

Jonathan Rosenbaum

MOUVEMENTS

Une vie au cinéma

Traduit de l'américain
par Jean-Luc Mengus



P.O.L
TRAFIC

Extrait de la publication

Mouvements

Jonathan Rosenbaum

Mouvements

Une vie au cinéma

*Traduit de l'américain
par Jean-Luc Mengus*

P.O.L
33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Pour l'aide spécifique et inestimable qu'ils m'ont apportée sous diverses formes dans l'élaboration de cet ouvrage, je tiens à remercier tout particulièrement Lizzie Borden, Meredith Brody, W.L. et Diane Butler, Ian Christie, David Ehrenstein, Aston et May Murray Elkins, Manny Farber, Carolyn Fireside, Sandy Flitterman, Vicki Hiatt, Penelope Houston, Allan Kronzek, Lorenzo Mans, David Meeker, Cynthia Merman, Patricia Patterson, Carrie Rickey, Paul Schmidt, Allan Sekula, Wally Shawn, Charles Silver, David Sobelman, Bobby Stewart, Beulah Sutton, Amos Vogel et Bibi Wein ;

le personnel de la bibliothèque publique de Florence, Alabama ; le service de Documentation du British Film Institute à Londres ; le Film Study Center du Museum of Modern Art à New York ; le département Cinéma de la Bibliothèque du Congrès à Washington, D.C. ;

et le National Endowment for the Arts pour la bourse universitaire de critique d'art qui m'a permis d'entreprendre ce projet en 1977.

Titre original : *Moving Places. A Life at the Movies*

© Jonathan Rosenbaum, 1980/

University of California Press, 1995

© P.O.L éditeur, 2003, pour la traduction française

ISBN : 2-86744-970-7

www.pol-editeur.fr

*À la mémoire de Louis Rosenbaum
1887-1962*

RETOUR SUR MOVING PLACES

Ce livre marque l'un des derniers soubresauts d'une époque bénie de grands cinémas et de fréquentation assidue qui s'est achevée avec l'usage généralisé des magnétoscopes. En fait, je ne suis même pas sûr que je l'aurais écrit si j'avais disposé en 1977 de la vidéo, lorsque celle-ci était encore tributaire du cinéma, et non l'inverse. Bien que l'écriture de Moving Places ait en partie répondu à une espèce de besoin personnel – celui de relier ma vie de jeune critique de cinéma dans les années soixante-dix à mon enfance, dans les années quarante et cinquante, dans un climat familial imprégné de films, du fait que ma famille dirigeait un petit réseau de salles en Alabama –, elle fut pour beaucoup déterminée par les outils de recherche choisis. Ceux-ci comprenaient la télévision, les cassettes audio, bibliothèques et cinémathèques, et – d'une importance non moindre – les souvenirs de quelques contemporains concernant les films à propos desquels j'écrivais.

Bien sûr, les magnétoscopes existaient déjà, tout comme certaines formes de projections en vidéo – voir, par exemple, les allusions, dans les trois derniers chapitres, aux Advent screens, qui ont déjà un côté daté. J'écrivais même sur la vidéo en tant que journaliste pour subvenir à mes besoins pendant l'élaboration de*

* Marque déposée pour de grands écrans vidéo proches de ceux que l'on trouve aujourd'hui dans certains bars pour les retransmissions sportives. (N.d.T.)

ce livre. Parmi les articles alimentaires que j'ai rédigés pour American Film figure un petit texte vengeur destiné à la nouvelle rubrique de ce magazine, « The Video Scene », dans le numéro de novembre 1979. Ma controverse, ironiquement flanquée de publicités pour la sortie en vidéo de « classiques du cinéma », disait notamment :

Comme je n'ai pas actuellement les moyens de m'offrir un de ces excitants gadgets, mes propos sont peut-être empreints d'amertume. Critique de cinéma en activité, je ne puis m'empêcher d'envier ceux qui ont la possibilité de consulter et d'étudier plus à fond que moi les films sur lesquels j'écris. Même si, autant que j'aie pu en juger, aucun de mes films préférés vus en vidéocassette ne mérite vraiment l'appellation de « film » (j'y verrais plutôt les fantômes de films que j'ai connus, ou des instantanés d'amis que j'espère revoir), ces reproductions hybrides pourraient m'aider de bien des façons dans mon travail.

