

« Ce qui m'intéresse dans le cinéma,
c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique »

Entretien avec Jérôme Prieur

Fabien Dubosson, Université de Berne / Archives
littéraires suisses [✉](mailto:)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de
la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaike
Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Fabien Dubosson, « "Ce qui m'intéresse dans le cinéma,
c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique". Entretien
avec Jérôme Prieur », *RELIEF – Revue électronique de
littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 149-161.
doi.org/10.5177/relief23699

**« Ce qui m'intéresse dans le cinéma,
c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique »**
Entretien avec Jérôme Prieur

FABIEN DUBOSSON, Université de Berne / Archives littéraires suisses

Résumé

Cet entretien a été mené avec Jérôme Prieur en ouverture de la journée d'étude sur les « Cinéphilies littéraires » organisée par les Archives littéraires suisses de la Bibliothèque nationale suisse, à Berne, le 5 avril 2023. En tant qu'homme de mots et d'images, Jérôme Prieur semble la personne tout indiquée pour évoquer les enjeux que recouvrent la notion – désormais historiquement ancrée – de « cinéphile » et son articulation à la littérature. Pour le grand public, son nom est attaché à des documentaires qui ont fait date : sur de grandes figures des lettres comme Proust, Artaud, Fargue ou Paulhan, ou sur l'histoire des débuts du christianisme, à travers un cycle historique de quatre séries commencé avec *Corpus Christi* (1997-1998), coréalisé avec Gérard Mordillat, ou enfin sur la période 1919-1945, dont *Les Sentinelles de l'oubli*, un long métrage sur les sculptures des monuments aux morts qui a reçu notamment le Grand prix du Festival de l'Histoire de l'art en 2024. Il est aussi l'auteur de plus d'une trentaine d'essais, sur des sujets qui recoupent en partie ceux des documentaires : sur Proust, sur la littérature gothique, sur la religion, sur l'Allemagne nazie et l'Occupation. Mais il y a aussi les textes qui évoquent plus directement le cinéma – ou disons, les images en mouvement, leur rapport à la mémoire et à la littérature. C'est sur eux que nous nous sommes attardés durant cet entretien : *Nuits blanches* (1981), *Séance de lanterne magique* (1985), *Le Spectateur nocturne* (1993), *La Moustache du soldat inconnu* (2018) – qui porte sur la guerre de 14-18, mais où les images filmées tiennent un grand rôle. Rappelons enfin que Jérôme Prieur a été chroniqueur et critique de cinéma aux *Cahiers du chemin*, puis à *La NRF* de Georges Lambrichs de 1976 à 1983.

Fabien Dubosson (FB) – Dans l'ouvrage que vous avez coécrit avec l'archéologue Laurent Olivier, Où est passé le passé. Traces, archives, images (2022), vous évoquez ce que vousappelez vos « études parallèles » – vous avez fait des études en droit et en lettres –, c'est-à-dire le visionnage intensif de très nombreux films, qui vous ont permis d'apprendre la vie à travers le cinéma. Diriez-vous que vous étiez alors un « cinéphile », au sens fort du terme (celui que définit historiquement Antoine de Baecque, par exemple) ? Et si oui, vous considérez-vous toujours comme un cinéphile ?

Jérôme Prieur (JP) – Je vous avouerais que c'est un peu comme Monsieur Jourdain : je suis – ou j'ai été – cinéphile sans le savoir. Je ne me sens pas cinéphile, et en même temps, je sais que je le suis. Je suis dans ce dilemme. En réfléchissant au mot « cinéphile », on se dit aussitôt que, si on aime lire, on n'est pas forcément bibliophile, mais qu'on peut l'être. Or, bibliophile, je l'ai été, mais par la force des choses, notamment lorsque j'ai réalisé un film sur Léon-Paul Fargue, alors que très peu de ses textes étaient réédités. Pour autant, je ne me suis jamais senti bibliophile, même si mon rapport à la littérature a toujours été très fort, et ceci dès l'enfance. Pour moi, la cinéphilie – j'emploie ce mot faute de mieux – était comme un équivalent

de cette découverte de la bibliothèque dans laquelle on entre enfant ou adolescent. C'est justement durant mon adolescence que j'ai commencé à aller au cinéma, d'abord avec mes parents. J'y ai vu des films très différents, des films commerciaux (avec de Funès ou Jean Marais, etc.), et dans le même temps je découvrais *Citizen Kane*. Or c'est aussi ça que j'aime dans le cinéma : ce mélange incroyable des genres.

