« Parler de partir en rêvant de rester » : entre accélération et blocage de l'histoire dans *Transit* de René Allio (1990-1991)

Michèle Lagny

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1084>

DOI : 10.4000/elh.1084

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 165-174

ISBN : 978-2-271-09325-7

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Michèle Lagny, « « Parler de partir en rêvant de rester » : entre accélération et blocage de l'histoire dans *Transit* de René Allio (1990-1991) », *Écrire l'histoire* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1084> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1084>

« Parler de partir en rêvant de rester » : entre accélération et blocage de l'histoire dans *Transit* de René Allio (1990-1991)

La notion d'accélération de l'histoire a été brillamment formulée par Reinhart Koselleck, en particulier dans un article traduit en 2011 dans la revue *Trivium*, où il s'interroge sur son origine¹. Catégorie d'« attente » eschatologique, elle devient un « concept d'expérience » dès le xvi^e siècle, mais plus particulièrement avec la révolution industrielle et l'accélération des échanges que celle-ci permet, notamment grâce au télégraphe électrique et, surtout, au train à vapeur, qui modifient le rapport de l'homme au temps. Dans une perspective moins techniciste, pour les acteurs sociaux comme pour les historiens, les périodes de crise politique accentuent l'impression de modification rapide de l'histoire, quand se précipitent les événements et leurs conséquences.

Pour répondre à la question de savoir comment s'exprime dans les œuvres l'ambivalence associée à l'idée d'accélération, j'interrogerai le cinéma. Il paraît logique que celui-ci, qui peut être considéré comme un « mode industriel d'expression », rende la perception de cette accélération particulièrement sensible. Le film est une « durée » dont les rythmes internes varient en fonction de ruptures de montage d'autant plus efficaces qu'elles peuvent faire alterner un tempo visuel et sonore rapide avec des stases autorisées par des plans longs, voire produire des inversions temporelles, comme le flash-back. Il a aussi une « épaisseur », puisque les différentes matières de l'expression permettent, notamment au niveau du son, de jouer simultanément sur des

hauteurs et des cadences multiples (celles de la parole, de la musique, des bruits). Ainsi le cinéma offre-t-il des possibilités de décalages entre bande-son et bande-image qui accentuent les effets de contraction ou de dilatation du temps et participent du sentiment d'accélération d'une manière plus efficace

que ne le fait l'écrit. Devenu, en dépit de tous les débats sur son autonomie, un «témoin» sinon des réalités, du moins des représentations des sociétés et de leur évolution dans le temps, il nous permet d'éprouver la complexité de cette «accélération de l'histoire» dont parle Koselleck.

*
* *

J'analyserai donc un exemple qui nous fait prendre conscience des variations de la course du temps en revenant sur *Transit*, une réalisation du cinéaste René Allio sortie en deux versions au début des années 1990, l'une comme série télévisuelle en trois épisodes d'une durée totale de 3 h 45 min, l'autre sous forme d'un film de 2 h 05 min. Il s'agit de l'adaptation d'un roman d'Anna Seghers, publié dès 1944 en anglais, espagnol et français, et seulement en 1948 en allemand. L'auteur, juive et opposante au nazisme, s'était réfugiée

en France en 1933, avant de s'embarquer pour fuir la persécution nazie. Elle est une de ces «migrantes» passées par Marseille et choisit, pour son roman, la date de 1940-1941, prise comme moment où la guerre «accélère» l'histoire qui, en juin 1940, a fixé la «ligne de démarcation» entre la «zone occupée» au nord et une «zone libre» au sud. Celle-ci se trouve vite placée sous la menace d'une extension de l'occupation allemande et italienne, qui se produira en effet le 11 novembre 1942, à la suite du débarquement allié en Afrique du Nord.

