

***Transit*, film réalisé par Christian Petzold**

Martine Floch



Dans les années 1930, des centaines d'Allemands, juifs ou opposants au régime nazi, ont fui leur pays pour se réfugier en France. Dès le début de la guerre, le gouvernement les déclara « sujets ennemis » et les interna dans des camps. Ceux qui en 1940 ont échappé à l'internement dans la zone encore libre, cherchent à fuir plus loin encore, au Mexique ou aux USA. En transit à Marseille, ils assiègent les consulats pour obtenir des papiers (visa, passeport) qui se conditionnent les uns les autres, le *transit* s'obtenant à partir des deux autres. C'est ce fameux certificat de transit qui a donné son titre au roman de Anna Seghers¹ (1900-1983), publié en 1944. En 1940, l'écrivaine allemande, juive et communiste, a séjourné près du camp du Vernet où son mari hongrois en difficulté avec les fascistes a été interné. À la fin du

mois de mars 1940, elle se retrouve à bord du cargo « Le Capitaine-Paul-Lemerle », à destination de La Martinique en compagnie de *co-transitaires* illustres, parmi lesquels André Breton et Claude Lévi-Strauss² qui témoignèrent de cette histoire mal connue. Elle transpose dans *Transit* sa propre expérience de réfugiée et raconte une histoire d'usurpation d'identité, celle d'un jeune Allemand, Georg, qui se fait passer pour l'écrivain de renom Paul Weidel dont il continue à vivre les pérégrinations même après que celui-ci s'est donné la mort. Comme Walter Benjamin coincé à Portbou (Espagne) ou Stefan Zweig à Petrópolis, à la même époque. Le roman est adapté une première fois en 1990 par le réalisateur français René Allio, une seconde fois cette année 2018 par le réalisateur allemand Christian Petzold. René Allio était lycéen à Marseille en 1940 et se souvient d'une ville devenue une sorte de Babel où affluaient intellectuels et artistes allemands, communistes, juifs, républicains espagnols et engagés des Brigades internationales. La découverte du roman de Anna Seghers en 1975, au moment où il commence la préparation de *Moi, Pierre Rivière*³, entre en résonance avec sa propre expérience. En 1989, quand le bloc de l'Est s'écroule par pans entiers, il s'attèle comme une évidence à l'adaptation du roman aux dimensions politique et philosophique de l'écrivaine allemande. L'un de ses partis pris, qui n'est pas celui de l'écrivaine, sera de faire un travail sur la langue : « Ces gens qui parlaient toutes les langues, qui avaient des accents, ce

¹ Anna Seghers, *Transit*, Paris, Éditions Autrement, 2018. À l'occasion de la sortie du film de Petzold, les éditions Autrement rééditent le roman le 2 mai 2018.

² Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Terre Humaine/Poche, Plon, 1955, p. 16-27.

³ René Allio, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*, 1976

cosmopolitisme, cet enjeu sur la langue m'ont passionné⁴. » Reconstituer à l'écran cet inversion des rôles intéresse particulièrement le réalisateur marseillais : ici, ce sont les Allemands qui cherchent à gagner une liberté suspendue au coup de tampon d'un fonctionnaire français. « L'histoire, dit Allio, contient beaucoup de choses sur la mise place d'un système policier de surveillance et de contrôle des personnes et des mouvements, toujours actuel^{5 6}. » Dans Marseille remarquablement reconstituée, les journées des réfugiés s'égrènent en termes absurdes : visa, sauf-conduit, transit- *Visa*, *Schiffspassage*, *Transit*. L'angoisse est palpable, comme le sont la résignation alternant avec la révolte, la solitude dans les chambres précaires, l'errance dans le double dédale des rues et des formalités administratives. Si l'ambition du film de René Allio est d'explorer, à travers l'histoire de « ce jeune prolétaire coincé entre le nazisme, la bureaucratie pétainiste et la mer⁷ », la dimension complète de l'exil au cœur de la Seconde Guerre mondiale, le livre et son adaptation rendent compte aussi de la folie d'une époque qui permettait tous les changements d'identité et se prêtait à ce genre d'artifices et de subterfuges pouvant sauver une vie. C'est bien cette autre dimension « métaphysique » du roman de Anna Seghers qui a fortement interpellé à vingt-sept ans d'intervalle, le réalisateur allemand. C'est ce beau mécanisme inventé par Anna Seghers qui a séduit aussi René Allio : le jeune Allemand, en endossant la personnalité de l'écrivain Paul Weidel, se voit ainsi doté de deux identités. Il s'efface peu à peu de lui-même pour donner vie au fantôme de l'écrivain, voire une existence fantomatique plus forte que sa présence à lui. Anna Seghers a par ailleurs inscrit dans son récit une fiction amoureuse : Paul Weidel était marié à Marie qui l'a quitté pour un médecin mais qui veut retrouver à Marseille l'homme qu'elle aime. Elle hante dès lors les bars de Marseille à la recherche de son mari et rencontre Georg sur son chemin.