Je n'ai pas senti que je faisais partie de l'espèce des « cinéphiles », mais rétrospectivement, j'appartiens bien à une génération de « cinéfils », comme disait Serge Daney, une génération qui s'est nourrie du cinéma, ainsi que d'une volonté d'accumulation et d'exhaustivité. J'ai alors découvert que le cinéma pouvait être à la fois un objet de passion et un objet d'études. Ce qui nous guidait, ce n'était pas seulement le fait d'aller voir des films, mais de voir l'œuvre d'un cinéaste ou la cinématographie d'un pays. Par exemple, dans les années 70, je profite des rétrospectives de la Cinémathèque française pour découvrir tous les films de Fritz Lang, mais je vois aussi tous les films hongrois qui sortent à Paris, dans une seule salle.

Cela me fait aussi repenser à ce que m'avait dit un jour un ami peintre, Jean Le Gac : il prétendait avoir vu toute l'histoire de la peinture, tous les tableaux. Évidemment, il s'agit d'une vue de l'esprit, mais il voulait dire qu'il avait une connaissance visuelle de toutes les toiles ou de leurs reproductions (alors qu'on ne peut pas dire qu'on a lu tous les livres). Par analogie, je pense que j'appartiens encore à une génération qui a vu tous les films, ce qui est aujourd'hui de plus en plus difficile. Je me trouve confronté à des jeunes gens pour qui les films vieillissent très vite, les vieux films étant déjà ceux des années 2000... Sans avoir vu naître le cinéma, je me sens très proche de ceux qui l'ont découvert – comme de ceux qui, ensuite, ont valorisé la « politique des auteurs ».



FIG. 1. Jérôme Prieur. Photo : Renaud Personnaz.

*FD – Est-ce que la pratique même de l'écriture (puisque vous avez publié dans *Nuits blanches*. Essai sur le cinéma, les critiques parues dans *Les Cahiers du Chemin* ou dans *La NRF*) faisait partie de votre façon de regarder les films ? Est-ce que vous prolongiez le plaisir du film par l'écriture ?*

JP – Je vais répondre par une sorte de paradoxe. Après la parution de *Nuits blanches* en 1980, j'ai certes continué à publier quelques articles sur le cinéma dans *La NRF*, à en parler aussi à la radio, dans le magazine des *Nuits magnétiques* de France Culture. Mais ça n'a pas duré plus d'un an ou deux. Pourtant, mon amour du cinéma était toujours aussi vif. Un jour, chez Gallimard, je rencontre le poète Jude Stefan – lui aussi publié au *Chemin* –, qui me dit : « Mais vous n'écrivez plus ! Il n'y a plus de critiques, c'est dommage. » Et je lui aurais répondu (c'est lui qui me l'a rapporté quelques années plus tard, en riant) : « Ce ne sont pas les films qui m'intéressent, c'est le cinéma. » Par là, je voulais dire qu'à travers les films, au-delà des films, je cherchais à atteindre quelque chose de l'essence du cinéma. En ayant écrit *Nuits blanches*, j'avais l'impression d'avoir tout dit de ce qui m'importait, de ce qui était important pour moi. J'avais parcouru le domaine enchanté. Et ce que j'avais à dire du cinéma, c'était à l'occasion des films que j'avais vus au gré des circonstances ou de l'actualité, que j'avais voulu le saisir.

Ceci nous ramène à la question de la littérature : le cinéma est, par définition, évanescent, insaisissable (il l'était plus encore hier qu'aujourd'hui). Je voyais les films comme un spéléologue qui descendrait dans les salles obscures, avec sa petite lampe de poche mentale pour écrire, pour rapporter des séances de projection les choses qui vont faire sens, les éclats de sensations ou d'expériences, les bribes d'images qui permettront ensuite d'articuler un regard critique. C'est vraiment le cinéma qui m'a permis d'écrire ; peut-être s'agissait-il d'abord de prudence, de modestie : à moins d'avoir un moi très développé, écrire, c'est intimidant. Or, les films me donnaient la possibilité de m'abriter derrière l'œuvre des autres. Ce qui m'intéressait dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique, que j'essayais justement de saisir. J'ai d'ailleurs beaucoup de mal à revoir les films sur lesquels j'ai écrit, comme si je les avais épuisés en découvrant ce qui, dans ces œuvres, résonnait en moi. Il y a un contre-exemple : il se trouve que j'ai vu, il n'y a pas très longtemps – c'était à la télévision – la fin d'un film que je n'avais pas revu depuis l'époque où j'ai écrit à son sujet, dans les années 1970 : *La Dentellière* de Claude Goretta (à mon avis, son plus beau film), et j'ai alors retrouvé un peu les sensations que j'avais dû ressentir en découvrant ce film la première fois. Mais je me demande quand même pourquoi il m'est si difficile de revoir des films sur lesquels j'ai écrit. Quand j'écrivais sur le cinéma, je pouvais aller revoir un film plusieurs fois. Je l'ai refait récemment, alors que cela ne m'était pas arrivé depuis trente ans, en écrivant sur *Monsieur Klein* de Joseph Losey, qui est pour moi l'un des films majeurs sur l'Occupation. J'aurais dû en parler lors de sa sortie, tant il m'avait littéralement impressionné, marqué, sans que je m'en aperçoive sur le moment.

