



Stan Neumann

l'invité

Les films de Stan Neumann  
édités en dvd ou accessibles en VoD :

**Norman Mailer. Histoires d'Amérique**, éditions Montparnasse

**Paris, roman d'une ville**, éditions Arte vidéo

**Collection Architectures**, éditions Arte video

**Apparatchiks et Businessmen**, Vodeo.Tv

**Louvre, le temps d'un musée**, Vodeo.Tv

Stan Neumann filme, dirait-on, comme un peintre de natures mortes. Le mot allemand de *Stilleben* conviendrait mieux, avec ce *Still* qui désigne plus le silencieux. Natures silencieuses, donc. Où tout parle par des degrés d'intensités différentes.

Et puis, on dirait bien que Stan Neumann continue à transporter avec lui sa Prague natale, aussi bien dans sa construction et son architecture réelles que par les portes, les couloirs et la poétique de l'écriture de Kafka. Explorations de châteaux intérieurs, chaque film a son fil d'Ariane propre.

« Il faut chercher la manière dont l'œil est aveuglé » dit-il.

Regarder de l'intérieur, donc...

Marie Frering

# STAN NEUMANN

## L'EXPLORATION DES CHÂTEAUX INTÉRIEURS

### ***La langue ne ment pas***

Une des raisons pour laquelle j'ai fait ce film, c'est cette affirmation chez Klemperer que seule la raison est libre. Qui me parle d'autant plus que j'y vois beaucoup de résonances par rapport à la situation d'aujourd'hui. Car les films, on les fait avec soi-même, avec ce que nous sommes, et pour ma part, j'estime que nous vivons aujourd'hui dans une époque de régression. Klemperer me parle de l'urgence d'aujourd'hui. Quand je fais un film comme ça, je le pense par rapport à aujourd'hui. Je n'aurais jamais fait ce film si je l'avais vu comme un film d'histoire, c'est-à-dire un film historique.

J'ai eu le plaisir de projeter ce film un peu partout, je l'ai projeté aux États-Unis, je l'ai projeté dans des lycées professionnels en France et la discussion portait toujours sur la question de qu'est-ce que c'est que le langage des pouvoirs aujourd'hui, et comment le langage est systématiquement abîmé par le pouvoir. Lors d'une projection aux États-Unis en 2005, la discussion ne portait que sur le langage de l'administration Bush. J'ai fait une projection au moment des présidentielles avec des jeunes filles dans un lycée professionnel du sud de la France, on n'a parlé que de Sarkozy, du langage politique dans la société.

Au fond, ce que Klemperer dit à travers son analyse sauvage de la LTI, la langue des nazis, c'est qu'il faut toujours écouter, qu'il faut prendre le langage au mot, et qu'il faut essayer de comprendre ce qu'il nous dit réellement. Tout ça, ce sont des outils de réflexions sur le monde d'aujourd'hui. Klemperer dit : *« Ce qui est terrible avec cette langue, c'est qu'elle ne peut servir qu'à une seule chose. Elle ne peut pas parler de pensée. Elle ne peut pas parler de cuisine. Elle ne peut pas*

Au printemps 2008, la Safire accueillait Stan Neumann pour une séance de l'invité à l'Agence culturelle d'Alsace, autour de trois films, trois explorations d'une grande subtilité. *La langue ne ment pas*, d'après le *Journal* de Victor Klemperer qui analyse au jour le jour les avancées de la langue nazie, nous entraîne au cœur d'une fabrication dont notre siècle ne s'est pas remis. Avec *Nadar*, photographe, c'est à la visite de l'atelier intérieur de l'artiste autant que de ses images que nous sommes conviés. Et dans les voyages architecturaux de Stan Neumann, on est amené à retrouver une âme d'enfant en explorateur clandestin esca- ladant les façades et rentrant par les fenêtres.

La langue ne ment pas



*parler d'amour. Elle peut juste donner des ordres exhortés.* » Et effectivement, quand un président de la République dit « Casse-toi pauvre con », on pourrait analyser ça aussi comme ça, comme une espèce de formidable appauvrissement de la langue, et de la relation. Puisque la langue n'est jamais que la traduction de la relation entre les gens.