Pour toutes ces raisons, on comprend que le cinéaste allemand ait été tenté par l'adaptation de *Transit* pour son film éponyme, lequel constitue dans son œuvre à la fois un prolongement et un affranchissement. On y retrouve plusieurs de ses thèmes de prédilection : la fuite, l'identité, les fantômes, l'exil. D'autres sont nouveaux, notamment le rôle de la fiction. Pour ce film, Christian Petzold a opéré des choix qui sont le signe d'une émancipation. Christian Petzold, né en 1960 entre Düsseldorf et Wuppertal, d'un père issu de Saxe et d'une mère des Sudètes, s'est toujours considéré comme un étranger. Il a grandi dans une Allemagne qu'il qualifie de « pays de nomades ». Préoccupé par la situation des migrants dans l'Allemagne de Angela Merkel et de l'entrée au Parlement du parti allemand d'extrême droite, l'AfD (Alternative für Deutschland) et considérant par ailleurs qu'un cinéaste a le devoir de restituer le passé de son pays, il choisit d'actualiser la question des réfugiés en transposant le récit de Anna Seghers dans le Marseille d'aujourd'hui. La question des réfugiés victimes du nazisme entrerait ainsi en résonance avec celle des migrants d'aujourd'hui et le spectateur, armé de cette information fournie par la promotion du film, se livre tout au long de la première vision de ce film énigmatique, au déchiffrement de cette analogie, du parallèle qu'il peut établir entre l'hier du roman et l'aujourd'hui de notre réalité. L'exercice s'avère peu fructueux : aucune dialectique ne serait développée entre les deux époques, les figures contemporaines se retrouveraient

⁴ René Allio interviewé par *Le Monde*, 10.02.1990.

⁵ René Allio interviewé par *Le Figaro* du 21.01.1991.

⁶ « C'était avant-hier à Marseille. C'est aujourd'hui aussi un peu partout dans le monde », *L'Humanité Dimanche*, n° 44, 18 au 24 janvier 1991.

⁷ Annick Peigné-Giuly et Marion Scalé, *Libération* du 28.01.1991.

poussées dans l'ombre, minant ainsi le potentiel du film⁸. La piste de l'uchronie est vaine aussi : et si c'étaient les Européens qui étaient contraints à l'exil ? Ils rejoindraient les « cinquante millions au bas mot, bien plus en tout cas qu'il n'y en eut dans l'histoire des hommes⁹ ». Christian Petzold est un réalisateur exigeant. Il ne sera pas là où on l'attend, surtout concernant la question des réfugiés. Il s'est posé la question du rôle et de la capacité du cinéma à ouvrir un dialogue avec nos sociétés butées sur la question des migrants. Il lui importait de trouver un antidote au flot ininterrompu d'actualités rendant compte du phénomène où, paradoxalement, la recherche d'images sensationnelles a blindé le spectateur dans une espèce d'hébètement passif mêlé à un sentiment de honte. Comment éveiller l'empathie du spectateur et sa réflexion sur la problématique, question centrale de notre époque ? Christian Petzold a appris de celui qui fut son mentor et maître, le visionnaire cinéaste et théoricien allemand Harun Farocki, disparu en 2014, que « l'empathie est un terme trop précieux pour l'abandonner à l'ennemi¹⁰ », désignant par là le cinéma grand public. Comme Harun Farocki, Christian Petzold s'emploie à introduire dans le cinéma un autre type de message qui ne soit pas figé dans un unique message à délivrer mais laisse s'installer une polysémie. Comment les individus pensent-ils, agissent-ils, perdurent-ils dans leur *habitus* collectif après la vision d'un film ? Comment obtenir une conversion du regard ? Pour résoudre ces questions s'opérait entre eux une distribution tacite des tâches, l'un étant le « déconstructeur » (Harun Farocki), l'autre le « reconstruteur » (Christian Petzold)¹¹ : « Les déconstructions patientes des manières dont la rationalisation moderne vide les gestes et les pensées ont servi de départ aux fictions écrites ensemble¹². » À la mort de Farocki avec lequel il avait travaillé à l'élaboration du scénario très corseté de *Transit*, comme pour bon nombre de ses films, Christian Petzold prend la décision de renoncer à la reconstitution historique utilisée pour les deux premiers films historiques de la trilogie, *Barbara* (2012) et *Phoenix* (2014). Reconstruire en studio le Berlin de l'après-guerre pour *Phoenix*, c'est laisser peu de chances au film de faire surgir le passé. Il dit son incapacité d'alors à filmer de faux soldats de la Wehrmacht en train de tirer sur de faux Juifs en pyjamas rayés, confectionnés par la chaîne de grands magasins Neckermann. Il prend conscience à l'époque du tournage de cette reconstruction historique que tout est sous le contrôle du réalisateur devenu omniscient et omnipotent. Il veut en redéfinir le rôle, plus modeste, qui est moins de dominer l'histoire que de l'interroger. Faire des films historiques, c'est accepter d'être confronté à la reconstitution du passé et à un autre système politique et social, celui de la RDA pour ce qui concerne *Barbara*. C'est nécessairement devoir faire de nombreux choix figuratifs¹³. Renoncer à toute forme de reconstitution constitue dès lors pour Christian Petzold une forme de liberté retrouvée. « J'avais envie de faire un

