



PRESENTE / PRESENTEERT

## TRANSIT

un drame romantique de / een romantisch drama van Christian Petzold  
avec / met Franz Rogowski, Paula Beer

*d'après le roman de Anna Seghers / gebaseerd op roman van Anna Seghers*

**BERLINALES 2018 – COMPETITION**  
**FILM FEST GENT 2018**  
**FOCUS CHRISTIAN PETZOLD – BOZAR & GALERIES**



Allemagne-France / Duitsland-Frankrijk – 2018 – DCP –  
Couleur/Kleur – 2.35 – VO ST BIL / OV FR/NL OT – 101'

Distribution / Distributie : **IMAGINE**

**SORTIE NATIONALE RELEASE**

**17/10/2018**

T : 02 331 64 31 / M Tinne Bral : 0499 25 25 43

photos / foto's : <http://press.imaginefilm.be>

## SYNOPSIS

### FR

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

Parmi eux, l'Allemand Georg prend l'identité d'un écrivain mort pour profiter de son visa. Il tombe amoureux de Marie, en quête désespérée de l'homme qu'elle aime et sans lequel elle ne partira pas...

Christian Petzold adapte le roman « Transit » d'Anna Seghers pour le cinéma et crée une version intemporelle de cette histoire d'exil filmée dans le Marseille contemporain.

### NL

In Marseille hopen vluchtelingen uit heel Europa een plaatsje te kunnen krijgen op een schip dat naar Amerika vaart, om zo aan de fascistische bezetter te ontsnappen. Een van hen is de Duitser Georg. Hij neemt de identiteit van een overleden schrijver aan om zo diens visum te kunnen gebruiken. Hij wordt verliefd op Marie, die wanhopig op zoek is naar de man van wie ze houdt en zonder wie ze niet zal vertrekken...

Christian Petzold maakte een filmbewerking van Anna Seghers' roman *Transit* en creëerde een tijdloze versie van dit verhaal over ballingschap dat in het Marseille van vandaag werd gefilmd.

### EN

German troops are fast approaching Paris. In Marseille, only those who can prove they will leave, may remain. Visas for possible host countries, transit visas, and those scarce tickets for passage by ship are much needed. Georg, a German refugee, has memorized the author Weidel's papers and assumes his identity. He is determined to use Weidel's visa assurance from the Mexican embassy. Everything changes when Georg falls in love with the mysterious Marie...

TRANSIT is based on the eponymous novel by Anna Seghers, which was written in 1942 in Marseille. Making use of the breathtaking, almost uncanny parallels between historical fact and present-day Marseille, Christian Petzold tells the story of a great, nearly impossible love amid escape, exile and a longing for a place one can call home.

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

Une rétrospective Christian Petzold aura lieu au Cinéma Galeries et BOZAR de fin septembre à novembre 2018.

## NOTE D'INTENTION DU REALISATEUR

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

## DIRECTOR'S STATEMENT

The autobiography of Georg K. Glaser contains a wonderful sentence: "Suddenly, as my flight came to an end, I found myself surrounded by something I termed '*historical silence*.'" Georg K. Glaser was a German communist during the time in which the novel TRANSIT by Anna Seghers was set. He fled to France and then to its unoccupied "free zone," or "zone libre," to which Marseille belonged.

*Historical silence* is akin to windlessness or still air: the breeze ceases to propel the sailboat, which is enveloped by the vast nothingness of the sea. The passengers have been expunged – from history and from life. They're cornered in space and in time.

The people in TRANSIT have been cornered in Marseille, waiting for ships, visas and further passage. They're on the run – there's no way back for them, and no way forward. Nobody will take them in or care for them. They go unnoticed – except by the police, the collaborators and security cameras. They're borderline phantoms, between life and death, yesterday and tomorrow. The present flashes by without acknowledging them. Cinema loves phantoms. Perhaps because it, too, is a space of transit, an interim realm in which we, the viewers, are concurrently absent and present.