Sans aucun doute m'auraient-elles été utiles – et elles l'ont effectivement été lorsque je me suis acheté un magnétoscope cinq ans plus tard. Mais si j'avais bénéficié de ce luxe à la fin des années soixante-dix, ce livre aurait eu une approche historique différente – et, j'imagine, de moindre valeur. Car la tournure d'esprit dans laquelle je travaillais était étroitement liée à ce que le théoricien du cinéma Raymond Bellour a appelé, dans un article portant ce titre pour le numéro de Screen de l'automne 1975, « le texte introuvable ». C'était ce qui conférait encore aux films une bonne part de leur magie et de leur piquant – la faible probabilité, la plupart du temps, qu'on ait jamais l'occasion de les revoir –, et qui a fait pour moi de Moving Places une espèce de quête romantique.

Comme celle de beaucoup d'autres dans les années soixante-dix, la mienne était animée par un esprit rebelle et empreint de contre-culture. Pour redécouvrir les années cinquante, j'adoptais consciemment, en essayant de les égaler, bien des attitudes associées aux années soixante : une curiosité sensuelle portée sur l'aventure et prête à prendre des risques ; un esprit ouvert et sceptique ; un goût prononcé pour les hallucinogènes allié à d'autres élans hédonistes ; un but politique sous-tendant toutes mes explorations, et que pourrait résumer un vers de Yeats (qui donne également son titre original à une merveilleuse nouvelle de Delmore Schwartz située dans un cinéma) : « In dreams begin responsibilities » ; un sentiment utopique de communauté ; et, peut-être plus lié encore que le reste à la contre-culture, un désir passionné de retrouver les vestiges de mon innocence perdue. Dispatches, le livre poignant de Michael Herr sur la guerre du Vietnam, qui est sorti en édition de

poche pendant que j'écrivais *Moving Places*, est devenu l'un de mes points de référence – une manière exemplaire de faire d'un sujet contemporain une aventure intérieure¹.

La méthodologie que j'ai suivie pour l'élaboration de ce livre a consisté en plusieurs procédures, menées pour la plupart simultanément : a) me plonger dans les annonces de films parues dans le journal local de ma ville d'environ 1947 à 1959, en recopiant les titres, les dates, les salles, et d'autres informations sur tout ce que je me souvenais avoir vu ou sur tout autre détail qui me semblait potentiellement intéressant (en feuilletant parfois le reste du journal pour voir ce qui se passait par ailleurs au même moment, méthode que j'ai appliquée de la manière la plus évidente en rapport avec mon analyse de *BIRD OF PARADISE*) ; b) parcourir les albums de famille et autres documents subsistants (carnets de notes, agendas, lettres, etc.), pour fixer souvenirs et dates ; c) rechercher d'anciens employés de ces cinémas pour m'entretenir longuement avec eux (ce qui m'a aussi donné accès à des photographies de ces salles que j'avais longtemps désespéré de me procurer par un autre biais ; et, d) guetter les occasions de redécouvrir des films non revus depuis mon enfance, moyen, le plus souvent, de me remémorer et donc de clarifier mes premières réactions.

*

Procédant par instinct, et sans même savoir avec certitude où toute cette activité allait me conduire, je considérais cette recherche comme un filet de protection pour l'écriture du livre à proprement parler. Comme quelqu'un qui serait imprégné de jazz moderne, j'ai essayé d'écrire en improvisant sur cette toile de fond réelle exactement comme un musicien de jazz joue un solo sur des suites d'accords déterminées, et si, comme des lecteurs me l'ont par la suite reproché, j'ai fini par fétichiser à outrance certains noms de lieux et dates, c'est parce qu'ils représentaient pour moi la garantie d'une assise de réalité – celle-là même qui rendait possibles la conjecture et l'analyse.