*
* *

Ce «transit» que décrit le roman de Seghers et que rejouent les productions d'Allio qui en sont tirées, est celui d'un fugitif, Seidler (anonyme dans le roman), qui se fait passer pour un écrivain célèbre, Weidel, à qui il devait remettre une lettre. De fait, il a récupéré la valise que ce dernier a abandonnée dans la chambre d'hôtel parisienne où il s'est suicidé, et qui contient son passeport, son visa et le texte d'un roman en cours. Au milieu d'une foule hétéroclite de réfugiés entassés à Marseille en attendant un «passage» vers le Mexique,

Seidler partage le sort que subissent de toute éternité les exilés, «mères qui avaient perdu leurs enfants, enfants qui avaient perdu leur mère, résidus des armées décimées, esclaves échappés à leur chaînes, troupeaux humains chassés de tous les pays²». «Cet état qu'on appelle, en style consulaire, le transit, et en langage ordinaire, le présent» n'est autre qu'un instable lieu de contact entre «le passé et l'avenir, aussi impénétrables l'un que l'autre». À la fin des années quatre-vingt, lorsque se font la série et le film, de nouveaux exodes

s'annoncent, que semble pressentir Allio lorsqu'il dit, en février 1989: «La situation symbolique qui est au centre du récit (transit, exil, passage, évasion, fuite pour survivre) le devient peut-être encore davantage aujourd'hui³.» Quelques mois plus tard, en effet, à la suite de la chute du mur de Berlin en novembre 1989, s'amorcent des déplacements de populations provenant notamment des pays de l'est de l'Europe, qui n'ont fait que s'accroître depuis, tandis que se développe un certain désenchantement politique, intitulé «crise des idéologies». Je n'avais pas prévu, en choisissant ce film comme exemple il y a quelques mois, l'ampleur des migrations actuelles provenant d'Afrique et du Moyen-Orient, qui ne font que confirmer ce diagnostic.

Déjà, revoyant *Transit* en 1999 pour un travail sur «La Méditerranée vue du Nord. Espace d'ouverture et temps immuable⁴», j'avais été sensible à l'«actualité» des silhouettes, des vêtements, des démarches, malgré les coiffures «datées» et les robes «rétro» des années quarante. Impression accentuée par le sentiment de permanence produit par certains décors filmés dans des lieux figés dans leur dénuement (le café de l'Oasis), ainsi que d'autres reconstitués en studio (le pont transbordeur, construit en 1905 et détruit en 1944, le café du Mont-Ventoux). Ce qui me frappe le plus, maintenant, c'est que ces péripéties de l'histoire qui semblent marquer son accélération témoignent aussi, et peut-être surtout, de ses blocages réitérés.

Répétitions fébriles dans le récit et effets retard

L'allure même du héros du film, Seidler, et de la famille ouvrière qui l'aide (les Binet, tant à Paris qu'à Marseille) est directement issue des films du réalisme poétique, tout en s'en démarquant par des décalages dus à l'usage de la couleur comme au traitement du cadre et de la lumière. L'effet

d'«authenticité» provient non de la fidélité au réel, mais d'une référence au «réalisme» attribué à l'image du «populaire» dans la tradition cinématographique de la fin des années trente.

Par ailleurs, dès le début du film, le bal (situé en 1937) qui ouvre *Transit* par une valse pose la question du rythme (ill. 1)

Ill. 1: *Transit*, Bal

qui règle le rapport entre accélération, stases et retours en arrière. La valse est le type même d'une activité qui produit un effet de déplacement plus ou moins accéléré sans que le geste entraîne un trajet effectif. À la fin du morceau de musique, tout s'arrête. Le mouvement peut certes recommencer, mais sans avancer davantage, renforçant encore l'effet de «surplace», accentué par le cadrage à mi-corps des couples virevoltants. Cet

effet de blocage se trouve confirmé par la conversation, dans un café, de Seidler avec un étrange personnage dont le physique est marqué par l'âge et qui s'angoisse de ne pouvoir partir pour Caracas, où il a obtenu un contrat en tant que compositeur et chef d'orchestre. Lui aussi tourne en rond, revenant sans cesse au consulat avec tous les papiers nécessaires pour partir, mais devant toujours attendre, sans que l'on sache pourquoi,

au point qu'il lui faut à plusieurs reprises redemander ces papiers entre-temps périmés. Le thème est repris plus tard avec les cris de désespoir d'une mère de famille, filmée en plongée dans une rue étroite, qui se trouve dans le même cas.

