

PRÉFACE

Why I Go to the Movies Alone paraît pour la première fois à New York, en 1983, aux éditions Tanam Press, une maison d'édition fondée en 1980 par Reese Williams, et pour laquelle Richard Prince éditera deux ans plus tard un recueil de prose intitulé *Wild History* (avec, entre autres, des textes de Kathy Acker, Peter Nadin, Glenn O'Brien, Gary Indiana, Lynne Tillman, Wharton Tiers...) Le livre est un *paperback*, et selon une tradition éditoriale américaine à laquelle Richard Prince, en tant que bibliophile, est très sensible, cette version souple était doublée d'un tirage en version cartonnée, signée et numérotée (à 150 exemplaires). La galerie Barbara Gladstone republiera le livre dans sa version souple, sans modifications, en 1994. La présente traduction constitue la troisième édition du livre.

Il ne s'agit pas véritablement d'un roman, plutôt de l'assemblage de courts textes en prose, qui ont pour la plupart fait l'objet de réécritures successives. On peut trouver des images de fragments de tapuscrits antérieurs dans certains de ses catalogues plus

récents, comme *Man* ou *Paintings, Photographs. Why I Go to the Movies Alone* a été réécrit des centaines de fois. Il y a beaucoup de versions avec beaucoup de corrections¹. »

Richard Prince allait *vraiment* au cinéma seul à l'époque². Et c'est peut-être la seule chose indubitablement vraie dans le livre, tout le reste n'ayant pas grand chose à voir avec le « vrai » au sens traditionnel. Car pour Prince, comme tous les jeunes gens de sa génération ayant été bombardés de fictions télévisées, de magazines, de films depuis la petite enfance, les fictions sont plus vraies ou réelles, du fait qu'elles sont de pures inventions, que la réalité trouble des assassinats de Kennedy et de Martin Luther King, ou du Watergate. « Mon expérience c'est celle de l'Amérique depuis le début des années 50 : la télévision, les films, les magazines. C'est ce que j'aime à propos de l'Amérique. C'est ce qui est réel pour moi³. » Il est bien question d'un cinéma dans le récit, l'« Orleans Theater », un cinéma porno, et il s'agit en effet d'un type de cinéma où l'on se rend généralement seul. De même, un certain nombre d'éléments sont clairement autobiographiques : la mère de Richard Prince faisait vraiment partie de la Christian Science, Richard Prince a effectivement eu une histoire avec l'artiste vue pour la première fois « en photographie » dont il est question dans un des premiers chapitres, et qui est le récit de sa rencontre avec Cindy Sherman ; il aime vraiment les Beach

Boys et le Velvet Underground, il a vraiment travaillé dans les sous-sol de Time Life au service d'archivage décrit dans le livre, etc. Malgré cela, il n'est pas évident de savoir qui parle, les narrateurs étant tour à tour « je », « il », « elle » ou « ils »...

Il n'est pas toujours évident de savoir qui parle, ou plutôt « quoi » parle, car comme l'a confié Richard Prince à Peter Halley, « les pronoms (qu'il) utilise dans les textes sont en fait des photographies. Les « il », « elle » et « ils » sont des photographies que je regarde⁴. » Ce qui se joue dans ces récits, ce n'est pas des intrigues, mais des photos, au sens où l'on « joue » (*play*) ou passe un disque : « Pour produire l'effet de ce que l'image originale imagine, il faut jouer cette image, on ne peut pas se jouer soi-même⁵. » Ça n'est pas le « moi » du narrateur qui parle, mais l'espace imaginaire concentré dans ces images qui se déploie dans le récit, ou dans les agencements d'images rephotographiées.

Ainsi un personnage comme Mary Jane L a l'air de « sortir d'un magazine », tandis qu'un des protagonistes de « *The Perfect Tense* » (chapitre « Le Parfait », dans la traduction) semble correspondre à l'image du mannequin publicitaire des *Three Men Looking in the Same Direction*, un triptyque de photographies de Richard Prince composé à partir de trois images publicitaires extraites de magazines. Le récit est comme l'envers de *La Métamorphose*, invitant le

lecteur à imaginer ce qui se passerait s'il se réveillait un jour avec l'apparence parfaite de cette personne, tout aussi improbable que celle d'un cafard. Le texte dans son ensemble est une « autre version » des photographies. Quelque chose que l'on pourrait comparer à une « voix off » dans un film, développant ce que les images originales « imaginaient ». La dimension impersonnelle de ce récit tranche avec le modèle néo-expressionniste qui triomphait au début des années 80, époque à laquelle les héros du jour étaient Schnabel, Clemente ou Baselitz, des artistes qui assumaient une hypertrophie de l'ego aux antipodes de la sensibilité de la nouvelle génération d'artistes dont Prince faisait partie, héritière de l'art conceptuel et du Pop Art, et plus préoccupée par les mythologies collectives (le commun) que l'affirmation du génie individuel (l'extraordinaire). Dans cette nouvelle optique, la personnalité n'est plus considérée comme une vérité originaire, mais comme une construction culturelle.

