

34TFF
TORINO FILM FESTIVAL

Les films du Worso e Versus Production
presentano

DOPO L'AMORE

un film di JOACHIM LAFOSSE

CON

BÉRÉNICE **BEJO** E CÉDRIC **KAHN**

uscita **12 gennaio**

durata **100 minuti**



Via Lorenzo Magalotti 15, 00197 ROMA
Tel. 06-3231057 Fax 06-3211984

ufficio stampa Federica de Sanctis fdesanctis@bimfilm.com

I materiali stampa sono scaricabili dall'area press del sito www.bimfilm.com

SINOSSI

Dopo 15 anni di vita in comune, Marie e Boris si stanno separando. La casa dove vivono con le loro due bambine è stata comprata da lei, ma è lui che l'ha interamente ristrutturata. In questa delicata fase sono costretti alla convivenza, dal momento che Boris non ha i mezzi per permettersi un'altra sistemazione. E quando arriva la resa dei conti, nessuno dei due è disposto a mediare sul contributo che ritiene di aver dato alla vita coniugale.

INTERVISTA CON JOACHIM LAFOSSE

Come è nata l'idea del film? Come ha impostato la scrittura?

L'idea è nata da un incontro con Mazarine Pingeot e da un desiderio di filmare la coppia. Avevamo entrambi voglia di mostrare le emozioni, molto intense, che sottendono i conflitti coniugali e di cui spesso il denaro è il sintomo. Mazarine ha l'abitudine di scrivere a quattro mani con un'altra sceneggiatrice, Fanny Burdino. Io lavoravo per conto mio insieme a Thomas van Zuylen. Quando Mazarine e Fanny ultimavano una versione ce la inviavano, noi la rimaneggiavamo e gliela rimandavamo. E via di seguito, sino alla fase della preparazione del film. A partire da quel momento, ho lavorato soltanto con Thomas e gli attori. Per quanto mi riguarda, la scrittura termina realmente solo quando le riprese del film sono completate. Per raggiungere un livello di giustezza, bisogna di continuo cercare e provare e, soprattutto, è necessario riuscire a liberarsi delle idee per permettere l'incarnazione. La scrittura deve anche appartenere agli attori affinché possano impadronirsi della recitazione con misura. Un film non sarebbe quello che è senza il loro contributo.

Il denaro è il sintomo o la causa dei loro conflitti? Boris, che è di estrazione sociale meno agiata, non ha soldi, mentre Marie non ha problemi economici.

All'interno di una coppia, il denaro rappresenta la cosa sulla quale si può litigare. Non è la causa di un litigio, non è il motivo per cui Boris e Marie non riescono più ad amarsi. Dietro il tema della discordia che i soldi rappresentano, c'è il modo in cui un individuo ottiene il riconoscimento oppure no, il modo in cui una persona desidera che quello che ha fatto o non ha fatto sia riconosciuto. E non si tratta unicamente degli sforzi economici o finanziari. Boris e Marie non riescono a intendersi sulla maniera in cui dovrebbero riconoscere quello che ciascuno di loro ha apportato alla vita coniugale, perché non hanno avuto la lucidità di affrontare a livello concreto e fin dall'inizio l'investimento di ciascuno nella coppia. Una buona contabilità è anche alla base di una grande storia d'amore.

Dunque non c'è una lettura politica dietro al titolo originale del film, «L'ÉCONOMIE DU COUPLE», l'economia della coppia?

È un'interpretazione che può essere fatta. Il compito di un regista è quello di rendere il proprio film il più possibile molteplice, aperto al maggior numero di identificazioni possibili. Ma io non ho voluto affrontare il tema sotto questa angolazione. Sono partito dalla semplice idea che, in teoria, quando si fanno dei figli con qualcuno non è mai perché si è immaginato che la relazione non durerà. E questo ci obbliga a constatare che proviamo sempre un'emozione nell'osservare la tristezza di una separazione, di quello che non avevamo pensato potesse accadere.

La situazione di questa coppia è tanto più dolorosa che, non avendo Boris i mezzi per andare a vivere da un'altra parte, la coppia è obbligata a continuare ad abitare sotto lo stesso tetto.

Sarebbe stato impossibile non tenere conto di questa realtà economica: il costo degli affitti nelle grandi città è diventato tale che un numero enorme di persone impiega molto tempo a separarsi, perché entrambe le parti non riescono a trovare una diversa sistemazione. Un tempo due coniugi restavano insieme per ragioni morali, oggi lo fanno per motivi economici. Questo ci dice qualcosa della nostra epoca...

Perché ha voluto contrapporre una coppia di adulti a una coppia di gemelle?

Erano anni che volevo mettere in scena una coppia che si separa di fronte a due figlie che costituiscono una coppia di bambine gemelle: fin dalla loro nascita, e malgrado la fantasia che uno può coltivare nel momento dell'innamoramento di arrivare a formare un'unione gemellare, i genitori di due gemelli si trovano costantemente confrontati con quello che loro non potranno mai essere. Io stesso, che sono un gemello e sono fratellastro di una coppia di gemelli, ho vissuto questa realtà attraverso quello che ci hanno raccontato mio padre e mia madre e poi quello che mi ha detto mio padre quando ha di nuovo generato due gemelli con una donna che è lei stessa una gemella. Spero di essere riuscito a cogliere questa singolare condizione, in particolare filmando la scena della danza quando sono tutti e quattro insieme.

