



68^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Competition



TRANSIT

UN FILM DE **CHRISTIAN PETZOLD**

D'APRÈS LA NOUVELLE DE ANNA SEGHERS

SCHRAMM FILM KOERNER & WEBER présentent



FRANZ ROGOWSKI
PAULA BEER

TRANSIT

UN FILM DE **CHRISTIAN PETZOLD**
D'APRÈS LA NOUVELLE DE ANNA SEGHERS

ALLEMAGNE - FRANCE 2018 | 1H41 | DCP | CINEMASCOPE | 5.1 | VISA N°146116

LE 25 AVRIL 2018

*Photos et Dossier de presse téléchargeables sur
www.filmsdulosange.fr*

PRESSE :

ANDRÉ-PAUL RICCI, TONY ARNOUX

Assistés de **GUSTAVE SHAÏMI**

6, place de la Madeleine - 75008 Paris

Tél. : 01 49 53 04 20

tonyarnoux@orange.fr / apricci@wanadoo.fr

DISTRIBUTION :

LES FILMS DU LOSANGE

22 Av. Pierre 1^{er} de Serbie - 75116 Paris

Tél.: 01 44 43 87 15 / 17 / 25

www.filmsdulosange.fr



De nos jours, à Marseille, des réfugiés fuyant les forces d'occupation fascistes rêvent d'embarquer pour l'Amérique.

Parmi eux, l'Allemand Georg prend l'identité de l'écrivain Weidel, qui s'est suicidé pour échapper à ses persécuteurs. Il profite de son visa pour tenter de rejoindre le Mexique.

Tout change lorsque Georg tombe amoureux de la mystérieuse Marie, en quête désespérée de l'homme qu'elle aime, et sans lequel elle ne partira pas...



Il y a une phrase très belle dans l'autobiographie de Georg K. Glaser : « *Soudain, à la fin de ma fuite, je me retrouvai au milieu de ce que j'appelai une accalmie de l'histoire* ». Georg K. Glaser était un communiste allemand qui s'était réfugié en France, puis en zone non-occupée, à l'époque où se déroule le roman TRANSIT d'Anna Seghers.

Une accalmie de l'histoire, c'est comme une accalmie des vents, le bateau ne reçoit plus la moindre brise, il est entouré de l'immensité et du néant de la mer. Les passagers sont tombés hors de l'histoire, hors de la vie. Ils sont coincés dans l'espace, dans le temps.

Les personnages de TRANSIT sont coincés à Marseille, ils attendent des bateaux, des visas, des transits. Ils tentent de fuir. Pour eux, il n'y aura pas de retour possible. Et pas d'issue. Personne ne veut les accueillir, personne ne veut s'occuper d'eux, personne ne s'aperçoit de leur présence, hormis les policiers, les collaborateurs et les caméras de surveillance. Ils sont en passe de devenir des fantômes, entre la vie et la mort, entre le passé et le présent. Le présent passe à côté d'eux et ne leur accorde aucune attention. Le cinéma aime les fantômes, peut-être parce qu'il est lui-même un espace de transit, un royaume intermédiaire. Nous, les spectateurs, sommes à la fois présents et absents.

Les personnages de TRANSIT veulent rejoindre le courant, la brise, le mouvement. Ils veulent avoir une histoire. Ils trouvent un roman inachevé qu'un écrivain a laissé derrière lui. Le fragment d'un récit. Un récit de fuite, d'amour, de culpabilité et de loyauté. TRANSIT raconte comment ces personnages s'approprient ce récit. ■

CHRISTIAN PETZOLD



ANNA SEGHERS

TRANSIT est l'adaptation du roman éponyme de l'écrivaine Anna Seghers publié en 1944 pour la première fois, par les éditions Autrement.

ANNA SEGHERS (1900-1983) est une femme de lettres allemande. Juive et communiste, elle est arrêtée par la Gestapo, puis relâchée. Sous le régime nazi, ses livres sont interdits et brûlés. Elle fuit à Paris, puis à Marseille, et trouve refuge au Mexique. En 1944, son roman La Septième Croix est porté à l'écran par Fred Zinnemann et la rend célèbre dans le monde entier. A la fin de la guerre, elle retourne à Berlin et reste fidèle au régime de la RDA. En 1975, elle reçoit le Prix de la culture du Conseil mondial de la paix.