⁸ *Les Cahiers du Cinéma*, n° 743, avril 2018, p. 41.

⁹ George Didi-Huberman, Niki Giannari, *Passer quoi qu'il en coûte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 42 : « C'est, par excellence, l'une des plus effrayantes misères – ou l'un des plus grands crimes de notre temps. »

¹⁰ *Les Inrockuptibles* du 24 avril 2018, p. 91.

¹¹ Interview menée par Laure Adler le 24 avril 2018, « Les Podcasts » de France Inter.

¹² Gaspard Nectoux, *Études, Revue de culture contemporaine*, mai 2018.

¹³ Pierre Gras, *Le cinéma de Christian Petzold : figurer le social et l'histoire* in Hélène Camarade, Elisabeth Guilhamon, Matthias Steinle, Hélène Yèche (dir.), *La RDA et la société postsocialiste dans le cinéma allemand après 1989*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, pp. 237-240. Ces choix figuratifs se font entre trois polarités : le vérisme documentaire, la crédibilité pour le spectateur, la volonté figurative du cinéaste.

film à la volée, dans la rue, avec une forme d'étrangeté¹⁴. » Il a alors l'impression de travailler à quelque chose d'*organique*. De se mettre en danger aussi car il n'est pas question pour lui de revenir en arrière, vers une zone plus sûre (vers le passé, vers l'Histoire, vers le projet commun avec Farocki), mais dans une étrange et cruelle surface où, avec un peu d'aveuglement, on peut encore imaginer qu'il est possible de faire quelque chose. La ville de Marseille, qui est un réservoir narratif fort, séduit le réalisateur, qui, s'il n'en restitue pas la polyphonie des langues et des ethnies, sait en saisir la lumière-aveuglante et l'univers chromatique chaud qui contraste si fort avec ses films précédents dont l'action se situe en Allemagne (*Contrôle d'identité* [*Die innere Sicherheit*] (2000), *Dangereuses rencontres* [*Toter Mann*] (2002), *L'ombre de l'enfant* [*Wolfsburg*] (2003), *Fantômes* [*Gespenster*] (2005). À Marseille, filmés en extérieurs, les acteurs atteignent à bien plus de vérité. Le travail¹⁵ que le cinéaste a effectué avec les acteurs Paula Beer (Marie) et Franz Rogowski (Georg) l'atteste. Il s'extrait ce faisant de l'influence du cinéma de studio d'Alfred Hitchcock, son autre maître¹⁶. Paula Beer, qui a remplacé Nina Hoss, l'actrice fétiche de Christian Petzold, a été inspirée par la pulsation marseillaise caniculaire (le film a été tourné pendant l'été 2017), mais aussi par la mélancolie des personnages du livre. Franz Rogowski atteint un grand moment de vérité dans l'une des scènes les plus magnifiques du film : Georg se trouve avec Driss, l'enfant maghrébin rencontré par hasard sur un terrain vague et avec lequel il entreprend quelques passes de football. Driss parle allemand car il est l'enfant de son ami, mort avant de pouvoir rentrer chez lui et de sa femme maghrébine Mélissa. Georg, qui comprend l'élan de sympathie qui l'a poussé vers l'enfant, répare pour celui-ci une radio cassée, grâce à sa formation de technicien interrompue par l'arrivée au pouvoir des fascistes. La scène est lente et se charge peu à peu de vérité, d'émotion et de tendresse. L'enfant est beau et attentif aux gestes délicats de Georg qui, par le biais de la chanson de son enfance, s'*incarne* littéralement à l'écran. Il s'agit d'une comptine nostalgique qui raconte dans une belle langue allemande le retour chez soi d'une famille avant la tombée de la nuit : « *Kabeljau kommt nach Hause, Elefant läuft nach Hause, Ameise reist nach Hause, Mann und Frau kommen nach Hause, Der Tag ist aus.* » Mélissa, la mère sourde-muette de Driss, demande à Georg de rechanter la comptine car elle veut le « voir chanter ». Dans les films de Christian Petzold, la musique prend en charge les moments de grande émotion : dans *Phoenix*, Nelly, survivante des camps et fantôme qui ne comprend pas qu'avec l'Holocauste elle et son amour sont morts, s'*incarne* elle aussi quand elle prend son envol et se met à chanter avec une force et une émotion croissantes *Speak low*, la ballade de Kurt Weill. Que dire du choix de la chanson de Dionne Warwick¹⁷ pour accompagner le moment de grâce d'un amour naissant de *Liaisons dangereuses* [*Toter Mann*] ? Pour Christian Petzold, l'histoire de l'Allemagne, passée et présente ne peut que passer par la fiction, grâce au colportage¹⁸. « Fils » de R.W. Fassbinder, il a appris que pour sortir du refoulement, il faut « grossir », « amplifier » la vie. Georg est le personnage romanesque d'un récit

¹⁴ Bruno Deruisseau, *Les Inrockuptibles*, 18.04 2018, p. 39.

¹⁵ *Libération* du 16 août 2017 par Guillaume Tion : « « Pour créer un lien de fiction avec les acteurs », Christian Petzold a privilégié le huis clos avec ces derniers sur les plateaux. » L'article de *Libération* décrit l'aspiration du cinéaste à trouver une identité scénique propre.

¹⁶ *Les Inrockuptibles* du 18.04.2018, texte de Bruno Deruisseau, p. 39. Interviewé, Christian Petzold fait l'aveu de cet affranchissement : « J'arrive peut-être enfin à m'extraire de l'influence du cinéma de studio d'Hitchcock. »

¹⁷ Dionne Warwick, *What the World Needs Now is Love*.

¹⁸ Le colportage désignait autrefois les textes, destinés au besoin de lecture des gens simples, qu'apportait un colporteur. On parlerait aujourd'hui de littérature de gare.