FD – Après la parution de Nuits blanches – au moment donc où vous arrêtez d'écrire des critiques de cinéma –, vous devenez documentariste, ou du moins vous produisez des documentaires, vous passez donc progressivement, d'une certaine manière, du côté de l'image (mouvante)...

JP – Non, pas tout à fait, du moins pas aussi vite (je dois être lent !). *Nuits blanches* est un livre un peu insolent par sa facture : une réunion d'articles publiés dans des revues avant tout littéraires, car je n'ai écrit qu'une seule fois dans une revue de cinéma, et c'étaient *Les Cahiers du cinéma*. J'ai été, je peux le dire, « chassé » par *Positif* qui voulait me recruter – je me souviens de Michel Ciment qui, à la fin de notre conversation téléphonique, me disait : « Ah oui, mais vous, vous devez être du côté des *Cahiers* ! » Aux *Cahiers*, c'étaient des copains : Serge Daney, Serge Toubiana, Jean Narboni, notamment, et ils voulaient que j'écrive dans la revue. Mais finalement, je ne l'ai pas fait, peut-être parce qu'auparavant les *Cahiers* s'étaient engagés dans une vision très politique ; or à l'origine j'avais souhaité écrire contre cette doxa puritaine, idéologique. Au début des années 70, dans les revues, je me suis aperçu que j'ai été l'un des rares à écrire vraiment sur *La Maman et la Putain* (ce dont Jean Eustache m'a été très reconnaissant quand je l'ai connu plus tard), alors que les *Cahiers* n'ont consacré que quelques lignes expéditives à ce film majeur de la modernité, et pour le disqualifier en le traitant de « drame petit-bourgeois » – je me disais : c'est un peu court, jeune homme ! J'ai donc écrit très fortement contre ça, alors même que j'avais une grande admiration pour les *Cahiers* d'avant le tournant de la période maoïste.

J'étais aussi dans la nostalgie du cinéma des années 1960, qui reste pour moi une espèce d'âge d'or, où il y a à la fois l'éclosion des Nouvelles Vagues – la française, mais aussi les Nouvelles Vagues à travers le monde – et la présence des grands cinéastes en activité, comme Lang, Ford, Hitchcock, ainsi que les Italiens, Fellini, Visconti, Antonioni, puis Pasolini, etc. Après, il y a eu une espèce de glaciation, et il se trouve que c'est le moment où je commence à écrire. Je ne cherche pas alors à écrire dans les revues de cinéma, même s'il y a des revues beaucoup moins marquées idéologiquement que les *Cahiers* ; j'avais l'impression que j'allais être pris dans une « bande », alors que je préférais ma solitude de « spectateur nocturne », je voulais rester libre de ces contraintes. J'ai donc envoyé mes textes à des revues comme *La Quinzaine littéraire*, *La Revue d'esthétique*, *Les Cahiers du Chemin*, qui les ont acceptés. Georges Lambrichs, quand il est devenu ensuite directeur de *La NRF*, m'y a donné une tribune mensuelle où j'avais absolument toute liberté. *Nuits blanches* est un recueil que j'ai composé, presque à mon insu, comme un *work in progress*, à partir des textes que j'y avais publiés, ainsi que dans *Les Cahiers du Chemin*. Ces articles formaient, selon moi, un tout organique, cohérent. Le critique qui voudrait rassembler aujourd'hui ses articles dans une collection aussi littéraire que « *Le Chemin* » aurait sans doute les plus grandes difficultés.

FD – Après avoir cessé d'écrire de la critique filmique, vous reviendrez toutefois au cinéma par un autre biais – celui des origines du septième art. Deux ouvrages s'y intéressent : Séance de lanterne magique, une étude sur l'inventeur – ou plutôt le « perfectionneur » – de la lanterne magique, Étienne-Gaspard Robertson (dont une nouvelle édition est parue en 2021 sous le titre

de Lanterne magique. Avant le cinéma) et une anthologie sur les premiers écrivains-spectateurs de cinéma (Le Spectateur nocturne, 1993).

JP – Ce qui m'intéressait à travers ces deux ouvrages, c'était la part obscure des histoires du cinéma, leur angle mort, c'est-à-dire le spectateur. C'est cette part-là que je cherchais à déchiffrer : comment peut-on être spectateur d'images lumineuses projetées dans la nuit ? Il fallait aller aux origines, aux racines : il y avait donc d'une part la lanterne magique, et de l'autre, ces premiers spectateurs de la toute fin du xix^e siècle et du début du xx^e siècle, jusqu'aux années 1930, et leur façon de réagir au contact du cinéma, qui me semble toujours une invention ahurissante. Il y a une part de moi qui demeure stupéfaite par ces doubles vies qui nous sont offertes, quels que soient les supports.

