère Robert qui était une personne très importante dans sa vie et quand celui-ci ne pourra plus marcher – il était atteint d'une maladie évolutive paralysante –, Cornell lui organisera des projections à domicile.
- 3 Le jeune Joseph s'intéresse également à la photographie, au ballet classique (au Metropolitan Opera il voit plusieurs fois Anna Pavlova durant sa tournée d'adieu en 1924-1925), au théâtre, à la musique et à l'art moderne. En raison d'une santé fragile et d'une situation financière peu aisée, il ne put faire d'études approfondies³. Cornell est un autodidacte, un « dialecticien de l'expérience » (P. Adams Sitney). Ses déambulations dans New York – il était un infatigable marcheur, un « flâneur » à la façon des écrivains du XIX^e siècle français qu'il aimait –, lui font visiter musées et galeries. C'est notamment par la Galerie Julien Levy, qui ouvre en novembre 1931, qu'il découvre la littérature et l'art surréalistes. Il montre ses collages (ses « montages » comme il les appelait) à Julien Levy et, en janvier 1932, la galerie en présente plusieurs accompagnés d'un objet intitulé *Glass Bell* dans l'exposition collective « Surréalisme », avec des œuvres de Max Ernst, Man Ray, Jean Cocteau, László Moholy-Nagy, Eugène Atget... Ses premiers collages sont apparentés à ceux de Max Ernst. En novembre de la même année

une exposition est consacrée à Cornell (simultanément avec Picasso). Y sont présentées des « boîtes à ombres », « Shadow boxes »⁴ ainsi qu'il les désigne, des boîtes dans lesquelles il a placé des objets. Dans les années trente, on le qualifie « d'artiste surréaliste », ce qui l'irrite profondément et pourtant ses premières œuvres avaient été appelées « jouets surréalistes » par Julien Levy, semble-t-il⁵. Cornell reconnu toujours ce qu'il devait à ce mouvement artistique mais ne supportait pas d'y être inclus. C'est grâce à Julien Levy qu'il participe en 1935 à une exposition importante dans un musée (Hartford) et aussi grâce à lui que ce musée lui achète une œuvre.

4 En 1933, il écrit un scénario sophistiqué *Monsieur Phot (Seen Through the Stereoscope)*⁶, l'histoire d'un photographe confronté au pouvoir de son imagination représentée par un faisan perturbateur et qui se trouve dépassé par ce qu'il veut photographier. Le film est prévu avec des alternances de scènes en noir et blanc et d'autres en couleurs⁷; sept photos stéréoscopiques sont jointes lors de sa parution. À la fin du film le décor intérieur est envahi de neige... Il écrira un autre scénario publié en 1945 dans *Dance Index, The Theater of Hans Christian Andersen* où un des épisodes fait référence à un film de Méliès. En 1933 il voit les films surréalistes de Buñuel et Dalí, *l'Âge d'or* et *Un chien andalou*, montrés par la New York Film Society fondée par Julien Levy, Iris Barry (qui deviendra en 1935 la responsable du département films au MoMA), Raoul de Pussy de Sales et Nelson Rockefeller. En 1936, à partir de *East of Borneo*, un film d'aventures exotiques (avec quelques *stock-shots* de jungle et d'animaux sauvages) de George Melford produit par Universal Pictures (1931 – 74 mn), il réalise *Rose Hobart* (19 mn) film de montage qui est un hommage à l'actrice principale.