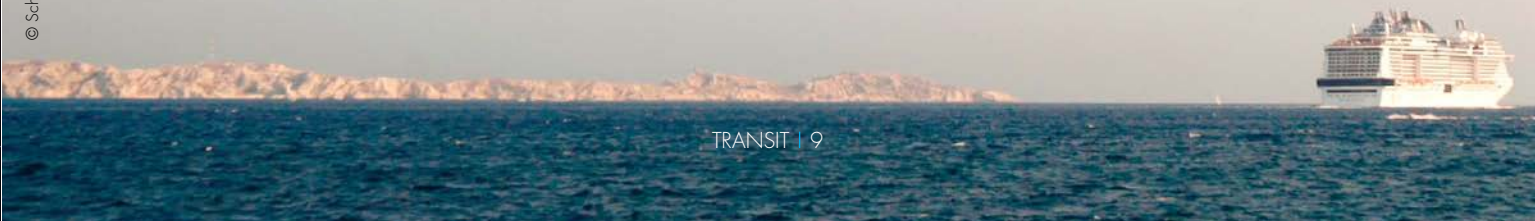
À PROPOS DU ROMAN

Marseille, 1940. Déserteurs, juifs, écrivains, artistes et opposants au nazisme, tous sont pourchassés par la Wehrmacht et se retrouvent acculés sur les rivages de la Méditerranée, en attente d'un hypothétique embarquement vers la liberté. Le narrateur de Transit est lui aussi pris dans cette véritable souricière, soumis à l'absurdité administrative et au pouvoir abusif des passeurs. Dans cette terrible atmosphère, il usurpe alors l'identité de Paul Weidel, romancier, et rencontre Marie, une jeune femme elle aussi en transit... Dans ce roman à haute portée politique et existentielle, Anna Seghers explore la détresse de l'exil avec une compassion et une perspicacité extraordinaires. Elle reste fidèle au régime de la RDA et décède le 1^{er} juin 1983 à Berlin.

« Une plongée saisissante dans les pensées des réfugiés. » The New York Times Book Review
« Le plus grand roman d'exil de tous les temps. » Dialog International
« Une authenticité et une humanité magistrales. » The Saturday Review
« Si ce roman est devenu le plus beau de ce que Anna Seghers a écrit, c'est certainement à cause de la situation historique et politique, atrocement unique, qu'elle a choisie comme modèle-référent. Je doute que notre littérature, après 1933, puisse montrer beaucoup de romans qui soient écrits comme celui-ci, sans défaut, avec l'assurance du somnambule. » Heinrich Böll (Prix Nobel 1972)

À L'OCCASION DE LA SORTIE DU FILM DE CHRISTIAN PETZOLD, LES ÉDITIONS AUTREMENT RÉÉDITENT LE ROMAN

☛ TRANSIT a déjà fait l'objet d'une adaptation cinématographique par RENÉ ALLIO en 1990 avec SEBASTIAN KOCH, CLAUDIA MESSNER et RÜDIGER VOGLER





ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN PETZOLD

TRANSIT / 10

/ Quelle est votre relation avec *Transit*, le roman d'Anna Seghers ?

J'ai connu *Transit* il y a de nombreuses années grâce à Harun Farocki, pour qui c'était un livre extrêmement important. Harun est né en 1944 dans les Sudètes, alors que ses parents s'enfuyaient, et je crois qu'il a toujours tenté de retrouver une référence aux années 20, à des auteurs comme Franz Jung, Georg Glaser ou Anna Seghers. Tout ce qui a existé avant le fascisme, au fond, c'est comme une patrie perdue. Et *Transit* est un livre écrit au moment du passage entre les deux. Au fil des ans, nous avons sans cesse relu ce roman, car nous nous y rencontrons : être dans cet espace du transit et en même temps y faire exister un personnage qui se construit un récit dans cet espace, qui se débrouille sans patrie, c'est ça qui est génial dans ce livre. Il n'y a pas de patrie dans *Transit*. La patrie, en fin de compte, c'est le fait de ne plus en avoir.

/ D'où est venue l'idée de filmer *Transit*, ce récit daté de 1940, dans la Marseille d'aujourd'hui ?

J'avais fait *Phoenix* avec Harun Farocki, c'était un film historique où nous nous situons à cette époque, où nous reconstruisons la situation et les sentiments. Et pour *Transit* aussi, nous avons écrit, Harun et moi, un premier synopsis où tout était pensé comme un film historique, Marseille 1940. Je m'y suis remis après la mort d'Harun et j'avais l'impression que le scénario s'écrivait tout seul, mais en même temps ça ne me passionnait pas du tout. Puis je me suis rendu compte que je n'avais aucune envie de faire un film historique. Je ne voulais pas reconstituer une époque. Nous avons des réfugiés partout dans le monde, nous vivons dans une Europe où les nationalismes resurgissent, et je ne veux pas revenir en arrière, vers une zone plus sûre, avec un film historique.

