



Mathieu Kassovitz dans *Vie sauvage*

Treize ans après *Roberto Succo*, saisissante évocation du destin d'un tueur pathologique, Cédric Kahn s'empare de l'un des faits divers les plus poignants de ces dernières années, la cavale d'un père et ses fils, qu'il a soustraits à la garde de leur mère pendant plus d'une décennie. Le film est d'une rare puissance et son titre, *Vie sauvage*, traduit admirablement son contenu, aventure exaltante d'une vie hors système en harmonie avec la nature pour deux enfants, mais aussi violence et douleur insondables d'un arrachement irréparable. Le cinéaste confirme sa capacité à s'emparer du réel pour le transfigurer et allier mieux que quiconque réalisme et romanesque, notamment dans le tableau d'un monde communautaire vivant en marge de la société et peu souvent montré dans le cinéma français. La performance impressionnante de Mathieu Kassovitz et celle, bouleversante, de Céline Sallette confirment, s'il en était besoin, qu'il est aussi un grand directeur d'acteurs.

CÉDRIC KAHN

Vie sauvage

LES INDIENS SONT ENCORE LOIN

ÉRIC DEROBERT

Enfin, on pourrait presque tirer le fil du propos de Cédric Kahn à partir d'un seul élément musical, essentiel au film, les *Variations sur « La ci darem la mano »* (célèbre duo du *Don Giovanni* de Mozart), œuvre de jeunesse de Frédéric Chopin, et l'une des œuvres assez rares où ce compositeur utilise un orchestre qui, étonnamment, résonne un peu – mais un siècle auparavant – comme l'orchestre de Richard Strauss quand celui-ci exaltera la nature, par exemple dans la *Symphonie alpestre*.

Des notes qui glissent et se superposent dans un mouvement globalement ascendant, ample et serein, bientôt développé et assombri en un mode mineur. Et l'entrée du piano, à l'écriture plus ornementée. Que voit-on pendant ce temps, dans *Vie sauvage* ? Des images champêtres, sylvestres, lumineuses, ensoleillées. L'âge d'or. Un monde idéal où évoluent, en harmonie avec la nature, Paco et ses deux fils, Okyesa et Tsali (un prénom cherokee).

Première contradiction. Ces scènes de communion et de simplicité sont soutenues par une musique savante élaborée. Autrement dit, la simplicité, c'est compliqué et exigeant.

Deuxième contradiction. Le sentiment de fusion familiale s'appuie sur des variations dont le thème est une farce. Si l'imaginaire populaire associe l'air *La ci darem la mano* (Là-bas, nous nous tiendrons par la main) à un pur duo d'amour, la réalité, c'est que Don Giovanni essaie alors d'enfumer la servante Zerlina, qui, du reste, se rend bien compte qu'elle est loin de disposer de son libre arbitre.

Flash-back. *Vie sauvage* a commencé de façon bien différente. Loin des plans élégiaques d'un mythique espace des origines, sur fond de musique romantique, il s'est agi, dans un premier temps, de planter, caméra en main, le tableau d'une famille bousculée.

Dans des paysages de seconde zone (ou de zone tout court), témoignant d'une ruralité abîmée, une mère, un père et trois fils se courent après, s'enfuient, font du stop, de la voiture et du train express régional. Une « vie sauvage », déjà. Un couple qui ne peut plus continuer, malgré des signes d'affection toujours présents, et dont le sort finit par se jouer au tribunal, avec une mesure conservatoire qui attribue à Nora, la mère, la garde des trois enfants.

Alors Paco, le père qui se sent bafoué, et deux des fils (de 6 et 7 ans, au début de l'aventure) se cachent, vivent à droite à gauche, en semi-autarcie dans la forêt, tout en devant souvent changer d'endroit, puisqu'ils sont recherchés par la police et la gendarmerie. L'escapade prévue pour quelques mois, le temps d'attendre que soient possiblement amendées les décisions de justice, va durer onze ans.