À l'extrême fin du xviii^e siècle, Robertson a l'idée de construire tout un dispositif pour, d'une certaine façon, prendre au piège les spectateurs ; il ajoute ainsi des éléments à la séance de lanterne magique, en mettant par exemple le projecteur sur des roulettes, à la manière d'un travelling. Quant à l'appareil de projection, il est caché des spectateurs, il reste de l'autre côté de l'écran (qu'il nomme le « miroir »). Il faut créer les conditions propices à la réception des images, et surtout remédier à toutes les infirmités de leur fixité, c'est-à-dire utiliser des dispositifs mécaniques qui permettent de les animer, de créer du mouvement. Surtout, Robertson a l'idée d'apporter ce qui manque alors à la projection, c'est-à-dire le son : il y a donc des bruitages, de la musique, des ventriloques. Il y a enfin des comparses, des personnages, des acteurs, comme on le voit au théâtre aujourd'hui, qui sont présents dans la salle de manière à environner le spectateur. Robertson avait cette volonté de mettre le spectateur à l'épreuve, en danger.

Quels que soient les défauts techniques de son invention, c'est un travail de pionnier par rapport à ce que va proposer le cinématographe un siècle plus tard. Le rapport au spectateur, le trouble créé chez lui par la projection, voilà ce qu'a découvert Robertson. Même s'il n'est peut-être pas l'inventeur de la fantasmagorie, il a eu l'intelligence de raconter, d'exposer par écrit ce que Hitchcock théorisera plus tard comme la « mise en scène du spectateur ». Pour Robertson, déjà, le spectacle projeté n'est rien s'il manque à la projection cette part invisible qui se trouve dans la salle, le spectateur.

FD – Le Spectateur nocturne redonne justement sa place à ce spectateur bien particulier qu'est l'écrivain, qui est alors – dans la première moitié du xx^e siècle – un spectateur « sans qualité », dites-vous. Est-ce que cela définirait aussi cette première forme de cinéphilie, qui ne dispose encore d'aucune référence ni de cadre établi ?

JP – Quand je préparais *Séance de lanterne magique*, j'ai rassemblé au gré de mes lectures les rares textes qui décrivaient des séances de lanterne magique. Il y a bien sûr Robertson, mais l'autre pilier du livre, c'est Proust, c'est la séance à Combray qui ouvre *À la recherche du temps perdu*, et puis un certain nombre d'auteurs, jusqu'à Leibniz qui fait un récit de séance remarquable. Fatalement, au fur et à mesure de cette recherche un peu aléatoire, je suis tombé sur

des récits de spectateurs des premiers temps du cinématographe. J'ai mis alors tous ces matériaux de côté, en me disant que cela pourrait donner lieu à un autre livre. Ce que j'ai tenu à montrer avec *Le Spectateur nocturne*, c'est qu'il y avait eu, dès les débuts du cinéma, des « reporters » qui s'appellent Remy de Gourmont, Maxime Gorki, ou Hugo von Hofmannsthal, des auteurs « sans qualité », dans la mesure où il n'y a pas de cinéphilie organisée à l'époque. Mais ce ne sont pas du tout des spectateurs sans qualité : écrivains, voire très grands écrivains, souvent connus, quelquefois moins, leur mérite est d'avoir envisagé ce nouvel art avec beaucoup de fascination, de curiosité, d'enthousiasme, tandis que la vision dominante du cinéma pouvait se résumer alors dans la formule de Georges Duhamel, méprisant « ce divertissement d'îlots ». Je pense qu'un art nouveau provoque toujours chez les contemporains un certain rejet, parce qu'on ne voit pas bien ce dont il est porteur ; comme cela contrarie la tradition artistique que l'on met au pinacle, on s'écarte de la nouveauté. Le cinéma est pour moi une aventure sensible, une fabrique expérimentale de sensations, de savoir, d'intelligence. J'étais donc très curieux de voir comment de grands écrivains avaient pu, la première fois de leur vie, accueillir le cinéma, comment il avait pu « prendre » chez les auteurs qui m'avaient précédé dans la découverte de ce spectacle optique.

FD – Avec parfois aussi des réactions surprenantes : on pense à Proust par exemple, qui dévalise le cinéma (« ce déchet de l'expérience »). On sait que Proust était très intéressé par les innovations techniques, mais avec le cinéma, la rencontre ne s'est pas faite, ça n'a pas « pris »...

JP – Proust, c'est une obsession chez moi ! Je lui en veux beaucoup d'avoir été si aveugle au cinéma, alors que son art littéraire est à ce point cinématographique : il est fait non seulement de ce qu'on voit, mais de l'invisible, de l'ubiquité, de la multiplicité des temps et des sensations, de la superposition constante du présent et du passé ; toutes choses enfin qui sont portées à leur quintessence dans les plus grands moments du cinéma. Que Proust, si sensible aux inventions techniques, soit passé complètement à côté de cet art nouveau, cela n'arrête pas de me contrarier, je n'arrête pas de le lui reprocher... !