### La pensée résistante

Le journal de Klemperer est un texte de 1600 pages. Je me suis mis dans un processus d'adaptation brutale puisque pour le film je ne pouvais en garder qu'une vingtaine. C'est donc un processus de réduction énorme. Avec en plus des problèmes très particuliers en terme de matériaux; je parle là de la question de la narration. J'ai choisi d'accentuer certains thèmes qui me touchaient plus particulièrement. Par exemple ses règlements de compte avec le sionisme, j'ai estimé qu'il les avait dépassés... Par contre, son regard sur Ezra – en août 1942 il écrit : *« Il y a quelques jours, j'ai appris que c'est le prophète Ezra qui a codifié la religion juive, la loi, les centaines de prescriptions et d'interdits qui lient le juif à son Dieu dans les moindres détails*

*de ses actions. La Gestapo est comme Ezra. Ils inventent constamment des mesures pour nous briser lentement.* » –, comparer la Gestapo à Ezra, et les mettre en parallèle, je continue à croire que c'est une pensée extrêmement forte. Et qui me parle. D'autant que c'est un texte qu'il écrit en 1942, donc ce ne sont pas des élucubrations d'intello confortable. Il l'écrit au fond, au fond de l'horreur.

Klemperer se considérait comme Allemand. Il ne se considérait pas comme juif et il a été acculé à ça malgré lui, en résistant de toutes ses forces aussi longtemps qu'il a pu. Il considérait que c'était totalement régressif. Mais en même temps, personne ne sait exactement quels sont les mécanismes qui sont en œuvre pour lui, à l'intérieur de sa tête. J'ai l'impression qu'à un moment donné, il a fini par baisser un peu les bras, par force. Parce que tout simplement, autour de lui, dans la maison des juifs, il n'y avait plus que des juifs. C'est-à-dire qu'il a été acculé à ça, obligé de l'accepter parce que c'était les seules relations humaines qu'il pouvait continuer à avoir. Et dans son journal il raconte cela, son refus de ce qu'aujourd'hui on appellerait le communautarisme, une lecture ethnique. Sa pensée de fond, c'est que vraiment on est la langue que l'on parle. Nous ne sommes pas déterminés biologiquement.

Évidemment tout ce qui précède ne porte que sur les contenus. Mais un film c'est tout autant une forme.

Et lorsque j'ai décidé de faire ce film, je me suis rendu compte que c'était impossible: comment faire tenir cette énorme masse, dont la force vient de la précision obsessionnelle des détails, dans un film d'une heure et demie? Le travail sur la langue a été la clé, j'ai suivi ce fil très ténu et très simple qui est devenu le fil d'un film. À partir du moment où je me suis dit que ce n'était pas un film sur une victime mais sur quelqu'un qui travaille et qui lutte, j'ai très vite trouvé les principes formels. J'ai construit le film sur cette trame-là: l'espace restreint du travail, les objets qui disparaissent, et lui qui travaille dans ce petit espace dont il reste maître. L'idée était de resserrer cela de plus en plus, de façon à accroître la contradiction avec le grand espace des archives, l'espace des foules, de la guerre nazie.

Mais comment faire pour refabriquer des images dans un tel univers? Je n'étais pas dans un espace réaliste, ni fantasmatique, j'étais avec des objets refabriqués ou réinventés qui ont tous, à mes yeux, une sorte de vérité, une authenticité

La langue ne ment pas



« Une tyrannie au jour le jour que l'on va oublier.  
Mille piqûres de moustiques sont pires qu'un coup sur la tête.  
Je note les piqûres de moustiques. » Victor Klemperer, extrait du *Journal*

