

DAL REGISTA PREMIO OSCAR® PER "THE ARTIST"



OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES



LOUIS GARREL STACY MARTIN

IL MIO GODARD

una commedia di MICHEL HAZANAVICIUS

BÉRÉNICE BEJO MICHA LESCOT GREGORY GADEBOIS

LES COMPAGNONS DU CINÉMA e LA CLASSE AMÉRICAINE presentano LOUIS GARREL STACY MARTIN «LE REDOUTABLE» un film di MICHEL HAZANAVICIUS
con BÉRÉNICE BEJO MICHA LESCOT GREGORY GADEBOIS FELIX KYSEL ARTHUR ORCIER sceneggiatura MICHEL HAZANAVICIUS tratto dal romanzo di ANNE MARZEMSKY «UN AN APRÈS»
edito da GALLIMARD una coproduzione LES COMPAGNONS DU CINÉMA LA CLASSE AMÉRICAINE FRANCE 3 CINÉMA STUDIOCANAL coproduttori WIN M&W / FOREVER GROUP
con la partecipazione di CANAL+ DI FRANCE TÉLÉVISIONS con il sostegno di LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE distributore internazionale WILD BUNCH

© 2014 WILD BUNCH



www.cinemasrl.com





Les compagnons du cinéma e la Compagnie Américaine
presentano

LUIS GARREL

STACY MARTIN

IL MIO GODARD

(Le Redoutable)

Una commedia di MICHEL HAZANAVICIUS

uscita: 31 ottobre

distribuzione



Ufficio Stampa
Studio PUNTOeVIRGOLA
info@studiopuntoevirgola.com

Digital PR
NAPIER

CAST ARTISTICO

Louis Garrel	Jean-Luc Godard
Stacy Martin	Anne Wiazemski
Berenice Bejo	Rosier
Micha Lescot	Bambam
Gregory Gadebois	Cournot
Felix Kysyl	Jean-Pierre Gorin

CAST TECNICO

Regia e sceneggiatura	Michel Hazanavicius
Direttore della fotografia	Guillaume Schiffman
Scenografie	Christian Marti
Suono	Jean Minondo
Montaggio	Anne-Sophie Bion
Aiuto regista	Joseph Rapp
Aiuto montatrice	Camille Delprat
Segretaria di edizione	Isabel Ribis
Costumi	Sabrina Riccardi
Trucco	Mathilde Josset
Acconciature	Margo Blache
Scultore	Arnaud Beaute
Supervisore effetti speciali	Philippe "Falap" Aubry
Correzione colore giornalieri	Miguel Bejo
Supervisore post-produzione	Frank Mettre
Direttore Casting ruoli principali	Stéphane Touitou
Direttore Casting figuranti	Laurent Soulet
Produttore esecutivo	Daniel Delume
Produttori	Michel Hazanavicius Florence Gastaud - Riad Sattouf
Assistente dei produttori	Julien Bectarte
Durata	109'
Distributore italiano	CINEMA di Valerio De Paolis
Ufficio stampa	Studio PUNTOeVIRGOLA

SINOSSI

Parigi 1967. Jean-Luc Godard, il cineasta più in vista della sua generazione, gira *La cinese* con la donna che ama, Anne Wiazemsky, più giovane di lui di 20 anni. Sono felici, innamorati, affascinanti e si sposano. Ma quando il film esce, l'accoglienza che riceve porta Jean-Luc a rimettere profondamente in discussione le sue idee.

Il Maggio '68 non fa che amplificare il processo e la crisi che scuote Jean-Luc lo trasformerà radicalmente: da cineasta star ad artista maoista fuori dal sistema, tanto incompreso quanto incomprensibile.

INTERVISTA CON MICHEL HAZANAVICIUS

Perché questo titolo (nella versione originale) LE REDOUTABLE?

Non sono mai stato molto bravo nella scelta dei titoli... Nutro una profonda ammirazione per Godard, che trova sempre dei titoli geniali. Credo addirittura che pensi prima a un titolo e poi a un film che gli corrisponda. I titoli dei suoi film degli anni '60 sono ancora più azzeccati dal momento che ciascuno assomiglia al possibile autoritratto dell'uomo che probabilmente è stato: *Questa è la mia vita, Il disprezzo, Le Petit Soldat, Bande à part, Fino all'ultimo respiro...*

Inizialmente avevo intitolato il film "Le Grand Homme", ma l'espressione aveva una nota caustica che non mi piaceva. Si prestava facilmente al malinteso. Invece, mi piaceva l'aspetto «alla Belmondo» di LE REDOUTABLE: rievoca i film che ha interpretato, da *Le marginal* (in italiano, *Professione: poliziotto*), a *L'incorreggibile, Le magnifique* (in italiano, *Come si distrugge la reputazione del più grande agente segreto del mondo*). E mi piace anche l'ambiguità dell'accezione del termine, al tempo stesso positiva e negativa: dire di una persona che è "temibile", può essere sia un complimento sia un rimprovero. E infine mi piaceva l'idea di utilizzare la trovata della frase «Così scorre la vita a bordo del Redoutable¹» e persino di concludere il film con essa. Dà un piccolo tocco ironico che amo particolarmente.

Come ha scoperto "Un an après", il libro di Anne Wiazemsky?

Del tutto per caso. Dovevo prendere un treno e avevo dimenticato il libro che stavo leggendo. In stazione, ne ho cercato uno da poter leggere lungo il tragitto e mi è capitato tra le mani "Un an après". Ho immediatamente visto un film.

Anne Wiazemsky ha dedicato due libri alla storia d'amore che ha vissuto con Jean-Luc Godard. "Une année studieuse" racconta gli inizi della loro relazione, dal modo in cui quell'uomo affascinante ma un po' maldestro mosse i primi passi all'interno della grande famiglia gaullista di lei, dal momento che Anne è la nipote di François Mauriac, fino all'accoglienza che ebbe *La cinese* al Festival di Avignone nel 1967. E "Un an après" racconta il Maggio '68, la crisi che attraversò Godard, la sua radicalizzazione e la disintegrazione del loro matrimonio, fino al momento della rottura. Sono rimasto molto colpito dalla loro storia e l'ho subito trovata originale, commovente, sexy e molto semplicemente molto bella.

IL MIO GODARD contiene alcuni elementi tratti da "Une année studieuse", ma nell'essenza si basa sul libro "Un an après". Quando l'ho contattata telefonicamente, Anne Wiazemsky aveva già declinato numerose proposte di adattamento. Non le interessava che il libro diventasse un film. Ricordo che, poco prima di riagganciare, le dissi che lo trovavo un peccato perché il libro mi era parso molto divertente. E lei reagì subito dicendo che anche lei la considerava una storia molto divertente e che nessuno fino ad allora le aveva fatto quel commento. Ed è così che tutto è cominciato.

¹ Il Redoutable è stato il primo sottomarino nucleare francese, lanciato nel 1967

D'acchito c'è qualcosa di sorprendente nel vederla dedicare un film a Jean-Luc Godard.

Capisco che lo si possa trovare sorprendente, ma io non considero questo film così inatteso o persino atipico. Godard è indubbiamente un soggetto che presenta una complessità particolare. Ma uno degli aspetti che mi interessava e che mi faceva pensare che fosse possibile fare un film su di lui, è che Godard, pur essendo un grande artista con la fama di essere uno difficile - e mi riferisco ai suoi film, ma anche a lui, al suo personaggio - può tranquillamente essere visto come una icona della cultura pop. È una delle figure chiave degli anni '60, allo stesso titolo di Andy Warhol, Muhammad Ali, Elvis o John Lennon. Fa parte dell'immaginario collettivo e attraverso lui si possono affrontare temi e argomenti che sono comuni a ciascuno di noi: l'amore, la creazione, la politica, l'orgoglio, la gelosia, eccetera. È anche una persona che non ha mai cercato di essere banale. Non è "carino". Questo fa di lui un personaggio complesso e umano, che lascia una grande libertà a livello narrativo. Non sono condannato all'elogio dal momento nemmeno lui cerca di suscitare questa reazione. E soprattutto, malgrado si tenda un po' a dimenticarlo, sia i suoi film, sia la sua persona, potevano essere molto spiritosi all'epoca. Sapeva essere affascinante e molto arguto.

