

Entretien avec Xavier Durringer

Jacques Kermabon

Number 91, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23634ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Kermabon, J. (1998). Entretien avec Xavier Durringer. *24 images*, (91), 20–25.

ENTRETIEN AVEC XAVIER DURRINGER

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES KERMABON

Né en 1963, Xavier Durringer signe sa première création théâtrale au festival d'Avignon en 1988: *Une rose sous la peau*. Depuis, il crée un spectacle par an en moyenne, bien souvent repris à l'étranger. Il dépeint, entre rire et drame, des petites gens, des laissés-pour-compte aux prises avec des sentiments universels.

Son premier film, *La nage indienne* (1993) avec Karin Viard, Gérald Laroche, Antoine Chappey, s'inscrivait dans cet univers. Avec *J'irai au paradis, car l'enfer est ici*, il investit le terrain du polar en le dépouillant de sa mythologie et des oripeaux du romanesque.

24 IMAGES: *Les titres de polar qui renvoient à l'enfer et au paradis sont en général métaphoriques. Or, ce qui frappe une fois qu'on a vu J'irai au paradis, car l'enfer est ici, c'est que le titre est à prendre au pied de la lettre.*

XAVIER DURRINGER: La première fois que j'ai lu cette phrase — ça, je ne l'ai dit à personne encore —, c'était sur le blouson d'un punk. Et la deuxième fois, c'était dans un bouquin qui m'a appris que c'était une phrase cathare. Les notions d'enfer et de paradis ne se posaient pas au XIII^e siècle dans les mêmes termes qu'aujourd'hui. Le paradis, tout le monde y allait et l'enfer était ici-bas. Les épreuves, c'est sur terre qu'on les traversait; l'au-delà ne se divisait pas encore en deux univers distincts. J'avais été frappé par la phrase, par son énoncé même: «J'irai au paradis» — comme une affirmation, quoi que je fasse — «car l'enfer est ici» — car c'est ici que ça se passe, quoi! Elle me semblait le titre tout trouvé pour un film qui décrit la rédemption d'un malftrat. Quand on connaît un petit peu la façon dont vivent les gens dans certains milieux interlopes...

... Vous estimiez qu'elle correspondait à un certain état des choses?

Oui. L'enfer et le paradis, ce n'est pas que de la fiction chrétienne, c'est un rapport au monde, aux autres, et c'est ce rapport clivé que j'ai voulu illustrer en divisant mon film en deux volets. Le premier est une description du grand banditisme ou, si l'on veut, de la mafia, même si la mafia n'existe pas en France, du moins dans sa version clanique, sicilienne ou italo-américaine. Le banditisme à la française n'est pas organisé selon une structure pyramidale, comme aux États-Unis ou en Italie, où l'on trouve une hiérarchie bien définie qui va du petit vendeur de cigarettes au grand caïd ou au parrain. Ici, ce sont plutôt des associations d'individus indépendants, qui se regroupent et s'entendent pour partager entre eux un gâteau: une ville, par exemple, avec ses boîtes de nuit, ses restaurants, ses casinos, bref partout où il y a de l'argent. Dans le film, il y a donc la description de ce milieu-là et puis, il y a la question: est-ce qu'un homme qui est descendu dans cet enfer peut en sortir et changer sa vie? est-ce qu'il peut accéder non pas au paradis, mais tout simplement à une vie sociale «normale» — marcher tranquillement dans la rue, voir des gens, s'asseoir à une terrasse et prendre un café — qui serait pour lui le paradis? C'était les deux questions à la base du film.

Ces deux questions, vous vouliez les aborder au départ? Ou est-ce chemin faisant qu'elles se sont imposées à vous?

Seul, je n'aurais pas fait ce film. Dans tout ce que je fais, cinéma ou théâtre, j'essaie de peindre l'homme, de parler de l'être humain, d'évoquer toutes les formes d'exclusion possibles, mais je ne parle toujours que de ce que je connais. Or là, c'est un monde que je ne connaissais pas. En fait, le film est né avant tout de ma rencontre avec Jean Miez, qui a été mon scénariste. Jean a fait dix-huit ans de prison, c'est un ancien braqueur. Pendant qu'il était en prison, il a passé une licence de lettres et a aussi fait du théâtre. Mon agent l'avait vu jouer et m'a dit: «Il faut absolument que tu rencon-