Ainsi, à Marseille, le ressassement des «réfugiés sans pouvoir» constitue-t-il un effet retard: toujours les mêmes rumeurs (un bateau sans nom, ou au nom mythique – *La Republica* –, qui doit partir un jour proche, peut-être, sans doute), et le sempiternel récit d'identiques échecs. Cette parole en excès n'est ni éludée, ni épurée, ni reconstruite. Elle joue d'autant moins le rôle d'embrayeur du récit que celui-ci ne se structure pas sur des moments prégnants, mais flotte d'instant quelconque en instant quelconque. Dominent la répétition de la recherche inutile, de la fuite sans but, du recommencement sans fin des mêmes démarches, celle de plans du pont transbordeur comme du regard de Seidler sur la baie ou les bateaux qui partent au loin, les uns et les autres semblant emprisonner le temps comme le feraient des tableaux peints dans des teintes tendres un peu irréelles.

Paradoxalement, pourtant, la comparaison des trois versions et la mise en relation de leurs «trois durées», celle que construit Seghers à travers son roman, celle de la série télévisée et celle du film, témoignent de l'accélération du récit, qui semble engager celle de l'histoire elle-même.

Les procédures de raccourcissement par le récit audiovisuel sont de trois ordres: d'abord, la suppression de certains événements racontés dans le roman, et surtout des commentaires que ceux-ci entraînent, comme c'est le cas pour la plupart des adaptations cinématographiques. S'y ajoutent la combinaison de

l'image et du son, qui précipite le tempo du récit écrit, et le jeu des alternances, qui provoquent des contractions spatio-temporelles. Plusieurs durées s'entrecroisent, où le temps stable de la ville, exprimé à travers la répétition de plans de Marseille, en particulier les vues plongeantes sur ses escaliers et sur sa baie, résiste au ressassement du temps des événements à propos des démarches répétées des candidats au départ, provoquant le sentiment d'une agitation permanente sans que rien bouge. Entre ouverture et enfermement («Il parlait de partir et rêvait de rester», répète sur un rythme lancinant l'obsédante chanson du film), le récit accentue ses flottements par le parcours incertain des personnages. Alors, le temps semble à la fois se précipiter et se bloquer.

Le passage de la forme série télé (3 h 45 min) à celle du film (2 h 05 min) permet de préciser comment le récit audiovisuel accentue le sentiment d'accélération: essentiellement par le biais de coupes plus ou moins drastiques du texte de Seghers, dans la version longue en trois épisodes, et plus encore dans la version courte. Il s'agit alors plutôt d'une réduction de la durée du récit que d'une accélération proprement dite. Celle-ci se marque davantage par la comparaison entre la version film et la version télé. La suppression de plusieurs plans de cette dernière accélère le temps du récit dans le film; ainsi de l'éviction de nombreuses images d'extérieur sur la rade de Marseille vue soit directement depuis les escaliers de la gare Saint-Charles, soit par la vitre d'un café. Ce procédé a pour effet à la fois d'assombrir le film, qui a perdu une partie de son lumineux cadre paysager, et de renforcer l'enfermement des transitaires, coincés dans des cafés ou

contre les murs de rues étroites cadrées en plongée. À ces coupures s'ajoute dans le film le remontage accéléré de plans de la version télé, parfois abrégés, qui permet le resserrement de certaines séquences. Ainsi, le début de *Transit*, jusqu'à l'arrivée de Seidler devant le consulat, passe de 24 minutes dans la version longue à 14 minutes dans la version courte.