Ensuite, j'ai fait deux films pour la télévision qui se déroulent aujourd'hui, dans un monde que je connais. Le fait qu'après cela je sois revenu vers *Transit* est dû à deux choses. J'avais discuté avec un architecte qui m'expliquait ceci : ce qui est

magnifique avec l'architecture urbaine de la RDA, selon lui, c'est que les choses anciennes n'ont pas été démolies, mais que les nouvelles ont été construites à côté. L'histoire ne se construit pas par la superposition de couches où la dernière vient masquer les autres, mais les couches sont juxtaposées, on peut les déchiffrer. Et puis il y a eu les débats à Munich sur les *Stolpersteine*, ces pavés insérés dans les trottoirs qui rappellent le souvenir des habitants juifs déportés et qui sont pour moi l'une des plus grandes œuvres d'art aujourd'hui : on marche dans le présent et on voit le passé, ce sont comme des pierres-fantômes. Et soudain, j'ai repensé à *Transit*. Un espace de transit est un lieu de passage, comme la zone d'embarquement dans un aéroport, on s'est défait de tout ce qu'on avait, mais on n'est pas encore arrivé quelque part. Chez Anna Seghers, l'espace de transit est décrit comme celui entre l'Europe et le Mexique, et en même temps on peut l'envisager d'un point de vue historique, comme justement dans le cas des *Stolpersteine* ou de l'architecture, et c'est alors l'espace de transit entre le passé et le présent.

/ A-t-il été difficile, lors de l'écriture, de faire s'entrechoquer ces deux époques, 1940 et la Marseille d'aujourd'hui ?

Avant de m'attaquer au scénario, j'avais simplement essayé de me représenter ce que cela donnerait si je montrais les mouvements des réfugiés dans la Marseille d'aujourd'hui, mais sans les problématiser. Et cela ne me gênait pas du tout. Je pouvais me représenter quelqu'un avec un costume et un sac marin qui marche le long du port de Marseille, prend une chambre dans un hôtel et dit : « Dans trois jours, les fascistes arrivent, je dois partir d'ici ». Cela ne me dérangeait pas du tout. Et ça me dérangeait que cela ne me dérange pas. Cela voulait dire pour moi que les tentatives de fuite, les angoisses, les traumatismes, les histoires des gens qui étaient coincés à Marseille il y a 70 ans sont immédiatement compréhensibles. Elles n'ont absolument pas besoin d'explications. Cela m'a surpris.



© Schramm Film

/ Était-il clair pour vous que vous vouliez absolument tourner *Transit* à Marseille ?

Je crois que c'est un devoir pour les comédiens et pour tous les participants de se créer une relation avec la ville, qui est partie intégrante du récit. Le monde ne nous appartient pas, nous devons nous situer dans un rapport avec lui. Et ce monde, à Marseille, est complexe. C'est une ville portuaire qui reçoit des millions de touristes, mais on ne les voit pas. La ville est si forte dans sa complexité qu'elle n'a pas besoin des touristes. Notre hôtel était dans le quartier du Panier, où nous avons aussi tourné certaines séquences. Pendant la guerre, les Allemands ont fait sauter la moitié du quartier parce que c'était une poche de résistance. Dans les années 50, on l'a reconstruit, mais on voit encore partout des restes du vieux Panier. Et au cours des répétitions, nous sommes souvent allés là où nous voulions tourner, nous regardions la ville avant qu'elle devienne notre lieu de tournage, avant de l'éclairer avec nos projecteurs. Se retrouver dans un lieu comme celui-là, où le présent et le passé sont aussi visibles, c'est tout simplement une richesse pour un film où les époques se superposent. Ce qui a été un grand plaisir, c'était

le fait de tourner au milieu de la vie quotidienne. Scorsese a dit un jour qu'il détestait bloquer les rues et reconstruire le monde avec une chorégraphie de figurants. Nous n'avions que trois figurants en permanence près de la caméra, mais en dehors de ça nous avons simplement filmé ce que nous avions sous les yeux.

/ Quelles ont été vos réflexions au sujet des costumes et des décors ?

Créer ces espaces de transit, c'est toujours un travail d'équilibriste. Il fallait toujours garder un équilibre entre des choses que l'on trouve encore aujourd'hui et des choses qui ne soient pas des signes trop modernes. On ne voulait pas d'une bulle avec des vieux fantômes qui marchent dans la Marseille d'aujourd'hui, mais bien plutôt des fantômes qui sont d'aujourd'hui. Katharina Ost, la costumière, avait tout de suite dit : « On ne fait pas dans le rétro, mais pas non plus dans le très moderne, on reste dans le domaine de la ligne classique, avec des chemises et des costumes classiques ». Seule la façon dont les vêtements sont usés raconte les origines sociales. Pour les décors, c'était la même chose. Dans les petits hôtels que

nous avons vus à Marseille, par exemple, nous n'avions presque rien à changer. Nous avons parfois repeint les murs pour des raisons esthétiques, mais c'est tout. L'appartement de Driss est pratiquement tel que nous l'avons trouvé. Nous y sommes entrés et nous nous sommes dit : « C'est tout à fait ça, on peut tourner ces scènes ici ». Mais parfois ça ne marchait pas. Le café Mont Ventoux original existe encore, mais à présent c'est un Mac Donald, c'est fini. Mais juste à côté, il y a ces restaurants qui ont gardé leur aspect d'autrefois : nappes à carreaux, pizza, rosé... Là, il n'y avait pas la moindre surprise.