tres cet homme». Alors nous nous sommes rencontrés à peu près à l'époque où il est sorti de prison, et on s'est tout de suite aperçu que, même si on ne venait pas du même monde, on parlait la même langue. Au début, nous n'avions pas l'intention de faire un film ensemble: on voulait juste se parler, se raconter, on s'est lié d'une très forte amitié, on ne se quittait pas d'une semelle. Mais au fil de nos conversations, je me suis rendu compte que l'histoire de Jean traînait presque tous les grands thèmes classiques de la tragédie shakespearienne: relations de pouvoir, amour, argent, absence de jugement moral, compréhension et à la fois refus de la réalité, etc. Le parcours de Jean prouvait selon moi que les chemins peuvent bifurquer beaucoup plus rapidement qu'on peut le penser, que l'enchaînement des choses échappe parfois, pour diverses raisons, à notre contrôle et qu'il peut alors prendre des proportions absolument incroyables. Pour moi, ça posait aussi le problème du déterminisme social: où a-t-on grandi? quel est le cadre fixé par la vie? Quand on est né dans une poubelle, qu'on n'a pas accès aux études et qu'on se retrouve à quinze ans dans la rue, il faut pouvoir oublier certaines choses, être suffisamment intelligent pour survivre. Donc, ma rencontre avec Jean a été un choc, et j'ai voulu synthétiser les histoires qu'il me racontait. Entre-temps, Jean s'est marié, il travaillait, il donnait des cours de théâtre à des mômes de la banlieue, il écrivait. Il n'avait plus aucun compte à rendre à personne. Ce que j'avais envie de raconter à son propos, ce n'est donc pas seulement ce qu'il avait été, mais aussi ce qu'il était devenu. Je voulais montrer qu'il avait changé complètement et que sa vie n'était plus du tout la même. Ce n'est pas facile, quand on est un ancien braqueur et qu'on a vécu dans un certain luxe, de repartir à zéro. On parle souvent de réinsertion, s'agissant des anciens détenus, mais en fait c'est «insertion» qu'il faudrait dire, puisque ce sont des gens qui ne se sont jamais intégrés dans la société.

Et après votre rencontre avec Jean Miez, pourquoi avez-vous décidé de faire un film plutôt qu'une pièce de théâtre?

Le théâtre, c'est le verbe, la parole: donner du sens aux choses. Ce qui est bien au cinéma, c'est que c'est la confrontation, la rythmique qui priment. C'est être à la fois celui qui appuie sur la gâchette et celui qui reçoit la balle. Le cinéma est le seul art où on peut



Daniel Duval, Jean Miez et Xavier Durringer sur le tournage.



Rufin (Gérald Laroche) et François (Arnaud Giovaninetti).

être en même temps celui qui donne et celui qui reçoit. C'est peut-être pourquoi il permet plus facilement d'aborder la question de la rédemption, qui n'est pas l'apanage du catholicisme ou de la chrétienté. Jean, du reste, est athée. Mais je trouvais que faire ce film n'avait pas de raison d'être s'il n'y avait pas un changement au bout. La fin du film a été dénoncée par certains journalistes, mais ç'aurait été vraiment trop facile de faire une autre fin, conforme à l'ordre moral ou civique et véhiculant un message assez moraliste, du genre: vous voyez, les flics arrêtent les malfrats et l'État est là pour vous protéger contre des gens comme ça.

L'autre choix, c'était le désespoir?

Oui. Ou on aurait pu opter pour une fin melvillienne. Le personnage règle ses comptes seul, il remonte son col au petit matin,

puis un vol de pigeons, et il est mort. Plan arrêté sur lui. Générique. Une fin qui aurait figé le spectateur dans une émotion de tétanie, mais qui aurait été, je trouve, une forme de facilité. Faire mourir le héros à la fin, ce n'est pas moi. C'est commode pour les scénaristes américains, car ça leur permet de mettre un point final, de couper une respiration. Moi, je n'avais pas envie de ça, car la personne avec qui je travaillais était vivante, elle était porteuse de vie et d'espérance dans les choses, et elle continuait de lutter contre le passé, contre le désespoir, contre des choses qui ne concernent qu'elle. Je voulais que la fin soit ouverte.

Vous justifiez le réalisme du film en affirmant que vous teniez à rester aussi près que possible des personnages, de leur réalité. On sent que ça correspond à une nécessité chez vous. N'est-ce pas aussi pour faire autre chose que ce que vous faites au théâtre? Ou pour faire ce que vous ne pouvez pas faire au théâtre?