Le scénario est basé sur une histoire vraie, un argument publicitaire qui, d'ordinaire, fait fuir. Les prénoms des personnages sont cependant des prénoms de fiction, petite mise à distance qui protège utilement les protagonistes de la vie réelle, et facilite le détachement nécessaire à une réflexion plus autonome de la part du cinéaste, au demeurant soucieux de ne pas arbitrer en faveur de l'une des parties¹.

Car on voit bien que le fait divers est bien peu divers, et que son traitement induit aussitôt des questions politiques. La marge, la nécessité de modes de vie alternatifs et leur viabilité. Ballotté par les événements, le père agit avec des convictions que le film dévoile petit à petit. Une critique générale, plus ressentie que théorique, du monde marchand et du mode de développement, et un contre-modèle, utopique, basé sur la culture des Indiens d'Amérique. Paco prend en charge l'éducation des enfants², et si ses leçons de nature semblent

VIE SAUVAGE

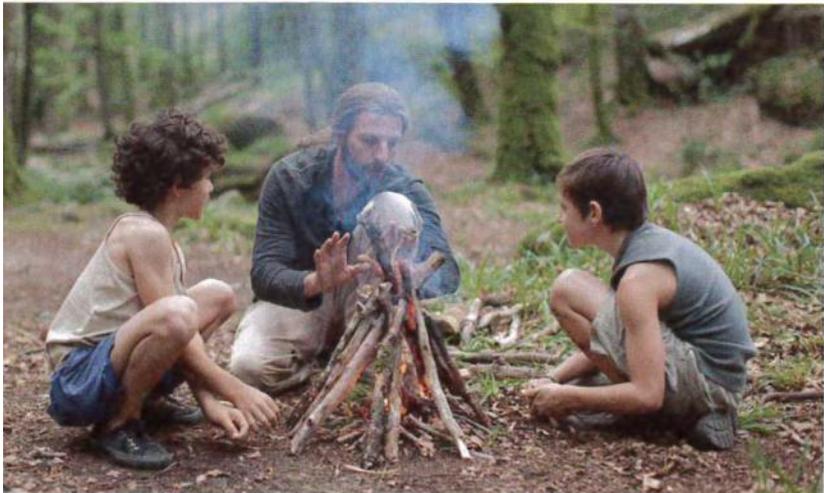
France (2014). 1 h 46. Réal. : Cédric Kahn. Scén. : Nathalie Najem, Cédric Kahn.

Image : Yves Cape. Déc. : Guillaume Deviercy. Cost. : Nathalie Raoul. Son : Pascal Jasmès, Jean-Pierre Duret, Sylvain Malbrant, Thomas Gauder.

Mont. : Simon Jacquet. Mus. : Mathias Duplessy. Prod. : Kristina Larsen, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Delphine Tomson. Cie de prod. : Les Films du Lendemain.

Dist. : Le Pacte.

Int. : Mathieu Kassovitz (Paco), Céline Sallette (Nora), David Gastou (Tsali 9 ans), Sofiane Neveu (Okyesa 8 ans), Romain Depret (Tsali adolescent), Jules Ritmanic (Okyesa adolescent), Jenna Thiam (Céline), Tara-Jay Bangalter (Thomas 11 ans), Amandine Dugas (Clara), Michaël Dichter (Gaspard), Brigitte Sy (Geneviève), Olivier Granier (père de Nora), Dominique Bes (mère de Nora), Julien Thiou (Clovis), Judith Simon (Dom), Emilia Derou-bernal (la voisine en Normandie).



En haut,
Romain Depret, Jules Ritmanic

En bas,
Sofiane Neveu, Mathieu Kassovitz, David Gastou

s'inspirer de la pédagogie Freinet, ceux-ci n'en font pas moins l'école buissonnière³.