È sorprendente vedere come alcune osservazioni fatte a Godard dopo l'uscita della *La cinese*, a partire dal desiderio espresso da numerose persone di vederlo tornare ai suoi «film divertenti» del genere di quelli con Belmondo, potrebbero riferirsi a lei, a cui tutti chiedono incessantemente quando realizzerà un terzo OSS 117. E il fiasco di critica e pubblico di *La cinese* non è privo di un eco con quello del suo film precedente, *The Search*. Immagino siano corrispondenze sulle quali ha riflettuto.

Sì, certo. In linea generale, cerco sempre di fare in modo di lavorare i miei film a più livelli affinché permettano diversi livelli di comprensione. In superficie, IL MIO GODARD può assomigliare a cose che ho già fatto, al rovesciamento di una filmografia come lo erano *The Artist* o perfino i due OSS 117, anche se questa volta con un tocco più pop. Amo molto procedere in questo modo. In profondità, ho inserito elementi più personali perché in effetti c'era lo spazio per farlo.

Inoltre, ed è un punto essenziale, sono stato attratto innanzitutto dalla loro storia d'amore. Non si è trattato solo di una storia di sesso o di passione. La distruzione della coppia formata da Godard e Wiazemsky ha origine nella ricerca, profondamente sincera e profondamente radicata nella sua epoca, di un uomo per una certa verità artistica e politica, associata a una sorta di patologia masochistica e autodistruttiva. In cerca di ideali e per amore della rivoluzione, quest'uomo distruggerà tutto attorno a sé, i suoi idoli, il suo ambiente, il suo lavoro, i suoi amici, ma anche il suo matrimonio e persino il suo nome, finendo col distruggere se stesso. E Anne, dal canto suo, sarà testimone di questa deriva e lo amerà fin quando ne sarà capace, ma non potrà seguirlo e resterà impotente di fronte a questa forza autodistruttrice. In fondo, lui non ha niente da rimproverarle. E lei nemmeno. Ma si allontanano malgrado se stessi e alla fine non potranno fare altro che separarsi. Trovo tutto questo molto bello.

Per di più, mi si offriva la possibilità di rappresentare in modo inedito Maggio '68, che non è stato raffigurato spesso nel cinema francese. Avevo voglia di dargli una ventata d'aria fresca,

dei colori, uno slancio, una gioia. Era importante, perché queste immagini per me mostrano letteralmente rispetto per lo spirito del Maggio '68. In alcuni momenti il film è irriverente, persino beffardo nei confronti di Godard, ma non volevo maltrattare il Maggio '68. Intravedevo il rischio di accuse di anacronismo o di ironia fuori luogo nei confronti di un'intera epoca. Rispettare quella energia, mettere in scena le folle, quei giovani, i loro volti, i loro slogan mi è sembrato che fosse il più grande segno di rispetto che potessi mostrare verso il Maggio '68. È anche stato un modo per fissare un vero punto fisso attorno al quale il personaggio di Godard potesse spostarsi, lasciando spazio in questo modo a dei momenti comici.

Ad eccezione dell'inizio e della fine del film, Godard non è mai mostrato al lavoro su un set cinematografico. Perché questa scelta?

Innanzitutto perché non è un film "su Godard", è una storia d'amore. Il punto non era fare una tesi su Godard e nemmeno di fare un biopic. E poi c'è un altro motivo. Un regista non è un saltatore con l'asta, non c'è un momento in cui all'improvviso tutto si cristallizza e culmina in un exploit sensazionale. Non c'è una prestazione. Si tratta di un lavoro lungo, laborioso... E poi, se avessi scelto di filmare Godard al lavoro, sarei stato costretto a circondarlo di attori con una vaga somiglianza con gli originali: Jean-Pierre Léaud, Raoul Coutard, o ancora Jeanne Moreau, François Truffaut... Non volevo questo.

La prima scena, sul set di *La cinese*, mi permette di fare accettare allo spettatore che Louis Garrel è Godard. Tutto qui. Non le attribuisco altri intenti. Sotto questo aspetto, IL MIO GODARD comincia un po' come *The Artist*: dichiaro le regole del gioco. Prima l'immagine di Godard, con la voce off di Wiazemsky. In seguito, l'immagine di Anne con la voce off di Godard. Ed è soltanto in un terzo momento, al ristorante, che i due si riuniscono, così come si riuniscono i corpi e le voci. La personificazione completa di Godard avviene dunque solo dopo che lo abbiamo visto, che Anne ha parlato di lui e che abbiamo sentito la sua voce. A quel punto, dopo tre-quattro minuti di film, lo spettatore sa che stiamo per raccontargli una storia d'amore, con personaggi veri, ma che la forma sarà più libera rispetto a un film di impianto classico.

Che rapporto ha con il cinema di Godard?

Da giovane, ho adorato *Fino all'ultimo respiro*, la sua energia straordinaria, le sue frasi mitiche, l'apparizione geniale di Belmondo... E poi sulla scia ho adorato il film del periodo di Anna Karina. Un fascino esagerato! D'altro canto, in Godard, non ha importanza un film piuttosto che un altro. Nessuno di essi è perfetto a differenza di quello che possiamo dire di registi come Billy Wilder, Ernst Lubitsch o Stanley Kubrick. È un autore di cui è necessario più che altro osservare il percorso e si tratta di un percorso unico che non smette mai di evolvere, di ridefinirsi.

Al suo esordio Godard ha conosciuto un decennio magico: gli anni 1960. Ovviamente ho visto o rivisto tutti i film di quel periodo, pellicole che respirano la libertà e che restano di un'audacia e di una modernità assolutamente meravigliose. Peraltro rivedendoli sono rimasto colpito da un fatto: benché rifiutasse il realismo che possiamo trovare in Truffaut, Chabrol o negli altri, oggi i suoi film lasciano una sensazione di realtà come nessun altro. Per quanto riguarda il

periodo degli anni 1970, per quanto capisca l'approccio intellettuale, devo confessare che trovo quei film difficili da guardare. Li considero più che altro come delle pietre disposte lungo una strada, come le tappe successive di una lunga riflessione che dura ancora oggi.

Possiamo ritenere che in quel momento Godard abbia voltato le spalle a un certo tipo di cinema. Questo ovviamente mi pone un problema in quanto spettatore, ma come regista posso solo provare rispetto per la sua scelta e per l'integrità che lo guida. E poi non dobbiamo dimenticare che la Francia degli anni 1960 era vittima di una tale sclerosi che tutte le forme di ribellione, persino le più incongrue, erano comprensibili.

A mio parere, c'è un ambito in cui Godard è sempre giusto ed è l'immagine. Appena si allontana da essa lo trovo meno efficace. Per esempio, io non trovo che sia un grande pensatore politico.

C'è il cineasta e c'è il personaggio. I due sono talmente connessi che spesso Godard si è rammaricato del fatto che la sua immagine mediatica e il suo nome siano meglio conosciuti dei suoi film.