The people in TRANSIT long to be taken by the stream, the breeze, put into motion. They long for a story of their own and discover the fragment of a novel left behind by an author, the fragment of a narrative about flight, love, guilt and loyalty. TRANSIT is a story about how these people turn this narrative into their own.

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 1er 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

### **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 situions à cette époque, où nous reconstruisions 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.

### **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 avons 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 dans le texte. Et lorsque Georg, dans le film, lit le manuscrit de l'écrivain ou lorsqu'il chante la berceuse de Hans Dieter Hüscher, 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 Balázs 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. C'est ce que Balázs 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 bistrotts, 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 signes, 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 ».

### **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.

### **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 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.

## INTERVIEW WITH CHRISTIAN PETZOLD

### **What's your connection to "Transit," the novel by Anna Seghers?**

The book was brought to my attention long ago by Harun Farocki, for whom it was of great importance. Harun was born in 1944 in Sudetenland to parents fleeing their homeland, so I think he's always been trying to rediscover that connection to the 20s, and to writers such as Franz Jung, Georg Glaser and Anna Seghers. What existed before fascism was basically a lost home, and "Transit" is a book that was essentially written in transition. Over the years, we've read the novel time and again because it was a book that we could both relate to: being in this state of transition and having a character whose story develops in this space, who gets by without a home, that's what's so great about the book. In "Transit," there's no fixed home. Home is basically homelessness.

### **How did the idea come about of having the story of "Transit," which takes place in 1940, take place in modern-day Marseille?**

I'd already made "Phoenix" as a historical film with Harun, where we exist during that time and reconstruct that time, that situation, those feelings. Harun and I had also written our first treatment for "Transit" where the whole thing was conceptualized as a historical film in the Marseille of 1940. After Harun passed away, I resumed the project and had the feeling that the script was writing itself, but at the same time, had no passion for it whatsoever. Then it hit me that I had absolutely no desire to make a historical film. I didn't want to reconstruct the past. There are refugees all over the world and we live in a Europe of renationalization, so I don't want to revert to the safe zone of historical filmmaking.

I then made two TV movies that were set in the modern day, a world I'm familiar with. The reason I returned to "Transit" came down to two things: I was talking to an architect who explained to me that the wonderful thing about GDR architecture was that the old stuff hadn't been demolished, but the new stuff had just been built alongside it. Its history isn't hidden in layers, but is rather side by side, where it remains visible. There was a debate in Munich over the *Stolpersteine*, brass-plated cobblestones set into sidewalks to remind us of the Jewish residents who had been deported to extermination camps. For me, these are some of the greatest artworks of the modern era: we witness the past as we pass through the present. There's something ghostly about them, and that suddenly reminded me of "Transit." A transit zone is by definition transitional. Like the boarding gate at an airport: you hand over your luggage, but you haven't even gone anywhere yet. Anna Seghers describes this transit zone as one between Europe and Mexico, but it can also be historical – as with the *Stolpersteine*, or architecture – a transit zone between the past and present.

### **Were the colliding worlds of 1940 and today's Marseille difficult to depict when writing?**

Before I began writing the script, I just tried to imagine how depicting the movements of refugees in today's Marseille might look, without commenting on the issues. And I didn't find that unsettling. I was totally fine just imagining someone in a suit with a duffel bag walking along Marseille's harbor, booking a hotel room and saying: "The fascists will be here in three days, I have to get out of here." I didn't find that unsettling at all, and maybe that in itself is unsettling. I immediately understood the refugee movements, the fears, traumas and the history of the people that were once so prevalent in Marseille. It surprised me that I didn't feel the need to explain those things.

### **Were you always clear that you wanted to shoot “Transit” in Marseille?**

I believe that the actors and everyone else involved in the project have a duty to in some way connect with the city in which the story is based. The world doesn't just belong to us, we actually have to find a way of relating to it, and this world, Marseille, is a complex one. It's a port town through which millions of tourists pass, but they go unseen. The city has such a rich tapestry that it doesn't need to rely on tourism. We stayed in a hotel in the Panier neighborhood and shot some scenes there; the Germans blew up most of it because it was a pocket of resistance, and it was redeveloped in the 50s, but you still see the remnants of the old Le Panier. And as part of rehearsals, we often visited the places where we wanted to shoot, to get a feel for the city before we began shooting, before illuminating it with our flood- lights. Being in a place where the present and past are so visible can only enrich a movie about overlapping time periods. It was great fun just shooting there amidst everyday life. Scorsese once said he hates blocking off streets and creating these worlds of choreographed extras. We only ever had three extras in frame, otherwise we just filmed whatever was there.