### Liste de 31 mesures imposées aux juifs de la ville de Dresde

- 1 Interdiction de quitter la *Judenhaus* après huit heures du soir.
- 2 Expulsion de notre propre maison.
- 3 Interdiction d'écouter la radio, d'utiliser le téléphone.
- 4 Interdiction d'aller au cinéma, au théâtre, au concert, au musée.
- 5 Interdiction d'acheter des journaux.
- 6 Interdiction d'utiliser tout transport en commun.
- 7 Interdiction d'acheter des denrées rares.
- 8 Interdiction d'acheter des cigarettes.
- 9 Interdiction d'acheter des fleurs.
- 10 Interdiction d'acheter du lait.
- 11 Interdiction d'aller chez le coiffeur.
- 12 Interdiction de faire appel à un artisan.
- 13 Confiscation des machines à écrire.
- 14 Confiscation des fourrures, des couvertures en laine.
- 15 Confiscation des bicyclettes.
- 16 Confiscation des chaises longues.
- 17 Interdiction d'avoir des animaux de compagnie.
- 18 Interdiction de quitter Dresde.
- 19 Interdiction de pénétrer dans la gare.
- 20 Interdiction de pénétrer dans les jardins publics.
- 21 Interdiction de pénétrer dans les rues du centre-ville et les marchés couverts.
- 22 Obligation de porter l'étoile juive.
- 23 Interdiction de stocker des aliments.
- 24 Interdiction de fréquenter les bibliothèques.
- 25 Interdiction d'aller au restaurant.
- 26 Interdiction d'acheter des vêtements.
- 27 Interdiction d'acheter du poisson.
- 28 Interdiction d'acheter du café, des fruits, du chocolat, du lait concentré.
- 29 Impôts spéciaux.
- 30 Plafond mensuel des dépenses constamment réduit.
- 31 Restriction des achats à une seule heure par jour qu'on appelle l'heure juive.





Nadar, photographe

d'objets. D'innocence aussi. Des objets que j'ai filmés de tout près, à toute petite échelle, en fait celle du regard des enfants, où tout prend une force et un relief nouveau. Mais cette relation aux objets renvoie aussi à ma passion pour le cinéma documentaire, un cinéma tourné vers le monde réel, vers le dehors, même si paradoxalement ce film-ci a été entièrement tourné en studio. Filmer le monde "objectif", matériel, comme j'aime le filmer, c'est-à-dire avec précision, c'est ma façon à moi de lutter contre le flou, la confusion, qui sont les armes principales de toutes les pensées totalitaires. Pour moi, comme pour Klemperer, la précision est une arme, une arme politique.

Être précis ce n'est pas être froid, ce n'est pas un film froid. C'est un film qui préfère l'action à la contemplation, la lucidité au pathos et aux bons sentiments. Les totalitarismes aiment le flou, le brouillage. Le totalitarisme "soft" de la télévision en est un bon exemple. Il faut leur opposer un contour net, tranchant.

Enfin, c'est un film qui est tourné sur la surface d'une table, avec quelques objets, à toute petite échelle...

### ***Nadar, photographe***

La première question que je me suis posée pour ce film est: J'aime le travail de ce photographe et j'ai envie de faire quelque chose avec, mais au nom de quoi ai-je le droit de construire quelque chose sur le travail de quelqu'un d'autre? C'est-à-dire comment faire pour que le film puisse exister de façon légitime et ne pas se contenter d'exploiter le génie d'un photographe du XIX<sup>e</sup>?

Le film a été fait à une époque où on était obsédé par la matérialité des images. Donc je voulais absolument que les photographies de Nadar existent comme des objets matériels et non pas uniquement comme des images. Il y avait cette volonté de les objectiver, d'en faire des objets physiques dans l'univers du film. Et puis après il y avait la question majeure de comment un film, qui est un travail plastique, peut intervenir sur une œuvre plastique préexistante?

J'ai décidé de ne pas faire de banc-titre, mais de mettre en place un dispositif qui me permettait d'avoir la précision du banc-titre avec les photos comme des objets. Je ne voulais pas faire de banc-titre parce que je ne voulais pas me retrouver dans cette espèce de glissade orthogonale, c'est-à-dire



Nadar, photographe

toujours à la perpendiculaire de l'image et un peu capricieuse, ce que l'on s'autorise très souvent dès que l'on filme de la photographie ou de la peinture, on se balade dedans comme si on était en liberté dans un terrain vague. Je ne voulais pas faire ça. Je voulais avoir une démarche qui tienne compte de la réalité plastique et structurelle des photos sur lesquelles je travaillais. C'est une position de principe, je ne supporte pas que l'on se balade dans les images de quelqu'un comme si on en était le maître. J'ai toujours pensé, mais je pense comme ça pour tous mes films, j'ai pensé que ce n'était pas du tout un film esthétique mais que c'était aussi et surtout un film politique. Sur la politique de l'image. En 1995, c'est le moment où l'on commence à découvrir ce dans quoi on est aujourd'hui, c'est-à-dire qu'on commençait à comprendre que l'on était submergé par les images. Et que l'on n'était plus en mesure de discriminer, de choisir, dans ce flot d'images qui était en train de nous tomber dessus. Mon objectif était de ne pas rajouter des images mais d'en enlever.