FD – ...Mais ça ne rend que plus bouleversants certains des textes de cette anthologie. Elle montre aussi – à travers les réactions d'auteurs aussi divers que Tanizaki ou Fitzgerald – qu'il y a une sorte d'universalité du médium, qui franchit d'emblée toutes les frontières.

JP – Tout à fait, il y a cette universalité, et pour l'illustrer, je peux vous citer un extrait de *Le Temps et le Fleuve* de Thomas Wolfe (1935) :

[...] il voit soudain aussi, il reconnaît les spectateurs du cinéma, dans l'instant il les salue, ils sont leur frère en solitude, celui de toute la famille humaine, et il leur dit adieu. Tout petits, obscurs, solitaires, silencieux, assoiffés et inassouvis, les habitants de la petite ville sont assemblés dans cette cellule de lumière, de chaleur et de joie. Là, pendant un court instant, ils sont unis par le charme magique que le cinéma jette sur eux. Silencieux dans l'ombre, penchés en avant, ils ne forment qu'un esprit et participent de la même vie agglutinée, et pourtant tous sont en même temps distincts.

Oui, solitaires, silencieux, beaux l'espace d'un moment, il sait que les gens de la ville sont là, levant les corolles blanches de leurs visages avides, insatiables, vers l'écran magique : ils exultent et rient au triomphe de leurs héros, pleurent sans bruit à la mort de la mère, les gosses font une folle ovation au châtiment du traître : tous sont là dans les ténèbres, sous la voûte immense et éternelle du temps, et, en une seconde, on les voit, on les reconnaît, on les salue¹.

Il y a des textes que je suis très content d'avoir trouvés. Celui-ci, en particulier, cherche à explorer l'expérience des spectateurs qui se retrouvent ensemble, dans un lieu comme une « caverne », à regarder des images mouvantes sur un écran : ce qui est quand même une activité insensée, et qui se perd peut-être aujourd'hui (l'avenir nous le dira) ; mais voilà, ça existe encore, et ça aura existé en tout cas plus d'un siècle, ce qui est inouï quand on y pense.

FD – L'image de la caverne que vous convoquez semble revenir d'ailleurs, de manière sous-jacente, dans les critiques que l'on a pu porter sur le cinéma, et qui relèvent d'un schéma platonicien : on pense au stigmate sur l'image, à la condamnation du simulacre. Il y aurait une dimension un peu obscène dans le cinéma et dans son dispositif : on est caché, on est fantomatisé, et on est en train de surprendre quelque chose de « feint », qui n'est pas de l'ordre de la réalité...

JP – Dans *L'Art sans paroles*, Gérard Macé rappelle que le cinéma s'est joué d'abord à l'intérieur de la famille. Le cinéma nous met devant les ombres gigantesques des grandes personnes. Il y a dans ce septième art un noyau très fort, car il relève de l'interdit : nous sommes devant un spectacle qui ne nous est pas destiné, qu'on surprend. Ce dispositif fantasmatique est au cœur du cinéma.

*FD – Il y a un autre aspect que je voudrais aborder, et qui rejoint d'une certaine manière ces questions : c'est bien sûr votre activité de cinéaste, de documentariste. L'image y a un statut propre : elle est d'abord une archive, que vous mettez au service d'un propos et d'une réflexion historiques. Ce statut de l'image, vous l'évoquez de manière frappante à travers les exemples de ces films amateur qui déclenchent l'enquête de *La Moustache du soldat inconnu* (2018). Les séquences que vous découvrez alors vous sidèrent : on y voit notamment quelques minutes de la vie quotidienne des soldats au front, mais aussi des images qui nous ramènent immédiatement dans l'horreur de la guerre : un brancardier qui empile des cadavres sur une charrette, quelques soldats qui déjeunent en posant leur pique-nique sur des cercueils. Comment voyez-vous, à la fois comme écrivain et comme documentariste, ce rapport entre archive et sidération ?*

JP – Je suis venu peu à peu à l'archive, et par le biais des films documentaires. J'étais frappé, et peiné, de voir que les réalisateurs de documentaires – ceux qui concernent l'histoire – utilisaient bien souvent des images d'actualité, mais comme des images sans source, tombées du ciel. Comme les images sont rares, toutes celles que l'on peut trouver semblent

1. Cité dans *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma : une anthologie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p. 257.

bonnes à prendre, mais on les tord dans tous les sens, on leur fait dire ce qu'on veut. Ce n'est pas du tout mon regard ni mon attitude face au documentaire : j'ai besoin de savoir d'où viennent les images, qui les a fabriquées.