### **What were your considerations with respect to equipment, costume and production design?**

Transit zones are always a balancing act. We wanted something that you see today, but that wouldn't modernize the characters too much. We didn't want to create ghosts from long ago floating through Marseille; they needed to be ghosts of today. Katharina Ost, our costume designer, said from the outset: we won't go retro, nor will we go modern; we'll stick to the range of classic lines, classic shirts and classic suits. It's how the clothes are worn that points to a specific social origin. It was similar with the production design. With the small hotels that we viewed in Marseille, for example, we hardly needed to change anything. We occasionally painted the walls because of aesthetic considerations, but that was it. Driss's apartment was shot entirely as we found it. We walked in and thought: this is it, we can shoot here. But other things weren't so easy. The original Mont Ventoux, for example, is still in Marseille, but now there's a McDonalds there, so that was a no-go. But right next door, there are these restaurants that basically still look the same as they always have – checkered table cloths, pizza, rosé... nothing seemed out of place.

### **The place that was perhaps once Georg's home, his back story, is only touched upon in the movie.**

Anna Seghers wrote the story as a modern first-person narrative. One refugee tells a story to another. He's afraid of getting bored because he's surrounded by all these refugee stories. And as you tell that story – especially when you're traumatized, when you've lost something, your language, your home – fragments of your memory suddenly resurface. This production of memories exists in the novel: the mother's songs, smells, images from childhood, the light... They emerge from deeper layers, as if the memory had been locked away all that time, because it would be fatal for homesickness to surface while fleeing. These fragments are incredibly beautiful in the language of Anna Seghers. When the narrator remembers something, the text takes on a completely different rhythm. And when Georg reads the writer's manuscript or when he sings “*Abendlied*” (Evening Song) by Hanns Dieter Hüsch, he's suddenly reminded of how beautiful language and music had been before the Nazis, and how their rhetoric, films, propaganda and possession of the spirit, had basically destroyed German culture.

### **Why did you decide against a first-person narrative like the one in the novel?**

I have real trouble with first-person narratives in the movie theater. I just don't buy it. In a novel, the narrator turns in his solitude to the reader, who's just as alone. But a first-person narrator in the movie theater doesn't turn to a solitary subject; he turns to a room, an audience. When someone says "I" in cinema, it's not positioning oneself, it's simply talking too much. My role model was the narration style in "Barry Lyndon" by Kubrick: you have a narrator who observes his character Barry Lyndon and loves him for his flaws. If we watch our protagonist in this manner, we adopt a certain attitude towards him. So I asked myself who the narrator in "Transit" could be. Georg has no friends, he moves around, so it had to be someone who knows Georg's story and who's now passing it on as the story unfolds. It's therefore important that the bar-keeper, who we later identify as the narrator, receives the writer's manuscript in the end.

### **Did you consider not having a voice-over at all in the movie?**

I wanted to make the movie in such a way that it would work without a voice-over. What interested me were the passages. The terms "transit" and "passage" sit so close together. There's a famous text by Béla Balázs that describes a scene with Lillian Gish in which she learns that her child has died. She then turns and leaves, and the camera turns with her. Balázs calls this a "passage": the space that we fill ourselves. We see the character who remains to himself, and we remain to ourselves, but there's a connection. That's how I saw the voice-over parts: as passages, or passage music.