Et je continue à rester attaché à l'idée que ce bonhomme, Nadar, moins il en fait, plus il est content!

Je trouve que c'est un programme excellent pour nous aussi, réalisateurs... Je fais partie des réalisateurs qui ne sont pas cinéphiles. J'ai très rarement dans mes films des références à des films ou à des figures filmiques. Par contre, je suis absolument nourri de peinture, de littérature et de musique, qui sont pour moi des outils totalement opératoires. C'est-à-dire que quand je cadre, quand je filme, les références que j'ai en tête en termes visuels, sont des références de la tradition picturale, pas forcément occidentale d'ailleurs. J'ai toujours adoré le cinéma dans ce qu'il permet de faire. Mais je ne l'ai jamais pris comme modèle pour ce que je voulais faire.

Dans mes images, j'ai l'obsession de la définition. Je ne me reconnais pas du tout dans une logique du flou par exemple. J'ai une obsession de structure et de contours, ce qui appartient sans doute à une tradition classique. C'est-à-dire qu'aussi bien sur le plan de ce qui m'intéresse dans le travail sur la structure narrative que de ce qui m'intéresse dans la fabrication des images, j'ai une position classique. J'ai toujours envie d'arriver au plus transparent possible, parce que, au fond, mon vrai plaisir c'est de raconter des histoires aux gens.

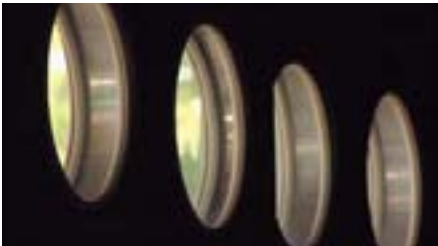
### Le lieu du film

Pour ce film, j'ai inventé une machine qui est une extrapolation des margeurs. C'est une machine complètement inventée, fabriquée pour les besoins du film. Pour plusieurs raisons. Parce que d'abord un film est quelque chose où quelque chose se passe... Je voulais que l'on voit physiquement ce qui se passe au moment de la photo, que le découpage à l'intérieur de l'image préexistante ne soit pas une espèce de truc arbitraire du réalisateur de droit divin. Je voulais que les opérations apparaissent vraiment, comme des opérations de chirurgie presque. Et puis quelque chose qui fasse du bruit, parce que je n'ai pas mis de musique sur le film, c'est aussi une décision ça, une décision rythmique. Et je voulais un lieu du film.

La vraie question est: Où est-ce que je me mets? Quel est le lieu propre du film? Quel est le mode d'existence propre du film par rapport à une œuvre préexistante? En quoi le film va-t-il pouvoir prendre une sorte d'autonomie par rapport au réel auquel il est confronté? Le réel, en l'occurrence, c'est la photographie. Et c'est un problème fondamental aujourd'hui du film documentaire. Si on ne se confronte pas à ce problème-là, on est tout le temps à la traîne



La Caisse d'épargne de Vienne  
(collection Architectures)



La maison de Jean Prouvé  
(collection Architectures)



du réel et on finit par être dans le processus de captation. Et souvent c'est parce le lieu propre n'est pas défini. Je pense qu'un film qui n'a pas de lieu propre, un film qui ne crée pas quelque chose qui lui est spécifique par rapport au réel qu'il capte, dont il s'empare, n'a pas de légitimité selon moi. Que fait le film, à part le fait de nous faire rencontrer des gens intéressants et sympathiques? Qu'est-ce qu'il fait en propre? Qu'est-ce qu'il fabrique qui n'aurait jamais existé sans lui? C'est vraiment une question cruciale, de mon point de vue, pour un réalisateur.

Il ne suffit pas d'avoir un point de vue honnête, correct et consciencieux sur des choses intéressantes. Il faut à un moment que le film crée quelque chose qui n'aurait jamais existé si vous, vous n'aviez pas voulu que ça existe.

L'autre problème, c'est comment faire pour que cette situation puisse commencer à se développer dans le temps. Au fond, le cinéma doit tout le temps créer du temps, du temps de développement et de la dramaturgie. Sinon il n'existe pas. Même quand vous êtes confronté à une situation de la vie réelle, le vrai enjeu du

travail filmique sur la situation, c'est de faire qu'il commence à se structurer de façon à ce qu'il ait un début, un milieu et une fin. Au lieu d'être une espèce de moment indifférencié.