Il y a peut-être un peu de cela. Au théâtre, on est loin. Au cinéma, j'ai besoin d'être près. C'est une façon pour moi de donner un sens à la situation que je filme, de m'assurer qu'il y ait en somme une écriture de la caméra. Et puis ça renforce le réalisme, l'âpreté de la réalité. La violence constitue l'autre grand axe du film avec la rédemption, mais il ne s'agit pas d'une violence gratuite ou démonstrative. Si je travaille caméra à l'épaule, ce n'est pas pour produire une violence voyeuriste, c'est plutôt pour faire corps avec les acteurs, pour suivre leur rythme. Au contraire des films américains, français ou autres, qui nous remâchent toujours la même violence abstraite, sans émotion — une violence liée aux jeux vidéo —, *J'irai au paradis, car l'enfer est ici* montre que l'élimination physique d'une personne n'est pas chose facile, pas plus avant ou après l'acte que pendant. Je regrette qu'on ait tant parlé de la représentation de la violence, et si peu de l'humour qui se dégage du film. Il y a dans certaines scènes un mélange de gouaille et d'ironie, d'humour décalé qui n'est pas étranger au regard des personnages sur eux-mêmes.

Comment s'est passé le tournage? Est-ce qu'il y avait des répétitions sur les lieux mêmes du tournage?

En général, on se rencontre sur les lieux autour d'une table pour discuter de la scène à faire. Vous savez, l'équipe c'est un peu comme une famille. Plusieurs des acteurs du film et certains techniciens viennent de ma compagnie de théâtre, le chef déco est mon frère. Pour certains, on travaille ensemble depuis dix ou douze ans. C'est vraiment une famille.

Cette complicité se sent à l'écran. Il y a quelque chose de fort qui circule entre les acteurs, et ce même si vous travaillez avec des acteurs professionnels et des non-acteurs. Comment est-ce que vous abordez le caractère composite de la distribution?

Le cinéma, c'est une alchimie. Mais ma façon de faire tient davantage de la pratique théâtrale. Je travaille longtemps en amont avec les comédiens, je fais en sorte que tout soit en place au moment du tournage et que les comédiens soient en mesure de s'incarner eux-mêmes. Je fonctionne aussi beaucoup à l'oreille. Quand une voix est juste, c'est que le corps est juste. Il y a très peu d'adaptation, ou d'improvisation. On rajuste un peu parfois, mais les dialogues sont le fruit de deux ou trois années d'écriture et rien n'est laissé au

J'irai au paradis, ca

CE QUI AGITE LES HOMMES

PAR JACQUES KERMABON

La première surprise de ce film annoncé peu ou prou comme apparenté au film noir est que son titre n'est pas l'expression d'une métaphore rageuse ou argotique, mais à prendre au pied de la lettre. Durringer décrit la chute d'un homme, François, dans le monde infernal du banditisme, sa prise de conscience et sa rédemption par l'amour. Résumé ainsi, *J'irai au paradis...* laisse craindre le pire et en particulier que cet enfer soit surtout pavé de bonnes intentions. S'il n'échappe pas complètement à cet écueil, le film saisit surtout par la matière humaine qu'il charrie, le sentiment d'approcher de très près la vérité d'un milieu — le Milieu —, pourtant si souvent dépeint à l'écran. Il le doit d'abord au scénariste, Jean Miez (il interprète le rôle de Michel, le patron de la boîte de nuit), que Durringer a rencontré alors qu'il était sorti depuis un an de prison, après en avoir passé dix-huit derrière les barreaux. Il a raconté à l'homme de théâtre, au créateur de fictions, des histoires qui excèdent l'imagination. «Les ingrédients sont réels», dit Durringer dans le dossier de presse. «Le film montre des situations que Jeannot a vécues ou qu'on lui a racontées.» La palette des interprètes et le mode de filmage parachèvent cette «impression de réalité». Pour brosser sa galerie de portraits, Durringer a mêlé des acteurs (de sa famille théâtrale comme Gérard Laroche – Rufin, celui qui, à la fois garde du corps, initiateur, conscience, accompagne François – qui jouait, au cinéma, dans *La nage indienne* et *Au petit Marguery* de Laurent Benegui, dans lequel il a d'ailleurs croisé Claire Keim — Claire, la chanteuse qui sort François de l'enfer et lui fait découvrir une association humanitaire), des non-professionnels comme Jean-Pierre Léonardini (Manuel), excellent critique dramatique, et de véritables truands. La caméra, mobile, fait corps avec eux, sans recul, sans échappatoire ni possibles lignes de fuite. Elle ne nous permet pas de souffler — ou si peu —, nous fait partager, au plus près, la vie de cette pègre, ces destins sans issue, happés dans un ténébreux déchaînement de