5 *Rose Hobart* est un concentré « amoureux » de Cornell pour une actrice, une cristallisation poétique et cinématographique provoquée notamment par la disparition de l'histoire contenue initialement dans *East of Borneo*⁸. Cornell ne s'intéresse qu'à l'actrice, à son visage anxieux et aux gracieux mouvements de son corps mis en valeur par de nombreuses ellipses, des arrêts et des sauts de montage érigeant le faux raccord en principe esthétique et ce soixante ans avant *In the Mood for Love*. En plus des gros plans, Cornell a notamment choisi de garder ceux où le corps de l'actrice est cadré par des rideaux, des fenêtres, des portes, des balcons, ce qui provoque un travail de sur-cadrage et de mise en scène supplémentaire. Il a enlevé les dialogues et la musique et il projette le film à la vitesse du cinéma muet pour le ralentir. Toutes ces manipulations visent à créer un style onirique et élégant qui sublime l'actrice. Cornell est à la fois un spectateur sophistiqué, un cinéphile amoureux et nostalgique du cinéma muet, le seul qui vaille pour lui⁹ – son film peut se voir comme une analyse restrictive de *East of Borneo* – et il se comporte en fan séduit par l'actrice car le montage est entièrement organisé autour d'elle. Mais peut-être est-ce la même chose... Une éclipse, un moment important du film, a été totalement créée par Cornell qui a rajouté des plans. C'est le cas en début de film où pendant quelques secondes, des images montrent un groupe de personnes les yeux levés vers le ciel regardant au travers de quelque chose. Cette éclipse donne un sens poétique à l'anxiété de Linda qui semble être dans l'attente de quelque chose, elle instaure un léger suspens. *Rose Hobart* était accompagné de deux extraits musicaux enregistrés sur un disque, une rumba brésilienne qui accentuait ironiquement le caractère inquiet du personnage joué par l'actrice. Initialement le film était projeté au travers d'une vitre bleue, mais à la fin de sa vie, Cornell donna l'instruction de teinter la copie et de joindre en boucle la musique. *Rose Hobart*, pendant plus de trente ans, restera une expérience singulière dans l'histoire du film de montage. Peut-être parce que seul un collectionneur de film pouvait faire un tel objet : l'amour du cinéma mais aussi l'expérience des accidents qui arrivent au projectionniste amateur car lorsque les films cassent, les collures engendrent des montages accidentels. Élément qui pourrait être l'un des « génératifs » de l'esthétique des films de Cornell. *Rose Hobart* fut montré pour la première fois à la Galerie Julien Levy en décembre 1936 dans un programme comprenant *Anemic cinéma* de Marcel Duchamp, *l'Étoile de mer* de Man Ray et une sélection de films de sa collection intitulée « Goofy Newsreel » (« Actualités stupides ») : des films Zecca, une série comique américaine « Unreel Newsreel »... Après avoir vu *Rose Hobart* Salvador Dalí se mettra en

fureur contre Cornell l'accusant de lui avoir volé le concept. Cornell en sera profondément affecté.