/ Ce qui a pu autrefois être le foyer de Georg, son histoire antérieure, est à peine évoqué dans le film.

Anna Seghers a écrit son histoire sous la forme d'une narration moderne à la première personne. Un réfugié raconte une histoire à un autre réfugié. Il a peur de l'ennuyer, parce que son interlocuteur entend sans cesse des histoires de réfugiés similaires. Et dans son récit – comme cela arrive lorsqu'on est traumatisé, lorsqu'on a perdu quelque chose, sa langue, son pays – surgissent soudain des fragments de souvenirs. Cette production de souvenirs existe dans le roman, les chansons de la mère, des odeurs, les images de l'enfance, la lumière. Cela vient de couches plus profondes, comme si les souvenirs avaient été mis sous clé parce que la nostalgie serait fatale aux réfugiés. Chez Anna Seghers, ces fragments sont absolument magnifiques sur le plan de la langue. Lorsque le narrateur se souvient, un tout autre rythme apparaît



Christian Schulz © Schramm Film

dans le texte. Et lorsque Georg, dans le film, lit le manuscrit de l'écrivain ou lorsqu'il chante la berceuse de Hans Dieter Hüsch, alors il se rappelle soudain combien cette langue était belle, combien la musique était belle, avant que la langue des nazis, les films, la propagande, et en fin de compte l'accaparement du mythe ait détruit la culture.

/ Pourquoi n'avez-vous pas opté pour un récit à la première personne, comme dans le roman ?

J'ai de grosses difficultés avec les récits à la première personne au cinéma. Je n'y crois pas. Dans un roman, un narrateur se tourne dans sa solitude vers un lecteur tout aussi solitaire. Au cinéma, un narrateur à la première personne ne s'adresse pas à un sujet solitaire, mais à un espace, à l'espace des spectateurs. Lorsque quelqu'un dit « je » au cinéma, ce n'est pas une véritable position, c'est juste un type qui nous baratine. Mon modèle, c'était un peu la position du narrateur dans *Barry Lyndon* de Kubrick. C'est un narrateur qui observe son personnage Barry Lyndon et l'aime dans ses faiblesses. Lorsque notre personnage principal est observé par un tiers, nous prenons position par rapport à lui. Je me suis demandé qui pourrait être le narrateur dans *Transit*. Georg n'a pas d'amis, il vagabonde sans cesse. Cela devait être quelqu'un à qui Georg a raconté l'histoire et qui à présent nous la raconte à son tour pendant que nous la voyons. C'est pourquoi il est important que le barman, que nous identifions assez tard comme étant le narrateur, se voie remettre à la fin le manuscrit de l'écrivain.

/ Avez-vous envisagé de vous en sortir sans voix off ?

Je voulais faire le film de telle manière qu'il puisse fonctionner sans voix off. Ce qui m'intéressait, c'étaient les passages. Les notions de « transit » et de « passage » sont très proches. Il y a un texte célèbre de Béla Balász qui décrit une scène avec Lilian Gish : elle apprend que son enfant est mort, puis elle se retourne et s'en va, la caméra la suit.



314

C'est ce que Balász appelle un passage : l'espace que nous remplissons nous-mêmes. Nous voyons le personnage qui reste ce qu'il est, et nous restons ce que nous sommes, et pourtant il y a un lien. C'est comme ça que j'ai pensé les passages en voix off, comme des passages, comme une musique de passage.

/ Georg a-t-il à ce point intériorisé le fait d'être un réfugié qu'il a du mal à se fixer un but au-delà de la survie quotidienne ?

Ce qui est très beau dans un roman initiatique comme « Transit », c'est qu'on y comprend comment quelqu'un devient une personne qui a des sensations, des souvenirs, des désirs et des souhaits. Au début, Georg est vide, il est une balle dans le jeu de l'histoire, il vagabonde, il va dans les bistrots, il n'a ni passé ni avenir, il ne vit que dans le présent. Il se débrouille bien car il croit n'avoir rien à perdre et n'avoir rien perdu. Il est malin, presque comme un criminel, il peut lire les signés, il sait dissimuler. Ce n'est qu'avec la lecture du manuscrit, lors de sa fuite, tandis que son ami

est en train de mourir près de lui, qu'il devient soudain une sorte de héros tragique. C'est son parcours initiatique. Il tombe amoureux, il a un but, bien que tout repose sur un mensonge et une usurpation d'identité. Mais au fil du développement de l'histoire, il acquiert une identité, celle d'un homme qui aspire à quelque chose, qui désire et qui, à la fin, est même capable de sacrifice.

/ La relation de Georg avec Driss, le jeune garçon, lui donne-t-elle une possibilité de rester ?