Sì, e naturalmente è un aspetto che mi interessava molto. Godard non è un uomo "carino", non ha mai cercato di esserlo. Come realizzare un film su un personaggio distruttivo e paradossale? Avrei potuto cancellare tutte le asperità per renderlo una figura interamente positiva ed erigergli una statua, ma avrei avuto la sensazione di tradirlo. Nel suo percorso, e in particolare in quel periodo, Godard ha potuto mostrarsi duro, senza mai fare concessioni ed era necessario mostrare questo lato. Godard è stato molto violento, si è comportato male pubblicamente con numerose persone. Detto questo, non avevo alcun desiderio di criticarlo o d'istruire a posteriori un processo contro di lui. Anche per il maoismo. Per questo motivo, ricordo di essermi detto quasi subito che avrei dovuto lasciargli l'ultima parola, letteralmente. Ed è quello che ho fatto. Ma è vero che era una delle sfide del film: trovare il giusto equilibrio tra l'aspetto distruttivo del personaggio e l'empatia che volevo suscitare nei suoi confronti. Ma anche tra la storia d'amore e la commedia, tra l'aspetto formale, il capovolgimento e il rispetto dei personaggi, e tra i temi che di primo acchito possono sembrare elitari e la mia volontà di fare un film popolare.

In che momento si è posto queste domande? Soprattutto durante le riprese o fin dalla scrittura?

Fin dalla scrittura. A un certo momento mi sono detto che avrei dovuto mettere da parte il vero Godard. Era dunque necessario che prendessi le distanze dal libro di Anne Wiazemsky, ma anche dalle biografie, dai documenti e via dicendo. Avevo bisogno di accettare di reinventare un Godard, certamente ispirato a quello vero, ma che sarebbe dovuto essere il mio Godard o in ogni caso quello del film. Una creazione. E mettere questa creazione al servizio di un film più vasto. Del resto non si tratta del personaggio di Godard, ma della storia d'amore che dà al film la sua dimensione, che struttura il racconto e che d'altro canto permette l'empatia nei confronti di Godard. Anne ama manifestamente Jean-Luc, lo guarda con ammirazione e amore. È molto importante in un film che un personaggio a priori poco amabile sia amato da un altro personaggio. Può far cadere una serie di reticenze.

Concretamente il film ha iniziato realmente a prendere forma quando ho smesso di pensare al personaggio come Godard e per me è diventato Jean-Luc. Un personaggio quasi come gli altri. Mi rendo conto che in questo c'è un aspetto che alcuni percepiranno come blasfemo, ma è esattamente il processo che ha avuto luogo.

L'empatia di cui parla è sicuramente legata alla scelta di Louis Garrel per interpretare Godard.

Sicuramente. Innanzitutto per la qualità della sua interpretazione. Louis ha saputo apportare un'intera gamma di sfumature per umanizzare il personaggio. Ma a un livello più profondo, ha in sé qualcosa che lo rende credibile in quel genere di universo, con quel tipo di problematiche, con quel vocabolario. Al di là di Godard, si vede che capisce quello che sta dicendo. Possiede al tempo stesso un lato elitario, molto preciso, e un potenziale comico enorme, che si addice perfettamente al tipo di cinema popolare che io amo fare. È un attore di un talento e di una disciplina straordinari e direi che è un individuo che amiamo amare. In più è bello ed è una carta vincente per interpretare un personaggio che ha un carisma particolare come Godard.

Louis Garrel e lei non avete esattamente lo stesso sguardo su Godard. Come si colloca il film, nel punto di incontro dei vostri due punti di vista?

Per certi aspetti ci siamo un po' suddivisi i compiti: Louis pensava a sedurre gli spettatori che adorano Godard e io quelli che non lo amano oppure – e sono molto più numerosi – che non pensano nulla di particolare. Louis era il garante di un grande rispetto per il vero Jean-Luc Godard, ogni volta che avevo la tendenza a torcerlo un po' di più per migliorare il mio Jean-Luc di finzione. Esagerando, direi che lui lo tirava dalla parte della riverenza e io dalla parte della irriverenza. Ma se io mi sono appropriato di Godard, lo stesso ha fatto Louis. E il mio Godard è diventato il suo. Alla fine, il personaggio è un incrocio tra il vero Godard, la visione che ne ha avuto Anne Wiazemsky, la mia e l'incarnazione di Louis.

Prima di sceglierlo, sapevo che Louis era un buon imitatore di Godard, ma non è questa la ragione per cui l'ho scelto. Anzi, gli ho subito detto che non era affatto quello che cercavo. Dal canto suo, lui era disposto ad abbandonare completamente quella imitazione e a tentare di impersonare un Godard molto vicino a se stesso, senza una intonazione particolare o la volontà di assomigliargli fisicamente. Ma il ruolo era scritto nel vocabolario di Godard e, durante le letture, non appena Louis lo imitava, tutto diventava immediatamente esilarante. Ero ammirato. Per un certo tempo abbiamo opposto resistenza, ma ben presto la decisione è venuta da sé. In seguito, l'idea è stata di fare un minimo di maniera per permettere allo spettatore di credere al personaggio, ma senza cercare di riprodurre una fotografia perfetta in ciascuna sequenza. Al contrario, bisognava lasciare all'attore la massima libertà di interpretazione in ciascuna situazione ed evitare assolutamente di restringerli il perimetro, affinché potesse andare dall'intimità alla personalità pubblica, dal comico al tragico, dall'amore alla politica, eccetera. È così che abbiamo tentato di lasciare filtrare l'aspetto umano nell'interpretazione, per avvicinare il famoso Jean-Luc, senza essere obnubilati da Godard. Per riuscirci sono state necessarie ore di discussione e intendo dire ore e ore e ore! Credo di non aver mai parlato tanto

con un attore come con Louis.

Come è arrivato a scegliere Stacy Martin per interpretare Anne Wiazemsky?

Bérénice Béjo aveva recitato con lei in *The Childhood of a leader - L'infanzia di un capo* di Brady Corbet. Le riprese si erano svolte in Bulgaria e io l'avevo raggiunta per qualche giorno. È stato lì che ho conosciuto Stacy. Quando ho iniziato a cercare una giovane attrice, Bérénice mi ha ricordato il suo nome, le ho telefonato, è venuta a fare dei provini e il gioco è stato fatto. La sua scelta si è imposta come un'evidenza. Stacy assomiglia a una giovane donna degli anni 1960. È nata a Parigi, ma vive a Londra e ha trascorso gran parte della sua infanzia all'estero. Ha un leggero accento e il suo modo di parlare possiede qualcosa di atemporale che mi piace molto.

Stacy è stata notevole. Nella prima parte del film, è soprattutto in ascolto e in osservazione: la sua presenza è essenziale, ma ovviamente non è una parte tra le più entusiasmanti da interpretare. Eppure sul suo volto c'è una bellezza tragica, un po' distante, che permette allo spettatore di raccontarsi molte storie, di sovrapporvi un'enorme gamma sentimenti e sfumature. Ha un volto da cinema muto, un po' alla Greta Garbo. Quindi quelle scene di osservazione e di ascolto sono diventate molto semplici per me. Sapevo che il suo personaggio sarebbe esistito, anche in presenza di pochi dialoghi.

Il film racconta la storia della sua emancipazione e dell'erosione dell'amore che ha provato per suo marito, per cui Stacy e io abbiamo stabilito insieme la perdita progressiva del suo sorriso. All'inizio sorride spesso, poi sempre meno, finendo con il non sorridere più del tutto fino a quando non si libera di lui. Il ritorno del suo sorriso racconta la sua liberazione.