Donc la machine avait aussi pour objectif de fabriquer du temps, du temps filmique. C'est-à-dire d'organiser les différents cadres, de permettre de passer d'un cadre à l'autre par une matière et aussi de jouer rythmiquement selon la manière dont les choses apparaissent...

Là il y a du travail de montage évidemment, parce que tout a été tourné de façon très systématique. C'est-à-dire qu'au montage on décide, par exemple, deux coups ça se ferme et le troisième coup ça se ferme mais sans bruit. C'est un problème du type de film que je fais, le problème rythmique. Parce que je travaille avec très peu de matériaux. C'est une démarche un peu minimale.

Dans *La langue ne ment pas*, il y a quatre ou cinq types de séquences qui sont toutes du temps recyclé. Comment faire pour que ce moteur-là ne soit pas apparent? Pour que ça ne commence





La Caisse d'épargne de Vienne



La maison de Jean Prouvé

pas à ronronner? Dans *Nadar, photographe* c'est pareil, comment faire pour que l'on n'ait pas l'impression que c'est toujours la même chose?

Et puis, il ne faut jamais lâcher prise. Il faut tout le temps être prêt à mettre en doute, surtout au moment où on monte les films, être tout le temps dans une position critique par rapport à ça. C'est-à-dire essayer de se dire que nous, on sait comment ça marche, et on voit comment ça marche et on voit tout ce qui se passe dans les plans... Mais que probablement le spectateur ne le verra pas. Et probablement ça ne va pas marcher pour lui. C'est, pour moi, le vrai travail de montage sur un film, tout le temps essayer de me mettre à la place de quelqu'un pour qui ce n'est pas évident et pour qui, à la limite, c'est indifférent. Alors comment faire pour qu'il soit avec moi? Donc à chaque moment je me pose la question: Est-ce que ça tient encore? Est-ce que c'est possible? Est-ce que ce n'est pas usé?

On parle parfois des films comme si on en était maître, mais en fait c'est quand même un travail hasardeux et collectif...

## La collection Architectures

Le premier film de cette collection, fait en 1989 et qui s'appelle *Paris, roman d'une ville*, était un travail sur la ville haussmannienne, avec l'idée que l'on pouvait analyser la ville du XIX<sup>e</sup> siècle en filmant uniquement la ville d'aujourd'hui. Et puis, quelques années plus tard, à partir de ce film-là, et à partir aussi de la volonté d'Arte et à l'époque du musée d'Orsay, du Centre Pompidou, etc. est née une collection conçue avec Richard Copans et que l'on dirige tous les deux, qui a commencé en 1993 et qui s'appelle Architectures, une collection de monographies sur des bâtiments.

Le principe est le suivant: on prend un bâtiment pour chaque film et pendant 26 minutes on s'acharne dessus. Et on le traite non pas comme un objet d'histoire de l'art, mais comme un objet physique. C'est-à-dire qu'on n'est pas juste sur le style ou la beauté mais sur comment ça se fait que ça tienne debout, à quoi ça sert, et pourquoi c'est fait comme ça et pas autrement. C'est une espèce de confrontation entre l'architecture, qui est quand même la chose la plus infilmable qui soit, quoi qu'on en pense et quoi qu'on en dise, et le cinéma.

Pour moi, je le vois comme ça: Est-ce que l'on peut faire des films avec des choses qui ne bougent pas? Qui sont statiques? Qui souvent ne fonctionnent plus?

Tout au début, dans les trois, quatre premières années, on arrivait sur place avec des scénarios tout faits et on travaillait comme ça. On avait des temps de tournage un peu plus long. Maintenant on a pris l'habitude de ne plus le faire. Ce que l'on repère ce sont des histoires et on transforme le bâtiment en histoires. Ici il y a cette histoire-là, là il y a cette autre histoire-là, ailleurs il y en a encore une autre. Et on va filmer ça. Donc chaque zone du bâtiment que l'on filme, ce n'est pas le bâtiment que l'on filme, ce sont les histoires du bâtiment qui sont contenues à cet endroit-là et on le découpe pour qu'il raconte une histoire. C'est-à-dire que chaque fragment de bâtiment est en fait transformé en histoire.