Je trouve magnifique la façon dont les acteurs ont joué le moment où Georg chante à Driss cette chanson de son enfance. La présence du jeune garçon donne à Georg un passé, une mémoire, il devient lui-même un enfant à ce moment-là. Puis arrive la mère qui, au début, le méprise parce qu'elle a tout de suite vu qu'il est un tocard irresponsable. Mais lorsqu'il se met à chanter, tout change. Là, on l'accepte. Voilà qu'il a la possibilité de partir avec une famille et de prendre des responsabilités. Et il ne le fait pas. Après des années de fuite, l'égoïsme est plus fort que la

solidarité. Mais il se sent coupable, et ce sentiment de culpabilité est quelque chose de nouveau pour lui.

/ Le manuscrit de l'écrivain est inachevé. La fin du roman laisse supposer que le narrateur part dans les montagnes.

Oui, il est possible qu'il fasse ça. Mais on le retrouve encore assis à côté d'Anna Seghers au Mont Ventoux, alors qu'il aurait dû ne plus y être depuis longtemps – ça, c'est au début du roman. C'est une belle image, quand il dit : « Marie vient du royaume des ombres ». Et chaque fois que la porte s'ouvre et qu'une ombre passe sur le mur, il lève les yeux. Il voit toutes les ombres qui entrent dans le café, et la prochaine pourrait être Marie. C'est peut-être le plus beau moment lorsque quelqu'un, alors qu'il est déjà dans le monde du récit, de la fiction, dit : « Si le fait que nous ayons perdu notre patrie devient une belle histoire, une histoire passionnée mais inachevée parce que moderne, alors je peux aussi bien attendre ici, dans ce restaurant, que Marie revienne du royaume des morts ».



© Schramm Film

/ Diriez-vous que *Transit* est un film d'amour ?

Oui, je crois que la seule façon de raconter une fuite est d'en faire une histoire d'amour. L'amour a besoin de temps, mais il a aussi quelque chose que la fuite ne peut pas détruire. Les amants peuvent créer leur propre espace et leur propre temps. Ils peuvent descendre de l'histoire en marche. C'est ça qui est beau.

/ Marie apparaît ambivalente, elle semble osciller entre le dévouement et le calcul.

Au cours de la préparation, Paula Beer a dit que la Marie du roman, bien que l'auteur en soit une femme, est comme une projection masculine. Elle est une sorte de Jeanne d'Arc des réfugiés. Son apparence physique n'est pas vraiment décrite, on n'a aucune image d'elle. Ce que j'ai trouvé très beau chez Anna Seghers, c'est que Marie semble jouer un double jeu, elle n'est pas pure ni sainte. Mais à l'inverse de Georg, elle éprouve des sentiments de culpabilité. Elle a quitté son mari et elle ne voudrait pas s'embarquer sans s'être acquittée de sa dette. Elle dit : « Je dois retrouver mon mari. Je suis dans le présent, je suis amoureuse,

mais je ne peux pas commencer une nouvelle vie tant qu'une hypothèque pèse sur l'ancienne ». Elle ne peut pas vivre dans la tromperie.

/ Pourquoi avoir choisi le format Cinémascope ?

Il était important pour moi que les espaces permettent une chorégraphie où les personnages ne communiquent pas seulement par le dialogue, mais où ils peuvent raconter plus de choses par leur présence, par leurs mouvements, par la distance qu'ils mettent entre eux, que par le fait de parler sans cesse d'eux-mêmes. Le Cinémascope permet d'avoir cet espace pour les mouvements, ainsi nous avons pu tourner de longs plans-séquence et suivre la chorégraphie des comédiens. Par exemple : Marie vient dans la chambre de Georg, passe près de lui, va vers l'autre fenêtre, il se lève et la rejoint... Cela, nous l'avons longuement répété jusqu'à ce que ces chorégraphies soient au point.

/ Comment avez-vous trouvé Franz Rogowski et Paula Beer, qui jouent les rôles principaux ?

Pour le rôle de Georg, je cherchais un comédien dont on peut croire qu'il est capable de se

débrouiller, qui a une certaine présence physique. En écrivant, je pensais un peu à Belmondo dans *À bout de souffle*. Simone Bär, avec qui je fais toujours le casting, et Bettina Böhler m'ont tout de suite proposé Franz Rogowski, que j'avais déjà vu dans *Love Steaks*. La première chose que m'a dite Franz quand nous nous sommes rencontrés, c'était qu'il n'aimait pas le flipper dans la scène du café à Paris. Il disait qu'il n'y a plus de flippers et que cela lui faisait l'effet d'une réminiscence des années 60, alors que dans le film il fallait justement que le passé et le présent deviennent un espace unique. Il avait tout à fait raison et j'ai aussitôt supprimé ce flipper. Quant à Paula Beer, c'est François Ozon qui m'a parlé d'elle. Je ne l'avais vue qu'en toute jeune fille dans *Poll*, mais je ne savais pas ce qu'elle était devenue. François m'a autorisé à regarder des rushes de son film *Frantz* avant qu'il sorte, et j'ai été très impressionné. Paula a 22 ans, je ne sais pas où elle va chercher cette maturité. Elle a une expérience de la vie et en même temps un charme juvénile que je n'avais encore jamais vu.