Affinché il pubblico si interessasse alla loro storia d'amore, avevo bisogno che si innamorasse di lei fin dall'inizio del film. Per questo ho cercato di trattare il suo personaggio come un oggetto pop e di filmarla come tale. E per la prima volta mi sono cimentato con una coppia, con la rappresentazione dell'amore e della sessualità. È attraverso di lei che il film si apre alla vita, alla sensualità, all'amore. È il suo personaggio che racconta la storia ed è anche grazie al fatto che lei ama Godard, malgrado tutti i suoi difetti, che noi lo accettiamo. Costituisce il punto fisso attorno a cui ruota la storia.

Prima ha detto che il libro di Anne Wiazemsky l'aveva fatta ridere. Come è riuscito a trasformare Jean-Luc Godard in un personaggio comico?

Godard è sempre stato divertente: inciampa nei tappeti, rompe gli occhiali, farfuglia... Ha un aspetto alla Buster Keaton. Ma al di là di questo, più una persona è rispettata, più è facile sfalsarla e renderla comica. Anni fa un giorno incrociai per strada il professor Jacquard. Era insieme alla moglie e le chiese se si ricordava dove avevano acquistato le costolette di maiale l'ultima volta. Quel momento mi diede una gioia immensa e ogni volta che ci ripenso, il fatto di sapere che il professor Jacquard potesse preoccuparsi delle costolette di maiale mi mette allegria.

A questo proposito, Louis mi ha riferito una frase di Lubitsch che riassume bene il concetto:

l'uomo più grande, per quanto degno sia, è ridicolo almeno due volte al giorno. Ho cercato di mantenere questa distanza dal personaggio, questa ironia senza cattiveria, durante tutta la lavorazione del film.

La difficoltà derivava anche dal fatto che IL MIO GODARD non è soltanto una commedia, ma è anche un dramma. Questo intreccio di generi è una novità per lei...

Quando ho fatto leggere la sceneggiatura, le reazioni delle persone sono state le più disparate: alcuni consideravano sublime soprattutto la storia d'amore, altri rimanevano colpiti dall'evocazione del Maggio '68, altri ancora trovavano divertente tutto l'insieme... Il punto cruciale del film era l'equilibrio e in particolare l'equilibrio nei toni. L'ho ricercato durante la scrittura, ho cercato di mantenerlo nella fase delle riprese e in seguito al montaggio. Ma è un elemento che non sai mai se funziona, finché non vedi il film finito e non lo mostri a un pubblico.

E per quanto riguarda il tono del film, se ho avuto un riferimento, non è stato tanto Godard quanto la commedia all'italiana, Dino Risi, Ettore Scola e gli altri. La commedia all'italiana è ineguagliabile nel mescolamento dei generi. Basti pensare a un film come *C'eravamo tanto amati* di Scola e in particolare alla scena finale nel parcheggio: c'è un misto di empatia e distacco che è una costante fonte di ispirazione per me. Anche se, in questo caso, ho proceduto in modo un po' diverso: il distacco è molto presente all'inizio, poi diminuisce progressivamente, fino a scomparire nella scena della stanza d'albergo. A quel punto per me si tratta solo di guardare i personaggi. Soltanto la musica introduce ancora un piccolo scarto, una leggera distanza.

Dal punto di vista della commedia, la scena della lite in automobile, mentre tornano a Parigi da Cannes, è un vero e proprio tour de force.

È una scena che amo molto. Sei personaggi ammassati all'interno di un veicolo per un piano sequenza che ha richiesto un giorno e mezzo di lavoro. L'elemento più difficile da calibrare è stato la scansione del tempo, la gestione del ritmo dei dialoghi e dei silenzi tra le battute. Era importante lasciare delle pause e anche lasciare del tempo affinché i silenzi rispondessero ad altri silenzi, lasciar sedimentare la tensione, aumentarla, farla esplodere, farla calare e ripartire... Tutto doveva essere regolato con la massima precisione e c'è voluto molto tempo, molto lavoro e soprattutto è stato necessario coordinare gli attori in un unico movimento. Certo, sarebbe stato più semplice ricorrere a degli stacchi, visto che avrei potuto ricostruire tutto a posteriori. Ma volevo che la scena fosse un piano sequenza. Quindi ho di fatto montato in tempo reale, insieme agli attori. È uno dei vantaggi di lavorare con professionisti di grande qualità: puoi davvero arrivare ai minimi dettagli e concentrarti al tempo stesso sulle intenzioni e sul ritmo della recitazione. È molto piacevole. Louis, Stacy, Bérénice, Gregory Gadebois, Micha Lescot, e Marc Fraize, ogni attore bloccato nell'abitacolo riempiva lo spazio con metri quadri di talento. Un piacere immenso!

A livello più generale, ho provato davvero un grande piacere a lavorare con gli attori di questo film. Forse perché volevo fare più piani sequenza rispetto ai miei film precedenti, forse perché ho anche voluto usare di più il primo piano e forse anche per via del genere del film, sta di fatto

che ho la sensazione di aver lavorato in modo diverso con loro, come se mi affidassi meno al montaggio e pretendessi molto di più da loro sul set. Mi è piaciuto moltissimo.

Bérénice, per esempio, che interpreta Michèle Rosier, anche se ha soltanto poche pose, apporta un tocco di modernità al film, oltre all'energia necessaria per garantirgli un equilibrio. Interpreta la donna che Anne vorrebbe essere e verso la quale tende. È autonoma, indipendente, bella e non si lascia impressionare da Godard, anzi gli tiene testa. Ho adorato vedere Bérénice in questo ruolo, ho adorato la carica positiva che dà al film: per me è come se salvasse l'umanità. So da tempo che è un'attrice straordinaria, ma mi piace sempre molto lavorare con lei e vederla fare cose che non le avevo visto fare prima. Mi dà un grande piacere. Il personaggio di Banban, suo marito, è un po' più opaco, dal momento che la coppia che formano è speculare a quella di Anne e Jean Luc. Micha Lescot vi apporta la sua nonchalance e la sua elegante aria distaccata e lo fa alla perfezione. Gadebois interpreta Michel Cournot. Fisicamente molto diverso dal vero Michel Cournot, che era un uomo affascinante e un brillante seduttore, Gadebois offre il ritratto di un individuo tradito dal suo grande amico che tuttavia continua ad ammirare. Non so come il vero Cournot abbia reagito all'annullamento del Festival di Cannes nel 1968, ma io trovavo esilarante osservare la reazione dal punto di vista dell'orgoglio. E Gadebois è un attore talmente magnifico da amplificare qualunque battuta di dialogo, rendendola spiritosa, senza il minimo accenno di volgarità. Ha una recitazione ampia e al tempo stesso ricca di mille sfumature. È davvero impressionante.

E poi ci sono degli attori ancora poco conosciuti. Félix Kysyl, che interpreta Gorin, è molto giovane, ma anche molto bravo. Riproduce l'aspetto serio, radicale e a volte austero di Jean-Pierre Gorin, ma lo fa in modo da non prendere mai il sopravvento sul personaggio, da non giudicarlo mai. Inoltre, ha colto l'essenza dell'ambiguità del suo rapporto con Godard, di cui subisce il fascino, ma su cui esercita un fascino. Anche la loro è una storia d'amore, benché più cerebrale e Félix l'ha incarnata a meraviglia. Arthur Orcier, che interpreta Jean-Henri Roger, ha apportato la foga della gioventù di quegli anni, il suo aspetto scapestrato, un po' teppista, per nulla intellettuale. E c'è anche Marc Fraize, un attore esilarante, nei panni di Émile. Lui impersona un uomo completamente al di fuori dell'universo dei personaggi e la sincerità e la semplicità della sua recitazione accende una scintilla che incendia gli eroi. Ha una sola scena nel film, ma la precisione del suo ritratto arricchisce enormemente la situazione. Potrei dilungarmi molto sugli attori del mio film, dal momento che li adoro tutti.