Et ça, c'est un outil que l'on peut appliquer à plein d'autres situations documentaires. C'est de raisonner non pas en termes de photographie, de lieu ou de situation. Mais en terme de dramaturgie. C'est-à-dire que face à un lieu, vous devez le transformer en histoire. En disant le premier plan ça va être ça, le deuxième ça, et le plan large ça va être ça pour faire la somme du lieu par exemple. L'architecture est extrêmement

résistante au tournage. Ce qui se laisse attraper le plus facilement, c'est la dimension plastique. Ce n'est pas difficile de faire de "belles images" en filmant un bâtiment. La difficulté, c'est de tenir un propos précis avec ces images. Vous avez une façade avec six fenêtres et vous voulez dire quelque chose de précis sur la fenêtre en haut à gauche. Comment faire pour que le spectateur vous comprenne et vous suive, sans tomber pour autant dans une projection diapo plan-plan? Comment être à la fois précis et surprenant? Ce sont des problèmes très concrets de cadre en plan fixe ou en mouvement, et de découpage, qui, pour moi, renvoient toujours à des questions de fond du cinéma. Il y a aussi des choses que l'on ne réalise qu'une fois le film tourné. Il y a des films où ça nous arrive sans arrêt, et Dieu sait que nous sommes habitués, Richard et moi, à faire ce genre de choses... et ça nous arrive sans arrêt de prendre une journée pour trouver le plan pour montrer ce que l'on pensait montrer avec un autre plan, mais qu'en fait on ne montrait pas. Et on se repasse la totalité du matériau pour voir s'il n'y a pas un plan que l'on a fait en pensant à autre chose et qui ne montrerait pas mieux en réalité par exemple que le petit bois est situé comme ci ou comme ça par rapport à la baraque.

### **Ne jamais rentrer par la porte**

Le premier problème est un problème de progression dramaturgique. C'est-à-dire qu'il faut tout le temps donner l'impression que le film avance par ses propres moyens et pas par une visite du lieu. Le principe de ces films est que l'on ne rentre jamais par la porte. On rentre par là où le film veut entrer.

On a souvent tendance à se dire que ce qui va faire scénario c'est la structure même de l'objet. Beaucoup de films sur l'architecture suivent le parcours normal du bâtiment. On le voit du dehors, on entre, on fait le cycle des entrées, les escaliers, puis les pièces etc. Nous, c'est ce qu'on appelle la structure "visite". Et c'est une structure absolument catastrophique. Donc il faut trouver des moyens pour déranger ça et organiser des thématiques qui sont plus dramatiques, plus conceptuelles.

Mais en même temps, à un moment donné, quand on monte le film, on se retrouve confronté à un problème de lisibilité du bâtiment. C'est-à-dire qu'il faut que les gens comprennent quand même par où on rentre. Parce que s'ils ne comprennent pas, ils ne comprennent pas comment ça marche. Donc on est tout le temps

dans une espèce de tension, entre la nécessité de tuer ce cheminement-là, le statut de la visite, et de ramener suffisamment d'intelligibilité de l'objet pour qu'il se rapproche de l'expérience commune.

C'est vraiment l'exemple le plus clair de la manière dont le réel résiste. Beaucoup plus que les photographies de Nadar. Parce que vous vous dites: Je vais montrer ça. Et vous mettez votre caméra devant le grand bâtiment. Et bien sûr vous allez montrer ça, mais en même temps, parce que vous n'êtes pas totalement maître de l'espace et parce que vous n'êtes pas maître de la lumière réelle, de votre hauteur par rapport au bâtiment, ou de mille autres facteurs, vous montrez ça et mille autres choses. Donc on se débat tout le temps avec le réel qui déborde de tous les côtés.