© Schramm Film

/ Est-ce que l'actualité autour du problème des migrants a joué un rôle au cours de votre travail sur *Transit* ?

Je crois que là, il faut être très prudent. Par exemple, au moment où nous préparions *Transit*, la « jungle » de Calais a été évacuée. Et certains disaient : « Il faut que vous filmiez ça, vous devez montrer les migrants africains, les bateaux, les cadavres rejetés par la mer à Lampedusa ». Mais c'est impossible. Je ne peux pas filmer des migrants africains, je n'ai pas le droit de faire ça. Je ne sais pas ce que c'est. Ce que nous avons dans le film, c'est le Maghreb à Marseille, mais ça fait partie de la ville, de l'histoire coloniale française, qui est



© Schramm Film / Marco Krüger



bel et bien là. Notre travail a consisté à construire l'espace du récit autour de ce qui est là.

/ Dans Transit, la guerre et les raisons qui ont poussé tous ces gens à l'exil ne sont que des données de fait, elles ne sont pas un élément de la dramaturgie.

Je crois que l'oubli est consubstantiel au destin d'un réfugié. On hait ce qui vous a poussé à fuir, et on n'a plus de langue dans laquelle on se sente chez soi, plus de langue qui vous ouvre le monde. Franz Rogowski a très bien compris ça. Quand Georg est avec le consul des Etats-Unis, il dit : « Je n'écris plus de rédactions ». C'est le texte original d'Anna Seghers. Et il le dit comme s'il venait de

comprendre à l'instant même tout ce qu'il a vécu, tout ce qu'il ressent. Et à la fin, quand il dit « la guerre », ça me fait toujours froid dans le dos. Nous avons parfois eu des difficultés lors du tournage, parce qu'après les attentats de Paris et de Nice, l'état d'urgence est encore en vigueur. Et lorsque nous courions dans les rues avec nos policiers des unités spéciales, les gens ont d'abord eu peur. Ce qui m'a frappé lorsque nous tournions, dans cette construction du présent et du passé, c'est que ce moment où l'on devient soi-même un réfugié est facile à imaginer. En fait, tout au fond de nous, le réfugié, c'est notre identité. ■



CHRISTIAN PETZOLD

Né en 1960 à Hilden. Études de littérature et de théâtre à la Freie Universität de Berlin, puis études de réalisation à l'Académie Allemande de Cinéma et de Télévision (DFFB). En parallèle, il travaille comme assistant réalisateur avec Harun Farocki et Hartmut Bitomsky. Parmi ses films, qui ont reçu de nombreuses récompenses, on peut citer : *PILOTINNEN* (Pilotes, 1995), *CUBA LIBRE* (1996, Prix Spécial du Jury au Festival Max Ophüls), *DIE BEISCHLAFDIEBIN* (1998, prix des producteurs au festival Max Ophüls), *DIE INNERE SICHERHEIT* (2001, Prix du Cinéma Allemand dans la catégorie Meilleur Film de Fiction, Prix du Cinéma du Land de Hesse), *TOTER MANN* (2002, Prix Grimme, Prix de la Télévision Allemande, Fipa d'Or à Biarritz), *WOLFSBURG* (2003, Prix de la Critique Internationale au Panorama de la Berlinale, Prix Grimme), *GESPENSTER* (2005, en compétition à la Berlinale, Prix de la Critique de Cinéma Allemande), *YELLA* (2007, Ours d'Argent à la Berlinale et Prix du Cinéma Allemand pour Nina Hoss), *JERICHOW* (2008, en compétition à Venise, Prix de la Critique de Cinéma Allemande), ainsi que *DREILEBEN* (2011, Prix Grimme et Prix

de la Télévision Allemande ex-aequo avec Dominik Graf et Christoph Hochhäusler). Pour *BARBARA* (2012), Christian Petzold s'est vu décerner entre autres l'Ours d'argent pour la Meilleure Réalisation à la Berlinale, ainsi que le Prix du Cinéma Allemand (Médaille d'Argent) et une nomination au Prix du Cinéma Européen. *PHOENIX* (2014) a été classé, comme auparavant *BARBARA*, parmi les « Top Five Foreign Language Films » du National Board of Reviews aux Etats-Unis et récompensé entre autres par le Prix de la Fipresci à San-Sebastián, des Prix de la réalisation à Lisbonne et Hong-Kong, le Prix du Cinéma Allemand pour Nina Kunzendorf dans la catégorie « meilleur second rôle » et le prix de la meilleure actrice au Seattle Film Festival pour Nina Hoss. Plus récemment, Christian Petzold a tourné pour la télévision deux épisodes de la série Polizeiruf : *KREISE* (2015) et *WÖLFE* (2016) avec Matthias Brandt et Barbara Auer.