qui est à la fois une fiction et une réflexion sur la fiction. Pour son film *Phoenix*, le réalisateur avançait prudemment sur le terrain miné de l'Histoire et avait opté pour la fiction et le romanesque pour ouvrir une brèche dans les représentations de l'Histoire. Christian Petzold a renoncé pour *Transit* à une narration à la première personne, présente dans le roman et introduit pour la première fois dans son œuvre une voix *off*, ce procédé narratif qui implique presque toujours un recul par rapport à l'action en cours et suscite le contrepoint. Dans *Transit*, c'est une autre voix que celle de Franz Rogowski qui parle (dans la version française du film, c'est le comédien français Jean-Pierre Darroussin qui interprète la voix *off*). Cette voix *off* est l'élément qui rend énigmatique le film. Elle apporte une touche romanesque au film qui, dans un premier temps, nous charme mais en même temps nous alerte : qui est ce narrateur omniscient qui nous raconte l'histoire à la troisième personne, prend le contre-pied de ce que nous montrent les plans et se fait injonction pour le spectateur à réfléchir et à interpréter ? Si Christian Petzold joue sur la duplicité du procédé, il réaffirme à plusieurs reprises la nécessité de la fiction, « l'organisme de la fiction contre la mécanique du pouvoir¹⁹ » : « Chacun dans les files d'attente du consulat, dit la voix *off*, a besoin de se raconter des histoires. » « Fiction » est pour Christian Petzold le synonyme rassurant de « survie ». Dans *Fantômes [Gespenster]* (2005), la mère d'une enfant disparue et une adolescente orpheline se persuadaient à tort qu'elles étaient liées. Par le refus de la reconstitution historique, par le biais de la confusion spatio-temporelle, par l'utilisation de la voix *off*, par l'introduction du romanesque, par l'affirmation de la nécessité de la fiction dans un film sur les réfugiés d'hier et les migrants contemporains, Christian Petzold n'entend pas hurler avec les loups et faire un énième film de migrants²⁰. Ce qui saisit le spectateur de *Transit*, c'est la stupéfaction des personnages en état de sidération à se trouver interpellés par une réalité présente qu'ils traversent sans y prêter attention. Une scène est à cet égard signifiante. Elle montre des réfugiés amassés dans des escaliers exigus, quand a lieu une rafle. Le cri perçant d'une femme arrêtée *manu militari* déchire le brouhaha ambiant, suivi d'un silence qu'interroge la voix *off* : « Étaient-ils sans pitié les autres ? Il savait d'où venait ce silence. La honte. Ils avaient honte. » C'est cette même honte qui nous fait détourner le regard (en allemand *wegschauen*) quand s'affiche au quotidien dans les grandes villes, sans parler des campements, camps et autres murs, le spectacle de la misère des migrants. Quand Christian Petzold évoque le film *Le Privé* de Robert Altman, qui se passe dans un Los Angeles contemporain mais dont le personnage principal est tout droit sorti des années 1940, il se dit séduit par la friction opérée par cet anachronisme. C'est bien cet anachronisme qui confère à *Transit* son étrangeté et son caractère énigmatique évoqué plus haut. Il y a dans le film quantité de détails qui attestent l'anachronisme : les