

Transit de Christian Petzold

Charlotte Selb

Numéro 189, décembre 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89830ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Selb, C. (2018). Compte rendu de [*Transit de Christian Petzold*]. *24 images*, (189), 142–145.

Transit

de Christian Petzold

PAR CHARLOTTE SELB



Trois quarts de siècle séparent le roman de l'écrivaine allemande Anna Seghers, *Transit*, de son adaptation au grand écran par Christian Petzold. Écrit par cette auteure juive et communiste lors de son exil au Mexique en 1941-1942, et publié pour la première fois en 1944, le livre s'inspire de la propre expérience de Seghers, qui a fui son pays puis l'Europe, échappant ainsi aux rafles nazies mais subissant au passage le cauchemar des dédales administratifs imposés aux réfugiés. La romancière y décrit le sort réservé à ceux qu'elle appelle les « possédés du départ », ces millions de civils, de déserteurs et de démobilisés fuyant en 1940 la guerre et les camps de concentration pour gagner la France encore non occupée, et se retrouvant acculés au bord de la Méditerranée dans l'espoir d'embarquer dans l'un des bateaux en partance pour le continent américain. Avec comme épée de Damoclès l'arrivée imminente de l'armée allemande, les « transitaires » jouaient alors leur vie d'un consulat à l'autre, jonglant avec une bureaucratie labyrinthique et inflexible qui n'accordait qu'au compte-goutte les visas, transits et autres permis de sortie exigés. On peut imaginer en quoi cette réalité observée et vécue par l'écrivaine à Marseille pendant la Seconde Guerre mondiale trouve 75 ans plus tard, dans l'actualité internationale, des résonances nombreuses et non moins terrifiantes.

Le récit de Seghers contient plusieurs des thèmes chers à Christian Petzold, cinéaste allemand qui fut l'élève et le collaborateur d'Harun Farocki – auquel est d'ailleurs dédié *Transit*: l'exil, l'identité, le traumatisme, et la recherche de liberté face au totalitarisme. S'il a signé plusieurs films « d'époque », des lendemains de la Seconde Guerre mondiale à la RDA des années 1980, il s'éloigne ici de son approche habituelle et plus « classique » pour situer son action dans une temporalité indéfinie. Les événements du film – des réfugiés européens tentent d'échapper à l'avancée de l'armée allemande en s'embarquant à Marseille – appartient bien à 1940, quoi que le nazisme lui-même ne soit jamais nommé. Les décors extérieurs placent au contraire l'intrigue à l'époque contemporaine, des véhicules modernes aux constructions visibles – et même évoqués dans les dialogues – de Ricciotti, architecte né après la guerre et dont les travaux à Marseille ne furent réalisés que dans les années 2010. Les intérieurs semblent datés mais contiennent de nombreux anachronismes, et les costumes sont discrètement rétro, à l'exception des uniformes de la police française, bien reconnaissables dans leur contemporanéité. Ce mélange des époques s'esquisse néanmoins de manière étonnamment fine et harmonieuse, et loin de servir de clin d'œil grossier ou de source de comédie, il devient rapidement une toile de fond intemporelle que le spectateur prend pour acquise, et qui pourrait aussi bien appartenir au passé qu'au présent ou au futur – ou plus probablement, aux trois à la fois.

Malgré plusieurs libertés prises avec les personnages et leurs péripéties, Petzold retient l'intrigue de base du roman. Georg (Franz Rogowski), un Allemand échappé d'un camp, se retrouve en possession de plusieurs papiers ayant appartenu à un compatriote qu'il n'a jamais connu, Weidel, un écrivain qui s'est suicidé à Paris : son manuscrit, une lettre du consulat mexicain lui accordant un visa, et deux missives de sa femme Marie, la première lui annonçant qu'elle le quitte, la deuxième l'exhortant à la rejoindre à Marseille pour immigrer ensemble au Mexique. Réfugié à Marseille, il usurpe – largement par hasard – l'identité du mort pour tenter lui aussi la traversée. C'est là qu'il ne cesse de croiser le chemin de Marie (Paula Beer), qui vit avec un médecin, Richard. Il s'éprend de la jeune femme qui ne se sait pas veuve et qui recherche en vain son époux.

Le jeu de miroirs et de faux-semblants au cœur du film – un homme aime une femme qui en aime un autre, mort, mais qu'elle croit vivant parce que le premier se fait passer pour lui – fait écho au film précédent de Petzold. Dans *Phoenix* (2014), Nelly, une Juive survivante des camps de concentration qui a dû subir une opération de reconstruction faciale, est abordée dans la rue par son mari qui l'a autrefois dénoncée et qui ne la reconnaît pas, pour jouer le rôle de sa femme qu'il croit décédée et obtenir ainsi son héritage. Par une troublante symétrie avec *Vertigo*, le mari cherche à transformer la jeune femme blonde en son épouse brune, alors qu'elle n'est autre que la « morte » qu'il tente de ressusciter. *Transit* reflète d'autant plus *Phoenix* que Petzold donne à Paula Beer une apparence remarquablement similaire à celle de Nina Hoss dans le rôle de Nelly. Et contrairement au thriller hitchcockien, où le héros découvre l'énigme et contourne ultimement les pièges, chez Petzold la charade n'est jamais entièrement déchiffrée. Qui aime ou n'aime pas, qui trahit ou se sacrifie ? Les motivations des personnages chez le cinéaste allemand