Pour le lecteur, bien sûr, ils peuvent parfois tendre à un fouillis qui décourage l'attention, mais je préfère penser qu'ils opèrent globalement comme des punaises

1. J'ai envoyé à Herr un jeu d'épreuves de ce livre avant sa publication à l'automne 1980, deux mois avant l'élection de Reagan pour son premier mandat à la présidence des États-Unis. Lorsque j'ai rencontré Herr quelques années plus tard, j'ai découvert avec plaisir que lui aussi, en partie grâce à des membres de sa famille qui dirigeaient des cinémas, s'était senti des affinités avec mon livre.

fixant le texte sur quelque chose de plus solide, par exemple une histoire collective. Car, comme l'a noté l'écrivain Paul Schmidt alors que Moving Places était encore en cours d'écriture, le livre découle de l'hypothèse selon laquelle, lorsque nous voyons un film, le lieu, le moment et notre degré d'évolution dans l'âge et dans la conscience déterminent le sens qu'il prend pour nous. Si lire un livre est un processus personnel qui nous entraîne dans un flux de temps imaginaire, « lire » un film, au moins dans le contexte public d'un cinéma, se rapproche bien davantage d'un acte social. Un acte social qui, en outre, comme l'a formulé Paul Schmidt dans un élan de perspicacité bazinienne, « nous fait parcourir des espaces imaginaires peuplés de gens et d'objets réels ». Du moins était-ce le cas avant que l'apparition du morphing – une technique jouant sur les pixels vidéo employée pour la première fois dans TERMINATOR 2 : JUDGMENT DAY (1991) – ne nous mette tous au rencard, nous les baziniens. (Dès l'instant où vous pouvez substituer un pixel à un autre dans un même plan, c'en est fini de la notion même de réalisme au cinéma – y compris des « gens et objets réels ».)

*

Quant à la manière dont cette entreprise a initialement pris forme, une éditrice bienveillante, Cynthia Merman, rencontrée à l'occasion d'un projet antérieur, et une bourse de 5 000 dollars ont été deux facteurs déterminants. Ledit projet antérieur était l'Orson Welles d'André Bazin, que j'ai traduit et mis en forme pour Harper & Row (sous le titre Orson Welles : A Critical View) alors que je vivais à Londres au milieu des années soixante-dix. Lorsque le livre a été mis sous presse et que Cynthia a pris sur le projet le relais d'un collègue en partance, j'habitais San Diego. Après deux trimestres passés là dans un poste d'enseignant du cinéma (mon premier), je ne fus pas réembauché et il me fallut penser à faire autre chose de ma vie. Ayant appris que certaines bourses allouées à la critique d'art par le National Endowments for the Arts (NEA – Fondation nationale pour les arts) pouvaient être attribuées aux critiques de cinéma, je soumis une proposition dans laquelle j'ébauchais le plan d'un livre relativement conventionnel qui mêlait un aperçu sur mes antécédents familiaux d'exploitation de cinémas et un regard plus contemporain sur les pratiques des spectateurs américains. Le grand jour où j'ai découvert que j'allais bénéficier de cette bourse, une image bien plus proche du livre qui existe aujourd'hui m'a soudain sauté aux yeux – un projet plus personnel et plus expérimental, incluant une redécouverte des modes de vie américains après de nombreuses années passées à l'étranger.

Six mois plus tard, après avoir terminé l'ébauche des deux premiers chapitres, Cynthia m'a en toute logique semblé la personne idéale à qui les montrer. Ses encouragements, associés à deux rapports de lecture favorables, ont finalement eu pour résultat la signature d'un contrat. Je dois préciser que cette succession d'événements a constitué le témoignage de confiance le plus gratifiant que j'aie jamais reçu en tant qu'écrivain. Sur un plan décisif, il a même fait plus pour moi que ma bourse du NEA : pour la première et unique fois de ma carrière, j'ai été dûment habilité à produire à titre professionnel de la littérature.