Ces considérations me ramènent à un film que j'ai réalisé il y a dix ans environ (*Hélène Berr, une jeune fille dans Paris occupé*), d'après le journal d'Hélène Berr, un texte magnifique d'intelligence et d'émotion. Elle tient ce journal de 1942 à 1944, avant d'être arrêtée et déportée avec ses parents et de mourir à Bergen-Belsen en avril 1945. Durant l'Occupation, à Paris, elle vit d'une certaine façon à l'abri du temps, avec sa famille, dans un appartement sur le Champ-de-Mars, à l'ombre de la Tour Eiffel. Quand la chance m'a été donnée de faire ce film, je me suis dit tout de suite qu'il n'y avait qu'une seule façon de le réaliser : être dans la voix de cette jeune fille, c'est-à-dire l'entendre à travers son texte, et voir le monde à travers ses yeux. Je ne voulais donc pas filmer Paris aujourd'hui, encore moins filmer des historiens spécialistes de la période ou des personnes qui l'auraient connue de près ou de loin. Ce n'était pas un refus de principe chez moi – au contraire, le dispositif de la parole filmée m'intéresse beaucoup, j'ai eu l'occasion de le démontrer. Mais dans ce cas, c'était inimaginable d'y recourir : Hélène devait être l'héroïne même invisible de ce film, aussi il me fallait voir par ses yeux et parler avec sa propre voix. C'est ainsi que j'ai défendu le projet, en annonçant que toutes les images proviendraient de films amateur, tournés à Paris sous l'Occupation.

Mais en même temps, c'était vraiment vendre la peau de l'ours ; je ne pouvais pas être certain alors de trouver suffisamment d'images pour tenir ce parti pris. Je me disais que je pourrais sans doute me débrouiller avec des images filmées immédiatement avant ou après la guerre, pour autant qu'elles l'aient été dans un Paris désert, sans éléments parasites qui viendraient les dater précisément. Finalement, la moisson d'images a été si abondante (beaucoup plus que je ne l'imaginais au départ) que je n'ai pas eu besoin d'utiliser ces subterfuges (ces images amateur ont beau ne pas être datées précisément, on aurait vu tout de suite en réalité qu'elles dataient d'avant ou d'après la guerre). J'y ai ajouté quelques séquences d'Actualités, c'est-à-dire de propagande, mais données comme telles, non pas comme des « documents d'histoire ». Bien sûr les images amateur ne sont pas dépourvues d'idéologie. Leur point de vue est celui des militaires allemands qui sont les seuls alors à avoir le droit de filmer, mais ces séquences permettent de voir ces « déchets de l'expérience » dont nous parlions à l'instant, de sentir l'air du temps, ce qui n'intéresse pas forcément les historiens, de capter l'atmosphère de la vie à Paris à ce moment-là. Si ces images ne montrent pas ce qu'on veut trouver, elles montrent en tout cas d'autres choses, et c'est ce qui est souvent passionnant car inattendu.

Des années plus tard, je me suis résigné, ou plutôt je suis résolu, à écrire sur la guerre de 14-18 – c'est une vieille obsession chez moi, puisqu'à l'âge de 13-14 ans, je voulais écrire déjà un livre sur la vie ordinaire pendant la Grande Guerre (et heureusement, je ne l'ai pas écrit à l'époque). C'est l'éditeur Dominique Janvier – rencontré par l'intermédiaire de Gérard Macé – qui, en me sollicitant pour un texte, me donnera l'occasion d'écrire enfin sur le sujet. Une photo vue très jeune, et qui m'était restée en travers des yeux, en sera le point de départ : on y voit des soldats, en 1915 – ils n'ont pas de casque encore, mais un petit képi – qui cassent

la croûte. Rien que de très banal, sauf que leur table improvisée est constituée d'un empilement de cercueils. Si ce court texte s'appelle *Guerre éclair* (1997), c'est parce que cette photo était pour moi comme la condensation, en un éclair, de la guerre tout entière.

Des années plus tard, tandis que je remets en chantier ce projet de livre que je n'ai jamais abandonné ni jamais mené à bien, pressé par la venue du centenaire de la guerre, je tombe un jour, en naviguant sur le net, sur les images sidérantes d'un film amateur, qui dure dix, quinze minutes. On y voit ce qui est toujours absent des films de propagande, c'est-à-dire la mort. Puis je me rends compte qu'un camarade universitaire a travaillé sur cette séquence ; je lui écris pour lui demander des précisions historiques – quelles sont les pattes de col des uniformes ? Est-ce bien le 168^e ou le 169^e régiment d'infanterie ? – précisions qui me permettraient de retrouver le journal de marche de l'unité. Cet universitaire ne me répond pas, puis m'avertit qu'il ne peut pas me répondre, parce qu'il travaille justement sur le sujet, et qu'il réserve donc à ses publications la primeur de ses trouvailles. Cela me met tellement au défi que je me suis dit (et je le raconte dans le livre) : je vais identifier tous les anonymes concernés par ces plans tournés également en 1915 – aussi bien l'auteur du petit film que, dans la mesure du possible, les vivants et les morts que l'on y voit imprimés sur la pellicule. Je me suis fixé l'objectif de sortir du néant tous ces obscurs, dont nous ferons partie un jour aussi, ces inconnus qui sont là, fossilisés dans l'image. Cette idée de l'empreinte me poursuit toujours.