Uno dei principi di IL MIO GODARD è che spesso, anche se non sempre, funziona in base alle regole del pastiche. Ci sono numerose scene che rivisitano alcuni momenti del cinema di Godard.

Sì, malgrado io preferisca parlare di variazioni o digressioni piuttosto che di pastiche o rivisitazione. Ma non si tratta di un gioco di società o di un test per cinefili. È un modo di raccontare Godard riprendendo e declinando i suoi motivi. È lì che il film gli rende omaggio, nella materia stessa, giocando con il suo linguaggio cinematografico di allora. Inoltre, ed è quanto meno altrettanto importante, il costante distacco crea uno spazio di commedia che permette di alleggerire la narrazione, di raccontare in modo spiritoso i momenti dolorosi che attraversano i personaggi. Il film alterna continuamente tra la verità della storia, il rispetto dei

personaggi, e la presa di distanza, sia essa in forma visiva e cinematografica, sia essa in forma di pura commedia.

Questo film, come tutti gli altri che ha realizzato, lo ha girato in pellicola.

Sì, la questione che ci siamo posti ha riguardato più che altro il formato. Avrei potuto filmare in Cinemascope, come Godard per *Il disprezzo* o per *Pierrot le fou*. Ma volevo riservare uno spazio piuttosto importante alle manifestazioni di piazza che sono più che altro associate a un immaginario televisivo, a un formato 1,33:1, a un rapporto 4:3. Ho quindi optato per un compromesso con l'1,85:1. Forse non sarà il formato più "godardiano", ma bisogna prendere atto che in ogni caso tra noi c'è una differenza considerevole: io ricostruisco il Maggio '68 cosa che lui non avrebbe mai fatto. Per quanto riguarda l'immagine, l'idea era di passeggiare nell'universo godardiano, senza mai sentirsi prigionieri. Quando si è trattato di decidere le luci, il direttore della fotografia Guillaume Schiffman e io abbiamo scelto di ispirarci sia ai suoi film di metà anni '60 come *Il disprezzo* o *Pierrot le fou*, sia a quelli di fine decennio come *Week End - Una donna e un uomo da sabato a domenica* o *Due o tre cose che so di lei*, con l'intento di adattarli al meglio per raccontare la storia o accompagnare le situazioni del film. Per esempio, ci sono molti tipi di controluce nel film, ma sono tutti al servizio della storia. La difficoltà è stata creare uno stile visivo coerente con le scene di folla girate nelle strade, gli ambienti ricostruiti, delle immagini apparentemente molto grafiche e delle sequenze in riva al mare in ambiente naturale. Probabilmente l'aspetto collage del film aiuta molto e il talento di Guillaume Schiffman fa il resto.

Anche per le scenografie, con Christian Marti, l'idea era la stessa, essere a servizio delle situazioni e della storia, anche se probabilmente l'utilizzo dei colori primari rosso, blu e giallo è più costante e più marcato. La ricostruzione di un'epoca è sempre un lavoro molto impegnativo per il reparto scenografie e anche se comincio a farci l'abitudine questa volta è stata un'impresa assai ardua, in particolare per quanto riguarda le strade di Parigi, dove abbiamo filmato le manifestazioni e che abbiamo dovuto ripristinare come erano in quell'epoca. Colgo l'occasione per lodare il lavoro di Falap Aubry, il responsabile degli effetti speciali, di cui si nota l'intervento solo molto raramente nei miei film, ma che riveste un ruolo cruciale nella costruzione delle immagini.

Anche per i costumi, ideati da Sabrina Riccardi, che ha fatto un lavoro enorme, il punto di partenza è stato sviluppare i colori primari. Ma per metterli in rilievo, soprattutto nelle scene di folla, abbiamo deciso di declinare una gamma di beige, grigi e blu sul cui fondo i primari potessero risaltare, un po' come avevamo fatto nei due film OSS. Questo ci ha permesso di comporre le inquadrature spostando solamente le comparse, aggiungendo una nota di blu in basso o di giallo a sinistra e via dicendo... C'è anche tutto un gioco tra i costumi dei personaggi principali, che permette di farli evolvere sul piano visivo parallelamente alla loro evoluzione emotiva. Per esempio, all'inizio del film Godard è vestito bene, indossa giacca e cravatta, poi il suo abbigliamento si deteriora progressivamente. Anne, dal canto suo, nelle sequenze iniziali ha un look stile Claude Jade in *Baci rubati*, molto convenzionale, poi pian piano si rimette al passo con i suoi tempi, finendo col diventare una donna più consapevole, meno infantile. E finirà anche col portare il rosso, colore riservato all'inizio al personaggio di Bérénice, come se

trovasse finalmente la sua indipendenza. Sono giochi appassionanti da fare, ma che richiedono capi reparto di grande talento che ancora una volta ho avuto la fortuna di avere.

Verso la fine, la lite nella camera d'albergo è accompagnata da una nuova voce fuori campo. Chi sta parlando? E che testo è?

Il testo sul personaggio infinito della scena del litigio è di Roland Barthes: è un estratto di "Frammenti di un discorso amoroso". Il narratore è Michel Subor, il protagonista di *Le Petit soldat*. Nel corso del film, ci sono almeno altri due ammiccamenti come questo: al ristorante vediamo Jean-Pierre Mocky che si fa insultare da Godard. Mocky e Godard sono sempre stati spiriti affini. E Romain Goupil, che è stato suo aiuto, fa un'apparizione nei panni di un poliziotto.

Che novità rappresenta questo film nel contesto della sua opera?

È difficile dirlo. Spero di aver trovato un nuovo equilibrio tra il gioco estetico e il rispetto dei personaggi. Ho l'impressione che in *The Artist* prevalesse la forma e che in *The Search* la forma scomparisse, quanto meno nel senso che ho imposto allo spettatore un rapporto frontale con la storia. Qui ho cercato di cimentarmi con più generi, di sentirmi libero, di mescolare la commedia pura con elementi più complessi.

Si aspetta una reazione da parte di Jean-Luc Godard?

Prima di iniziare le riprese gli ho mandato una lettera che è rimasta senza risposta. Poi mi ha fatto sapere che desiderava leggere la sceneggiatura e io gliel'ho mandata, ma non ho avuto alcun riscontro da parte sua. Gli ho proposto di vedere il film e mi ha fatto rispondere che non ci teneva. Detto questo, non è impossibile che prima o poi lanci uno dei suoi tipici slogan in cui eccelle, una requisitoria che mi coprirà di vergogna e spingerà anche i miei cari a vergognarsi per me. Vedremo. Per il momento, sono molto soddisfatto del film e se dovessi scegliere, meglio un mio film su Godard che un film di Godard su di me...

INTERVISTA CON LOUIS GARREL

La sua ammirazione per il cinema di Jean-Luc Godard è risaputa. Da questo punto di vista, come ha accolto la proposta di Michel Hazanavicius di interpretarlo sullo schermo?

Accettare questo ruolo era tutt'altro che scontato. Per qualunque attore, la prospettiva di interpretare Godard incute un enorme timore e nel mio caso si tratta di un autore che ha svolto e continua a svolgere un ruolo centrale nel mio lavoro.

Pensate a un cristiano, a una persona per cui la figura di Cristo è una fonte di profonda ispirazione. Come potrebbe rappresentarlo sullo schermo senza avere la sensazione dolorosa di scivolare nella blasfemia? Per me è stata un po' la stessa cosa. La mia prima reazione è stata: io che sono un suo ammiratore, non posso impersonare Godard.