*

Lorsque je me suis lancé dans Moving Places, cela faisait à peu près six ans que j'écrivais assez régulièrement des critiques de cinéma, même si je n'étais pas encore chroniqueur hebdomadaire pour une quelconque publication. En fait, la nature de mon projet n'était pas tant métacritique qu'anticritique – non seulement parce que les films qui attiraient le plus mon attention ne bénéficiaient d'aucun statut critique, mais aussi parce que les aspects qui me préoccupaient en eux étaient précisément ceux que la critique ignorait ou rejetait. Comme l'a remarqué Raymond Durnat dans son compte rendu du livre pour Wide Angle (vol. 4, n° 4, 1981, p. 76), « la grande culture cinématographique désavoue promptement l'enfant. Rosenbaum écrit pour lui ». Une bonne part de cette « grande culture cinématographique » consistait en écrits théoriques récents sur le cinéma : des études idéologiques, historiques, formelles, « structurales » et psychanalytiques qui étaient publiées par le trimestriel Screen à l'époque où je vivais à Londres. Ces textes constituaient sans aucun doute une sorte de toile de fond à mes expériences, même si je refusais de me conformer à la plupart de leurs préceptes universitaires – m'insurgeant en effet contre leur refus du plaisir et le soin institutionnel avec lequel ils évitaient toute considération personnelle.

Encore plus déterminante a été mon activité antérieure d'auteur de fiction, pendant deux bons tiers de ma vie. Plus précisément, une partie importante du livre s'est construite sur une alliance improbable de références littéraires et cinématographiques, à commencer par William Faulkner et Carl Dreyer (ainsi que Faulkner et Walt Disney) dans le « Prélude », ce qui m'a conduit à un pastiche de Light in August dans les deux premiers paragraphes, pour finir avec Platon et Fritz Lang dans le dernier chapitre. (Entre les deux – précisément dans « Beauté fatale (le regard qui tue) » – on pourrait aussi poser comme principe une transition

du J.D. Salinger de « *Raise High the Roof Beam, Carpenters* » au Sherwood Anderson de Winesburg, Ohio par le biais de James Dean.) De manière plutôt téméraire, et plus proche en cela de la démarche d'un romancier que de celle d'un critique, je voulais en quelque sorte « faire » tout, un peu dans le style de modèles d'hybridation littéraire tels que *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee, *The Devil Finds Work* de James Baldwin, *On Being Blue* de William Gass et *Zoo or Letters Not About Love* de Viktor Chklovski; et le tout auquel je voulais parvenir n'était pas seulement sur la page, mais au moins autant dans la vie. C'était chercher des ennuis, évidemment – surtout avec la communauté des critiques américains, qui insiste ordinairement sur le fait que l'art et la vie, sans parler de l'art et la politique, demeurent incompatibles –, mais je trouvais le défi passionnant.

Celui-ci m'a embarqué dans un voyage à la découverte des effets que les films avaient produits sur moi, et malgré tout l'égoïsme que cela impliquait, il y allait aussi à la fois d'une autocritique poussée et d'une incitation pour les autres à entreprendre leur propre exploration. L'absence d'une telle quête dans le genre de cinéphilie que l'on rencontre couramment aujourd'hui ne peut être imputée seulement à la relative disponibilité des magnétoscopes. Je l'attribuerais également à un manque de curiosité pour ce qui se passe dans le monde en dehors de ce que les grandes compagnies choisissent de nous en dire et d'en mettre à notre disposition, qui est par ailleurs un gage du succès avec lequel les trusts médiatiques sont parvenus à contrôler les désirs, les comportements et jusqu'aux souvenirs des spectateurs – succès qui rend ce livre encore plus radical aujourd'hui qu'il ne l'était en 1980. Mais il est important de souligner que l'éventail de films visibles, maintenant comme alors, reste tout aussi tributaire d'intérêts financiers arbitraires. *ANNIE GET YOUR GUN* – une comédie musicale MGM de 1950 bravant la distinction entre les sexes, qui était mon film préféré à l'âge de sept ans et que j'aurais revue et étudiée dans le détail pour *Moving Places* si les exigences d'Irving Berlin et de ses héritiers ne l'avaient rendue inaccessible pendant plusieurs décennies – est le parfait exemple d'élément manquant dans l'histoire de Hollywood ayant eu des conséquences directes sur mon travail. Mais à tout autre point de vue, heureusement, j'ai été libre comme l'air.