Si percepisce che le due bambine sono molto turbate dalla situazione. Eppure al tempo stesso si mostrano piuttosto comprensive nei confronti delle regole molto severe imposte da Marie a Boris, schierandosi a favore di queste quando il padre le trasgredisce. «Non è il suo giorno», dice Jade a Margaux per spiegare il disagio che provoca la presenza di Boris in casa un mercoledì pomeriggio.

In effetti, Marie sembra fissare le regole, tutte le regole. Tuttavia Boris, non stabilendone neanche una, di fatto non impone anch'egli in altro modo una sua regola? Nessuno dei due riesce a creare un terreno di gioco in comune. C'è un aspetto infantile nei loro litigi. Winnicott sostiene «La catastrofe ha sempre avuto luogo prima»: è interessante osservare gli adulti in funzione dei bambini che sono stati un tempo e dei litigi che hanno avuto a scuola durante la ricreazione. Ma voglio evitare di parlare di uno o dell'altra. Spetta agli spettatori scegliere se schierarsi dalla parte di uno dei due o non prendere alcuna delle parti. Il film permette questo.

La madre di Marie, interpretata da Marthe Keller, dal canto suo milita a favore di una riconciliazione della coppia.

Ragiona secondo la logica della sua generazione. È incline a una forma di compromesso che in amore è rappresentata dall'amicizia. Ho voglia di pensare che l'amore è qualcosa di diverso: viviamo con una persona perché la desideriamo. Ora, il desiderio è per sua stessa definizione la cosa più complessa, più rischiosa e più disagiata che ci sia. Il personaggio interpretato da Bérénice Béjo ritiene che sia possibile vivere in un modo diverso rispetto a quello dei suoi genitori. È una donna che vuole emanciparsi.

Torniamo alle bambine. Durante la scena della danza e poi quella in cui vanno a letto, sentiamo che provano un piacere immenso nel poter dire «papà, mamma» nello stesso momento.

Sono un figlio di divorziati, ma al tempo stesso sono anche un padre divorziato. È un vantaggio perché ti permette di individuare varie opportunità, ma è anche un inconveniente perché è impossibile non vedere la tristezza che una simile situazione rappresenta. Una separazione è sempre un fallimento. Ma il film lascia intravedere che esistono delle possibilità.

In effetti, nonostante i conflitti della coppia, tra i due personaggi circola un'enorme gamma di sentimenti.

Sì, non si tratta di un film drammatico. Per molto tempo forse la tragedia è stata per me un modo di difendermi nei confronti dell'esistenza e ora sono felice di svelare la tenerezza che anima i personaggi: si dilanano e, malgrado tutto, hanno ancora delle cose da fare

insieme. Se lo spettatore arriva a domandarsi come sia possibile dipanare una situazione del genere con il desiderio di prendersi cura uno dell'altro, avrò raggiunto il mio scopo.

Ci parli della scelta degli attori.

Il casting è sempre un momento complicato: io attraverso una lunga fase di dubbio e spesso mi capita di fare marcia indietro. La scelta degli attori finisce realmente solo quando questi si presentano sul set e iniziano le riprese. Una volta arrivato a quel momento, non rimpiango mai le mie decisioni. Sarà perché ha un padre e un marito registi, ma di fatto Bérénice Béjo è una complice straordinaria, perfettamente capace di essere insieme al partner. È una grande attrice, commovente e davvero impressionante. Bérénice non è una star ed è per questo che è così giusta nel film: è calata nella vita reale. Cédric Kahn ha apportato tutta la sua finezza e la sua intelligenza al personaggio di Boris, non soltanto per mezzo della sua interpretazione, ma anche grazie alle sue riflessioni su questa coppia. Non siamo sempre stati d'accordo, a volte ci è capitato di discutere, ma le nostre discussioni hanno dato forza al film. Come ho già sottolineato, scrivo sempre i miei film con i miei attori.

In che modo questa prassi si traduce sul set?

Io considero il regista come una specie di spugna: il suo compito non è fare in modo che i personaggi gli assomiglino, ma rendere il film il più complesso possibile. Per orientarmi verso questa complessità e riuscire a farla vivere, il mio lavoro consiste nell'ascoltare le persone, nel riconoscere i diversi punti di vista che si possono avere su una storia e nello spingerli ad essere il più vicini possibile a se stessi, il più soggettivi possibile. In seguito, la palla è nella mia metà campo e devo cercare di cucinare il mio pranzo con gli ingredienti di cui mi sono dotato. Nel caso di DOPO L'AMORE, ho costruito e decostruito numerose scene per riuscire finalmente ad arrivare a un risultato molto vicino a quello che avevo immaginato, ma forse con un tono più giusto. Durante le riprese, ho reso partecipi gli attori dei miei dubbi, non ho esitato a spiegare loro che cosa stavo cercando e a chiedere che mi facessero delle proposte. È stato piuttosto complicato per loro perché in un primo tempo li ho indotti a credere che fossero liberi e in seguito hanno capito che non avrei lasciato loro la responsabilità della scelta. Mi rendo conto che sia frustrante: hanno avuto bisogno di dar prova di grande generosità per accettare questa impostazione di lavoro. Spero che siano consapevoli e sentano tutti il contributo che hanno dato al film. Non si è mai fecondi da soli...

Ha chiesto agli attori di vedere qualche film in particolare?

Uno solo, CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF? di Mike Nichols. Ho detto loro: «Il film è ambientato in un unico luogo e questo ci obbliga a trovare l'essenza del cinema. Il mio sogno sarebbe che voi foste liberi come Mike Nichols è riuscito a far sentire liberi Elizabeth Taylor e Richard Burton». Per me quel film è un riferimento straordinario.