- 6 En 1937, Cornell travaille de façon intermittente (et alimentaire) dans le département artistique new-yorkais de la Columbia Pictures, il fait du montage publicitaire à partir de photos. Dans les années quarante, il travaille également en *free-lance* pour des magazines comme *Vogue* et *House and Garden* réalisant des maquettes et des montages pour des couvertures, des articles et des publicités. Il composera également les couvertures de quatre numéros de *Dance Index* dont une avec cinquante-sept photos de Loïe Fuller dansant avec ses fameux voiles, probablement imprimées à partir des photogrammes du film de sa collection.
- 7 Cornell occupe une partie de son temps à « flâner », à « trotter » – deux mots qu'il employait souvent. Ses déplacements, d'abord à pied, s'effectuèrent plus tard à bicyclette recherchant des stimulations sensorielles pour son travail et faisant des acquisitions multiples dans les marchés aux puces et les bazars : vieux livres, magazines, gravures, films, disques, souvenirs, jouets (cassés), objets en tout genre « rebus de la société », vieilles boîtes en bois (entre 1932 et 1935 il acquit auprès d'un voisin les compétences nécessaires et les fabriqua lui-même dans son atelier situé dans sa cave). Il amassait également des « objets trouvés »...
- 8 Les actrices sont les médiatrices du cinéma pour Cornell et de façon plus large, les artistes féminines¹⁰ constituent des intermédiaires sensibles dans sa relation au « féminin » – il admirait également les danseuses des ballets classiques. Toute sa vie au gré de ses découvertes cinématographiques, des films vus, des magazines feuilletés qu'il découpe et remplissent ses dossiers et ses classeurs, des publicités qu'il conçoit..., il enrichit sa relation imaginaire aux actrices de cinéma qui représentent pour lui l'innocence et la pureté, l'évanescence féminine. Ils les élève au rang d'icônes : d'abord les stars du cinéma muet, puis Hedy Lamarr, les jeunes actrices Jennifer Jones et Lauren Bacall, les *starlets* Deanna Durbin et Virginia Weidler, la comédienne Mylène Demongeot... et après sa mort, Marilyn Monroe. Des articles lus sur l'enfance et la vie de cette actrice lui donneront l'envie de créer une boîte mémoriale ; lorsqu'elle était en vie, son « trop plein de sexualité » ne pouvait convenir à l'imaginaire « nymphéal »¹¹ de Cornell. Cette boîte, notons-le, ne contient pas d'image la représentant. Il rend hommage à ces actrices dans des boîtes *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall*, *The Crystal Mask*¹², *Custodian (Silent Dedication to MM)* pour Marilyn Monroe, par des collages et des photo-montages. Son essai *Enchanted Wanderer : Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr* fut publié dans le numéro de *View*¹³ de décembre 1941–janvier 1942.
- 9 La caractéristique la plus importante des boîtes de Cornell est son travail sur le montage bi et tri-dimensionnel des images et des objets, leur cloisonnement dans des cases (cadres) et le mouvement. Plusieurs boîtes contiennent des objets ou des matériaux qui peuvent bouger si on leur donne une impulsion : des boules ou des billes, des ressorts, des chaînes métalliques, des dés à coudre posés sur des pointes dans de petites boîtes rondes dont la paroi intérieure est couverte de petits miroirs (les « Thimble Forest ») (« Forêt de dés à coudre ») rappelant les praxinoscopes, des anneaux suspendus ou enfilés sur des tiges de métal (la série des boîtes « célestes »), du sable... On retrouve également dans certaines des petites images démultipliées rappelant celles de Muybridge (la série des « Medici »). En 1930, Cornell a réalisé un collage à partir de gravures et une boîte à partir de photos représentant Marey avec son fameux fusil... Une autre boîte en carton (1932) contient une version « mécanisée » d'un thaumatrope.
- 10 *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall* (1945-1946) est une boîte en bois (50 x 40 x 9 cm) dont la couleur est à dominante bleue comme « le bleu nuit des premiers films muets » disait Cornell. Il avait aperçu une affiche représentant Lauren Bacall lors de la sortie de *To Have and Have Not* (1944) et fut littéralement hypnotisé. L'actrice avait dix-neuf ans. Il voit le film et elle lui rappelle la beauté des stars du muet. Il va collectionner les photos et les articles de presse la concernant qu'il rangera soigneusement dans un dossier qu'il enrichira jusqu'en 1970. La boîte est constituée de cases apparentes ou non dans lesquelles une boule peut (à condition qu'on l'introduise par le haut sur le côté) passer devant une photo du visage de l'actrice située au milieu. On récupère la boule en bas. À droite et à gauche de petites photos collées sur des cubes la représentent jeune, il y a également son chien. En haut, cinq cases contiennent de petits dioramas d'immeubles de New York. L'œuvre est un hommage entier au cinéma (le jeu

avec les boules rappelle les machines des « penny arcades »¹⁴ et célèbre la beauté « innocente » de la jeune actrice – l'innocence était une notion très importante pour Cornell... Mais cette boîte est aussi une sorte de machine qui fétichise le désir que les actrices créent et qui leur est renvoyé par leurs fans. Les œuvres de Cornell ont toujours une dialectique complexe.