Cela ne veut pas dire que l'accélération ne soit due qu'au raccourcissement des durées entre la série et le film. Paradoxalement, dans un cas comme dans

l'autre, c'est la répétition qui, au lieu de le ralentir, renforce l'effet d'accélération du récit. Ainsi, le retour des mêmes scènes de refus que différentes institutions opposent au désir de départ des transitaires provoque un sentiment d'urgence, souligné par le dialogue et accentué par la réitération de plans d'ensemble, souvent en plongée, sur la déambulation générale dans les rues et les cafés. Tout comme, à plusieurs reprises, les visites de Seidler au consulat du Mexique où se pressent les transitaires (ill. 2);

Ill. 2 : *Transit*, Devant le consulat

il compte y utiliser les papiers trouvés dans la valise de l'écrivain Weidel, qui disposait d'un visa de sortie, d'une autorisation de transit, puisqu'on ne peut se rendre directement en Amérique, ainsi que d'un dépôt de garantie au Portugal. Seidler, qui a lui-même obtenu de faux papiers à son nom grâce à un ami après sa fuite acrobatique d'un camp d'internement allemand, montrée en quelques

images de nuit au début du film, revendique aussi le nom de Weidel. Il essaie de justifier cette double identité en alléguant la pratique courante du « nom d'auteur » pour les écrivains. Mais il doit attendre les vérifications, auprès de son administration, d'un consul visiblement méfiant, voire parfaitement conscient de la tentative de manipulation. Cette fois, c'est l'attente sans cesse prolongée

qui provoque un sentiment d'urgence et suggère un trépignement immobile, dû à sa contradiction avec la nécessité d'accélérer le départ. L'angoisse qui en résulte se manifeste par l'affolement des réfugiés, pour qui les lenteurs administratives font s'évanouir le rêve de départ.

La frénésie qu'on ressent alors tient aussi à des effets de condensation de l'organisation narrative qui se marquent par la rapidité de montages alternés serrés et répétitifs. C'est particulièrement sensible à la fin de la série télé comme à celle du film : dans les deux cas se répètent sur un rythme rapide des alternances entre des cafés où s'amorcent des échanges entre différents réfugiés et Seidler, des plongées sur les rues encaissées et de longs

plans larges sur la baie d'où l'on verra, de loin, le bateau partir très lentement. Les rencontres de Seidler avec la femme de Weidel, qui cherche celui-ci mais ne trouve que le double qui a subtilisé son identité, ne peuvent autoriser qu'une aventure, d'autant plus intense qu'elle est rapide. Le sentiment d'accélération tient ici au paradoxe de la narration, qui, par ses répétitions, a pour conséquence de bloquer toute évolution possible, et pour résultat d'immobiliser le héros. Il doit non seulement laisser partir la jeune femme, mais, pour se protéger, retourner en arrière afin de se réfugier dans les Cévennes, grâce à ses amis les Binet. Ainsi, entre frénésie et immobilisation, les choix du récit filmique soulignent-ils l'ambivalence de la notion d'accélération.

Une histoire bloquée par sa précipitation

Comment passe-t-on de l'accélération du récit, qui donne la sensation que le temps file très (trop) vite, à celle de l'histoire ? De fait, cette dernière intervient non pas directement, mais latéralement dans le film : les scènes de répression sont épisodiques, vues de loin et de haut sans qu'on en saisisse bien les tenants et les aboutissants. C'est le cas pour l'arrestation du voisin de Seidler puis de sa femme, c'est aussi celui d'une rafle dans les rues de Marseille. Du coup, l'histoire semble souffler en rafales et disséminer les réfugiés comme les feuilles d'un automne précoce.