Poi Michel e io abbiamo parlato in diverse occasioni mentre lui era nel bel mezzo della scrittura. E mi ha spiegato che non si trattava di un film su Godard. Mi ha parlato di "*Un an après*", il libro di Anne Wiazemsky di cui il film riprende il punto di vista. IL MIO GODARD non è tanto un biopic quanto la storia di un cineasta in un particolare momento di svolta della sua vita che converge con un momento di svolta storico. Il periodo in oggetto è breve, ma intenso e va dalle riprese di *La cinese* fino all'inizio del Gruppo Dziga Vertov. E per tutti gli altri è prima e dopo il Maggio 1968.

Ed è anche una storia d'amore. A quel punto ho iniziato a vederci più chiaro. E più avanti, leggendo la sceneggiatura, sono rimasto catturato fin dalla prima pagina. Il testo era simile a un sofisticato collage. E sono rimasto attratto dal soggetto che ho trovato appassionante. Ho imparato molte cose del Gruppo Dziga Vertov e della complicità di Godard con Jean-Pierre Gorin... Ma è soprattutto il trattamento che mi ha sorpreso. Godard si allontana dal cinema, taglia i ponti con la sua rete di conoscenti, si appassiona al militantismo. E mentre lui corre in quella direzione, la sua relazione con Anne si sgretola. Tutto questo è nel libro, ma la sceneggiatura di Michel mi ha fatto pensare a una commedia di Ettore Scola! Anche se il contenuto narrativo profondo resta drammatico, le varie situazioni sono tutte dipinte sotto una luce straordinariamente comica. La politica, in particolare, non cessa di produrre una commedia burlesca.

E questo approccio le è parso giusto?

Sì, meno rispetto a quello che pensiamo essere stato il 1968, ma di sicuro rispetto alla testimonianza di quelli che lo hanno vissuto in prima persona. Malgrado quelle esperienze siano composte di fatti gioiosi e drammatici, se non addirittura tragici, è spesso l'aspetto assurdo, persino comico, ad essere sottolineato nei racconti di chi c'era. Probabilmente è il risultato del distacco... Pur non avendo vissuto il '68, Michel ne parla come coloro che hanno conosciuto le barricate, ovvero enfatizzando l'aspetto gioioso e vitale di quella rivoluzione.

È la terza volta che recito in un film sul Maggio '68. La prospettiva di Bernardo Bertolucci in *The Dreamers* (2003) è fantasmatica. Quella di mio padre in *Les Amants réguliers* (2005) è poetica.

Non avevo voglia di ripetermi. Ora, il punto di vista di Michel è ancora diverso: utilizza i codici del dramma burlesco o della commedia all'italiana e adotta uno sguardo al tempo stesso critico e pieno di tenerezza... Del resto, Godard stesso rispondendo a una domanda sul Maggio '68 e il cinema, ha detto che è un soggetto per Jerry Lewis.

Non c'è contraddizione tra commedia e politica?

Probabilmente sì, ma è impossibile separare Godard dal suo gusto per il paradosso e per la provocazione, per la decostruzione, se non addirittura per il comico. La provocazione fa parte del suo modo di essere e di lavorare. Godard è incapace di lasciarsi coinvolgere in un luogo - un set televisivo, un'assemblea, persino un romanzo - senza decostruirlo e ricostruirlo.

Ho sentito Gorin affermare che Godard ha realizzato soltanto opere prime. Sono questa insoddisfazione e questo movimento permanenti che hanno fatto di lui l'inventore della modernità, il Picasso del cinema.

Il film è soprattutto una storia d'amore. Come è stato lavorare con Stacy Martin?

Avevo visto Stacy nel film di Lars von Trier *Nymphomaniac* ed ero rimasto colpito dalla sua interpretazione. Lo sono stato ancora di più dopo averla conosciuta di persona dal momento che è molto diversa dal suo personaggio. Non so come abbia fatto durante le riprese del nostro film, ma in ciascuna scena Stacy è riuscita ad imporre quella sua tenerezza autoritaria che le fa amare, a dispetto di tutti, il personaggio che io dovevo interpretare. E, alla fine del film, incarna una donna molto intelligente, amante e amica. E di una bellezza piena di grazia.

Come considera questo passaggio che, nel 1968, spinge Godard ad abbandonare la luce del cinema per l'ombra del militantismo?

Nel 1968, Godard decide di lasciare il luogo dove è il maestro assoluto per andare verso la politica. Sento che per Michel questa svolta è pericolosa perché non concepisce che la pratica artistica possa coesistere con una simile pratica di militantismo. E in parte sono d'accordo: può sembrare che questa svolta lo conduca verso un vicolo cieco. Ma a posteriori possiamo anche dire che è anche in quel luogo che Godard si è reinventato e non posso fare a meno di ammirare un simile percorso. Lo trovo potente, a maggior ragione nel caso di Godard dal momento che lo ha portato ad esplorare uno dei limiti del cinema. È tipico del suo modo di essere fin dall'inizio: ridefinire incessantemente il cinema attraverso i suoi limiti. Lo fa ancora oggi, con film come *Adieu au langage* (2014).

Ha letto dei documenti per prepararsi alla parte? Ha visto dei film o delle interviste televisive di Godard?

Non smetto mai di guardarne, da sempre, in ogni momento, anche quando non devo interpretare Godard. Nelle interviste, sa mettere a disagio l'interlocutore, per esempio con il suo modo di apprezzare i film in punti sempre inattesi. La sua apparente severità secondo me è segno di un bisogno profondo e costante dell'altro. Ha bisogno di rompere, ma non della rottura. Ha bisogno di determinarsi in riferimento agli altri: decostruire, tagliare e smontare

ogni relazione... Racconta che quando era negli scout era soprannominato il passero litigioso! È una persona che ha bisogno del bisticcio, della discussione, del confronto e dunque della presenza di un altro, ma che sia un vero interlocutore, cioè che gli tenga testa. Penso che tutti questi aspetti siano nel film.

Da sempre lei è famoso per essere uno dei migliori imitatori di Godard - e ce ne sono parecchi. È partito da questo per interpretarlo?

Sì e no. Michel e io ci siamo chiesti quale Godard volevamo mostrare, dal momento che ce ne sono molti. Di lui conosciamo soprattutto l'immagine mediatica e il rischio era di riprodurre quell'immagine nei momenti più privati dove sarebbe stata fuori luogo. Conosciamo anche il Godard attore, nei suoi stessi film: penso a *Prénom Carmen* (1983) in cui interpreta una sorta di autoritratto in versione folle, o a *Cura la tua destra...* (1987) in cui è molto divertente. Questi elementi non dovevano mancare, ma non dovevano essere gli unici.

E come si è preparato fisicamente?

C'era davvero bisogno che portassi una parrucca? Io ho subito pensato che bisognava evitare l'effetto posticcio, ma non sapevo veramente come fare. Alla fine Michel mi ha convinto in maniera molto semplice, mostrandomi con un disegno come vedeva Godard, gli occhiali, il ciuffo di capelli, eccetera. A partire da quel momento, tutto è stato chiaro. E l'idea del fumetto mi ha convinto, del tono del fumetto.

Abbiamo cercato di trovare una modulazione tra l'immagine mediatica e quella più privata, di giocare su registri diversi. Per me questa modulazione è stata essenziale per avvicinarmi al personaggio.

Dicevo spesso a Michel che non volevo in alcun modo che questo film ferisse le persone che amano Godard. E lui mi rispondeva che non voleva che facesse paura a coloro che lo detestano. Il film è il punto di equilibrio tra questi due desideri e questi due timori. È il lato inclusivo di Michel. Concepisce un film che possa essere visto da un pubblico molto vasto, ama l'idea di rivolgersi a tutto il mondo. Io ho la tendenza a vedere le cose in modo un po' diverso. Sono molto felice di questo incontro tra le nostre due prospettive.