Mes seules limites, hormis des considérations de longueur et de délais, ont été les goûts de Cynthia et les miens. Celle-ci a soutenu la plupart de mes idées – même l'astuce du texte sur deux ou trois colonnes, à trois reprises différentes, sur laquelle elle avait de sérieux doutes, car elle craignait que la plupart des lecteurs ne sautent

ces passages. Le seul point important de désaccord entre nous, et sur lequel je n'ai pas réussi à obtenir raison, concernait mon souhait de conférer au livre une pluralité d'auteurs en y incluant deux nouvelles brèves et deux courts essais dus à d'autres écrivains. Les textes auxquels je pensais étaient « *In Dreams Begin Responsibilities* » de Delmore Schwartz, « *The Secret Integration* » de Thomas Pynchon, « *My Life with Kong* » d'Elliott Stein (tiré du magazine *Rolling Stone* du 24 février 1977) et « *The Carole Lombard in Macy's Window* » de Charles Eckert (extrait du numéro hiver 1978 de *Quarterly Review of Film Studies*). Cynthia lut tout ce matériau et alléguait que, ce livre étant le mien, les autres textes n'y avaient pas leur place. Mon idée, sans doute influencée par l'empreinte collectiviste de mes deux années et demie à Londres (1974-1977), était la suivante : des voix multiples aideraient à montrer clairement que le livre ne parlait pas seulement de moi. (Sur un dernier point, Cynthia et moi avons dû céder face à d'autres chez Harper & Row : il fallait que le livre ait un sous-titre. Sa proposition fut finalement retenue.)

Même si mes ambitions étaient avant tout littéraires – inclination heureusement partagée par Cynthia, qui était loin d'être une mordue de cinéma –, mon livre ne fut pas placé en devanture des librairies, comme je l'avais espéré, mais tout au fond, dans le rayon livres de cinéma. Maintenant que *Moving Places* est réédité par des presses universitaires, je pressens que le livre se trouvera encore dans ce même rayon. En fait, même si personne ne me l'a dit aussi explicitement, je soupçonne qu'une des raisons pour lesquelles il m'a été demandé d'écrire une nouvelle introduction a trait au besoin d'expliquer pourquoi *Moving Places* a sa place dans le rayon cinéma des librairies. J'essaie de me montrer obligeant, mais je dois avouer que pour moi il relève tout autant de l'histoire des États-Unis et de l'étude de leur culture – et que j'ai accompli mon propre parcours universitaire, sur huit années et demie, en littératures anglaise et américaine, et non en cinéma. D'après mes connaissances à l'époque, les études universitaires de cinéma telles qu'elles existent aujourd'hui n'étaient même pas de l'ordre du possible.

Depuis 1980 ont paru quelques livres qui combinent certains aspects de la critique de cinéma et de la fiction, parmi lesquels *Suspects* de David Thomson (1985), *Flicker* de Theodore Roszak (1991) et *The Phantom Empire* de Geoffrey O'Brien (1993). Le statut relativement privilégié dont jouit la fiction par rapport à l'essai dans le monde de la littérature explique peut-être en partie pourquoi ces derniers ont eu un peu plus de chance dans leur réception parmi les œuvres littéraires. Mais pour cette même raison, lorsqu'un ami et confrère écrivain a un jour assez judicieusement qualifié mon projet de « nouveau journalisme », je me suis senti

irrationnellement insulté. De la même manière que ma carrière d'écrivain a au départ été motivée par mon désir de « compenser » les rêves non réalisés de mon père dans ce domaine, Moving Places était censé – et l'est toujours, j'imagine – compenser mes ambitions insatisfaites d'auteur de fiction. (Le livre contient effectivement quelques passages recyclés de mes premières tentatives.)

