io Sono
l'Amore

Pathé Films AG présente
une production First Sun et Mikado Film

66 VENEZIA 2009 Competition

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE MARRAKECH 2009

tiff. toronto international film festival OFFICIAL SELECTION 2009

OFFICIAL SELECTION 2010 SUNDANCE FILM FESTIVAL

io Sono l'Amore

un film de **Luca Guadagnino**

avec

Tilda Swinton Flavio Parenti Edoardo Gabbriellini Alba Rohrwacher Pippo Delbono
Maria Paiato Diane Fleri Mattia Zaccaro Waris Ahluwalia

et avec la participation de

Gabriele Ferzetti et de **Marisa Berenson**

SORTIE LE 22 SEPTEMBRE

Italie - Durée : 1h58

Plus d'information, photos du film et dossier de presse disponibles sur :

www.pathefilms.ch

DISTRIBUTION
Pathé Films AG
Neugasse 6, Postfach
8031 Zürich
T 044 277 70 81, F 044 277 70 89
patrick.becker@pathefilms.ch

RELATIONS PRESSE
Jean-Yves Gloor
Route de Chailly 205
1814 La Tour-de-Peilz
T 021 923 60 00, F 021 923 60 01
jyg@terrasse.ch

Synopsis

Dans la propriété des Recchi, riche famille d'industriels milanais, Emma coule des jours monotones, enfermée dans son mariage et son sens du devoir.

Au printemps, elle fait la connaissance d'Antonio, surdoué en cuisine et meilleur ami de son fils.

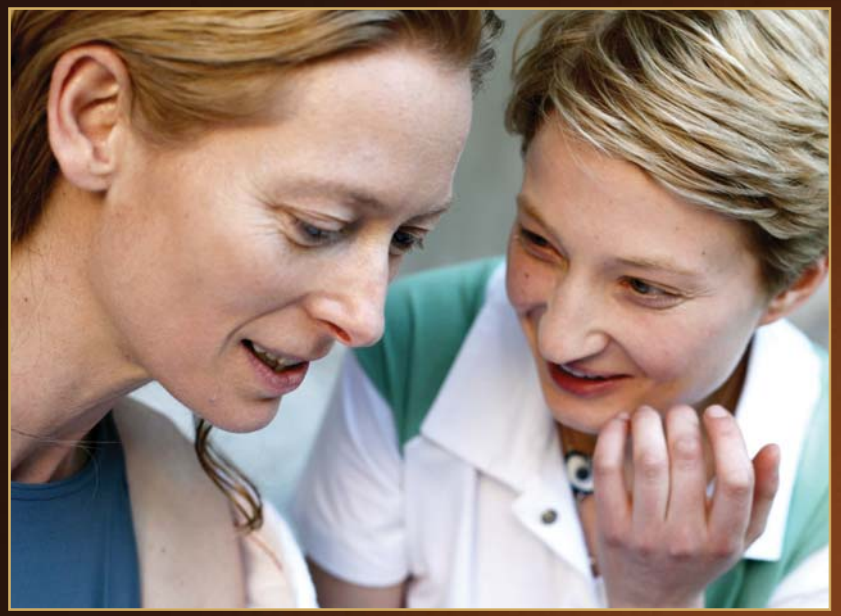
Leur rencontre déclenche des passions longtemps réprimées et conduit Emma sur le chemin d'un retour à la vie.

Interview de Luca Guadagnino

Vous pensez à ce film depuis près d'une dizaine d'années…
C'est Tilda Swinton qui parle de dix ans. Moi je pense qu'il ne m'en a fallu que sept pour y arriver. Réfléchir, désirer, concevoir un film prend selon moi bien plus de dix ans. C'est un processus complexe, fait d'incessantes remises en question. Mais le temps que tel ou tel film requiert ne signifie pas grand-chose pour moi. Il est tout à fait possible de trouver une idée et de tout mettre en œuvre pour la concrétiser le plus vite possible comme y parviennent certains metteurs en scène comme Soderbergh ou Winterbottom. C'est autant un talent qu'un besoin de leur part. Combinés au fait qu'ils possèdent la créativité nécessaire et occupent une place dans l'industrie du cinéma qui leur permet cette vitesse d'exécution.