Elle se manifeste d'abord par des mentions très allusives. Par exemple l'annonce de Mers El-Kébir (3 juillet 1940), quand la flotte française est coulée près d'Oran (1300 jeunes recrues y trouvent

la mort) : « L'Angleterre nous tire dans le dos », crie une petite vendeuse de journaux, coiffée d'un béret et la cigarette au bec, répétant la lecture de l'événement donnée par la presse. L'histoire est plus souvent portée par des voix off, comme celle qui annonce l'assassinat de Trotski, commandité par Staline (22 août 1940), précisément au Mexique où de nombreux réfugiés veulent aller. L'une et l'autre références suggèrent déjà l'impossibilité de partir : à la fin du film, on apprendra que *La Republica*, le bateau à bord duquel tous rêvaient d'embarquer, a sauté sur une mine et coulé lors de sa sortie en pleine mer. Et on a déjà compris que le Mexique n'aurait pas forcément été un abri sûr !

C'est encore en off et fragmentairement que se dit l'histoire française officielle : radio transmettant des discours

de Pétain, commentaires sur Montoire, messages codés de Londres, fanfares et bruits de foule évoquant la réception du Maréchal à Marseille. Elle ne laisse à l'image que des traces surprises: une voiture avec un drapeau à croix gammée passant sur le port, aperçue dans l'entrebâillement d'un rideau depuis l'intérieur du café, des reproductions de journaux et de photos relatant la visite du chef de l'État français dans la ville. Elle est marquée par la répétitivité: ainsi des allusions aux exilés espagnols chassés par la victoire de Franco en 1939, lors de la *Retirada*, à la fin de la guerre d'Espagne, et souvent regroupés dans des «camps d'internement» français, notamment dans les Bouches-du-Rhône. En effet, dès la date où se situe le récit (1940-1941), le gouvernement de Vichy les maltraite pour complaire à Franco, et le fera d'autant plus que certains d'entre eux, restés libres, s'associent à la Résistance française qui s'amorce dès 1941. Ces exilés ont précédé dans leur fuite les Allemands antihitlériens, représentés ici par Seidler/Weidel, et les Juifs, comme le médecin qui soigne un enfant malade ou le chef d'orchestre tchèque avec qui Seidler se lie dans les cafés et les files d'attente. On voit à plusieurs reprises les uns et les autres de ces réfugiés grouiller dans les rues cadrées en plongée, se presser en foule pour d'interminables attentes devant les différents bureaux des consulats des pays refuges, en particulier le Mexique et les États-Unis, via le Portugal, dernière étape européenne.

On ne peut pas non plus revenir en arrière: les seuls qui puissent partir sans difficulté sont des légionnaires d'origine allemande, désœuvrés après leur retour forcé d'Algérie, où la France les employait au maintien de l'ordre colonial.

Temporairement bloqués et entassés dans une chambre voisine de celle de Seidler, ils expliquent à celui-ci, attiré par le vacarme qu'ils font, que, «pardonnés» par Hitler, ils rentrent chez eux. Mais on sent déjà que ce sera pour combattre pour ce pays natal, ce *Heimat* qu'ils chantent en allemand avant d'aller mourir pour lui.

Il semble alors qu'avec les jeux de réitération qui marquent tout le film, on ne peut engager qu'une histoire événementielle qui ne s'accélère que pour se bloquer aux limites frontalières, mises en valeur dans la version télévisuelle par les plans répétitifs de la rade de Marseille. Souvent montrée à travers une vitre depuis l'intérieur du café, celle-ci, tout en suggérant des possibilités d'ouverture, constitue un obstacle au départ, puisque les bateaux ou n'y sont pas accessibles, ou coulent lorsqu'ils en sortent.