11 Dans les années trente, Cornell commence à accumuler, à archiver dans des classeurs/dossiers nommés « Castles », « Nostalgia of the Sea », « Owl Cutouts » (découpages de hiboux), « Fée au lapins » (sic), « Marcel Duchamp »..., des photographies, des gravures du XIX^e siècle, des illustrations de contes pour enfants, des cartes postales, des coupures de journaux, des notes personnelles... ; certains seront liés au travail de préparation de ses œuvres. De nombreuses boîtes en carton ou en métal servant au rangement contiennent des objets achetés ou trouvés. À partir des années cinquante, il développe des porte-folios comme *Portrait of Ondine* (commencé en 1934 et enrichi jusqu'en 1960) et *GC44* (qu'il considère être comme un modèle théorique pour son travail), des valises comme *The Crystal Cage (Portrait of Berenice)*¹⁵ contenant aussi des collages, cherchant sans cesse de nouvelles façons de les montrer et de les exposer sans être totalement satisfait.

12 Cornell se comporte en archiviste, collectant et accumulant pour préserver la mémoire et le passé. « Le passé c'est uniquement le présent "devenu invisible et muet" et, parce qu'il est invisible et muet, le souvenir de ses miroitements et ses murmures sont infiniment précieux. » (Mary Webb, cité par Cornell dans le programme de son exposition « Romantic Museum », extrait) Ses œuvres sont des mémoriaux d'un siècle qui disparaît, du cinéma qui évolue trop vite, de son enfance heureuse et du temps qui passe... En même temps, leur statut d'œuvre rend tout cela à nouveau vivant par le moyen du montage et de l'assemblage. Ses constructions (boîtes), ses collages (films) faits à partir d'éléments hétérogènes redonnent au monde une unité que l'on croyait perdue – à l'inverse des artistes du XX^e siècle qui perçoivent ce monde comme fragmenté. C'est la paradoxale modernité de son œuvre qui ressemble plutôt à celle de Proust qui pensait que l'art était fait pour donner au passé une forme et éviter ainsi sa disparition. La nostalgie (« quelque chose de mort ») et le désir (« quelque chose de vivant ») sont aussi deux notions inextricablement liées dans la constitution d'archives.

13 Dans les années quarante, Cornell était membre d'un réseau reconnu de gens collectionnant, échangeant et restaurant de vieux films. Il entretenait notamment une relation avec Francis Doublier, cameraman des frères Lumière qui lui restaurait et lui copiait des films de sa collection. Celle-ci contenait de nombreux films muets mais aussi des productions hollywoodiennes, des films scientifiques et industriels, des films éducatifs, des films amateurs (*Home movies*), de nombreux fragments... Dans ces années-là, il organisait aussi des projections de ses films sous forme de programmes¹⁶ accompagnés de disques passés sur un phonographe. Il possédait également une collection de milliers de photographies de cinéma (de production) qui était connue de nombreuses personnes dont des éditeurs.

14 Sa collection de films lui servait également à monter ses propres films. En 1965, le cinéaste Larry Jordan travaille comme assistant pour Cornell. Quand il retourne à San Francisco, Cornell lui confie trois films-collages, probablement montés dans les années quarante¹⁷, avec des instructions pour leur achèvement. Ces films nommés par Cornell, étaient *Cotillon* (8 mn) contenant de magnifiques plans de fêtes d'enfants, *The Children's Party* (8 mn) et *The Midnight Party* (3 mn 30). Ces trois films qui ont de nombreux plans en commun, ont un montage encore plus étrange que *Rose Hobart* : certaines parties sont retournées ou renversées de haut en bas, des titres de films muets apparaissent sans que l'on ait le temps de les lire, quelque fois donc également à l'envers. Au centre de *The Midnight Party* et à la fin de *The Midnight Party* apparaît une petite fille aux très longs cheveux chevauchant un cheval. Cette enfant semble nue et rappelle l'histoire de Lady Godiva¹⁸. Cette image intrigue dans l'imaginaire apparemment pudique de Cornell qui était un adepte « ascétique » de la Christian Science fondée par Mary Baker Eddy (il s'était converti à vingt-deux ans et restera pratiquant toute sa vie). En 1965 il confie encore à Larry Jordan *Jacks Dream*, *Thimble Theatre* et *Carousel*.