J'ai été encore plus déçu par les réactions de certaines personnes dont les goûts littéraires avaient exercé une influence considérable sur les miens, et qui ont été rebutées, voire choquées, par l'idée même du livre. Une femme de lettres célèbre que je connaissais depuis les années soixante m'avisa catégoriquement que j'étais trop jeune (à trente-sept ans...) pour avoir déjà écrit mon autobiographie. (Pour elle, l'argument était définitif et inattaquable ; j'avais simplement gâché les trois années passées en poursuivant un tel projet.) Un autre auteur plus vieux que moi – en l'occurrence un cousin germain, journaliste de grand renom, qui alors que j'étais adolescent me fit découvrir en un seul week-end James Joyce et James Baldwin, et m'incita peu après à lire Light in August – accepta aimablement de moi un exemplaire dédié, mais se targua quelques années plus tard, quand je lui demandai ce qu'il en avait pensé, du total manque d'intérêt éprouvé à sa lecture. (En toute honnêteté, il avait lu une ébauche du premier chapitre quelques années plus tôt, qui avait probablement suffi à le faire reculer devant le reste, histoire familiale et tout.)

Le sentiment que je m'étais livré à une grossière autocomplaisance sous-tend sans aucun doute de telles réactions, et même s'il semblait normal qu'un livre aussi subjectif que celui-ci provoque des réactions tout aussi subjectives, le fait que les rejets les plus violents soient plutôt venus de publications grand public a été pour moi une maigre consolation. Cela ne veut pas dire que Moving Places a été universellement dédaigné – même si, après l'avoir examiné, l'unique librairie de Florence, Alabama, a refusé sans la moindre explication ma requête d'une séance de signature. En fait il a été amplement, chaleureusement et assez intelligemment reçu parmi les professionnels du cinéma. J'ai trouvé particulièrement gratifiantes les critiques de Todd McCarthy dans Variety (18 mars 1981) et d'Ernest Callenbach dans Film Quarterly (automne 1981). Lorsque feu Stephen Harvey m'éreinta délibérément dans le Village Voice (25 avril-5 mai 1981), ma consœur critique de cinéma au Soho News, Veronica Geng, répondit généreusement la semaine suivante par une réfutation pleine d'humour. Dans American Film (octobre 1980, p. 84-85), Michael Wood, que je n'ai jamais rencontré, a jugé le livre « attrayant mais décousu et d'un style plutôt inégal », tour à tour « détaché » et « engageant », « arrogant » et « évocateur ».

(« Un individu, même avec des films plein la tête, ne constitue pas une communauté », admonestait-il dans sa dernière phrase.) « Difficile de rendre compte du livre d'un vieil ami », écrivit Tom Milne dans Sight and Sound (octobre 1980, p. 201-202), « surtout quand ledit livre comporte une référence flatteuse à votre personne. Difficile, en l'occurrence, de prétendre à l'impartialité, d'être perçu comme pratiquant un détachement olympien ». Partant de là, il s'est tranquillement détaché de ma subjectivité pour laisser cours à la sienne, avouant au passage son embarras devant la « présomption avec laquelle je mentionnais des gens connus » dès la deuxième page du livre, où j'évoquais « mon déjeuner avec Orson Welles », puis notant sa découverte, 176 pages plus loin, que cette « "fortuite" référence à Welles s'avère une démarche très étudiée, dont le but est de montrer les moyens par lesquels, en rassemblant et en utilisant la connaissance "intérieure", Jonny Rosenbaum de Florence, Alabama, apprenait à devenir Jonathan Rosenbaum, critique de cinéma international ».

Si je rendais compte de ce livre aujourd'hui, je devrais reconnaître que certains détails familiaux sont probablement trop elliptiques pour prendre vraiment sens aux yeux d'étrangers, même si dans bien des cas je continue à penser que ces blancs peuvent être justifiés comme étant des manques structurants. Je noterais aussi que l'examen de l'ancien réseau de salles familial est loin d'être exhaustif, et que bien des aspects significatifs en sont survolés. Je n'ai jamais vraiment eu la tête (ou le cœur, ou l'estomac) aux affaires – une chose de plus qui me bannit des médias américains actuels, où l'attention accordée à des sujets tels que l'Holocauste, l'assassinat de John F. Kennedy et la guerre du Vietnam est seulement jugée acceptable si elle est agencée en relation avec un film et fournit donc l'occasion de profits pour les conglomérats –, et ce défaut m'a conduit à passer très vite, page 33, sur l'arrêt d'éviction rendu en 1948 par la Cour suprême qui a contraint notre entreprise familiale à opérer à contrecœur en indépendante pendant ses quatre dernières années d'activité¹.