Come ha trovato Jade e Margaux, le due bambine?

La mia responsabile del casting aveva visto una cinquantina di bambine, tra cui una delle due gemelle. Quando l'ho vista arrivare, ho subito chiesto a sua madre se anche la sorellina avrebbe voluto recitare. Non ho fatto fare audizioni a nessuna delle due. Per me era evidente che le due gemelle erano formidabili e che avrebbero in un primo tempo recitato insieme e poi insieme a Bérénice e Cédric. Hanno rivelato di possedere entrambe un enorme talento. Mi è capitato di girare quaranta o cinquanta riprese di seguito insieme a loro. Sono state al gioco, due vere piccole professioniste.

La casa costituisce un vero e proprio personaggio a pieno titolo...

È uno straordinario strumento drammatico: è l'incarnazione di quello che questa coppia ha avuto la voglia di costruire insieme e dell'investimento che ciascuno ha messo sul tappeto.

È la prova tangibile di quello che sono stati i loro desideri di un tempo e che ora non esistono più.

È una sorta di specchio...

Ed è stato appassionante parlare insieme a Olivier Radot, lo scenografo con cui avevo già lavorato nel mio film precedente, LES CHEVALIERS BLANCS, del modo in cui un ambiente può riuscire a rappresentare l'amore che nel corso del film si manifesta in modo così difficile. Che cosa rappresenta una casa nella quali si è vissuta la felicità? Secondo me deve simboleggiare l'alterità. Non è un luogo per il quale si acquistano insieme tutti gli oggetti, ma al contrario è uno spazio nel quale ciascuno può portare quello che conta per sé e dove si riesce a far coesistere gli oggetti di ognuno. Spero che la scenografia racconti tutto questo. La casa si è imposta, esattamente in un film come si impone un attore. Era importante che avesse un cortile: girando in uno spazio chiuso, c'era bisogno di un po' d'aria.

In questo spazio chiuso che è la casa, sentiamo un'incredibile fluidità nei movimenti della macchina da presa...

Quello che mi interessa e che amo mettere in scena è il legame: poter passare da un personaggio all'altro senza alcuna brutalità. La steadycam offre questa scioltezza di movimento e sognavo da tempo di girare un film utilizzando esclusivamente questo strumento. Tuttavia, esige una padronanza che consente solo a pochi operatori di utilizzarla. Per puro caso Jean-François Hensgens il mio direttore della fotografia che è anche il mio operatore di ripresa, mi ha parlato di una nuova apparecchiatura, lo Stab-One, che consente un utilizzo più rapido e una maggior libertà di movimento nelle configurazioni di set esigui. L'aveva usata nel suo film precedente, mi ha mostrato alcune sequenze che mi hanno lasciato a bocca aperta e abbiamo deciso di girare tutto DOPO L'AMORE con questa nuova macchina da presa. Peraltro, Iñárritu l'ha adoperata per i suoi due ultimi film, BIRDMAN O (L'IMPREVEDIBILE VIRTÙ DELL'IGNORANZA) e REVENANT - REDIVIVO, utilizzando delle focali corte. Per quanto ci riguarda, noi invece abbiamo utilizzato solo delle focali lunghe che ci hanno permesso di girare una serie di piani sequenza in modo fluido e ci hanno soprattutto consentito di rendere al meglio i legami che uniscono tutti i vari personaggi. Sul piano formale, questo film mi ha regalato un piacere immenso.

Dopo LES CHEVALIERS BLANCS, con questo film torna a un registro più intimista...

La coppia è senza dubbio la grande costante della mia vita. Sono sempre stato due. Come ogni gemello, ho dovuto uscire dalla fusione gemellare, il che non mi impedisce da adulto di formare di nuovo una coppia con la donna che amo. A quarant'anni per me è importante non nascondere più l'importanza che questa realtà rappresenta ai miei occhi, è importante affermare la possibilità di essere una coppia. Parlo di questo tema attraverso una storia triste, ma è una storia che racconta anche che la coppia è un'emozione, un luogo dove esiste un affetto possibile. Da bambino, mio padre che era fotografo mi diceva: «Un fotografo è una persona che condivide il suo sguardo con gli altri e si assume la responsabilità della peculiarità del suo sguardo». Con questo film, ho vissuto il piacere di avere degli attori che si sono lasciati guardare da me e che mi hanno permesso, grazie al loro lavoro, di mostrare al pubblico una parte di quello sguardo che riconoscevo come mio, ma che non riuscivo a rivelare.

FILMOGRAFIA

- 2016 **DOPO L'AMORE**
con Bérénice Bejo e Cédric Kahn
- 2015 **LES CHEVALIERS BLANCS**
con Vincent Lindon, Louise Bourgoïn, Valérie Donzelli e Reda Kateb
- 2012 **À PERDRE LA RAISON**
con Émilie Dequenne, Tahar Rahim e Niels Arestrup
- 2010 **AVANT LES MOTS**
documentario
- 2008 **LEZIONI PRIVATE**
con Jonas Bloquet, Jonathan Zaccai e Yannick Renier
- 2006 **PROPRIETÀ PRIVATA**
con Isabelle Huppert, Jérémie Renier e Yannick Renier
- 2006 **ÇA REND HEUREUX**
con Fabrizio Rongione, Kris Cuppens e Catherine Salée
- 2004 **FOLIE PRIVÉE**
con Kris Cuppens, Catherine Salée e Mathias Wertz

INTERVISTA CON BÉRÉNICE BEJO

Tre anni dopo IL PASSATO di Asghar Farhadi, interpreta di nuovo una donna sul punto di divorziare...