FIG. 2. Jérôme Prieur sur le tournage du documentaire *Les Sentinelles de l'oubli* (2024).

Photo : Benjamin Delattre, Mélisande Films.



FIG. 3. Jérôme Prieur sur le tournage du documentaire *Les Sentinelles de l'oubli* (2024).

Photo : Renaud Personnaz.

FD – En évoquant ces gens qui laissent littéralement leur empreinte dans l'image, je voudrais citer La Moustache du soldat inconnu (2018), où vous dites précisément qu'il y a une réaction très particulière des soldats qui sont filmés : ils veulent « faire partie de l'image », s'introduire en elle. Ils sont conscients peut-être qu'on les filme, mais ce n'est pas très sûr non plus :

Ce serait trop compliqué de penser à être maintenus en vie par des images, mais ils veulent y être gardés. Ils veulent que les images les gardent. Ils savent sans le savoir que quelque chose d'eux, de leur petit corps si frêle et si fragile, pourra y subsister incognito. Qui est qui, qui rejoue le mythe, qui est Orphée et qui est Eurydice parmi ces visages qui se retournent sans cesse pour nous donner des nouvelles des enfers ? Et nous, que faisons-nous à les regarder ? Croyons-nous vraiment que nous les voyons ? Nous sommes aveugles et maladroits, nous avançons à tâtons à leur rencontre².

On ne sait donc pas vraiment, dans cette affaire, qui est Orphée, qui est Eurydice. Est-ce le spectateur lui-même qui, par son acte assez proche de la nécromancie de Robertson, fait revenir les ombres ? Ou est-ce que ces ombres étaient déjà conscientes de leur propre devenir d'ombres, à travers la mort permanente ? Bref, ces images sont à la fois banales et terribles, mais elles disent peut-être aussi l'essence même du cinéma...

2. Jérôme Prieur, *La Moustache du soldat inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2018, p. 154.

JP – Je peux vous répondre en évoquant le nom d'Albert Gal-Ladevèze, l'auteur du petit film, le cinéaste amateur – et de fait, jusqu'alors inconnu – dont j'ai essayé de reconstituer tout le parcours dans mon livre. Il est mort d'ailleurs comme instructeur dans un accident d'avion en mai 1916. Ce sous-officier était sans doute, dans le civil, un peu fortuné, puisqu'il possédait du matériel de prise de vues. Or, ce cinéaste amateur a eu l'idée, en apparence toute simple, de filmer du temps : au lieu de filmer rapidement des situations, pour en garder seulement une image toute faite, un cliché, il a compris qu'il pouvait saisir autre chose de la réalité, qu'il pouvait la filmer dans sa durée, comme justement cet homme qu'il filme sans couper la prise tandis qu'il empile des sacs sur un chariot – or on comprend petit à petit que ces sacs sont en réalité des corps, des poilus morts... Une frayeur nous saisit à cette vision, mais en même temps de l'admiration devant le geste cinématographique : l'homme à la caméra a osé montrer ça, certes de loin, mais c'est la guerre qu'il nous montre, en nous disant : eh bien, la guerre, c'est cette boucherie, cette saloperie ! S'il ne prenait pas autant de temps pour le dire, ce serait simplement une image de cadavres, ce serait sans intérêt, alors que là, on comprend la dimension matérielle de la guerre : comment se débarrasser des cadavres ? Le cinéaste amateur a osé faire ça : donner à cette question sa propre réponse, par le cinéma. Et cela m'a beaucoup troublé.

FD – Je voulais terminer par une dernière question sur ce rapport à l'archive : qu'est-ce que devient aujourd'hui l'archive filmique face aux nouveaux supports, notamment numériques ? Quel regard portez-vous, comme documentariste, sur ces images au statut très différent des images qui les ont précédées, visibles partout, dématérialisées, et qui remettent en cause par ailleurs les dispositifs qui ont été ceux du cinéma traditionnel : la projection, l'obscurité, l'aspect collectif du cinéma ?

JP – Cela m'inspire plusieurs réflexions. Il y a d'abord ce que pourraient sans doute en dire les chefs opérateurs, qui sont plus compétents que moi sur ce sujet. Il y a certes des qualités et des gains indéniables de l'image numérique, notamment par sa dématérialisation. Mais ce qui est certain, c'est qu'on ne sait pas comment ces images vont vieillir. J'ai vu comment certaines images des années 1980-1990, tournées en vidéo, sont devenues une espèce de bouillasse abominable. Il y a donc des zones de l'histoire récente qui ont perdu leurs images, alors que les images des frères Lumière, qui ont plus d'un siècle, ne bougent quasiment pas si elles sont conservées dans de bonnes conditions (et si on les transfère du film-flamme, le support de celluloïd sur lesquelles elles ont été tournées). Donc voilà un aspect qui me met un peu en « arrêt » face à cette évolution.