hasard. C'est encore une fois ma formation de metteur en scène de théâtre et d'écrivain pour la scène qui fait ça.

Et quels rapports entretenez-vous avec les gens de cinéma? Le milieu du théâtre et celui du cinéma sont des milieux relativement étanches en France. Vous avez souffert de ce cloisonnement?

Il est vrai qu'il y a des familles de cinéma comme il y a des familles de théâtre et qu'elles évoluent indépendamment les unes des autres. En plus, je suis un autodidacte complet: je n'ai pas fait d'école de cinéma, je n'ai pas fait de pub ni de court métrage ni de clip avant de réaliser mon premier long métrage. J'ai donc longtemps entretenu des rapports bizarres avec mes pairs: de nombreux réalisateurs venaient voir mes pièces pour trouver des acteurs, et c'est comme ça que je suis entré en contact avec des gens du cinéma, des jeunes et des moins jeunes, mais je restais pour eux un étranger. Cela dit, la reconnaissance du milieu du cinéma — aussi bien pour ce qui est de la réalisation que pour ce qui est de la direction d'acteurs et de la production — m'est venue avec *J'irai au paradis, car l'enfer est ici*. Le film a beaucoup voyagé. Il n'a pas fait tellement d'entrées, mais il a tout de même connu un succès d'estime. Je n'aime pas tellement le mot, mais je crois que, même avant sa sortie, le film avait la réputation d'un film-culte.

Le film en effet a connu un succès d'estime. Il n'a pas marché très fort, mais au bout d'un certain temps, nombreux sont ceux qui le disaient formidable.

C'est drôle, car c'est un film large, qui s'adresse à beaucoup de monde et qui, en même temps, ne pâtit pas du fait qu'il n'a pas atteint son public. Ce qui est tout de même assez rare dans le cinéma contemporain car, enfin, la loi du box-office est implacable de nos jours. Buñuel ou Renoir sortiraient un film en 1998, ce serait catastrophique. Je crois que le public a senti que nous avions fait ce que nous voulions, avec les acteurs que nous voulions, et de la façon que nous voulions. C'est cette grande liberté dans la distribution des rôles, cette grande liberté de filmage, le fait aussi qu'on voie des choses qui sont absentes de la production courante, qui ont retenu l'attention. Le film n'a pas coûté très cher, mais les efforts qui ont été nécessaires à sa conception — 65 décors, 55 rôles, un tournage de 40 jours, un long travail sur les costumes et sur les arrière-plans — se communiquent au spectateur et il s'en dégage quelque chose de très vivant, de très vrai. Il y a des gens qui pensaient que certaines scènes, c'était du reportage.

Il y a une authenticité qui est assez saisissante et qui est de tradition dans le cinéma noir. Vous avez dit ailleurs que vous étiez habité par la mythologie du polar...

Mais on ne voulait pas faire un polar, nous. Je ne suis pas cinéphile, je n'avais pratiquement pas de références cinématographiques. Pour moi, il n'était pas question de réaliser un film référentiel, inscrit dans la tradition du polar français. Non, on partait de la base de la vie, du réel, de la rencontre de deux solitudes: celle, forcée, d'un homme qui a fait dix-huit ans de prison et celle, naturelle, d'un réalisateur qui n'a pas dix-huit films derrière lui. Le film est peut-être noir, mais noir dans ses fondements. L'histoire de Jean a toujours primé les références au genre, et on a donc évité naturellement tout le bagage d'archétypes qui le caractérisent. Il y a forcément certains de ces archétypes qui reviennent, puisque le film noir puise lui aussi

dans la réalité. Mais il y a surtout, dans mon film, des choses qu'on ne peut pas inventer. L'imagination la plus débridée, la fiction la plus libre n'arrivent jamais à la cheville du réel. Je pense que, si des gens comme Scorsese réalisent des films d'un réalisme très cohérent, encore que décalé à certains moments, c'est que leurs scénaristes ont connu le milieu qu'ils dépeignent. On ne peut pas parler de l'amour ou de la souffrance si on a aimé du bout des lèvres ou si la plus grande souffrance qu'on a connue, c'est de se faire opérer de l'appendice. Et puis, quand vous partez du réel, vous êtes forcément inattaquable. Même si ce que vous faites a déjà été fait, vous êtes dans le vrai, dans votre vérité à vous, qui est mouvante mais qui n'en demeure pas moins authentique.