È vero che si tratta di una problematica che mi era familiare e peraltro è proprio per questo che ho esitato ad accettare il ruolo. Ma la situazione delle due Marie - anche il personaggio di IL PASSATO si chiama Marie - è diversa e il tema che è sviluppato in questo film è piuttosto lontano da quello della pellicola di Farhadi.

Asghar Farhadi ha un metodo di lavoro molto particolare. Qual è quello di Joachim Lafosse ?

«Voglio che tu faccia una rapina alla mia sceneggiatura. Proponimi quello che vuoi», mi ha detto fin dalla nostra prima conversazione. «Sono abbastanza spiazzante. A volte non so le cose, ho bisogno di cercarle», ha proseguito. Joachim è molto esigente con i suoi attori. A dire il vero, sul set interpella chiunque: attori, stagisti, ingegnere del suono... Tutto quello che gli dicono le persone della troupe lo interessa. Gli piace provocare uno stato di confusione e si aspetta che ciascuno si orienti nel caos che lui scatena. È anche una persona che non si dona né riceve con facilità. Capita di sentirsi molto soli.

Ci parli di questo «saccheggio» della sceneggiatura...

Joachim e io abbiamo trascorso due mesi a rielaborarla, poi di nuovo Cédric Kahn, Joachim e io, avendo costantemente in mente l'idea di difendere i nostri ruoli pur riequilibrando i rapporti della coppia. Già in quella fase, ti senti molto coinvolto nel progetto.

Marie, il suo personaggio, è ossessionata dai soldi.

Conosco quell'angoscia, anche se ora non la vivo più. Quando ero bambina, ho sempre visto i miei genitori alle prese con delle difficoltà economiche. Andavano a dormire e si svegliavano pensando al denaro. Mi sono servita di quella esperienza.

Contrariamente a Boris, il personaggio di Marie viene da una famiglia agiata e ha un lavoro. Ha l'impressione che le loro differenti estrazioni sociali giochino un ruolo fondamentale nello spiegare la fine della loro unione?

Non è mai visto di buon occhio, e men che meno accettato, il fatto che sia una donna a portare i soldi a casa. Marie non lo sopporta e Boris nemmeno. Perché una simile dinamica possa funzionare sono necessarie delle compensazioni. Molto probabilmente Marie ne ha avute ad un certo momento: forse Boris aveva saputo valorizzarla al massimo, forse faceva molto bene l'amore... Si sono amati sul serio, ma poi la situazione si è disgregata. Lei non riceve più nulla in cambio, né soldi, né sicurezza, né virilità. Non percepisce più il fascino di lui, non lo ama più.

È molto dura con lui.

Nel film si parla poco del padre di Marie, ma originariamente la sceneggiatura precisava che era stato un uomo potente. Ho lavorato sull'idea dell'ereditarietà. Questa donna ha cercato di prendere le distanze dal suo ambiente, camminando sulle sue gambe, rendendosi autonoma e scegliendo un compagno che non appartiene alla sua classe sociale. Ha cercato di costruire qualcosa con lui: la bella casa in cui abitano lo testimonia, come pure le loro figlie. Lui avrebbe dovuto mostrarsi più combattivo e non accettare il denaro della sua famiglia. Non è riuscito a trovare il suo posto. Oppure non gli è stato

consentito di farlo. Se Marie è tanto dura e tanto meschina, se gli impone delle regole così orribili, è perché è completamente esasperata: non sopporta più nulla di lui, il suo modo di mangiare, di muoversi, i suoi intralazzi, le sue menzogne. Tutto quello che un tempo la seduceva ora le fa orrore. E poi è spaventoso dover vivere sotto lo stesso tetto con una persona che non si ama più e che non vuole o non può andarsene. Marie lotta come può.

E deve anche lottare contro sua madre...

Sua madre è invadente. È maldestra e non dovrebbe proporre a Boris di andare a stare da lei. Spesso oltrepassa il limite e non condivide le idee di sua figlia sulla vita. Marie invece, nella situazione in cui si trova, vorrebbe che sua madre si schierasse completamente dalla sua parte. Ma nonostante gli attriti, le due donne si parlano e si vogliono bene.

Se da un lato la madre predica la riconciliazione e una certa forma di ecumenismo finanziario, dall'altro Marie si riavvicina al suo ambiente. E con la sua eredità...

Diciamo che li accetta.

Prende bene le sue difese...

Porta sino in fondo la sua logica. Per esempio, è difficile per lei ascoltare Boris difendere davanti alle loro figlie dei valori che lei stessa condivide a proposito della ricchezza. Ma Marie è anche consapevole del fatto che non si vive solo di amore e di acqua fresca. E soprattutto non ha più voglia di lavorare per tutti. Vuole che lui se ne vada, che accetti il fatto che lei non lo ama più. E per questo reagisce con i suoi «strumenti».

Che sono strumenti politici?

È sempre una questione politica quando si ha a che fare con un divario tra classi sociali. Ma non ho affrontato il film da questo punto di vista.

Diceva poc'anzi che quando ha rimesso mano alla sceneggiatura insieme a Cédric Khan e Joachim Lafosse, la vostra preoccupazione costante era di riequilibrare il personaggio di Boris...