### **You've spoken about the term "*Geschichtsstille*," or "history standing still," in the context of transit.**

During preparation, I read "*Geheimnis und Gewalt*" (Secret and Violence) by Georg K. Glaser, another of mine and Harun's favorite books, and a really important one for the script. Glaser also fled Nazi Germany, escaping from a prison camp near Görlitz. Like Anna Seghers, he was a Communist, but not an intellectual. By the time he wrote "*Geheimnis und Gewalt*," retrospectively, he'd already lost his second home, the Communist party. It was here that I came across the term "*Geschichtsstille*" (history standing still), and it really fascinated me. Once this *Geschichtsstille* has come to an end, he's able to start afresh and is granted French citizenship, with which he builds a new life, whereas Anna Seghers remains solitary; when you read her Mexican books, you notice that she attempts to write herself into the narratives, but that she doesn't belong.

In the novel "Transit," the manuscript that the writer Weidel leaves behind is essentially the text that Anna Seghers writes that could also have been found in a hotel room. The writing of this text, which at the same time is the text of the narrator, is an attempt to overcome the desperation and to start anew once the *Geschichtsstille* has come to an end. This is when Georg reads the manuscript and says: "This was the moment I understood the whole story. I understood myself, I understood the flaws of all these people. It was a narrative in which no one wanted to mock the ill-educated, but in which this ill-education and helplessness rather became something human."

### **Did Georg internalize his being in Transit and struggle for survival to such a degree that he found it difficult to have an end goal?**

The best thing about a coming-of-age novel such as "Transit" is that you understand how someone grows to become a person with a purpose, with memories, desires and needs. Georg is empty to begin with, a pawn, a victim of history; he walks around, sits in

bistros, has no past and no future; he simply lives in the present. He struggles on through life because he thinks he has nothing to lose and is yet to have lost anything. He's clever; almost like a criminal, he can read the signs around him and has a knack for pretending. It's only when he reads the manuscript while fleeing – while his friend dies beside him – that he suddenly becomes something of a tragic hero. That's his development. He falls in love. Someone else's identity gives him a goal in life, albeit one built on lies. But over the course of the story, he acquires this identity of someone who has desires and needs, and who ultimately has to make sacrifices.

**Does Georg's relationship to Driss, the young boy, provide him with an opportunity to stay?**

I thought the actors put in a really strong performance in the scene where Georg sings a children's song to Driss. The presence of the child gives Georg a past, a memory. At that moment, he himself becomes a child. They're then joined by the mother who originally expressed her disdain for him, because she immediately recognized him as an irresponsible drifter. But that all changes when he starts to sing. Then he's accepted. It offers him the opportunity to join a family and to justify his own being. And he does. After years on the move, his self-centeredness is more pronounced than his sense of solidarity. But it makes him feel guilty, and this feeling of guilt is something new to him.

**The author's manuscript is incomplete. The end of the novel suggests that the narrator goes off into the mountains.**

Yes, it's possible that he does. But he's also sitting up in Mont Ventoux at the start of Anna Seghers' novel, even though he should've left long before. It's a lovely image when he says Marie comes from the land of the shadows. And every time the door opens and a shadow appears on the wall, he looks up. He watches the shadows that enter the cafe, thinking the next shadow could be Marie. That's probably the nicest part, for someone who's already in a fictitious world to say: "If our rootlessness can become a beautiful and passionate story, and not destroyed because it's modern, then I can wait here in this restaurant until Marie returns from the realm of the dead."

**Would you describe Transit as a love movie?**

Yes. I think the story of someone fleeing can only be told as a love story. Love requires time, but love has something that fleeing can't destroy. Lovers can create their own space and time. They can take a step away from the story. I think that's wonderful.

**Marie seems ambivalent, caught between devotion and self-interest.**

During our preparation, Paula Beer said that the Marie in the novel – despite the author being a woman – was like a male projection. She's a kind of refugee Joan of Arc. Her physical features are barely mentioned, you have no real idea what she looks like. What I really liked about Marie is her duplicity, she's not just pure and saintly. Unlike Georg, she has these feelings of guilt. She's left her husband and won't get on the boat until she has atoned for this guilt. She says: "I need to find my husband. I'm present, I love, but I can't start a new life if I still have unredeemed debts in the old one." She can't live with that betrayal.