Aussi, dans ce système de relation images et textes, il faut éviter de se retrouver avec une espèce de nappage, donc il faut tout le temps être dans une certaine mesure arithmique. C'est comment travailler une relation image-voix off. C'est un des plus gros problèmes de montage que je connaisse en documentaire. C'est-à-dire que vous avez la structure image, le découpage image, et vous avez la structure voix off; quelles sont les articulations entre les deux? S'ils sont calés trop mécaniquement, ça devient purement machinal. S'ils sont complètement déréglés, ça devient incompréhensible. Il y a des systèmes, des approches systématiques, qui consistent à dire que tant qu'on est à l'intérieur d'une seule phrase, d'une seule idée, où il n'y a pas d'articulation spécifique, il ne faut pas que les plans soient articulés par exemple. J'essaie de ne jamais superposer un fragment de texte non articulé à des images articulées. Je n'essaie pas de chercher dans le texte des correspondances, c'est-à-dire que si j'ai une phrase longue sans articulation notable, j'essaie de la traiter en un seul plan par exemple, d'avoir une unité visuelle. Si j'articule à ce moment-là, j'articule mes plans par rapport à mes unités de sens. C'est-à-dire qu'il y a un pas à pas entre le texte et l'image. Mais ça il faut le faire en le chahutant aussi un peu parce que sinon ça devient très ennuyeux.

### **Propos recueillis lors de la séance de l'invité. Transcription de l'enregistrement : Didier Asson**

Ouvrages de Victor Klemperer :

**Journal 1933-1945**

coffret en 2 volumes, éditions du Seuil

**LTI, la langue du Troisième Reich,**

éditions Pocket Agora

# FILMOGRAPHIE



Photo Simon Laurent, 2008

## **L'expressionnisme allemand**

64', 2006

## **Buren et le Guggenheim de New-York**

60', 2005

## **La langue ne ment pas**

80', 2004

Grand Prix du documentaire Urti 2004

Grand Prix du documentaire Scam 2006

## **Apparatchiks et Businessmen**

70', 2000

## **Norman Mailer.**

### **Histoires d'Amérique**

coréalisé avec Richard Copans, 3 x 52', 1998

## **Une maison à Prague**

70', 1998

## **Nadar, photographe**

26', 1994

Grand Prix du FIFA de Montréal 1995

## **Louvre, le temps d'un musée**

70', 1993

Prix du meilleur film sur un lieu artistique

au Festival de film d'art de Montréal 1993

## **Culture(s) commune(s)**

26', 1992

## **Paris, roman d'une ville**

52', 1991

Prix de la Ville de Bordeaux au Fifarç 1991

Grand Prix de la Biennale Media Art

et architecture de Graz (Autriche) 1993

## **Les derniers marranes**

52', 1990

Prix Futura à Berlin 1990

## **Collection Architectures**

codirigée avec Richard Copans

(40 x 26', produite depuis 1993 par Les Films d'ici, Arte, la Dapa, La Cité de l'architecture, le Centre Georges Pompidou, le Musée d'Orsay, le Musée du Louvre)

**L'irrésistible construction du musée de Picardie**

**Pierrefonds, le château de l'architecte (Violet le Duc)**

**Nemausus (Jean Nouvel)**

**La maison de fer (Victor Horta)**

**La caisse d'épargne de Vienne (Otto Wagner)**

**La boîte à vent (Christian Hauvette)**

**L'auditorium building de Chicago (Louis Sullivan)**

**Entre les lignes, le musée juif de Berlin (Daniel Libeskind)**

**L'opéra de Paris, (Charles Garnier)**

**La galleria Umberto**

**La maison de verre (Pierre Chareau)**

**La saline d'Arc-et-Senans (Ledoux)**

**La maison de Jean Prouvé**

**La villa Barbaro d'Andrea Palladio**

**La chocolaterie Menier**

**La pyramide du roi Djoser à Saqqara (Imothesp)**

**Le pavillon de Barcelone de Mies Van der Rohe**

## **Collection Les mots de l'architecte**

(Les Films d'ici, Paris première 4 x 52')

**Alvaro Siza**

**Christian Hauvette**

## **Collection Un siècle d'écrivains**

(Les Films d'ici / FR3)

**Rainer Maria Rilke**



Le cahier de l'invité est publié par la Safire  
en collaboration avec Vidéo Les Beaux Jours et Filmer en Alsace  
et soutenu par la Scam. Il est mis en pages par L'intranquille  
et imprimé à 2700 exemplaires par Gyss imprimeur à Obernai.  
Il accompagne *La Lettre* du printemps 2009 Filmer dans le Grand-Est.

**Safire** c/o Maison de l'image, 31 rue Kageneck 67000 Strasbourg  
Chargée de rédaction: Marie Frering, [la-lettre@laposte.net](mailto:la-lettre@laposte.net)

**Scam\***

\*Société civile  
des auteurs multimedia

**Avec l'aide de la Copie Privée**