Le mie proposte non dovevano sminuirlo ulteriormente. Anche lui è arrabbiato, anzi lo è doppiamente: non ha soldi, non è riuscito ad affrancarsi dal suo ceto sociale come riescono a fare alcuni ed è lui ad essere lasciato, o almeno è quello che pensa. Boris, come tutti gli uomini, è un po' vigliacco: preferisce restare per conservare la sua famiglia. Nemmeno lui è disposto ad affrontare il loro fallimento: in nessun momento, tranne quando propone a Marie di seguire una terapia di coppia, fa qualche concessione sulla questione dei soldi sulla quale i due si scannano. Si mentono reciprocamente, ma lui deve compiere un percorso più lungo per arrivare ad accettare l'idea della separazione. Ciò nonostante mi piaceva il fatto che Marie non lo privasse del suo ruolo di padre.

Eppure, anche su questo punto, è lei che mantiene il controllo e tira in ballo il primo incidente.

Perché, malgrado le difficoltà che abbiamo nell'accettare l'idea che una donna guadagni più di un uomo, nonostante tutto i figli restano ancora oggi appannaggio della madre. È il difetto di molte donne e io non sono da meno: non siamo capaci o non siamo brave a lasciare spazio al padre, siamo sempre in una modalità di controllo permanente.

La scena in ospedale, quando Marie dice a Boris che non gli lascerà mai più le bambine, è di una violenza inaudita.

Oltrepassa il limite – una cosa a cui tenevo molto – e se ne rende conto. Ma è partire da quel momento che la tensione tra loro due si placa. Entrambi capiscono che devono mollare la presa. E quando si ritrovano nel bar, pochi minuti prima della sentenza di divorzio, sentiamo che è tornata la calma. Lei ha in parte perso la sua rigidità, lui è rilassato. Costruiranno qualcosa di diverso con le loro figlie. Lo faranno bene, ma non lo faranno insieme. Mi piace molto questo finale.

Dopo il lungo lavoro di preparazione, in quale stato d'animo è arrivata sul set?

Nel momento delle riprese, il lavoro non può più essere intellettuale, altrimenti perdo il piacere dell'interpretazione. Mi ero chiarita tutte le idee e avevo voglia di recitare. Avevo bisogno di tornare a vestire i panni dell'attrice.

Ha parlato di un metodo Lafosse. Come si sono svolti i primi giorni delle riprese?

Sono stati difficili. Non capivo che cosa volesse Joachim né come lo volesse e in un contesto del genere mi sentivo incapace di dargli alcunché. Alla fine mi sono spiegata con lui. L'ho pregato di guardarmi, di dirigermi, di proteggermi: gli ho chiesto di fare il capo. Credo sia stata la prima volta che un attore gli ha fatto una simile dichiarazione d'amore. Da quel momento in poi, abbiamo vissuto un rapporto molto bello. I suoi accessi di collera mi facevano ridere, li disinnescavo in cinque minuti. Abbiamo provato un grande piacere a lavorare insieme.

Joachim Lafosse insiste molto sul fatto che finché il film non è concluso, la scrittura è in evoluzione permanente.

È stato così con Cédric. Durante quei momenti, io mi tenevo in disparte. Mi sono attenuta al mio testo e alla linea che avevamo disegnato insieme, anche se ho comunque dovuto improvvisare alcune scene. Non mi piace farlo, ma Joachim adorava chiedermelo e ho finito col provare un certo piacere. Peraltro ne ha utilizzate pochissime.

Tra quelle scene, quali sono le improvvisazioni che l'hanno maggiormente colpita?

Spesso sono state delle piccole cose, che tuttavia testimoniano il modo in cui Cédric e io eravamo davvero diventati i nostri personaggi. Per esempio, una scena con le gemelle che mi ha fatto arrabbiare moltissimo. Davanti alle bambine, Cédric fa dire al suo personaggio che Boris e Marie forse resteranno insieme. Ovviamente non era previsto e ricordo che dentro di me sono andata in ebollizione. Avevo voglia di reagire con una frase violenta, invece alla fine ho scelto di tacere e di fermarmi. Lo stesso vale per quando gli lanciavo delle frecciate tipo «Non è che non voglia che tu resti a cena, è che non è il tuo giorno!» quando arrivava all'improvviso per vedere le bambine. In quei momenti, sentivo che le cose mi sfuggivano: non ragionavo più, ero Marie. E naturalmente c'è la scena della danza. Nel film piango poco, il mio personaggio è troppo arrabbiato per riuscire a farlo. Avevamo già girato una dozzina di riprese e, a un tratto, mi sono sentita sopraffatta dall'emozione. Le lacrime hanno iniziato a scorrere. Marie allentava la presa: il mio personaggio aveva preso il sopravvento su di me. Attorno a quelle lacrime abbiamo improvvisato. È stato al tempo stesso magnifico e triste: vediamo tutto quello che non ci sarà mai più.

Joachim Lafosse le chiedeva di avere un ruolo attivo nella rappresentazione scenica?

Ci ha autorizzati a scriverla insieme a lui. Questo contemplava le modalità di evoluzione nello spazio, di spostamento da una stanza all'altra, che avevamo potuto sperimentare per un'intera settimana durante le prove, e una serie di dettagli che sono stati il nostro

contributo. Per esempio, ero io che decidevo che cosa il mio personaggio avrebbe preparato da mangiare, pasta con il ragù alla bolognese, fagiolini con le uova... Andavo io stessa a fare la spesa. Sapevo esattamente che cosa avrei cucinato, in che modo e con quali utensili, i gesti che avrei compiuto. Volevo aderire il più possibile alla realtà. L'esperienza del set di IL PASSATO mi ha molto aiutata. Asghar Farhadi ci spiegava che l'essere umano sta sempre facendo qualcosa: cammina per la strada, se il foulard gli scivola sulla faccia lo toglie, si sposta i capelli dagli occhi, gioca con un mazzo di chiavi... Marie è costantemente indaffarata.