demeurent toujours entourées d'un voile de mystère. Dans son film de 2012, *Barbara*, il n'est jamais établi si le médecin chef est à la solde de la STASI ou s'il s'est réellement épris de sa collègue. Qui sait si la Nelly de *Phoenix* joue le jeu de son mari par amour aveugle ou pour se venger ? Marie aime-t-elle Weidel, Richard ou Georg dans *Transit* ? Ses sentiments sont-ils réels ou uniquement dictés par son désir de quitter le pays, passant indifféremment des bras de l'un à ceux de l'autre selon les capacités de chacun à lui obtenir un visa ? Toute l'intelligence, et ultimement l'humanisme de Petzold, consiste à créer des films à clés en préservant jusqu'au bout l'incertitude. Si ses puzzles nous hantent longtemps après les avoir vus, c'est parce qu'effectivement l'histoire se construit et se remémore à travers des psychologies humaines complexes et souvent indéchiffrables.

L'une des modifications par rapport au roman va dans ce sens : la narration à la première personne du livre était assurée par le héros (sans nom), tandis que dans le film, la narration en voix *off* n'est pas celle de Georg mais appartient à un homme dont l'identité n'est révélée qu'à la fin. Cette énigmatique voix *off* laisse planer un mystère additionnel sur l'histoire, et nous rend le personnage principal encore davantage opaque et difficile à cerner. La moralité du héros de Seghers était trouble, ses motivations égoïstes ; la psychologie du Georg de Petzold est tout simplement impénétrable. Le changement de narration amène également un élément non négligeable : on pouvait supposer que le héros de Seghers était toujours en vie dans l'univers fictif, puisqu'il était là pour raconter son histoire (il s'adresse même directement au lecteur depuis l'un des bars de Marseille). Dans le film, il est impossible de dire si Georg a survécu aux rafles.

Comme dans ses films précédents, Petzold clôt *Transit* sur une fin ouverte à l'interprétation. Marie, Georg sont-ils morts ou vivants ? Peu importe, suggère le film, car ils ont toujours été des fantômes : Georg qui se fait passer pour Weidel et qui finit par incarner le défunt, et Marie qui hante éternellement les rues de Marseille à la recherche de son mari. La dimension surnaturelle du film prend bien évidemment un sens très politique. Ces êtres humains sont transformés en fantômes par leur incapacité à trouver une terre, une époque qui veuillent bien les accueillir. Leur présence et leur identité sont effacées par un système inhumain qui refuse de s'occuper d'eux. Ils n'appartiennent plus tout à fait au monde des vivants même s'ils ne sont pas encore morts. Leurs traumatismes les condamnent à errer indéfiniment devant des portes fermées. Lors de l'un des passages les plus formidables du film, le consul américain tente de piéger Georg en lui demandant les dernières lignes qu'il a écrites. Le héros se remémore alors le manuscrit de Weidel et cite cette anecdote d'un mort qui attend le jugement de Dieu : « Il attendait, attendait toujours. Un an, dix ans, cent ans. Puis il implora son verdict ; il ne pouvait plus, disait-il, supporter l'attente. On lui répondit : 'Qu'est-ce que tu attends donc ? Il y a longtemps que tu es en enfer.' Et l'enfer, c'était cela : l'attente imbécile de rien. » Cette séquence, absente du livre, a une double connotation, car les lignes citées proviennent en réalité non d'un manuscrit fictif, mais du livre bien réel de Seghers. Encore une fois, le jeu de miroirs se complexifie : c'est Seghers et son œuvre même qui viennent hanter le film contemporain, la réalité décrite par l'écrivaine dans les années 1940 étant malheureusement toujours d'actualité.



Ainsi, le choix de ne jamais montrer les signes reconnaissables du nazisme, mais de faire incarner la terreur des rafles et des traques par les uniformes modernes de la police française, est un anachronisme éminemment politique, qui vise à rafraîchir la mémoire trop courte de l'Europe. Brouillant les époques et les lieux pour créer un espace-temps tout à la fois passé et présent, où la Méditerranée reste la barrière infranchissable qui engloutit les vies, Petzold signe l'un des films le plus intelligents de l'année sur la résurgence du spectre du fascisme.

Allemagne, France | 2018 | Ré. et scé. Christian Petzold, d'après l'œuvre de Anna Seghers | Ph. Hans Fromm | Mont. Bettina Böhler | Son Dominik Schleier, Christian Conrad | Mus. Stefan Will | Int. Jean-Pierre Darroussin (narrateur), Franz Rogowski, Paula Beer, Godehard Giese | 101 minutes | Dist. EyeSteelFilm

1. L'un des anachronismes de *Transit* est d'ailleurs l'évocation à peine déguisée du film de 1978 de Romero, *Dawn of the Dead*.