Vie sauvage s'interroge en creux sur ce qui fait société. L'absolu d'une autonomie rêvée n'est pas toujours à la hauteur des exigences et les deux fils, devenus adolescents, sont en conflit avec un père qui ne leur a pas tout à fait laissé le choix. Les voici confrontés aux sollicitations du monde tel qu'il va, n'échappant pas (comme le constate n'importe quel parent ne vivant pas dans les bois) à l'air du temps.

Les scènes élogiques déjà décrites, du reste, sont systématiquement confrontées au réel du monde actuel. À la fin, Chopin fait même l'objet d'un fondu enchaîné sonore avec de la musique techno. Car dans la vie quotidienne, la rébellion libertaire des trois protagonistes se voit mise en présence de rébellions d'une autre nature. Voici qu'arrivent des punks et que surgissent des conflits de voisinage. La « vie sauvage » se traduit alors aussi par une vie privée de l'arbitrage du droit. Et les rebelles de constater que leur marginalité « hors système » est elle-même contestée. Non seulement leurs idées n'essaient pas la société, mais elles n'essaient même pas les marges adjacentes. Les Indiens, décidément, sont encore loin⁴. Cédric Kahn a toujours fait pratiquer à ses personnages l'art de la fuite. Dès ses débuts de scénariste, il s'agissait, pour des Français pris dans la guerre d'Algérie, de savoir si l'on partait ou pas (*Outremer* de Brigitte Roüan, 1990). Le criminel *Roberto Succo* (2001) est un fugitif. Martin, le professeur de philosophie de *L'Ennui* (1998), l'est aussi par métaphore. Un an avant le référendum sur le Traité constitutionnel européen, un couple parisien quitte les lumières de la globalisation pour s'égarer en province (*Feux rouges*, 2004), en un embryon de dérive fantastique, genre qui s'affirmera pleinement lorsque le petit Charly (*L'Avion*, 2005) partira à la recherche de son père décédé. *Les Regrets* (2009) et *Une vie meilleure* (2011) racontent, quant à eux, des voyages et des tentatives de nouveau départ.

De fuites de plus en plus concrètes en ruptures de plus en plus assumées, *Vie sauvage* prend la tangente encore davantage, au point que si la vie moderne n'y est certes pas hors jeu, elle constitue un référent déjà hors champ. ■

1. Si le film se déclare « librement adapté » du livre écrit par les « fuyards » (Okwari, Shahi'Yena et Xavier Fortin, écrit avec Laurence Vidal, *Hors système, onze ans sous l'étoile de la liberté*, Jean-Claude Lattès) sans se référer, en tout cas explicitement, à celui écrit par la mère (Catherine Martin, *Au nom de mes fils*, Calmann-Lévy), c'est qu'il raconte essentiellement l'histoire des premiers.

2. En France, l'instruction est obligatoire jusqu'à 16 ans, mais pas la fréquentation d'un établissement scolaire (cependant, l'Éducation nationale contrôle le niveau des enfants non scolarisés).

3. *L'École buissonnière* (1949) est justement un film de Jean-Paul Le Chanois, où un instituteur interprété par Bernard Blier utilise les méthodes prônées par Célestin Freinet.

4. Dans *Les Indiens sont encore loin* (Patricia Moraz, 1977), deux lycéennes lausannoises, interprétées par Christine Pascal et Isabelle Huppert, étaient fascinées, au seul vu de quelques photos, par le mode de vie des Indiens.

Entretien avec Cédric Kahn

*UN RÊVE CONFRONTÉ EN PERMANENCE À LA RÉALITÉ**

DOMINIQUE MARTINEZ ET JEAN-DOMINIQUE NUTTENS

Dominique Martinez et Jean-Dominique Nuttens : *Vie sauvage est, après Roberto Succo, votre second film inspiré d'un fait divers. Qu'est-ce que cela change de s'inspirer de faits réels plutôt que de partir d'un livre ou d'une histoire inventée ?*