Il film può dare l'impressione di essere stato in parte improvvisato...

È l'effetto che volevamo ottenere, ma ci siamo arrivati facendo il contrario. La scena dell'auto lo illustra alla perfezione. È il ritorno dal Festival di Cannes. A bordo dell'auto in viaggio verso Parigi ci sono cinque persone, tutte molto strette. Già di per sé la scena è comica, ma diventa esilarante se si tiene conto del contesto. Godard era andato a Cannes per bloccare il festival. Benché solidale con la lotta, il suo amico Michel Cournot avrebbe comunque voluto che il suo film, *Les Gauloises bleues*, venisse proiettato. A partire da questo scoppia una discussione terribile. Michel ha filmato la scena in piano sequenza in modo che fossimo tutti e cinque costantemente presenti nell'inquadratura. E ci sentivamo ancora più stretti per via di tutti i nomi citati: Renoir, Hawks, tutta la storia del cinema di cui Godard sostiene di non voler più

sapere... La sequenza dà l'impressione di essere stata improvvisata, quando in realtà è stata calibrata fino all'ultimo millimetro. Ci abbiamo messo due giorni per dare a Michel quello che lui voleva... Una buona parte del materiale era inutilizzabile a causa delle nostre risate incontenibili. C'erano dei silenzi lunghissimi durante i quali facevamo fatica a trattenerci per via dell'assurdità della situazione. Ci sono cineasti che stanno sul pezzo e amano il lavoro degli attori e Michel è uno di questi.

Secondo lei, qual è la visione di Godard che emerge dal film?

È l'immagine di un uomo che ha voluto, in un momento politico decisivo, trasformare il cinema in un'arte che aiuti a riflettere, a rischio di voltare le spalle alle persone che lo amavano per altri motivi. Lo sguardo di Michel non è uno sguardo nostalgico nei confronti di un'epoca e non è nemmeno schiacciato dalla figura di Godard. È uno sguardo curioso e tenero. Mi piacerebbe che gli spettatori lo percepissero come tale.

INTERVISTA CON STACY MARTIN

Come si è trovata coinvolta nel progetto di Michel Hazanavicius?

Sono stata selezionata dopo delle audizioni in modo molto ufficiale e poi Michel mi ha chiamata per chiedermi di fare dei provini con Louis, probabilmente per verificare se funzionavamo insieme. In seguito Michel mi ha telefonato per dirmi che avrebbe voluto lavorare con me, ci siamo visti, abbiamo parlato a lungo, mi ha spiegato che intendeva fare non tanto un biopic quanto una commedia su Godard e mi ha dato da leggere i libri di Anne Wiazemsky, nei quali racconta la loro storia.

Che cosa sapeva fino a quel momento di Anne Wiazemsky?

La conoscevo solo attraverso i suoi film. Anni fa avevo visto a Londra in una sala indipendente *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson, un film che mi aveva completamente sconvolta. È una storia di una splendida semplicità e al tempo stessa di una grandiosità e profondità rare. E Anne è di una bellezza stupefacente, al tempo stesso molto pura e molto carnale. Mi aveva segnato tantissimo.

E di Godard?

Avevo visto i suoi film, quanto meno quelli di quel periodo. Ho rivisto quelli che hanno fatto insieme. E in particolare *Una donna sposata*, un altro film che mi ha completamente catturata, anzi penso che sia uno dei suoi migliori. Ne ho rivisti altri e ho anche rivisto molti film di Truffaut.

Ah sì? Perché Truffaut?

Per il riferimento al periodo, all'eloquio dei personaggi, al loro modo di parlare, di muoversi, di comportarsi. E poi per ritrovare una sorta di tonalità e di sostanza. I film di Godard sono molto riscritti al montaggio, dunque è difficile trarne un'ispirazione diretta senza scivolare nella caricatura. Avevo bisogno di trovare qualcosa di più naturale, di più quotidiano e i film di Truffaut mi sono stati utili per questo.

Ha incontrato Anne Wiazemsky?

No, non ancora! Ma adesso devo assolutamente conoscerla, anche perché so che ha visto il film e le è piaciuto. Ho molto esitato prima delle riprese, mi sono posta spesso la domanda sull'opportunità di incontrarla o meno. Ma ero rimasta talmente conquistata dal suo libro e dall'adattamento che ne aveva fatto Michel che avevo voglia di scoprire qualcosa da sola. Inoltre, sono una grande ammiratrice del suo lavoro e avevo un po' di paura di incontrarla! [ride] Sotto sotto, temevo che mi avrebbe condizionata troppo, che avendo un riferimento così diretto avrei perso una sorta di curiosità artistica. Sia il libro, sia la sceneggiatura contengono molte informazioni e io volevo trovare qualcosa di più, che mi appartenesse, soprattutto perché

non ho molti dialoghi. Il mio personaggio deve esprimersi attraverso lo sguardo, il suo modo di essere, la sua capacità di ascolto. Con Michel abbiamo corso questo rischio e nel giro di breve tempo, dopo una o due settimane di riprese, abbiamo constatato che funzionava...

Ora che l'ha interpretata come personaggio, come definirebbe Anne?

Ohlala! [ride] Per me, Anne è una donna che da giovanissima è stata testimone di un mondo davvero incredibile e di un capitolo piuttosto definitivo del cinema francese. Ma è anche stata una ragazza che ha imparato a essere donna, che si è posta molte domande sull'uomo che era l'amore della sua vita, ma anche sul suo lavoro, sulle sue aspirazioni artistiche, sul tipo di esistenza che intendeva condurre.

Che cosa la commuove di più in lei?

Il suo sguardo sul loro rapporto, su tutto quello che è successo. Non è molto facile ripercorrere, attraverso la scrittura, una relazione che ha avuto dei momenti di difficoltà. Eppure in lei c'è sempre una grande tenerezza nei confronti di Godard, anche quando ne parla in termini un po' negativi, e questo mi tocca molto perché mostra veramente l'amore che hanno provato uno per l'altro. A volte è dura guardare con dolcezza una persona che abbiamo amato e che è diventata un'altra, come se anche l'amore fosse diventato diverso, ma in qualche modo sussistesse sempre. Nella sua scrittura c'è un misto di dolcezza e di distanza, di intimità e di lucidità che peraltro Michel ha saputo rendere alla perfezione, sia nell'adattamento, sia nel modo in cui ci ha diretti, con quell'agio narrativo che gli appartiene. Siamo veramente insieme alla coppia, siamo totalmente presi dalla loro storia: all'inizio è molto divertente e poi, più si va avanti più diventa toccante fino a diventare malinconica, dal momento che è anche la storia della fine di un amore. L'altra cosa che mi emoziona molto, è l'evoluzione di Anne. Dal suo incontro con Godard, e probabilmente anche stando al suo fianco, inizia a cambiare, a crescere, a studiare e impara a conoscere meglio anche se stessa. Inoltre, quegli anni sono un periodo di grande ebollizione, in cui tutto cambia a livello culturale, anche per le donne, e questo fermento inevitabilmente risuona in lei. Per giunta, per quanto riguarda Godard – ed è lei che lo dice alla fine «non è morto quel giorno, ma qualcosa in lui è morta per sempre» – Anne si era innamorata anche di un artista che a un certo punto è diventato un altro. Quando un artista diventa un altro tipo di artista vuol dire che diventa anche un'altra persona? Quello che è bello del film e che, senza calcare la mano, pone anche tutte queste domande.

Qual è secondo lei la dote migliore che possiede Louis Garrel per interpretare Godard?