téléphones portables, les conversations d'ouvriers captées dans le réel d'aujourd'hui, qui évoquent leur forfait téléphonique et leurs prochaines vacances à Marrakech, la présence d'hélicoptères, les caméras de surveillance (centrales dans le travail de Farocki), le MUCEM de Ricciotti. Ce n'est pas l'anachronisme entendu comme une erreur de chronologie qui consiste à placer dans le film ces objets et autres qui n'existaient pas dans les années 1940, qui intéresse Christian Petzold. L'anachronisme qui le séduit, c'est la façon de repenser, dans les images, les rapports de notre Maintenant avec l'Autrefois, c'est de retrouver en filigrane la figure de

¹⁹ Gaspard Nectoux, *Études, op. cit.*

²⁰ L'hebdomadaire *Marianne* du 27 avril 2018 se penche sur ce genre nouveau que sont les films de migrants.

Walter Benjamin, l'instigateur de la pensée de l'anachronisme. Si le thème des fantômes²¹ est si présent dans l'œuvre de Christian Petzold et dans *Transit*, c'est pour rappeler le passé et ses rémanences. Georges Didi-Huberman²² parle des réfugiés comme des spectres, qui ne font que *revenir* : « On tente de conjurer quelque chose qui, de fait, a déjà eu lieu : quelque chose que l'on refoule de sa propre généalogie. Ce quelque chose, c'est que nous sommes tous les enfants de migrants et que les migrants ne sont que nos parents revenants, fussent-ils lointains²³. » Hannah Arendt, poursuit Didi-Huberman, a connu le statut de réfugiée et elle est bien placée pour livrer quelques lumières sur l'expérience du réfugié. Elle s'indignait dans son texte de 1943 de cette nouvelle « humanité parquée » à laquelle sont réduites les personnes dites « déplacées », dans laquelle « plus personne n'est quelqu'un²⁴ ». Il y a dans le film de Christian Petzold une scène où un réfugié évoque son statut professionnel dans sa vie antérieure. Hannah Arendt n'oubliera jamais ce jeune concitoyen croisé en exil revendiquer de manière dérisoire : « Vous ne savez pas à qui vous parlez ; j'étais chef de rayon à Karstadt (dans un grand magasin de Berlin)²⁵. » Elle a cette phrase magnifique qui trouve un écho avec *Transit* : « Ils font la queue dans l'attente d'être humains. » Certains personnages du film de Christian Petzold n'ont pas le courage d'attendre d'être humains et choisissent le suicide. Une femme traverse le film de sa présence insistante, exprime son sentiment de solitude et choisit une visite-anachronique du MUCEM pour se jeter de l'un des remparts. Cette femme est incarnée par l'actrice allemande Barbara Auer, qui dans le film *Contrôle d'identité* [*Die innere Sicherheit*] est la femme du couple d'anciens terroristes allemands, parents de la jeune Jeanne, en cavale depuis longtemps, qui trouvent la mort à la fin du film dans la voiture que la police anti-terroriste a projetée hors de la route. Barbara Auer agit dans *Transit* comme une revenante de ce film où se concentrent terrorisme d'extrême gauche, nazisme et répression policière. Les spectres cinématographiques reviennent eux aussi. Christian Petzold évoque avec *Transit* une caractéristique pour lui fondamentale du cinéma allemand. Il s'inscrit dans cette lignée de cinéastes allemands qui a dû s'exiler à partir de 1933 sans jamais revenir :