Cédric Kahn : Je ne peux pas faire de comparaison par catégories car, même d'un roman à l'autre, il y a des différences. Autobiographie, fait divers, roman... Pour moi, c'est de la matière humaine. Je ne fais pas de différence. En revanche, il peut y en avoir dans le traitement de cette matière. Avec un roman, on a une structure, on peut s'appuyer sur une dramaturgie. Avec un fait divers, c'est l'épaisseur et la réalité des personnages qui nous sert de matériau ; ce qui est difficile, c'est de trouver la dramaturgie. Faire un film, c'est un fantôme, un rêve confronté en permanence à la réalité : les acteurs, l'équipe technique, la météo... Ce qui m'intéresse, c'est de faire de la réalité une matière. La projection qu'on a du film à venir est essentielle, mais l'intervention du réel est une matière en soi et, plutôt que de la subir, j'apprends à la transformer. Pour *Roberto Succo*, je n'avais pas souhaité rencontrer les témoins. J'avais une matière formidable avec le livre de Pascale Froment. Là, tous les protagonistes sont vivants. Avant même d'écrire une ligne de scénario, j'ai sollicité l'accord de Xavier Fortin et de ses deux fils et j'ai senti qu'ils souhaitaient avoir une relation avec ce projet. Je l'ai pris comme un fait, une donnée du film. J'ai aussi indiqué que je demanderais l'accord de la mère, ne voulant pas faire le film avec les uns contre les autres.

Comment avez-vous bâti le scénario ?

Ça a été compliqué, avec beaucoup d'étapes. J'ai rencontré le père, les deux fils, la mère, le grand frère... D'instinct, chacun a essayé de faire de moi son porteparole. J'ai dû définir mon territoire,

expliquer que je n'étais pas un juge ou un procureur, mais un artiste donnant sa propre interprétation de l'histoire. J'ai travaillé avec une scénariste dès le départ. On a puisé dans le livre écrit par le père et les fils¹, qui contenait nombre d'éléments non publiés par les journaux. À partir de cette matière, nous sommes allés vers le scénario. Il y a toute une bataille judiciaire qui n'est pas montrée parce qu'elle ne « fictionnait » pas. Et puis la question du point de vue. Ce qui était très important et qui a fait l'objet de longues conversations entre la scénariste et moi, c'était de savoir où on se plaçait dans cette histoire. Assez naturellement, ça s'est resserré sur la cavale, la vie cachée, la clandestinité. Le fait divers, la bataille judiciaire n'est plus qu'une toile de fond. On s'est concentré sur les enjeux intimes, principalement sur ce que vivaient les enfants.

Le scénario compte peu de scènes avec la mère. Pourquoi ce parti pris ?

Il y a eu des versions de scénario où la mère avait davantage de scènes et ça ne collait pas. Son point de vue est si puissant, au sens où on ne peut que s'identifier à elle et à sa souffrance, que dès qu'elle était plus présente, il était impossible de suivre la cavale du père. Bien sûr, il y a le jeu magnifique de Céline Sallette, mais ce qu'elle avait à défendre était si fort (notamment dans la dernière scène) que plus d'espace aurait créé un déséquilibre. Le point de vue du père est beaucoup plus fragile. Elle est l'élément sacrifié, elle est celle qui a tout perdu. Y compris le lien avec ses fils, dont on perçoit qu'il mettra au moins autant de temps que la période d'absence à se reconstruire. On a choisi de coller au point de vue des enfants. Dans ces onze années, la présence du père était plus importante.



Cédric Kahn pendant le tournage de *Vie sauvage*



David Gastou, Sofiane Neveu

Il y a une énorme ellipse au milieu du film...

C'est une décision pragmatique. Si nous avions voulu couvrir toute la période, il aurait fallu plusieurs paires d'enfants. On a donc fait un trou entre les âges de 10 à 17 ans. Des choses importantes se sont passées dans cette période, certaines sont d'ailleurs évoquées de manière allusive dans les deux périodes traitées. L'abandon de l'école, par exemple, a eu lieu vers l'âge de 13-14 ans et a été très difficile. Le père y fait allusion dans la deuxième partie. On s'est concentré sur ce qui nous paraissait résumer la perception du père par les fils : au début, c'est un héros ; à la fin, tout se renverse.