Une rétrospective Christian Petzold / Harun Farocki a eu lieu au Centre Pompidou de novembre 2017 à janvier 2018. ■



FRANZ ROGOWSKI

Né en 1986. Depuis 2007, comédien, danseur et chorégraphe dans diverses productions, entre autres du Théâtre de Zagreb, des théâtres Hebbel am Ufer et de la Schaubühne à Berlin, ainsi que du théâtre Thalia à Hambourg. En 2011, il a fait ses débuts au cinéma en interprétant le rôle principal dans *FRONTALWATTE* de Jakob Lass. Il a joué ensuite dans *LOVE STEAKS*, le film multiprimé de Jakob Lass (2013), pour lequel il a reçu le prix du Meilleur Comédien du Filmfest de Munich. Franz Rogowski a poursuivi son travail théâtral à la Schaubühne de Berlin dans *DISCONNECTED CHILD* de Falk Richter (2013/14, récompensé par le prix Friedrich Luft). En 2015, il est devenu membre de la troupe du Münchner Kammerspiele. Parmi ses autres collaborations au cinéma, on peut citer *VICTORIA* de Sebastian Schipper (2015, récompensé par de nombreux prix tels que l'Ours d'argent de la Berlinale et le Deutscher Filmpreis dans 6 catégories), *UNS GEHT ES GUT* de Henri Steinmetz (2015), *FIKKEFUCHS* de Jan Henrik Stahlberg (2017), *TIGER GIRL* de Jakob Lass (2017), *HAPPY END* de Michael Haneke (2017), et *LUX-KRIEGER DES LICHTS* de Daniel Wild (2017). En 2018, on peut voir Franz Rogowski dans deux films en compétition à la Berlinale : *TRANSIT* de Christian Petzold et *IN DEN GÄNGEN* de Thomas Stuber. De plus, il a été récompensé en tant que European Shooting Star 2018. ■



PAULA BEER

Née en 1995. Après de premières expériences au théâtre, entre autres comme membre de la troupe des jeunes du Friedrichstadtpalast de Berlin, Paula Beer a été choisie à l'âge de 14 ans par le réalisateur Chris Kraus pour le rôle principal dans son long-métrage *POLL* (2010) et a aussitôt reçu le Prix Bavarois du Cinéma en tant que Meilleure Jeune Actrice. Tout en continuant ses études, elle a poursuivi avec différents professeurs sa formation de comédienne commencée avec *POLL*, entre autres à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Après *DER GESCHMACK DER APFELKERNEN* de Vivian Naefe (2012) et *LUDWIG II* de Peter Sehr et Marie Noëlle (2012), elle a joué dans *DAS FINSTERE TAL* d'Andreas Prochaska (2014), rôle pour lequel elle a été nominée pour le Prix du Cinéma Autrichien dans la catégorie Meilleure Actrice ». On la retrouve ensuite dans *PAMPA BLUES* de Kai Wessel (2015) et *4 KÖNIGE* de Theresa von Eltz (2015). Elle s'est fait connaître du grand public international grâce à son rôle principal dans *FRANTZ* de François Ozon (2016), qui lui a valu le prix de la Meilleure Jeune Actrice au Festival de Venise, ainsi que des nominations aux César et au Prix Lumière. Paula Beer a également été nominée dans la catégorie Meilleure Actrice pour le Prix du Cinéma Européen 2017. ■



HANS FROMM (DIRECTEUR DE LA PHOTO)

Né en 1961 à Munich. Formation de directeur de la photographie à l'École Supérieure d'Optique et de Technique Photographique de 1986 à 1988, directeur de la photographie depuis 1989. Depuis 1999, donne des cours de technique et conception de l'image à l'Académie Allemande de Cinéma et de Télévision (DFFB) de Berlin et à l'Académie du Cinéma de Ludwigsburg. Hans Fromm a été le directeur de la photographie de tous les films de Christian Petzold jusqu'à ce jour. Parallèlement, il a tourné DER STRAND VON TROUVILLE (1998) de Michael Hoffmann, FARLAND (2004) de Michael Klier, GEFANGENE (2006) de Iain Dillthey, UNE AVALANCHE DE CADEAUX, 2007) de Vanessa Jopp, GRENZGANG (2013) de Brigitte Bertele et HIRNGESPINSTER (2014) de Christian Bach. Parmi les récompenses qui lui ont été décernées, citons sa nomination pour le Prix de l'image pour NOT A LOVE SONG de Jan Ralske (1997), le Prix Grimme pour TOTER MANN (2001) de Christian Petzold,



© Schramm Film

ainsi que les nominations pour le Prix du Cinéma Allemand et le Prix de la Critique de Cinéma Allemande (catégorie Meilleure Image) pour YELLA (2007) de Christian Petzold, le Prix Grimme pour DREILEBEN - ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (2011) de Christian Petzold. Pour BARBARA (2012) de Christian Petzold, Hans Fromm a été nommé pour le Prix du Cinéma Allemand (catégorie Meilleure Image). ■