« C'est difficile pour un Français de comprendre ce qui s'est passé ici. Plus qu'un génocide, c'est un anéantissement. Bon nombre de cinéastes allemands se sont exilés sans vraiment pouvoir revenir. Je pense que le lien avec ce cinéma exilé doit toujours être reconstitué. Le cinéma allemand est à jamais un cinéma exilé, incomplet. En commençant un film, nous devons toujours revenir à cet âge d'avant l'arrivée du nazisme²⁶. »

²¹ Le réalisateur donne une explication intime à ce thème récurrent des fantômes, à cet attrait des spectres en évoquant la personne de son père. « Quand j'avais 14 ans, mon père s'est retrouvé au chômage. C'était quelqu'un d'expansif [...] Après quatre ans de chômage, il était muet, complètement brisé. Un fantôme. » Propos recueillis par Guillaume Tion, *Libération* du 16 août 2017.

Parmi les films spectraux de Petzold : *Contrôle d'identité*, *Fantômes*, *Yella*, *Phoenix*.

²² George Didi-Huberman, Niki Giannari, *Passer, coûte que coûte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

Niki Giannari est la coréalisatrice avec Maria Kourkouta du film *Des Spectres hantent l'Europe*, 2018. Les deux femmes filment en mars 2016 le camp d'Idomeni, village grec à la frontière macédonienne, où quinze mille réfugiés sont bloqués par la décision européenne de fermer la « route des Balkans ». Ce film, comme *Transit*, met en perspective ce qui se rejoue du passé dans notre présent.

²³ George Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 32.

²⁴ Hannah Arendt, « Nous autres réfugiés » (1943), traduction S. Courtine-Denamy, Paris, Christian Bourgois, 1987. « Wir Flüchtlinge », aus dem Englischen übersetzt von Eike Geisel, Stuttgart, Reclam, 2017.

²⁵ Hannah Arendt, citée par George Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 38.

²⁶ *Les Inrockuptibles*, *op. cit.*, p. 39.

Dans cette perspective, *Transit* atteste la cohérence du cinéma de Christian Petzold. Il se lit comme le signe d'une fidélité à soi-même : à ses thèmes de prédilection, à la modestie de sa posture comme à son exigence. À son équipe qui accompagne son travail depuis ses débuts : à son directeur de la photo Hans Fromm, à Bettina Böhrer pour le montage de ses films. En même temps, premier film tourné à *la volée*, *Transit* est le signe d'un affranchissement. Dans le bureau du consul, Georg affirme qu'il ne se soumettra plus à cet exercice imposé quand il était jeune collégien. Il n'écrira plus de *Aufsätze*, de rédactions : « Racontez votre premier Noël », « votre premier voyage scolaire », exprimant par là, dans ce moment d'une extrême dureté de sa vie, son refus de narrativiser sa vie, son refus de la fiction, une certaine aporie de la fiction. Endossant l'identité de l'écrivain Paul Weidel, il redit au consul son incapacité à écrire pour décrire la guerre, l'exil. Ces phrases ne sont pas sans nous faire penser à la fameuse phrase de Theodor W. Adorno, écrite en 1949 juste après son retour d'exil, selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz relevait de la barbarie » et qui, d'une certaine façon imposait le silence. Au risque de ne plus s'exprimer, de ne plus intervenir dans le débat public. *Transit* est le premier de Christian Petzold à intervenir dans un débat public actuel et à réaffirmer la nécessité de la fiction pour une meilleure compréhension d'une question aujourd'hui centrale à ses yeux, la question migratoire.