Quali sono stati i suoi rapporti con Cédric Kahn?

Le riprese sono state ancora più difficili per lui che per me. Io ho scelto di restare ancorata al mio lavoro di preparazione. Lui ha continuato a difendere delle nuove idee e questo ha spesso generato animate discussioni tra Joachim e lui. Dal momento che eravamo entrambi coinvolti nella mise en scène, mi è capitato di aver paura che il ruolo del regista prevalessesse su quello dell'attore. Certe volte la situazione era tesa.

Che cosa l'ha maggiormente colpita sul set?

I piani sequenza, che potevano durare fino a sei minuti e per i quali non facevamo pause tra in ciak e l'altro. Il primo giorno ne abbiamo girati quarantadue di una scena che abbiamo rigirato altre quarantadue volte il giorno seguente. Era sconcertante, ma mi piaceva, mi divertiva. E divertiva molto anche le bambine, che sono state incredibili, non si sono mai lamentate. Dal momento che nessuna delle loro battute era scritta, hanno sempre lavorato nell'improvvisazione. E hanno fatto delle proposte straordinarie.

Come descriverebbe questa esperienza?

È difficile riunire su un set delle personalità così diverse, quasi antitetiche, come quelle che abbiamo noi, Joachim, Cédric e io. Questo crea inevitabilmente delle tensioni ed è necessario mediare. Ma, in fin dei conti, penso che Joachim abbia fatto il film che desiderava, un film che gli assomiglia: diretto, contenuto e commovente. Sentiamo che i suoi due eroi si sono davvero amati.

FILMOGRAFIA

- 2016 **DOPO L'AMORE** di Joachim Lafosse
2015 **FAI BEI SOGNI** di Marco Bellocchio
ÉTERNITÉ di Tran Anh Hung
THE CHILDHOOD OF A LEADER di Brady Corbet
2013 **THE SEARCH** di Michel Hazanavicius
LE DERNIER DIAMANT di Éric Barbier
2012 **IL PASSATO** di Asghar Farhadi
IL PARADISO DEGLI ORCHI di Nicolas Bary
2011 **TUTTI PAZZI PER ROSE** di Régis Roinsard
2010 **THE ARTIST** di Michel Hazanavicius
L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT
di Serge Bromberg e Ruxandra Medrea
LA TRAQUE di Antoine Blossier
2007 **BOUQUET FINAL** di Michel Delgado
MODERN LOVE di Stéphane Kazandjian
2006 **LA MAISON** di Manuel Poirier
13M² di Barthélémy Grossman
2005 **OSS 117: LE CAIRE NID D'ESPIONS** di Michel Hazanavicius
CAVALCADE di Steve Suissa
SANS ELLE di Anna de Palma
2004 **LE GRAND RÔLE** di Steve Suissa
2001 **24 HEURES DE LA VIE D'UNE FEMME** di Laurent Bouhnik
COMME UN AVION di Marie-France Pisier
2000 **IL DESTINO DI UN CAVALIERE** di Brian Helgeland
1999 **MEILLEUR ESPOIR FÉMININ** di Gérard Jugnot
1998 **PASSIONNÉMENT** di Bruno Nuytten
1995 **LES SŒURS HAMLET** di Abdelkrim Bahloul

INTERVISTA CON CÉDRIC KAHN

DOPO L'AMORE di Joachim Lafosse è il suo sesto film davanti alla macchina da presa. Cosa la induce ad accettare di recitare vari ruoli da quattro anni a questa parte?

Le circostanze. Penso sia stata la curiosità a spingermi a fare l'attore: istintivamente mi è sembrato che recitando avrei imparato delle cose come regista. E ho scoperto che riesco a provare piacere nel farlo. Mi sento come un tuffatore in una piscina: non ho scelta, ho paura e al tempo stesso mi diverto. Imparo la scioltezza che non è tra le mie doti principali. Non è semplice per me affidarmi alle mani di un altro, accettarne i dubbi e le rigidità. Ma è un cambiamento di prospettiva ed è appassionante: è un lusso potersi muovere all'interno di un perimetro che si conosce.

La recitazione come terreno d'osservazione...

In un certo senso. È affascinante osservare un altro regista al lavoro.

Che cosa conta maggiormente per lei? Il personaggio? Il regista che glielo propone?

Tutti e due e anche il progetto, è un insieme inscindibile. Ho bisogno di comprendere la problematica del personaggio e di essere sicuro di potergli apportare una forma di autenticità. E ho bisogno di sapere quasi subito qual è l'aspetto fisico del soggetto: se ha i capelli corti o lunghi, se porta la barba o no, come si veste... Ho bisogno di visualizzarlo. Tanto come regista cerco di costruire un percorso preciso, quanto come attore mi lascio andare all'istinto, seguo i miei desideri.

Concretamente, come prepara i suoi personaggi?

Non posso dire di prepararli sul serio, non sono un attore, non possiedo il mestiere. Tutte le mie ansie si focalizzano sul testo. Non riesco a sentirmi libero e a provare piacere nel recitare che se padroneggio alla perfezione il copione. Nello specifico, in DOPO L'AMORE ci sono molti dialoghi. Ma non tutti i registi hanno lo stesso rapporto con il testo. Alcuni esigono un rispetto assoluto e una fedeltà alla virgola. Con Joachim è diverso: ti offre la possibilità di reinventare delle cose man mano che procedi con le riprese. E per certi versi, mi sento più a mio agio con questo metodo di lavoro.