15 Dans *By Night with Torch and Spear* (9 mn) des images jaunes de fonderies, des plans violets de métal en fusion et une image bleu foncé de nuages sont montés ensemble. Il y a également

des images jaunes d'Indiens qui dansent devant un feu. Les images sont inversées et à l'envers. À des plans négatifs d'une caravane de chameaux et d'ânes dans le désert, succèdent des plans (également négatifs) de métamorphose de chenilles en papillons. Le film finit par des taches noires sur fond blanc qui bougent par pulsations.

16 De nombreux autres films ont été montés par Cornell à partir de films de sa collection, la plupart ne sont pas datés et plusieurs n'étaient sans doute pas terminés : *Vaudeville De-Luxe* (12 mn), *New York-Rome-Barcelona-Brussels* (10 mn), *Bookstalls* (11 mn, titre donné par l'Anthology Film Archives). Dans ce dernier film un enfant ouvre des livres chez les bouquinistes des quais de la Seine à Paris et les plans illustrent son imaginaire qui s'évade de l'histoire et voyage en Asie ou en Écosse.

17 Dans les années cinquante, Cornell est particulièrement sensible à la disparition des quartiers qu'il avait connus dans les années vingt. Il demande à Stan Brakhage, Larry Jordan et Rudy Buckhardt de filmer pour lui.

18 En 1955 il commande à Stan Brakhage le filmage de la 3e avenue avant qu'elle ne soit détruite. Brakhage :

Le mot serait trop fort pour dire qu'il « dirigea » mon filmage et néanmoins sa présence et ses constantes suggestions (souvent simplement par un soulèvement de sa main ou même de son sourcil), sa présence et ses constantes suggestions firent ce film entièrement sien. Il passa alors des années à le monter...

19 Mais Cornell n'est pas totalement satisfait et ajoute quelques plans, retourne et inverse les images. Au début, il place ce texte « The end is the beginning ». Ce film *Gnir RednoW* (4 mn 30 – couleur), apparaît (sous une forme différente et à l'endroit !) sous le titre *Wonder Ring* dans la filmographie de Brakhage. Pour *Centuries of June* (1955 – 10 mn – couleur), Cornell demande à Brakhage de filmer une maison victorienne promise à la démolition, le titre vient d'un poème d'Emily Dickinson dont l'œuvre a été une très grand source d'inspiration pour lui.

20 Rudy Burckhardt travaillera également pour lui. Il filmera des oiseaux dans un parc autour d'un bassin pour *The Aviary* (1954-1955, deux versions de 11 et 5 mn), il participera également à *Joanne*, *Union Sq.* (1954 – 7 mn – N&B, non terminé), *A Fable for Fountains* (1954 ou 57-6 mn – N&B) et *A Legend for Fountains* (17 mn) qui sont deux versions différentes mais il en existe d'autres..., à *Nymphlight* (1957 – 7 mn – couleur) où apparaît une jeune fille – une étudiante ballerine – portant une ombrelle et habillée d'une robe victorienne blanche qui court dans un parc le long d'un bassin, à *Angel* (1957 – 3 mn – couleur) où Cornell a organisé son montage autour d'une statue funéraire représentant un ange, à *Seraphina's Garden* (1958 – 8 mn).

21 En décembre 1964, il est profondément affecté par la mort par assassinat de Joyce Hunter, une jeune vendeuse et actrice rencontrée en 1962 lors d'une séance de filmage avec Buckhardt. Elle est appelé Tina dans son journal (Tina pour « teen-ager »). Il lui dédie des collages et ébauche un film en guise de mémorial. L'année suivante, à la demande de Cornell, Larry Jordan filme le cimetière de Flushing où la jeune femme est enterrée. Le film s'appelle *Flushing Meadows* (8 mn – couleur).