Ainsi, fragmentations, répétitions, grouillements, provoquent une sorte de trépidation qui renforce le sentiment d'urgence. Tout s'accélère dans ces moments où, entre impatience et panique, s'exprime l'ambivalence de l'accélération, ambivalence soulignée par les hésitations des fugitifs («Tu rêvais de partir et désirais rester», répète la voix féminine qui accompagne à la fin les deux versions filmées). Dès le début, tout semble venir trop tard: symptomatiquement, Weidel s'est suicidé alors que déjà «les Allemands sont entrés dans Paris» et son journal s'arrête sur une phrase inachevée, trois lignes en haut d'une page restée blanche... À la fin du film, qui célèbre l'accueil fait à Seidler à son retour dans les Cévennes chez des amis éleveurs de vers à soie, l'accélération narrative semble avoir eu pour résultat de refouler l'histoire dans les profondeurs d'un pays solidement ancré dans des valeurs immuables, celles de la terre et de

la solidarité. Ainsi, répétitivité et fébrilité des montages produisent une conséquence radicale: accélérant les événements, elles

finissent sur un effet de longue durée où l'histoire n'avance que lentement même si les péripéties s'y bousculent.

*
* *

Il s'agit donc ici de l'accélération de l'histoire non pas telle que l'a formulée Daniel Halévy en 1948, dans le cadre d'une réflexion traditionaliste caractérisée par une grande inquiétude à l'égard des bouleversements du siècle, du fait notamment d'une transformation industrielle «accélérée»⁵, mais plutôt d'un point de vue proche de celui qu'a exposé Fernand Braudel en 1949, dans sa thèse sur *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*⁶, opposant la «longue durée» de l'organisation de la zone méditerranéenne à l'«histoire événementielle» du roi d'Espagne. Dans *Transit*, entre événements et longue durée, c'est sous le double signe de l'accélération et de la permanence que fonctionne le temps de l'histoire, grâce à la multitemporalité qu'autorise le récit filmique. Le cinéma ne nous aiderait-il pas ainsi à penser un «régime d'historicité»

(François Hartog⁷) qui aurait la capacité d'interroger les décalages entre passé, présent et futur qui se manifestent dans la simultanéité de leurs fonctionnements respectifs? Le cinéma, grâce à la pluralité de son organisation discursive, jouerait ainsi un rôle majeur dans la compréhension de ce que nous appelons le «cours de l'histoire», souvent caractérisée par le sentiment de chaos et d'angoisse provoqué, justement, par la perception de son accélération. C'est, je crois, ce que réussit à faire le cinéma de René Allio, dans la réflexion qu'il mène sur le rythme pluriel de cette histoire, perçue dans ses films plus comme tension entre une relative stabilité et la vitesse de son passage que comme chronologie organisée refoulant (ou au contraire survalorisant) le passé au profit d'un espoir (ou d'une crainte) d'un futur trop souvent imprévisible.

Notes

- 1 Reinhart KOSELLECK, «Y a-t-il une accélération de l'histoire?», *Trivium*, n° 9, Alexandre ESCUDIER, Ingrid HOLTEY (dir.), *Vitesse et existence. La multiplicité des temps historiques*, 2011, <trivium.revues.org/4079>, cons. 28 févr. 2016.
- 2 Anna SEGHERS, *Transit* [1944], trad. de l'allemand par Jeanne Stern, Alinéa, 1990, p. 97, et Michèle LAGNY, «Les films d'Allio, des Camisards à Transit», dans «Sémio-histoire: le temps d'un regard sur les troubles du temps», *Kodikas, Ars Semiotica*, vol. 17, déc. 1994, p. 37-45.

- 3 «*Transit et Casablanca*», note de février 1989, aimablement transmise par Annette Guillaumin. Publication en cours dans les *Carnets d'Allio* (Éd. L'Entretemps).
- 4 Dans Gilbert MEYNIER, Maurizio RUSSO (dir.), *L'Europe et la Méditerranée. Stratégies et itinéraires politiques et culturels en Méditerranée...*, L'Harmattan / Presses universitaires de Nancy, 1999, p. 199-210.
- 5 Daniel HALÉVY, *Essai sur l'accélération de l'histoire*, Self, 1948. Voir ici même la lecture qu'en fait Pierre Savy, p. 77-82.

6 Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, A. Colin, 1949; et *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, 1969. Voir ici même Christian DELACROIX, « Accélération de l'histoire: le statut historiographique introuvable? », p. 67-75.

7 François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éd. du Seuil, 2003.