Conosceva i film di Joachim Lafosse?

Piuttosto poco. Avevo visto PROPRIETÀ PRIVATA e mi era piaciuto molto. Mi sono messo in pari in seguito.

Ci racconti come è stato l'incontro con lui.

Sono arrivato tardi sul film, circa sei settimane prima dell'inizio delle riprese. Joachim ti dà la sceneggiatura da leggere e ti precisa subito che è soltanto una base narrativa. Ti affida il personaggio e ti dice che ne diventi il proprietario, anche se ovviamente non è vero. Lui e io abbiamo punti di vista divergenti su Boris. Lui lo vedeva più terribile e più diabolico di come lo immaginassi io. A partire dal momento in cui ho accettato di interpretarlo e malgrado il fatto che io non abbia né la sua stessa estrazione sociale né il suo stesso rapporto con il denaro, l'ho difeso con le unghie e con i denti, come se fosse una parte di me stesso.

Come vede il conflitto che lo oppone a sua moglie nel momento della separazione?

Io ho una visione abbastanza marxista del film. La loro differenza di classe sociale, quell'esotismo che ha creato le condizioni del loro incontro, li conduce, per le stesse identiche ragioni, alla distruzione della loro unione. Ciascuno riprende le sue biglie e si difende con le proprie armi: nel caso di lei, il suo denaro e la sua posizione sociale, nel caso di lui, le sue braccia e la forza del suo lavoro. C'è necessariamente una chiave di lettura politica del film. Io tendo più che altro a difendere la posizione del povero, dello squattrinato, ma so che il mio personaggio può anche essere visto come un opportunista, un parassita che appende il chiodo ai soldi della sua compagna.

La convivenza forzata di Boris e Marie dà luogo a situazioni tragi-comiche: lui ha i suoi giorni, lo stesso vale per lei...

Tra loro si è creato un rapporto dominatore-dominato dove ogni cosa diventa meschina. Il perimetro di Boris è definito dalla sua condizione: è lei ad avere i soldi, è lei ad essere proprietaria della casa, dunque è lei nella posizione di poter stabilire le regole. E con il suo modo di fare lo tira pazzo. E arriva un momento in cui lui è al limite ed è sul punto di picchiarla. In Boris c'è una sorta di odio di classe. Ma dalla sua ha anche la capacità dialettica. Da questo punto di vista, è più forte di sua moglie.

Peccato però che non abbia i mezzi per andarsene.

È un'umiliazione profonda non avere l'autonomia economica per decidere della propria vita e a mio parere è ancora più difficile quando si tratta di un uomo. È terribile per lui sentirsi trattare come un «povero» davanti alle sue figlie. La sola reazione possibile è l'aggressività. «Tu trovi che io non abbia il diritto di restare», dice a sua moglie, «ma io ti dico che il diritto ce l'ho e per questa ragione resto».

Parliamo della scena in cui Boris piomba in casa nel bel mezzo della cena che Marie ha organizzato con i suoi amici...

Non era scritta nella sceneggiatura, è una scena che abbiamo improvvisato. Joachim voleva che la recitassi dal punto di vista di uno che si sente vittima. Io invece vedevo Boris più ribelle, divertito dalla situazione che cerca di ribaltare a suo vantaggio. Apparentemente tiene un basso profilo, ma in realtà è molto combattivo ed è il suo modo di reagire alle umiliazioni che subisce. Anche lui vuole essere l'eroe della storia.

È molto commovente quando parla della ricchezza con le sue figlie.

Joachim ha suggerito in modo diretto la domanda alle gemelle che me l'hanno riformulata. Spontaneamente ho risposto che Boris è nato povero, che con ogni probabilità morirà povero e che la cosa non è tanto grave, che la vera ricchezza sta altrove... Era un modo per sdrammatizzare la situazione.

Non le sembra che la somma che rivendica per la ristrutturazione della casa a volte sia solo un pretesto per rimanere vicino a sua moglie e alle sue figlie?

Assolutamente, ne sono convinto. Si aggrappa al suo focolare. Ama ancora sua moglie, è molto affezionato alle sue figlie e il concetto di famiglia gli sta molto a cuore. Per un uomo, ancor più che per una donna, la fine di un'unione spesso significa anche la perdita della vita familiare. La cifra che chiede diventa una forma di risarcimento, una compensazione. Di fatto le sta dicendo: «Se mi scacci, almeno dammi il modo di poter vivere bene altrove».

In fondo, malgrado le conclusioni del notaio, la moglie gli offre quasi l'importo che lui chiede...

Ogni cosa è ambivalente. Ognuno dei due vuole far cedere l'altro e imporre la sua legge. Il rapporto che si instaura tra loro è innanzitutto di potere, molto più che di ordine economico. E ciascuno offre una propria interpretazione della loro storia. Quando lei gli dice «Ma ho sempre pagato tutto io fin dall'inizio!» e lui risponde «lo qui dentro ci ho messo le mie mani, il mio sudore, il mio amore...», sono sicuro che sono entrambi in buona fede.

Ci parli della coppia che ha formato con Bérénice Bejo

Bérénice e io abbiamo due personalità piuttosto colorite ed è stato astuto Joachim a metterci insieme, come è stato scaltro a confrontarci con le due gemelline, davvero straordinarie. Per Bérénice e me, la sfida più grande era riuscire a far credere che tra i nostri due personaggi ci fosse stato dell'amore. Il conflitto è interessante solo se questo aspetto è convincente. La scena della danza permette di renderlo tale. Entrambi abbassano le armi e a un tratto arriva un alito di tenerezza in mezzo al caos.