22 Dans les années cinquante, son travail est exposé à la galerie Egan qui défendait les artistes de l'avant-garde américaine. Il perdra alors sa réputation de « fabricant de jouets pour adultes » et son appartenance à la catégorie « artiste surréaliste » qu'il détestait. Les musées et des collectionneurs américains commencent à s'intéresser réellement à son travail. En 1961-1962, il participe à l'exposition « The Art of Assemblage » au Museum of Modern Art où Duchamp, Schwitters et Cornell sont largement représentés.

23 En avril 1963 a lieu la première projection groupée de ses films dans un espace d'artistes appartenant à Walter de Maria et Robert Whitman¹⁹. Au mois de juin de la même année, Andy Warhol lui rend visite dans sa maison ce qui provoquera chez Cornell une profonde excitation. Bien qu'entretenant une farouche solitude, il avait des relations avec de nombreux artistes (dont Marcel Duchamp) et critiques.

24 En 1965, Larry Jordan le filme ainsi que ses œuvres dans sa maison : *Joseph Cornell, 1965* (9 mn – couleur).

- 25 À la fin de sa vie, la santé de Joseph Cornell décline. Il sent que ses forces le quittent et que le temps est compté. En 1965, son frère Robert meurt et sa mère l'année suivante. Il était resté très proche géographiquement et affectivement de sa famille et écrivait très souvent des lettres agrémentées de collages. Son enfance dans la grande maison de Nyack, auprès de ses sœurs Elizabeth et Helen, de son frère Robert, de sa mère et de son père, fut heureuse. La famille, au printemps 1917 – Cornell avait quatorze ans et était l'aîné –, dut faire front à la mort du père, suite à une leucémie, aux difficultés financières importantes qui suivirent et obligèrent à vendre la maison, puis à déménager plusieurs fois pour des locations modestes. En 1929, elle emménage à Flushing où Cornell vécut ensuite jusqu'à sa mort. Dans les dernières années de sa vie, Cornell est mélancoliquement préoccupé par le devenir de son œuvre : la fragilité de ses boîtes qui pour certaines ont été abîmées par des collectionneurs et la transmission aux jeunes générations – il prenait plaisir à parler de son travail auprès d'étudiants et d'enfants et il avait aussi de nombreux jeunes assistants. De santé particulièrement délicate, Cornell fut toute sa vie habité par des sensations de mélancolie (son journal constitué de notes poétiques quasi-quotidiennes est un bulletin météo de ses « humeurs » qui influa sur sa création). A la fin de sa vie, des expositions rétrospectives lui sont consacrées et il reçoit des prix pour son œuvre. Il pense que sa maison pourrait devenir une maison-musée ou un atelier expérimental. En 1969 il donne à l'Anthology Film Archives ses films-montages (certains ont été restaurés en 1979²⁰) et en 1971 une centaine de films anciens de sa collection.
- 26 Joseph Cornell meurt le 29 décembre 1972 à l'âge de soixante-neuf ans d'un arrêt du cœur dans sa maison au 3708 Utopia Parkway. Le matin il avait téléphoné à sa sœur Elizabeth et fait ce commentaire : « I wish I had not been so reserved. »

Notes

1 Sources principales : Annette Michelson, « Rose Hobart and Monsieur Phot. Early Films from Utopia Parkway », *Artforum II*, n° 10, juin 1973. *Joseph Cornell* (et particulièrement les textes de P. Adam Sitney et de Lynda Roscoe Hartigan), New York, The Museum of Modern Art, Prestel, 1980, réimpression 1990. Annette Michelson, *Joseph Cornell*, dans *Peinture-Cinéma-Peinture*, exposition du 15 octobre 1989 à janvier 1990, Centre de la Vieille Charité, Marseille, Hazan, 1989. Jodi Hauptman, *Joseph Cornell. Stargazing in the Cinema*, Yale Publications, 1999.

2 Lieu d'amusement fermé où l'on pouvait obtenir avec quelques pences introduits dans des machines des jouets, des chocolats... D'autres machines permettaient de tester sa force, de se peser, de lire dans l'avenir. Des kinéscopes et mutoscopes sont rajoutés en 1903 qui permettent de voir de courtes bandes filmées ou des cartes passant rapidement à travers un oculaire.