**Why did you opt for the cinemascope format?**

It was important to me that the spaces we were working in allowed for a choreography where the characters not only communicate with each other through dialog. Instead, their presence, their movements, and the distances they maintain from each other, tell

so much more than them constantly talking ever could. Cinemascope gives you that space to move in and it allowed us to do long takes and follow the actors' choreography.



Like, for example, when Marie comes into the room where Georg is, walks past him, goes over to the window, and then he walks over behind her. We rehearsed that many times to get the choreography right.

### **How did you find Franz Rogowski and Paula Beer, your two lead actors?**

For Georg, I was looking for an actor who gives the impression of scrapping his way through, someone who carries himself a certain way. When I was writing the film, I had someone like Belmondo in "*À bout de souffle*" (Breathless) in mind. Simone Bär, who I always have to do the castings with me, and Bettina Böhler, both suggested Franz Rogowski right away. I'd already seen him in "Love Steaks." The first thing Franz said when we met up was that he didn't like the pinball machine in the Parisian café scene. He said pinball machines don't exist anymore and that it was like some kind of reminiscing about the 1960s, and that the movie was more about putting the present and the past in the same space. He was absolutely right and I got rid of the pinball machines right away. It was François Ozon who drew my attention to Paula Beer. I only knew her as a young girl in "The Toll Diaries," but I didn't know anything about her career since then. François let me watch dailies of "Frantz" before it had been released, and I was so impressed. Paula is only 22, I have no idea where she gets her maturity. She exudes worldly wisdom and youthfulness in equal measure, in a way I've never seen before.

### **Did the fact that the refugee issue is so current right now influence how you worked on "Transit?"**

You always have to be careful. The camp in Calais – "the Jungle" – had just been cleared when we were preparing for "Transit." People told us to go and film it, to get shots of all the African refugees, the boats, the bodies washing up in Lampedusa. But you can't. You can't film African refugees, I have no right to do that. I have no idea what it's like. Instead, we filmed "the Maghreb of Marseille," but that's part of the city and part of France's colonial history, it's there. We were tasked with using that space in our story to depict what it's like there.

### **The war and the reasons for displacement are taken for granted and not dramatized in "Transit."**

I think that's rooted in the fact that you tend to forget when you flee. You hate whatever it is you fled from, and you don't have a language that makes you feel at home or that opens up the world for you. Franz Rogowski grasped that very well. When Georg is at the American consulate, he says: "I'm not writing any more essays," which stems from Anna Seghers' original text. And he says it in such a way that he suddenly understands and feels what he's been through. And when he says "*der Krieg*" (the war) at the end, it sends shivers down my spine.

We sometimes had difficulties during the shoot, because France was still in a state of emergency following the terror attacks in Nice and Paris. When we then walked through the streets accompanied by these special task force police, people were scared to begin with. What I realized during the shoot, when reconstructing the present and the past, is how easy it was to imagine being a refugee myself. Deep down inside, our identity is that of a refugee.

## 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.

Born in 1960, Christian Petzold studied German philology and theater at the Free University of Berlin and subsequently studied directing at the German Film and Television Academy of Berlin between 1988 and 1994.

Additionally, he worked as an assistant director for Harun Farocki and Hartmut Bitomsky.

Christian Petzold's award-winning features include: *PILOTS* (1995), *CUBA LIBRE* (1996; Jury's Sponsorship Award at the Max Ophüls Festival), *THE SEX THIEF* (1998; Producer Award at the Max Ophüls Festival), *THE STATE I AM IN* (2001; German Film Award for Best Feature Film; the Hessen Film Prize), *SOMETHING TO REMIND ME* (2002; Grimme Prize, German Television Prize; Fipa d'Or – Biarritz), *WOLFSBURG* (2003; the International Film Critics' Prize – Panorama of Berlinale; Grimme Prize), *GHOSTS* (2005; Berlinale; German Film Critics' Prize), *YELLA* (2007; Silver Bear at the Berlinale and the German Film Prize for Nina Hoss), *JERICHOW* (2008; Venice Film