Et vous, vous avez eu le souci de vous plonger dans le milieu?

Plonger, peut-être pas. Mais pendant quatre ans, j'ai rencontré des gens et j'avais en la personne de Jean Miez une encyclopédie vivante, une vraie mine de renseignements. Pour moi, il s'agissait, à partir de ce que Jean me disait, de transformer son histoire, de n'en garder que le sens profond, tout en m'assurant de ne pas en altérer la singularité. Avant qu'on se rencontre, Jean Miez a essayé de travailler, à une ou deux reprises, avec des réalisateurs et des scénaristes, qui le pompaient sur certaines choses mais qui portaient des jugements de valeur sur ce qu'il avait fait et qui prenaient plaisir à pondre des dialogues gouailleurs et à grossir le trait: l'homme de cinquante ans, tatoué, un fort accent de banlieue, bref un vrai de vrai. Avec moi, Jean n'a pas eu à retoucher une ligne de dialogue: c'est lui qui apportait la matière.

Il y a le réel dans votre film. Mais il y a aussi le social. Vous citez Marx. Et vous décrivez un monde qui, socialement, est très structuré, très organisé sur le plan économique. Tout cela, c'est de vous, non?

J'irai au paradis, car l'enfer est ici est évidemment un film politique. La citation, on la doit à Jean-Pierre Léonardini qui est arrivé un jour sur le plateau avec en main un texte de Marx. Dès 1880, Marx parlait de la « mafia » (entre guillemets), en affirmant que le crime participe du processus presque scientifique de l'apparition de la propriété privée: s'il n'y avait pas de voleur, il n'y aurait pas de serrure sur les portes. Aujourd'hui, on condamne très violemment le crime individuel, mais pas le crime des nations. Dans le système qui domine actuellement, la valeur-travail a supplanté la valeur-nourriture. Un homme qui ne travaille pas est un homme mort. D'où vient un tel changement de mentalité? J'ai vu l'autre jour une émission extraordinaire à la télé. Il y avait un mec qui vivait en Nouvelle-Guinée ou à Tahiti, je ne sais plus. Il était très beau, bronzé, le torse couvert de tatouages à l'ancienne, il irradiait, vraiment. Le journaliste lui demande ce qu'il fait comme travail et l'autre lui répond: « De quoi vous me parlez? J'ai ma maison, mes amis m'ont aidé à la construire, je vis à 50 mètres de la mer, j'ai une barque, je pêche à l'année des calmars et du poisson. Dans l'arrière-pays, il y a des petits cochons noirs, des coqs de bruyère, des pamplemousses, des oranges, des papayes, des mangues, des bananes. Je vis avec une femme qui est très belle et que j'aime. Le travail? Vous plaisantez? Je vis, monsieur, je vis là. » En France, l'autosuffisance, telle qu'on pouvait encore la retrouver dans les campagnes il y a cinquante ans à peine, n'existe pratiquement plus. Aujourd'hui, le paysan a des quotas laitiers, il doit composer avec les lois du marché. Il y a vraiment quelque chose qui a disparu. Et il en est allé de même dans le milieu

du grand banditisme, c'est ce que je montre dans mon film. En cinquante ans, la came a tout supplanté, elle a même supplanté la parole, le code d'honneur, la façon d'être un homme au sens presque gitan du terme. Il y a de moins de moins de braqueurs, et de plus en plus de petits trafiquants. Dans le film, on retrouve les deux monstres, une sorte d'hydre à deux têtes: d'un côté, celui qui décide, quand il voit le système politique et social installé sur un libéralisme à tout crin, de prendre l'oseille là où elle est, sans nécessairement verser le sang, et de l'autre côté, celui qui n'a plus rien, le SDF qui dort dans la rue par moins dix et qui ne mange pas à sa faim. Quelque part, c'est un peu le même homme. Jean me disait là-dessus: «Au lieu qu'il me tende la main, j'aimerais mieux que le mec me mette un coup de boule et qu'il me prenne mon portefeuille. Mais qu'il bouge, qu'il se révolte.» Mais on ne s'indigne plus de rien. Les gens ne descendent plus dans la rue, sauf pour défendre leur propre portefeuille ou pour garantir leurs vacances ou leurs salaires. Même quand il s'agit de l'Irak ou de Sarajevo, il n'y a plus de mobilisation.