Vous avez choisi de représenter la rupture première, qui vient de la mère, et de finir sur les retrouvailles avec elle.

Il m'était impossible de raconter cette histoire sans montrer la première rupture. Mais aussi de remonter jusqu'au contrat qui est raconté par le père de façon un peu idéalisée. Quitte à passer par un flash-back qui n'est pas une forme pour laquelle j'ai beaucoup d'attrait. Il fallait que le spectateur comprenne le pacte de départ qui avait scellé leur union et le choix de la mère de rompre avec leur philosophie de vie. Ce qui n'en reste pas moins compréhensible : elle était lasse

de ce quotidien rude et préoccupé par l'avenir de ses enfants. Je ne condamne ni le père ni la mère, la violence faite aux enfants est partagée, même si de loin c'est l'acte du père qui choque... Le film s'arrête précisément quand la presse prend le relais, quand commence le fait divers. Le projet était de raconter le dilemme des fils, le choix impossible qu'on leur demande de faire.

Comment avez-vous trouvé les interprètes des fils ?

Contrairement aux idées reçues, on ne trouve pas facilement des enfants qui jouent bien. La plupart sont dans l'imitation du jeu plutôt que dans l'incarnation. On a commencé par trouver les enfants, puis on a cherché leurs « clones » adolescents. J'ai abandonné la ressemblance entre les deux frères, ce qui aidait à leur identification lorsqu'ils sont adolescents. Trois sur quatre sont des novices.

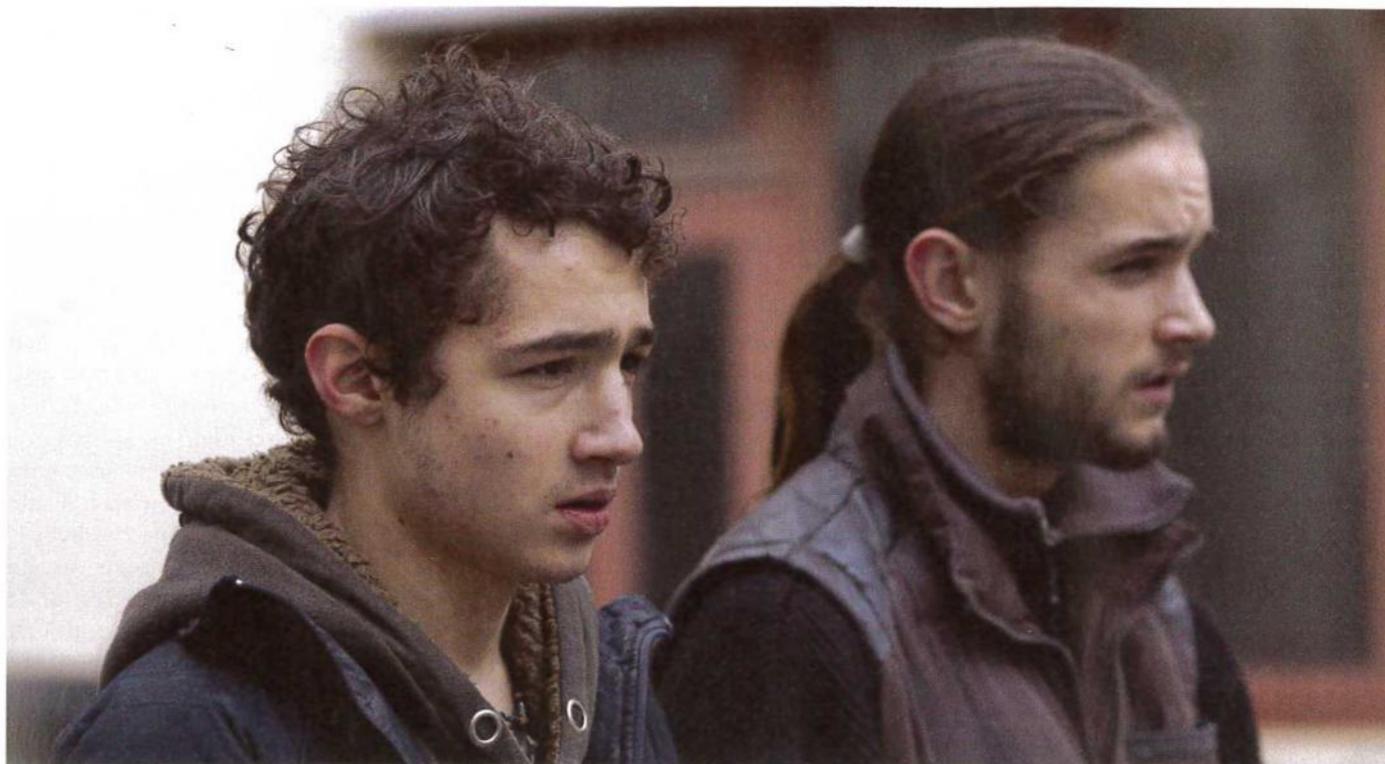
Mathieu Kassovitz comme Céline Salette sont impressionnants. Lui ne change pas physiquement pendant tout le film.