Festival; German Film Critics' Prize) and DREILEBEN – SOMETHING BETTER THAN DEATH (2011; Grimme Prize and German Television Award, collectively with Dominik Graf and Christoph Hochhäusler). For BARBARA (2012) Christian Petzold was awarded the Silver Bear at the Berlinale for Best Director. Other awards for the film include the German Film Prize in silver and the nomination for the European Film Prize. As with BARBARA, PHOENIX (2014) was listed in the "Top Five Foreign Language Films" of the National Board of Reviews in the USA and was awarded the Fipresci Prize in San Sebastián, the Director's Award in Lisbon and Hong Kong, the German Film Award for Nina Kunzendorf as best supporting actress and the Actor's Award for Nina Hoss at international film festivals in Mons and Seattle, among other awards. Most recently, Petzold wrote and directed TV crime dramas KREISE (Circles, 2015) and WÖLFE (Wolves, 2016) with Matthias Brandt and Barbara Auer.

## 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.

Born in 1986. Since 2007, he has been an actor, dancer and choreographer in productions of the Zagreb Theater, HAU and the Schaubühne (both in Berlin), and the Thalia Theater in Hamburg, among others. 2011 saw Franz Rogowski make his movie debut with the lead role in *FRONTALWATTE* (2011, D: Jakob Lass).

The award-winning *LOVE STEAKS* followed (2013, D: Jakob Lass), for which he won the Actor's Award at the Munich Filmfest. He continued his theater work at the Schaubühne (Berlin) in Falk Richter's *DISCONNECTED CHILD* (2013/14; awarded the Friedrich Luft Prize). In 2015, he became a member of the Münchner Kammerspiele (Munich Studio Theater). His other movie roles include: Sebastian Schipper's multi-award-winning *VICTORIA* (2015, Silver Bear at the Berlinale and the German Film Award in six categories), *WE ARE FINE* (2015, D: Henri Steinmetz), *BEDBUGS* (2017, D: Jan Henrik Stahlberg), *TIGER GIRL* (2017, D: Jakob Lass), Michael Haneke's *HAPPY END* (2017) and *LUX – WARRIOR OF LIGHT* (2017, D: Daniel Wild). In competition at the Berlinale 2018, Franz Rogowski played the lead in two movies: *TRANSIT* (D: Christian Petzold) and *IN THE AISLES* (D: Thomas Stuber), and was named "European Shooting Star 2018" at the Berlin International Film Festival.

## 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.

Born in 1995. After her first theater experiences as a member of the Youth Ensemble of Friedrichstadtpalast in Berlin, Paula was cast at the age of 14 by director Chris Kraus for the lead role in his feature film *POLL* (2010) and was subsequently awarded the Bavarian Film Award as Best New Actress. In parallel with her school education, she worked with acting coaches, starting with *POLL*, which she continued at the London Guildhall School of Music and Drama, among other schools. After roles in *THE TASTE OF APPLE SEEDS* (2012, D: Vivian Naefe) and *LUDWIG II* (2012, D: Peter Sehr, Marie Noëlle) followed *THE DARK VALLEY* (2014, D: Andreas Prochaska), for which she was nominated for the Austrian Film Award as Best Actress, *PAMPA BLUES* (2015, D: Kai Wessel) and *4 KINGS* (2015, D: Theresa von Eltz). Paula Beer gained wider international acclaim with the lead role in François Ozon's *FRANTZ* (2016), for which she was awarded Best New Actress at the Venice Film Festival, as well as being nominated for the César and Prix Lumière. She was one of the nominees for the category of Best Actress at the 2017 European Film Awards.

## HANS FROMM (DIRECTEUR DE LA PHOTO / DoP)

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 Ian Dilthey, 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, 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).