Dernière objection : le Conquistador, ma personnification de l'illusionnisme narratif, ne remplit pas dans le livre toutes les fonctions que j'en espérais, et les passages qui lui sont consacrés ont un côté un peu forcé. Comme bien d'autres

*1. Pour une approche plus pertinente – quoique encore incomplète – de ce que cet arrêt a signifié pour un créneau des cinémas indépendants comme les films étrangers et les « films de minuit » jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Reagan, on peut se reporter à mon échange de vues avec J. Hoberman dans notre ouvrage *Midnight Movies* (2^e éd., Da Capo, 1991, p. 328).*

aspects du texte il est né de l'écriture telle une pousse spontanée, et une fois qu'il eut gauchement dressé la tête je n'ai jamais su vraiment quoi faire de lui. L'index le rattache à AGUIRRE, THE WRATH OF GOD de Werner Herzog, mais j'ai l'impression que ma lecture du Plaisir du texte de Roland Barthes, même si de façon peut-être moins évidente, a été tout aussi déterminante.

*

Il est des manières erronées (c'est-à-dire relativement improductives ou trompeuses) de lire ce livre. L'une des plus courantes est de le considérer comme un ouvrage critique au sens conventionnel du terme – un malentendu que j'ai moi-même contribué à entretenir en ouvrant le livre sur le quasi critique « Prélude » et en incluant des extraits de mes travaux publiés dans le dernier chapitre, pour ne rien dire des autres passages directement fondés sur des hypothèses critiques (telles mes rencontres « sexuelles » – sexistes, en fait – avec mes films préférés, dans les pages 248-251, peut-être la partie la moins défendable du livre). À cause de ce malentendu, bon nombre de lecteurs ont supposé que voir BIRD OF PARADISE et/ou ON MOONLIGHT BAY constituerait une sorte de préparation utile pour ce que le livre propose, hypothèse on ne peut plus éloignée de la vérité. Mon seul espoir est que les lecteurs de Moving Places seront incités à trouver leurs propres équivalents à ces films au lieu de s'attarder sur mes exemples – non seulement parce que ces références clefs ont été choisies de manière très arbitraire, mais aussi parce que je voulais faire ressortir leur représentativité autant que leur spécificité.

Une autre approche du livre potentiellement trompeuse serait de ne pas le lire au fil du texte – que ce soit en se reportant à l'index ou en grappillant divers passages au hasard. Le problème avec cette démarche est que le livre repose sur le développement d'un récit et sur l'accumulation de points de référence qui lui donnent son sens, et c'est la raison pour laquelle j'ai nourri quelques craintes quant aux prétentions, et à tout ce qu'elles laissaient suggérer, des « Pistes de lecture » – un index auquel on ne devrait accéder qu'après avoir lu tout ce qui précède.

Excepté quelques phrases sur les textes critiques de Jean-Luc Godard et d'autres sur un voyage en famille à New York en 1953, il ne me semble pas que des éléments de Moving Places soient repris textuellement dans Placing Movies, même s'il existe quantité d'échos délibérés et d'effets de rime. Je devrais préciser que

pratiquement tout le matériel inédit de Placing Movies a été écrit avant l'annonce que les Presses universitaires de Californie allaient rééditer Moving Places, même si j'avais d'emblée envisagé ce recueil critique comme son pendant. J'espère que, considérés conjointement, les deux livres constitueront une dialectique fructueuse sur la place des films, dans la vie aussi bien que dans l'art.

J.R., mars 1994

Achévé d'imprimer en novembre 2003
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
Numéro d'éditeur : 1833
Numéro d'imprimeur : 032849
Dépôt légal : décembre 2003

Imprimé en France



Jonathan Rosenbaum **Mouvements**

Cette édition électronique du livre
Mouvements de JONATHAN ROSENBAUM
a été réalisée le 8 juillet 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en novembre 2003
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782867449703 – Numéro d'édition : 2762).
Code Sodis : N45256 - ISBN : 9782818007747
Numéro d'édition : 230299.