Mathieu était un choix évident, mais je lui ai proposé le rôle très tard. Quant à Céline, ce qu'elle fait relève du funambulisme... Il me fallait des comédiens crédibles sur deux âges. Selon moi, cette histoire tient grâce au côté inamovible du

personnage du père. Si cette histoire se passe ainsi, c'est parce qu'il ne bouge pas, il refuse toute forme de compromis avec son idéal, son mode de vie. Mathieu me disait qu'on ne voyait pas le temps passer sur lui. Je lui répondais que tout bougeait autour de lui, que ses enfants grandissaient, que sa femme rentrait dans le rang au point d'avoir presque l'air d'une grenouille de bénitier, mais que lui restait immuable. Xavier Fortin n'a pas changé et ne change toujours pas. Il n'a pas de regrets ou de contrition. Il estime qu'il a accompli son devoir. Je n'adhère pas du tout au geste. Mais je respecte une forme de cohérence extrême et fascinante.

Peut-on dire que Vie sauvage est un film politique ? Ici, la marge, le monde communautaire deviennent le centre.

Techniquement, cette cavale de onze ans avec deux enfants est extrêmement compliquée. Et c'est ce contexte communautaire qui leur permet de n'être pas pris. On a fait des repérages dans plusieurs communautés, et souvent les gens nous racontaient que des personnes recherchées venaient se cacher en leur sein : on vit sans papiers, la police vient assez peu et on la voit arriver de loin. Beaucoup de figurants du film ont vécu avec les Fortin au cours de leur cavale sans toujours savoir qu'ils se cachaient. Il y a eu



Jules Ritmanic, Romain Depret

des périodes où le père le disait, puis est venu ce mensonge terrible selon lequel sa femme était morte d'une tumeur au cerveau. C'est ce qui a le plus bouleversé la mère. D'un point de vue politique, je ne suis pas tendre avec l'utopie et l'idéal. Le film ne défend pas ce choix. Je le montre du point de vue des enfants : au départ, c'est une vie idyllique, mais à mesure que la réalité les attaque, qu'ils grandissent, cela change. Le monde communautaire est montré sous différents aspects. Il y a un côté idéal par instants, les feux, les danses, les échanges, l'amour. Puis, arrivés à la communauté avec les punks, ce n'est plus la même histoire.

D'où vient votre intérêt pour ce monde ?