3 Cornell avait étudié à la Phillips Academy, le plus ancien lycée privé des États-Unis, de 1917 à 1921 à Andover (Massachusetts) sans obtenir son diplôme de fin d'études. Il avait suivi des cours de sciences naturelles et de langues (français, espagnol et latin). Cornell garda un intérêt prononcé pour les écrivains et poètes français (Nerval, Proust, Baudelaire, Mallarmé...) et pour Garcia Lorca. De nombreuses références parsèment son œuvre. Il aimait beaucoup employer le français et on trouve de nombreux extraits et titres découpés issus de livres, de journaux... dans ses collages et ses boîtes (la « série des hôtels ») ; certaines œuvres ont des titres français (*Jardin de Marie Antoinette*, *la Petite Fumeuse de chocolat*, *Ce soir la nostalgie de la mer...*) et son journal est parsemé de mots français qu'il trouvait plus précis et évocateurs.

4 Le jeune Joseph Cornell était abonné à des revues pour enfants qui proposaient notamment de fabriquer des jouets cinématiques et des « boîtes à jeu d'ombres ».

5 Un critique du *Herald Tribune* de New York décrit une exposition de Cornell à la Galerie Julien Levy en 1939 en ces termes : « une boutique de souvenirs touristiques pour le plaisir des intellectuels ».

6 Première édition dans *Surrealism*, livre publié par Julien Levy en 1936 avec une couverture réalisée par Cornell, New York, Black Sun. Édité en France avec une présentation de Yann Beauvais dans Christian Janicot (dir.), *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean-Michel Place, 1995. La mère de Cornell, écrivait également des scénarios pour son plaisir et celui de sa famille.

7En 1933, l'année où il écrit *Monsieur Phot* apparaissent les premiers dessins animés de Disney en Technicolor. *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian, (Technicolor trichrome) sort en 1935.

8Linda dans le royaume indonésien fictionnel de Maradu est à la recherche de son mari devenu alcoolique car il pense qu'elle le trompe. Il est tombé sous le sortilège d'un prince qu'elle devra affronter. Le *climax* est une éruption volcanique qui est montrée à Linda par le prince qui écarte les rideaux d'une fenêtre. Le film se termine par un *happy-end*, le mari étant conquis par la ténacité de sa femme !

9« Dans le gâchis stérile des films parlants, il survient de temps en temps des passages pour nous rappeler à nouveau le pouvoir profond et suggestif des films silencieux pour évoquer un monde idéal de beauté... Et nous sommes reconnaissants à Hedy Lamarr, la flâneuse enchantée, d'avoir à nouveau parlé le langage poétique et évocateur du film silencieux, si seulement il y avait des chuchotements par moments au lieu des vociférations de la bande sonore... Parmi les comédies cinglées et les marques les plus superficielles des drames vulgaires, elle est parvenue à conserver une profondeur et une dignité qui lui permettent d'entrer dans ce monde du silence expressif. », « Enchanted Wanderer, Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr », *View*, n° 9-10, décembre 1941-janvier 1942.

10En décembre 1946, une exposition à la Galerie Hugo s'intitule « Romantic Museum. Portraits of Women » et comprend des œuvres en hommage aux danseuses Marie Taglioni et Fanny Cerrito, aux cantatrices Maria Malibran, Conchita Supervia et Giuditta Pasta, aux comédiennes Eleonora Duse, Jeanne Eagels, Greta Garbo, Lauren Bacall et Jennifer Jones... Cornell y présente également une enfant fictionnelle appelée Berenice.

11À propos de la « nymphologie » de Cornell. Il écrivait dans son journal en 1963 au sujet de ses boîtes : « Nymphaeum », un refuge et une cellule pour nymphe ». Un de ses films s'intitule *Nymphlight* et l'image de la petite « Lady Godiva » dans *The Midnight Party* rejoint aussi cette rêverie fantasmatique. Voir également la note 15.