Ne ha talmente tante che è difficile sceglierne una sola! [ride] Considerando il culto che circonda Godard in Francia, era una sfida enorme impersonarlo e lui non ha avuto timore di raccogliarla. Detto questo, Louis è molto umile e ha lavorato moltissimo. L'aspetto più bello che vedo nel suo lavoro è che non ne ha fatto una caricatura, ma al contrario un uomo, con tutti gli elementi di sorpresa che questo comporta. Di conseguenza, siamo andati ben oltre un semplice biopic. È realmente un'interpretazione di Godard, nel senso letterale del termine. È stato molto difficile e lui ha saputo essere molto giusto. Rende umile il suo personaggio e vediamo una vera storia d'amore tra un uomo e una donna. Non dico che dimentichiamo chi

sono Godard e Wiazemsky, ma siamo al loro fianco, ci affezioniamo a loro in quanto esseri umani e non solo in quanto "icone" e trovo questo molto bello...

Che tipo di partner è Louis Garrel?

Ho amato molto vederlo lavorare e ho amato molto lavorare con lui. È davvero bellissimo! [ride] E poi è veramente molto spiritoso. Possiede una grande inventiva e anche una grande capacità d'attenzione. Cerca sempre di trovare una battuta, di far ridere la gente. È molto attento, sul serio.

E come definirebbe Michel Hazanavicius come regista?

Secondo me, Michel ha la libertà che possiedono i bambini quando disegnano poco prima che si insegni loro come farlo, quando hanno quella bellissima anarchia creativa, ogni scoperta li diverte da morire e sono perennemente alla ricerca di qualcosa. Michel ha questo aspetto di grande libertà, quasi infantile, ed è al tempo stesso estremamente preciso a livello dell'inquadratura, dell'immagine, dei colori, della recitazione. Ad essere sincera è la prima volta che lavoro in questo modo, su un set dove ogni consistenza, ogni composizione conta come in un dipinto.

Mi ricordo una scena molto difficile e molto lunga per la quale abbiamo un po' faticato, nel senso che nessuna delle soluzioni che trovavamo funzionava. A un tratto, nel bel mezzo della scena, Michel ferma la macchina da presa, non dice una parola, ci passa davanti e va a sistemare una tenda che era dietro di noi: l'inquadratura non era dritta e destabilizzava tutta l'immagine. In questo modo è riuscito ad allentare un po' la pressione, a ricordarci che stavamo facendo un film, che eravamo anche noi dei componenti di un'immagine e ci siamo sentiti più liberi. Lavorare con lui mi ha dato sicuramente un'altra libertà.

Sul set vi ha parlato molto del personaggio, di quel periodo?

Ne abbiamo molto parlato prima, abbiamo fatto parecchie letture, ci siamo incontrati numerose volte, abbiamo discusso del film, fatto dei provini, svolto molte ricerche sui costumi... Tutto questo così bene che una volta iniziate le riprese, abbiamo ingranato rapidamente e non abbiamo avuto più bisogno di parlare molto dei personaggi...

C'è stata una scena che l'ha resa particolarmente inquieta?

Tutte le scene della manifestazione, per via della folla, del numero di persone coinvolte nelle riprese. È stata una delle prime volte che mi sono trovata su un set con così tante comparse, con delle sequenze di corse, altre piuttosto violente, altre ancora con dialoghi veri. Mi preoccupava molto questo miscuglio di generi.

Qual è stata per lei la sfida più grande in questo film?

Seguire sempre una sola linea, la linea della sceneggiatura e anche la linea del libro che Anne ha scritto. Il rischio era di virare rapidamente verso la caricatura o di scivolare nella derisione

e non era affatto questa l'intenzione di Michel. Abbiamo dovuto avanzare con prudenza.

Senza rifletterci troppo, quali sono le scene che ha particolarmente amato?

Tutte le scene al ristorante. Hanno una bella energia e non era affatto scontato. Ogni personaggio ha una dinamica differente e trovo che riflettano alla perfezione quello che abbiamo girato, malgrado non siano state facili da interpretare. Anche la scena in cui sono nudi mentre discutono del problema della nudità nei film mi ha fatto molto ridere!

Se dovesse conservare una sola immagine o un solo momento di tutta questa avventura?

Penso la scena sull'auto nel viaggio di ritorno da Cannes.

Perché?

Perché è stato difficile girarla, in un unico piano sequenza. È stata molto dura non ridere. Io non avevo praticamente dialoghi, ero un po' una spettatrice ed è stato incredibile assistere a un dibattito così animato all'interno di un'auto così piccola. In più faceva molto caldo ed eravamo stretti gli uni contro gli altri. Avremmo fatto almeno trenta ciak. L'abbiamo girata i primi giorni delle riprese e invece di farci un discorso prima di farla, Michel aveva messo sul set uno dei brani de *I magnifici 7* e immediatamente si è creato un evidente spirito di squadra. Abbiamo tutti avuto subito la sensazione di far parte non tanto di una famiglia – non è detto che ci sia uno spirito creativo in una famiglia! – ma di una troupe. Era un'atmosfera molto calorosa e molto stimolante sul piano creativo!

ATTORNO A JEAN-LUC E ANNE

BERENICE BEJO è Michèle Rosier (1930-2017). Figlia di Hèlène Lazareff, è stata giornalista, stilista e cineasta. È tra gli artisti che hanno inventato la moderna moda prêt-à-porter. Ha realizzato una mezza dozzina di lungometraggi, tra i quali *Georges qui?* nel 1973 e *Malraux, tu m'étonnes!* nel 2001. La Cinémathèque française le ha dedicato una retrospettiva completa nel maggio 2016.

MICHA LESCOT è Jean-Pierre Bamberger (? - 2014). Soprannominato «Bamban», è stato il migliore amico del filosofo Gilles Deleuze e il compagno di Michèle Rosier. Ex partigiano, ha perseguito molteplici attività senza coltivarne alcuna in modo regolare: ha partecipato alla fondazione del quotidiano Libération, ha lavorato con Agnès B., ha recitato in alcuni film, ne ha prodotti altri...

GREGORY GADEBOIS è Michel Cournot (1922-2007). È stato critico di cinema e letteratura al Nouvel Observateur, poi critico teatrale a Le Monde, dove le sue recensioni erano al tempo stesso attese e temute. È autore di un lungometraggio, *Les Gauloises bleues* (1968) e di svariati libri, tra cui "Au cinéma" (Leo Scheer, 2003).

FELIX KYSYL è Jean-Pierre Gorin. Nato nel 1943, ha partecipato alla creazione dell'inserito letterario di Le Monde, Le Monde des livres, prima di contribuire a quella del Gruppo Dziga Vertov. Dal 1975 vive negli Stati Uniti, dove persegue la carriera di importante, malgrado non prolifico, cineasta (*Poto and Cabengo* nel 1978, *Routine Pleasures* nel 1986...). Amico intimo del critico e pittore Manny Farber, insegna cinema all'università di San Diego.

ARTHUR ORCIER è Jean-Henri Roger (1949-2012). È stato una delle voci coscientiose del cinema francese. Ha partecipato alla creazione del Gruppo DzigaVertov, prima di impegnarsi in seno a un altro collettivo, Ciné-lutte, di insegnare cinema all'università di Vincennes e poi di firmare la regia a quattro mani di due film con Juliet Berto, *Neige* (1981) e *Cap Canaille* (1983). Ad essi seguiranno *Lulu* (2001) e *Code 68* (2005). Nel 2001, ha avuto un ruolo secondario in *Eloge de l'amour* di Jean-Luc Godard. Ha insegnato cinema anche all'università Paris VIII.