Dans le cas de Richard Prince (et certainement d'autres artistes de son âge), ce positionnement est aussi l'aboutissement d'une crise personnelle. Le sentiment déprimant que tout a déjà été fait est surmonté par l'idée que la voie de sortie consiste à *refaire* plutôt qu'à faire : rephotographier des photos existantes, mais aussi adopter une attitude plus passive qu'active : voir, écouter, lire, « recevoir » ou « jouer » ce qui est « déjà là », *already out*. Les images dont il se

sert ne sont pas nouvelles, elles ont déjà été utilisées, publiées dans des magazines. Leur statut est public. « J'essayais de parler de photographie, dans ce livre », déclara Prince il y a quelques années, « comment ça affectait mon expérience, ma relation avec le simple fait de marcher dans la rue⁶. » Le récit est ainsi une succession d'expériences vécues par les différents personnages, et presque chaque description est celle d'une perception visuelle, ou des pensées qu'elle leur inspire. L'action principale revient souvent à regarder (des films, la télévision, des gens), à écouter (des disques, des conversations) ou à se remémorer des lectures. Le vrai « sujet » de ces textes n'est pas le personnage, ou ses avatars (il, elle...) mais les images qui le traversent, le processus par lequel la fiction se réalise, devient réelle, incarnée par quelqu'un, manifestant l'emprise du cinéma sur nos imaginations, des médias en général sur le goût, les désirs et les comportements.

À l'époque où il publie son livre, Richard Prince expose depuis quelques années des photographies qui sont en fait des rephotographies, c'est-à-dire des photos imprimées qu'il photographie, les recadrant plus ou moins, avant de les confier à développer à des laboratoires. Les recadrages et les différences chromatiques accentuent l'étrangeté de l'image. Ce sont des photos d'intérieurs luxueux, de bijoux, de cigarettes, des portraits, des images empruntées à des agences de tourisme ou des publicités pour les cigarettes Marlboro.

Dans le roman, un certain nombre de passages sont des allusions à ce travail de rephotographie que Prince pratique à l'époque. Deux des titres des trois grandes parties sont eux-mêmes des titres de séries de photographies de Richard Prince : *Cowboys*, *Sunsets*. Ce sont des photos volées, comme les cierges dans l'église du chapitre intitulé « The Velvet Well » (« Le puits de velours »), un titre lui-même emprunté à un roman policier de John Gearon où il est beaucoup question d'amnésie, comme en contrepoint au chapitre intitulé « The Counterfeit Memory » (« la mémoire contrefaite » ou « implantée », sur laquelle on reviendra). L'allusion au monde du roman policier peut se comprendre par la nature de ce dont il est question – la photographie – qui la nimbe d'une aura de « preuve », ou d'indice. Une version antérieure tapuscrite d'un des passages du chapitre intitulé « La mémoire contrefaite » était originellement intitulée « The Thomas Crown Affair (Part Four) », là aussi une sorte de polar – l'histoire de quelqu'un qui organise le braquage des coffres d'une banque qui lui appartient, d'une certaine manière comme Prince déroband dans les sous-sols de Time Life le matériau de son travail.

L'idée de « voler » ces photographies, de ne pas demander la permission de faire ce qu'on a envie de faire, « Pratiquer sans permis », ou sans licence, comme le suggère un autre des titres de chapitres, participait également d'un mouvement de fond de

l'époque, une attitude « pas si différente des *garage bands* du milieu des années 70. Des gens qui prenaient des guitares et se mettaient à en jouer comme s'ils avaient fait ça toute leur vie. Il y a une tendance dans notre culture à faire les choses sans permission⁷. » La rephotographie est le genre de pratique pour laquelle il est déconseillé de demander la permission, à moins d'avoir de très bons avocats⁸. Et techniquement du moins, tout le monde peut s'emparer d'un appareil photo, et décider de faire des photos de photos imprimées, d'où cette comparaison avec le monde de la musique rock. Faire la mise au point, recadrer, zoomer, appuyer sur le déclencheur n'est pas plus compliqué que d'aligner trois accords et de les répéter.

Prolongement du travail de (re)photographie, le texte devient un « développement », au sens à la fois narratif mais aussi photographique. L'image est « développée », elle se « révèle » à travers le bain fictionnel. Photos et textes sont deux façons de considérer une image, deux types de mise au point : l'une, la rephotographie, qui est une opération optique dans laquelle l'appareil photo et l'œil de l'artiste ne font plus qu'un, se concentrant sur l'image pour en isoler certaines caractéristiques de l'image par le recadrage et le zoom ; et l'autre, le texte, qui s'efforce de rendre manifeste la fiction que ces images imaginent.

Cette fiction est assimilée, dans le livre, à une mémoire artificielle. L'imaginaire cinématographique,