L'autre chose que cela m'inspire relève plus directement de ma pratique de cinéaste. Quand on utilise des archives d'actualité, mais aussi des archives amateur, on se trouve dans une forme de compétition : ces images noir et blanc ou en couleur sont tellement fortes qu'il faut être à la hauteur quand on filme soi-même. Il ne faut pas non plus les écraser sous des images d'aujourd'hui qui n'entretiennent aucun mystère. C'est là un vrai défi que j'essaie toujours de résoudre. J'ai réalisé dernièrement un film en Martinique, dans lequel il m'a fallu

choisir le super 8 pour dégrader en quelque sorte l'image, lui redonner sa matière, quelque chose du tremblement. Le problème du numérique, c'est que le résultat est tellement parfait qu'il en perd sa texture, et qu'on doit s'efforcer, au cours des opérations techniques ultérieures, de truquer l'image pour lui redonner un semblant de matérialité, d'épaisseur, d'impureté.

Quant aux conditions de projection, je vous avoue que je n'en sais rien. Ce qui est certain, c'est que pour moi – pour nous –, le fait de voir ensemble un film dans une salle obscure, c'est une expérience incomparable, même si aujourd'hui on peut voir en grand des projections chez soi, comme les utopistes du xx^e siècle l'avaient imaginé ou Fritz Lang avec ses *Docteur Mabuse*. Il est vrai que ce n'est pas du tout pareil que de voir un film sur un tout petit écran, mais en même temps cela se fait de plus en plus. À vrai dire, je ne sais pas ce que le cinéma va devenir, comment il va muter, l'histoire nous apprend à être à la fois pessimiste et optimiste.

Bibliographie sélective

- PRIEUR Jérôme, *Nuits blanches. Essai sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993.
- *Guerre éclair*, Paris, La Pionnière, 1997.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus contre Jésus*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- PRIEUR Jérôme, *Petit tombeau de Marcel Proust*, Paris, La Pionnière, 2000.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus, illustre et inconnu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- PRIEUR Jérôme, *Proust fantôme*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le cabinet des lettrés », 2001.
- *Tous les objets sont des sphinx*, Paris, La Pionnière, 2002.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus après Jésus, l'origine du christianisme*, Paris, Le Grand livre du mois, 2004.
- PRIEUR Jérôme, *La Fabrique des doubles*, avec des photographies de Gérard Macé, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2006.
- *Roman noir. Essai sur la littérature gothique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- *Babylone 1900, avec trois bois gravés de Félix Vallotton*, Paris, La Pionnière, 2008.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus sans Jésus : la christianisation de l'empire romain*, Paris / Issy-les-Moulineaux, Éditions du Seuil / Arte éditions, 2008.
- PRIEUR Jérôme, *Le Mur de l'Atlantique, monument de la Collaboration*, Paris, Denoël, 2010.
- *Rendez-vous dans une autre vie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2010.
- *Ingres en miroir*, Montauban, Musée Ingres / Paris – New York, Le Passage, 2012.
- *Marcel avant Proust*, suivi de Marcel Proust, « *Le Mensuel* » retrouvé, Paris, Édition des Busclats, 2012.
- *Une femme dangereuse*, Paris-New York, Le Passage, 2013.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus selon Mahomet*, Paris, Le Grand livre du mois, 2015.
- PRIEUR Jérôme, *Chez Proust, en tournant. Journal de tournage*, Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2016.
- LIBERGE Éric, MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Le Suaire*, 3 t., Paris, Futuropolis, 2017.
- PRIEUR Jérôme, *Berlin. Les Jeux de 36*, Paris, Éditions La Bibliothèque, coll. « Les Billets de La Bibliothèque », 2017.
- *La Moustache du soldat inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2018.

- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *La Véritable Histoire d'Artaud le Mômo*, Mazères, Le temps qu'il fait, 2020.
- PRIEUR Jérôme, *Lanterne magique. Avant le cinéma*, Paris, Fario, 2021 [1^e édition 1985 sous le titre : *Séance de lanterne magique*].
- *Vallotton cinéma*, Paris, L'Échoppe, 2021.
- BASTIDE Bernard, COLLET Jean, PRIEUR Jérôme et BERZOSA José Maria (dir.), *La leçon de cinéma de François Truffaut : entretiens*, Paris, Denoël, 2021.
- OLIVIER Laurent et PRIEUR Jérôme, *Où est passé le passé : traces, archives, images*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 2022.
- PRIEUR Jérôme, *Regarder et ne pas voir. Louis Gillet, un témoin au cœur des années sombres (1936-1943)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2024.
- *Mon reliquaire. Supplément à Corpus Christi*, Paris, Fario, 2024.
- *Sur le sentier de la guerre*, Droue-Sur-Drouette, La Pionnière, 2025.