C'est un monde que je connais bien, surtout du point de vue de l'enfance. Ma vision est en accord avec ce que vivent les garçons. Quand j'avais sept ans, mes parents sont partis vivre en communauté. J'ai vécu des choses formidables et des choses plus compliquées. Je n'idéalise pas ce monde, mais ce n'est pas une curiosité. On fait du cinéma avec ce qu'on est. On filme bien les choses qu'on connaît et qu'on ressent. Je trouve plutôt belle l'idée d'élever des enfants dans l'idée qu'il y a mieux que la société de consommation, dans la connaissance de la nature, des animaux, dans le partage. L'idéal dans

lequel ce couple a d'abord construit sa vie est respectable. Mais je ne crois pas que ce soit tenable. Le père est arc-bouté sur son rêve alors que sa femme, puis ses enfants ont un profond désir de normalité. Enfant, je n'avais qu'une envie, c'était de ressembler aux autres et, à l'école, je ne faisais pas de publicité sur mon mode de vie. J'espérais que ça ne se voie pas. Les enfants ont un profond besoin d'intégration. C'est compliqué de vivre à la marge quand ce n'est pas un choix personnel. Les adultes, dans le film, ont eu des enfances normales, conventionnelles. Ils ont choisi la marginalité.

Au départ on a pourtant l'impression que tout ça ressemble à un jeu...

C'est le moment d'adhésion, de fusion. C'est aussi le moment du déni. Il y a une tragédie qui a été niée dans leur vie, à savoir la séparation d'avec leur mère et leur grand frère. Même si le film n'insiste pas là-dessus, la séparation du frère a été une déchirure aussi grande que celle de la mère. Mais le rêve que leur propose leur père est assez puissant pour qu'ils arrivent à oublier. Les enfants ont un fort instinct de survie et une grande capacité à épouser le présent.

Ces communautés sont peu représentées dans le cinéma français.

Les sujets du cinéma français ne sont pas toujours très originaux. On a souvent l'impression que les films se passent au même endroit. On voit des films américains avec des gens comme ça, des communautaires, des exclus.

Vous pensez à Into the Wild ?

C'est exact. C'était une de mes références, mon point de départ, en fait. J'ai rarement éprouvé cela. Mais quand j'ai vu le film, j'ai été jaloux. Je l'ai adoré et pendant toute sa durée, je me suis demandé pourquoi ce n'était pas moi qui l'avais traité, alors que c'était un sujet pour moi. De la même façon, j'ai choisi d'aller vers l'affaire Fortin, à l'origine de *Vie sauvage*.

Les dimensions de road movie, de cavale, étaient-elles centrales dans votre désir de filmer ?

C'est la première chose qui m'a attirée. Lisant les articles de presse, c'est ce qui m'a interrogé : comment rester planqué avec des gamins, sans qu'ils soient reconnus ? Comment assurer leur éducation ? La cavale, la clandestinité sont les éléments de fiction centraux. C'est aussi le piège mortel. Se déguiser, changer de nom, cela plaît aux enfants au départ, mais cela devient aussi l'enfer, la prison contre laquelle ils se rebellent.

Aviez-vous un film en tête ?

Pas vraiment. J'ai revu *Running on Empty* de Sidney Lumet qui est presque l'inverse puisque la famille est unie jusqu'au bout dans la cavale. Elle rejoint l'affaire Fortin plus tard, dans le fait que les parents doivent accepter de se séparer de leur enfant à cause d'un désir de normalité. Le fils aîné veut faire des études et donc sortir de la clandestinité.

Votre dernier film s'intitulait *Une vie meilleure* et celui-ci *Vie sauvage*. On y retrouve ce point commun des utopies et de leur avenir...

Une vie meilleure est un film plus politique, plus anticapitaliste. Les personnages abandonnent leur petit rêve capitaliste. Ils abandonnent l'idée de l'entreprise, du bonheur matériel. De manière opposée à *Vie sauvage*, la famille se reconstitue contre le projet. J'accepte cette dimension politique et sociale. Dans *Vie sauvage*, la dimension sociale est également présente bien que peu évoquée : les parents ne viennent pas du même milieu social. Le père vient d'un milieu plus aisé, il a davantage la maîtrise de l'idée, du langage. C'est aussi pour cela qu'il ne supporte pas que la justice ne lui donne pas raison.