C'è anche la sequenza in cui i vostri personaggi non riescono a prendere sonno e si ritrovano faccia a faccia in silenzio nello studio dove dorme Boris...

È uno dei passaggi del film che mi ha maggiormente commosso. I loro corpi si cercano e si evitano, vorrebbero parlarsi, ma non ne sono più capaci. Vorrebbero farsi le domande fondamentali, riguardo al loro intimo, al loro dolore, ma non più possibile. È a causa di questa impossibilità che si dilanano sulle questioni dei soldi e della pianificazione...

Alla pronuncia della sentenza di divorzio, con il riconoscimento dei diritti di Boris da parte della giustizia, abbiamo la sensazione che questa coppia e le loro figlie escano dall'impasse a testa alta.

L'intervento della legge li salva. È l'unica via d'uscita. Per me questo film difende innanzitutto l'idea del focolare e della famiglia - della famiglia al di sopra della coppia?

Come si lavora con Joachim Lafosse?

Direi che Joachim è alla costante ricerca del paradosso, della non-evidenza: lascia che le contraddizioni diventino abissali, spalanca ogni porta. Affidandoci i suoi personaggi, costruisce con noi attori un rapporto molto coinvolgente: siamo perennemente alle prese con il confronto di punti di vista diversi. Abbiamo parlato moltissimo della sceneggiatura: noi attori abbiamo riscritto delle scene durante la preparazione e poi durante le riprese abbiamo fatto un numero enorme di improvvisazioni. Arrivava il momento in cui ciascuno si trincerava sulle sue posizioni, il conflitto si esacerbava e Joachim amava filmare quegli istanti più di qualsiasi altra cosa. Un suo film diventa quasi il documentario del suo stesso set. Ha sufficientemente fiducia in se stesso per mettere in atto delle situazioni che possono essere più grandi di lui.

Per l'appunto, che tipo di regista è?

Joachim non è un regista che si accontenta di illustrare una sceneggiatura. Soppesa ogni scelta: lo spazio chiuso che è al centro del film, il tema che tratta, l'utilizzo dei piani sequenza che dimostra la fiducia che ripone nell'inquadratura, il tempo, gli attori... E ciò nonostante, accetta di destabilizzare tutto questo durante le riprese. Ricerca chiaramente uno spazio scomodo. È complicato fare un film riuscito su una trama così minimalista. Lui ne è stato capace con finezza, in modo frontale, senza timore di ferire. Non cerca mai di evitare le cose. E anche se in certi momenti è capitato che il suo metodo mi urtasse, ho sempre rispettato la sua impostazione. Quando faccio l'attore, fondamentalmente sto sempre dalla parte del regista.

FILMOGRAFIA

ATTORE

- 2016 **DOPO L'AMORE** di Joachim Lafosse
UN AMORE ALL'ALTEZZA di Laurent Tirard
2015 **LES ANARCHISTES** di Elie Wajeman
2013 **TIREZ LA LANGUE, MADEMOISELLE** di Axelle Ropert
2012 **ALYAH** di Elie Wajeman

REGISTA

- 2014 **VIE SAUVAGE**
2012 **UNE VIE MEILLEURE**
2009 **LES REGRETS**
2005 **L'AVION**
2004 **LUCI NELLA NOTTE**
2001 **ROBERTO SUCCO**
1998 **LA NOIA**
1994 **TROP DE BONHEUR**
1992 **BAR DES RAILS**

CAST ARTISTICO

MARIE	Bérénice BEJO
BORIS	Cédric KAHN
CHRISTINE	Marthe KELLER
JADE	Jade SOENTJENS
MARGAUX	Margaux SOENTJENS

CAST TECNICO

REGIA	Joachim LAFOSSE
SCENEGGIATURA E DIALOGHI	Mazarine PINGEOT, Fanny BURDINO, Joachim LAFOSSE
CON LA COLLABORAZIONE DI	Thomas VAN ZUYLEN
FOTOGRAFIA	François HENSGENS
DIREZIONE ARTISTICA	Olivier RADOT
COSTUMI	Pascaline CHAVANNE
SUONO	Marc ENGELS, Ingrid SIMON
	Valérie LE DOCTE e Thomas GAUDER
MONTAGGIO	Yann DEDET
DIRETTRICE DI PRODUZIONE	Sophie CASSE
POST- PRODUZIONE	Nicolas SACRÉ e Toufik AYADI
PRODUZIONE	LES FILMS DU WORSO
	Sylvie PIALAT & Benoît QUAINON (FR)
	VERSUS PRODUCTION
	Jacques-Henri & Olivier BRONCKART (BEL)
PRODUTTRICE ESECUTIVA	Gwennaëlle LIBERT
PRODUTTORI ASSOCIATI	Arlette ZYLBERBERG, Philippe LOGIE Antonino LOMBARDO

Una coproduzione	Versus production, Les films du Worso, RTBF (Televisione belga), VOO, Be tv e Prime Time (TBC)
Con la partecipazione di	Canal +, Ciné + e ARTE
Con il sostegno di	Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge e Inver Invest
In associazione con	Le Pacte e O'Brother Distribution
Con il sostegno di	Eurimages, Wallonie, INDEFILMS 4, Fonds Audiovisuel de Flandre (VAF) (TBC)
Con il contributo di	Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, Fédération Wallonie-Bruxelles, de VOO e Centre du Cinéma et de l'Image Animée