François (Arnaud Giovaninetti).

L'État est souverain et a muselé les médias, qui sont d'ailleurs au cœur même de l'appareil étatique. On présente l'Irak comme la quatrième puissance armée intégriste du monde, alors que c'est un pays laïque, chrétien à 35 %.

C'est le règne du mensonge...

Il y a un moment où ça ne sert à rien d'être intelligent parce que, quoi qu'on dise, ce qui importe c'est ce qu'en retient l'opinion publique. À partir de là, la pensée, le fond de la pensée n'a plus aucune valeur: c'est l'orateur le plus énergique, celui qui va faire la plus forte impression, qui emporte le débat. Si vous assenez coup sur coup le chômage, la sécurité et l'émigration, vous avez tout dit, vous avez couvert tout le programme, il ne vous reste qu'à vous taire. Après, le premier qui parle est mort. Vous parliez de mensonge, je dirais

plutôt falsification: toute vérité est une vérité choisie. Il existe de nos jours une forme perverse d'encadrement idéologique, qui souligne en majuscules ce qu'on veut bien nous faire entendre et qui rejette tout le reste. Alors, que ce soit conscient ou non, le voyou ou l'homme de la rue en arrive toujours à se dire: «Je n'ai de comptes à rendre à personne, moi.» C'est de ces déshérités de l'histoire que j'avais envie de parler, et de leurs misères affectives. Il y a très peu de femmes dans le film, parce que c'est un milieu où l'avenir n'existe pas, où la filiation est une avenue bouchée. Les propriétaires de boîtes de nuit, comme je le montre, sont les premières victimes des guerres de gangs. Il y a bien des femmes, mais l'amour n'a rien à voir là-dedans.

Sur la question sociale et politique, il y a Marx d'un côté. Mais il y a aussi tout ce qui relève de la Bible.

C'est vrai qu'il y a en filigrane l'histoire de saint François d'Assise, mais ç'aurait très bien pu être quelqu'un d'autre, et pas

nécessairement catholique. J'aurais pu faire la vie de Charles de Foucauld ou de Siddhartha, mais comme nous vivons dans une société judéo-chrétienne, j'ai mis des bornes judéo-chrétiennes. J'avais envie de parler du trajet d'un homme qui avait été guerrier et qui, à un moment donné, brusquement, change du tout au tout. François d'Assise était fils de richard, noceur, aimant la chair. Pour accéder au pouvoir, il décide de se faire chevalier. Il fait la guerre, on le jette en prison, son père paye la dette de guerre et le sort de là. C'est alors que François est touché par la grâce. Il commence à dilapider tous les biens de sa famille, à jeter l'argent par les fenêtres, à distribuer les étoffes de la fabrique paternelle. Il est traduit en justice sur la place du village par son propre père, à qui l'évêque finit par donner raison. On connaît la suite: nu comme un ver, François accepte le manteau que lui donne l'évêque et quitte le village pour mener une

vie errante. L'argent, les bouquins, la construction d'une église, ça ne l'intéressait plus. Comme il ne cherchait pas le pouvoir et qu'il voulait vivre dans la plus grande pauvreté, son histoire a été une pub formidable pour le catholicisme, à une époque — le XIII^e siècle — où il y avait des schismes au sein de l'Église romaine, où on tuait les hérétiques, les cathares. Ce qui m'intéressait dans cette histoire, c'était cette idée qu'une rupture devienne possible pour un homme qui porte un regard sur sa vie passée. Mais les formes de cette rupture sont innombrables: verser dans le fanatisme religieux, pratiquer la méditation, prendre de la came, faire du sport à corps perdu, voyager. Bref, céder à une passion qui permet de rompre avec le passé et de se réfugier dans une forme d'oubli. Je voulais surtout voir comment ça se passe, quelle énergie est nécessaire à une métamorphose pareille. ■