BETTINA BÖHLER (MONTAGE)

Née en 1960 à Freiburg. Assistante monteuse à partir de 1979, puis chef monteuse depuis 1985. Bettina Böhler a travaillé entre autres avec Dani Levy (TOI-MÊME, 1985), Michael Klier (OSTKREUZ, 1991 / HEIDI M., 2001), Yilmaz Arslan (CHEMIN PÉRILLEUX, 1992), Oskar Röhler (LULU ET JIMI, 2009 / GOEBBELS ET LE JUIF SÜSS, 2010), Valeska Grisebach (DÉSIRS, 2006 ; WESTERN, 2017), Angela Schanelec (DES PLACES DANS LES VILLES, 1998 ; MEIN LANGSAMES LEBEN, 2001 ; MARSEILLE, 2004 ; NACHMITTAG, 2007 / DER TRAUMHAFTE WEG, 2016), Henner Winckler (VOYAGE SCOLAIRE, 2002 / LUCY, 2006), Angelina Maccarone (FREMDE HAUT, 2005 / VERFOLGT, 2006 / VIVERE, 2007 / THE LOOK, 2011), Thomas Arslan (GOLD, 2013),

Margarethe von Trotta (HANNAH ARENDT, 2012 / DIE ABHANDENE WELT, 2015) et Nicolette Krebitz (WILD, 2016). Parmi les films qu'elle a montés pour Christian Petzold, on retrouve CUBA LIBRE (1996), DIE INNERE SICHERHEIT (2001), TOTER MANN (2002) WOLFSBURG (2003), GESPENSTER (2005), YELLA (2007), JERICHOW (2008), DREILEBEN - ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (2011), BARBARA (2012), et PHOENIX (2014). Bettina Böhler a reçu de nombreuses récompenses, parmi lesquelles le Prix du montage et le Prix de la Critique de Cinéma Allemande pour DIE INNERE SICHERHEIT, le Femina-Filmpreis de la Berlinale 2007 pour YELLA, le Prix du Cinéma de Brême et le Prix de la Critique de Cinéma Allemande pour BARBARA. ■

LISTE ARTISTIQUE

Franz Rogowski Georg • **Paula Beer** Marie • **Godehard Giese** Richard • **Lilien Batman** Driss
Maryam Zaree Melissa • **Barbara Auer** Femme aux 2 chiens • **Matthias Brandt** Barman du Mont Ventoux • **Sebastian Hülk** Paul • **Emilie de Preissac** Propriétaire Hôtel de Paris • **Antoine Oppenheim** George Binnet • **Ronald Kukulies** Heinz • **Justus von Dohnányi** Conducteur • **Alex Brendemühl** Consul Mexicain • **Trystan Pütter** Consul Américain • **Agnès Regolo** Propriétaire Hôtel • **Thierry Otin** Secrétaire du Consulat Mexicain • **Elisa Voisin** Claire • **Jean-Jérôme Esposito** Commissaire Marseille • **Grégoire Mansaingeon** Reeder • **Jean-Pierre Darroussin** Voix du narrateur

LISTE TECHNIQUE

Écrit et réalisé par Christian Petzold, d'après la nouvelle **TRANSIT** de Anna Seghers • **Directeur de la Photo** Hans Fromm BVK • **Montage** Bettina Böhler • **Décor** K.D. Gruber • **Costume** Katharina Ost • **Maquille** Kitty Kratschke, Sonia Salazar Delgado • **Production Sound Mixer** Andreas Mücke-Niesytka • **Chef électricien** Christoph Dehmel • **Casting** Simone Bär, Joanna Delon • **Musique** Stefan Will • **Son** Dominik Schleier, Christian Conrad • **Mixage son** Martin Steyer • **Directrices de production** Dorissa Berninger, Juliette Lambours • **Assistants réalisateur** Ires Jung, Andreas Meszaros • **Responsables de publication** Caroline von Senden (ZDF), Andreas Schreitmüller (ARTE), Olivier Père, Rémi Burah (ARTE France Cinéma) • **Co-Producteur** Antonin Dedet • **Producteurs** Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber • **Produit par** SCHRAMM FILM Koerner & Weber • **En Co-Production avec** NEON PRODUCTIONS and ZDF, ARTE, ARTE France Cinéma • **Avec la participation de** Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM, FFA, EURIMAGES, CNC, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Cinémas du Monde • **Avec le support de** FFA and Medienboard Berlin-Brandenburg **Ventes internationales** The Match Factory • **Distribution France** Les Films du Losange

© 2018 SCHRAMM FILM / NEON / ZDF / ARTE / ARTE France Cinéma



SCHRAMM FILM
Koenig & Weber

neon
PRODUCTIONS

edf

arte

medienboard
BerlinBrandenburg

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

FFA

EURIMAGES

EUROPEAN FILM ACADEMY

Ministerium
für Kultur und Medien

DFK

DFK

DFK

DFK

THE MATCH FACTORY