Born 1961, he studied cinematography at the Berlin State College for Optics and Photo-technology between 1986 and 1988. Since 1989, he has worked as a freelance cameraman, and since 1999 has been a lecturer of image composition at both the German Film and Television Academy of Berlin and the Film Academy of Ludwigsburg. Hans Fromm has been the director of photography for all of Christian Petzold's movies. Additionally, he filmed TROUVILLE BEACH (1998, D: Michael Hofmann), FARLAND (2004, D: Michael Klier), PRISONERS (2006, D: Ian Dilthey), MESSY CHRISTMAS (2007, D: Vanessa Jopp), BORDER WALK (2013, D: Brigitte Bertele) and FLIGHTS OF FANCY (2014, D: Christian Bach), among others. His accolades include the nomination for the Camera Sponsorship Prize for Jan Ralske's NOT A LOVE SONG (1997), the Grimme Prize for SOMETHING TO REMIND ME (2001, D: Christian Petzold), the nomination for the German Film Award and the German Film Critics' Prize – Best Image Design for YELLA (2007, D: Christian Petzold) and the Grimme Prize for DREILEBEN – SOMETHING BETTER THAN DEATH (2011; D: Christian Petzold). For BARBARA (2012, D: Christian Petzold), Hans Fromm was nominated for the German Film Award for Best Camera.

## BETTINA BÖHLER (MONTAGE / EDITOR)

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.

Born in 1960, Bettina Böhler worked as an assistant editor since 1979 and an independent editor since 1985. She has worked together with Dani Levy (SAME TO YOU, 1985), Michael Klier (OSTKREUZ, 1991; HEIDI M., 2001; etc.), Yilmaz Arslan (PASSAGES, 1992), Oskar Röhler (LULU & JIMI, 2009; SÜSS THE JEW, 2010), Valeska Grisebach (LONGING, 2006; WESTERN; 2017), Angela Schanelec (PLACES IN CITIES, 1998; PASSING SUMMER, 2001; MARSEILLE, 2004; AFTERNOON, 2007; THE DREAMED PATH, 2016, etc.); Henner Winckler (SCHOOL TRIP, 2002; LUCY, 2006), Angelina Maccarone (IN ORBIT, 2005; HOUNDED, 2006; TO LIVE, 2007; THE LOOK, 2011, etc.), Thomas Arslan (GOLD, 2013), Margarethe von Trotta (HANNAH ARENDT, 2012; THE MISPLACED WORLD, 2015) and Nicolette Krebitz (WILD, 2016). Her features in cooperation with Christian Petzold include: CUBA LIBRE (1996), THE STATE I AM IN (2000), SOMETHING TO REMIND ME (2001), WOLFSBURG (2003), GHOSTS (2005), YELLA (2007), JERICHOW (2008), DREILEBEN – SOMETHING BETTER THAN DEATH, (2011), BARBARA (2012) and PHOENIX (2014). Bettina Böhler was awarded the Editing Prize and the German Film Critics' Award for THE STATE I AM IN, the Femina Film Award at the 2007 Berlinale for YELLA, the Bremer Film Award and the German Film Critics' Award for BARBARA.

## LISTE ARTISTIQUE / CAST

Franz Rogowski	Georg
Paula Beer	Marie
Godehard Giese	Richard
Lilien Batman	Driss
Maryam Zaree	Melissa
Barbara Auer	Femme aux 2 chiens / Woman with the 2 dogs
Matthias Brandt	Barman du Mont Ventoux bartender
	Narrateur / Narrator
Sebastian Hülk	Paul
Emilie de Preissac	Propriétaire Hôtel de Paris owner

## LISTE TECHNIQUE / CREW

Réalisateur / Director	Christian Petzold
Scénario / Script	Christian Petzold
D'après le roman de / Based on the novel by	Anna Seghers
Image / Director of Photography	Hans Fromm BVK
Montage / Edit	Bettina Böhler
Décor / Production Design	K.D. Gruber
Costume Designer	Katharina Ost
Maquillage / Makeup Artist	Kitty Kratschke, Sonia Salazar Delgado
Production Sound Mixer	Andreas Mücke-Niesytka
Casting	Simone Bär, Joanna Delon
Musique / Original Music	Stefan Will
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, Fleuve, Tanit Films