12Cette boîte en hommage à Greta Garbo fut critiquée par l'actrice. Joseph Cornell caché dans un coin de la galerie Julien Levy entendra son commentaire et accablé, détruira son œuvre.

13Journal basé à New York fondé par les écrivains Parker Tyler et Charles Henri Ford pour défendre le Surréalisme et l'art et la littérature en pointe.

14*Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall* a été ainsi commenté par Joseph Cornell : « ...des impressions d'une intrigante diversité... qu'on pourrait assembler, assortir et arranger en une vitrine, pour les fixer... le machin... actionné par une pièce de monnaie et un piston, ou des boules de flipper vivement colorées... dévalant des rampes... ébranlant compartiment après compartiment, en une symphonie de magie mécanique, visuelle et sonore... vers l'enfance... vers la fantaisie... par les rues de New York... par les ciels tropicaux... etc., ces boules atteignant en fin de course des réceptacles où elles libèrent les prix. »

15Berenice était pour lui un prénom qui désignait une jeune fille, il disait les « Berenice ». Il les suivait dans la rue et étaient ses inspiratrices. Il les appelait également « fées » (par exemple « the apricot fée »). Une nouvelle d'Edgar Poe, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, s'intitule *Berenice*.

16Programme montré en 1940 à la Galerie Julien Levy : FILMS FROM THE UNIQUE COLLECTION OF JOSEPH CORNELL MAGIC – VARIETIES – FANTASY including 3 Melies Magic Shorts Zecca – A Detective's Tour of the World The Wonderful Beehive Hanky Panky Cards Six Deinef Sisters Metamorphosis A Cabman's Delusion Automatic Moving Co.

17Cornell était très évasif sur les dates de fabrication de ses films comme en témoigne Jonas Mekas, « The invisible Cathedrals of Joseph Cornell » dans Dore Ashton (dir.), *A Joseph Cornell Album*, Viking Press, 1974, réimpression Da Capo Press, 1989.

18La légende raconte que le suzerain de la ville de Coventry voulut punir les habitants de la ville. Sa femme Lady Godiva, pour obtenir leur grâce, proposa à son mari de chevaucher nue un cheval couverte de ses longs cheveux au travers des rues de la ville. Personne ne devait la regarder mais Peeping Tom, un tailleur, transgressa l'interdit. Il fut puni et devint aveugle. Peeping Tom est devenu le mot anglo-saxon pour désigner un voyeur. La création chez Cornell, renforcée par le puritanisme des préceptes de la Christian Science (hygiène de vie et sens de beauté), converge vers la figure de la femme-enfant chère aux Surréalistes comme le note Mary Ann Caws dans son texte d'introduction à la publication de son journal et de ses notes, *Joseph Cornell's Theater of the Mind*, Thames and Hudson, 1993 : « "Une femme enfant", ange et séductrice, qui mélange la naïveté et le vaguement érotique, l'intouchable

avec l'image "qui invite". » La pulsion scopique (double par essence) est particulièrement développée chez toute personne qui s'intéresse à l'image...

19Des réactions négatives suite à la projection de ses films expliquent peut-être les réticences de Cornell à les montrer. En 1957 lors d'une présentation de plusieurs de ses films à la New York Public Library, le critique Parker Tyler émit des réserves. Cornell mit fin à ses relations avec lui pour un moment.

20La filmographie de Cornell contient plus vingt films dont certains ont plusieurs versions, il y a en plus des films inachevés.

Pour citer cet article

Référence électronique

Chantal Le Sauze, « Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 17 juillet 2014. URL : <http://1895.revues.org/261>

Référence papier

Chantal Le Sauze, « Le temps suspendu ou l'univers cinématique de Joseph Cornell », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 41 | 2003, 45-55.

Droits d'auteur

© AFRHC

Notes de la rédaction Remerciements à Hervé Thoby, Jean-Michel Bouhours, Jean-Pierre Berthomé et Valérie Vignaux.