Comment avez-vous organisé le tournage ?

Il a été compliqué. Nous avons eu peu recours aux artifices de maquillage et de décors, la seule chose marquant le temps était le passage des saisons. Il a donc fallu tourner sur deux périodes, l'été et l'hiver, et dans les deux cas avec les fils enfants et adolescents. C'est-à-dire quatre morceaux de tournage en deux fois cinq semaines. L'essentiel du tournage s'est déroulé dans les Cévennes, un décor enclavé mais fantastique. La Corse et la Normandie ont été reconstituées vers Perpignan et Carcassonne. Quelques scènes ont été tournées en ville, à l'arrivée clandestine du père et des fils à Montpellier. Nous sommes partis sans machinerie, juste les caméras. Nous avons beaucoup marché avec le matériel sur le dos pour atteindre des endroits très reculés de la forêt. C'était lourd à porter, mais c'était le prix d'un tournage léger. Je crois de plus en plus au dispositif. Il fait beaucoup la mise en scène. Je voulais tourner dans les coins reculés, sans maquillage, en lumière naturelle, même

dans les intérieurs, avec une petite équipe. On a négocié du temps de tournage et on a tourné à un rythme peu fréquent dans le cinéma où la règle est d'optimiser le temps. Là, on s'est mis dans une autre optique. On a attendu les lumières. On tournait tôt le matin, tard le soir. Certaines scènes sont à la limite d'y voir quelque chose.

Les mouvements de caméra opposent le filmage du monde urbain, violent, caméra à l'épaule, à celui de la cavale dans la nature, plus fluide...

Le rythme des plans colle au vécu des enfants. Au départ, tout cela naît d'un chaos terrible, ils sont arrachés à cette vie très brutalement, et quand ils sont hors le monde, quand leur père les emmène dans cette espèce de bulle merveilleuse, ça se pose. Cela s'est fait naturellement, sans calcul. La légèreté du dispositif en place a permis d'aller vers l'organique. Et puis, d'expérience, moins le dispositif est lourd et technique et plus cela laisse l'espace à la spontanéité, à la qualité de jeu des enfants.

Avez-vous peiné à trouver des financements ?

Pas vraiment. *Une vie meilleure* avait bien marché, ce qui a probablement facilité les choses. L'aurais-je monté aussi aisément dans un autre contexte ? Le film n'effrayait pas les financiers, nous l'avons même monté sans casting. Au-delà de la

déchirure, de la mère victime et du père démiurge, il y a de nombreux fantasmes autour de ce fait divers. La question d'élever ces enfants hors système, d'inventer un modèle alternatif, fascine. Le contexte actuel des droits des pères joue également.

Quels ont été vos choix musicaux ?

Il y a Chopin. Chopin, qui adaptait un air de *Don Giovanni* de Mozart, en fait. C'est la seule musique extérieure à l'histoire. Elle annonce que quelque chose les dépasse. Elle crée un effet de trompe-l'œil sur ces images utopiques et magnifiques dans la nature. Cette musique vient rappeler que ce n'est pas ça, que quelque chose plane sur eux. Le reste colle aux personnages. C'est de la musique quasiment organique, tribale. Il y a des chants, la techno des adolescents, les guitares au coin du feu. Une sorte de musique de nappes qui fait croire qu'ils sont protégés, qu'ils sont dans le rêve. Et qui s'oppose à celle qui, au contraire, annonce le danger.

Avez-vous de nouveaux projets ?

J'en ai deux. L'un est l'adaptation d'un livre ; l'autre est de la fiction, une histoire inventée... ■

* Propos recueillis à Paris le 22 septembre 2014.

1. Hors système, onze ans sous l'étoile de la liberté, Jean-Claude Lattès.



Mathieu Kassovitz