Quel a été le point de départ de cette aventure ?
Tilda et moi sommes deux partenaires de crime. C'est l'expression que Tilda a employée à notre sujet deux mois à peine après que nous nous soyons rencontrés, il y a dix ans. Cela m'a d'autant plus séduit que je crois profondément que faire un film est une sorte d'entreprise à la limite de l'illégalité. L'idée d'*Amore* remonte donc à l'époque où je lui ai demandé de participer à un film que je réalisais et qui s'intitule *La Fabrique de l'amour*. Une série de portraits d'artistes musiciens ou metteurs en scène. Une approche intimiste, en gros plan, sans le filtre de la caméra et d'un dispositif complexe. J'ai demandé à Tilda de parler de quelque chose qui lui était très personnel et elle a choisi le thème de l'amour. Mais vu sous l'angle de sa force subversive. Du repliement sur soi-même et de la solitude qu'il peut engendrer. La filmer dans ces conditions et sur ce sujet en particulier est sans doute le point de départ d'*Amore*.

Il y a aussi le thème des grandes familles qui est récurrent dans la littérature européenne du 19 et du 20ème siècle… Lampedusa, Martin du Gard…
Il y a eu dans la genèse de ce film le souvenir du roman de Thomas Mann : *« Les Buddenbrook »*. D'abord parce que ce livre me permettait d'assouvir le désir d'un cinéma épique, grandiose. Mais également par rapport à l'un



de ses personnages principaux Gerda, décrite comme une sorte de femme mystérieuse et exotique dont les magnifiques cheveux rouges trahissent une origine étrangère. Une épouse recluse dans son environnement familial, exclue de tout et invisible aux yeux de ses proches. Je me suis mis à réfléchir sur la contemporanéité d'un tel sujet. Une Gerda projetée dans le monde feutré d'une grande famille milanaise et dont le portait me permettrait d'assouvir mon envie d'un cinéma foisonnant de détails, de figures symboliques et de grands angles…

Peut-on parler de mélodrame social pour votre film ?
J'aime le mélodrame. D'ailleurs, pour moi, l'imitation de la vie est nécessairement un mélodrame. Et je crois également que c'est la définition de tous les bons films. Car, après tout, un mélodrame n'est rien d'autre que l'exacerbation des sentiments. Quant à définir *Amore* de cette manière, je ne suis pas sûr d'être entièrement d'accord. Ce dont j'avais d'abord envie était d'un film qui ne se modère d'aucune façon (rires). Du mélo, en revanche, je retiens l'idée du sacrifice qui lui est inhérent. Et aussi cette manière dont vous pouvez émotionnellement capter le public en lui faisant éprouver la tristesse de la destinée de l'héroïne principale. Comme dans un opéra de Verdi par exemple…

Ce film est d'ailleurs construit presque comme une œuvre lyrique, avec ses actes, ses couleurs sépia, son ton romanesque et tragique…
Sans aucun doute, car le processus de création du héros dans l'opéra, et en particulier chez Wagner, m'intéresse beaucoup. Surtout dans sa manière de défier les dieux eux-mêmes à travers les actes accomplis. S'il y a une structure mélodramatique dans mon film, elle est de cet ordre-là. Emma a quelque chose de ces héroïnes. Un peu de Lady Macbeth de Chostakovitch. Emma est une personne très organique. Vivante. Même si elle est invisible aux yeux des siens au début du film. Et que, d'une certaine manière, elle le sera encore à la fin du film. Mais elle, comme sa fille d'ailleurs, vont réfuter les codes des figures féminines du mélo traditionnel et la logique de destinée qui est presque toujours la même.

Leurs amours sont très subversives. Ou, en tout cas, refusent le moule et les conventions sociales qui leur sont imposés…
Absolument. C'est Luther qui disait que le véritable amour consistait à trouver les roses du sublime dans la vulgarité du quotidien. Dans le film, Elisabetta, la fille d'Emma et de Tancredi, décide de rester au milieu des siens mais en affirmant sa véritable personnalité. Celle d'une artiste et d'une femme qui aime les femmes. Elle concrétise une utopie d'existence que sa famille lui interdit. Emma va encore plus loin. Elle dénie, sans doute sans en avoir pleinement conscience, le rôle qu'on lui a attribué. Un rôle qui va finir par l'enterrer vivante et dont elle ne veut plus. Mais elle se trouve face à un conflit : provoquer autour d'elle une peine immense en assumant son amour pour Antonio. Je crois que toutes les femmes du film, Marisa Berenson, Alba Rohrwacher et Tilda Swinton, sont des incarnations de l'idée que je me fais des femmes : courageuses, révolutionnaires, pragmatiques et individualistes.

Il était important pour vous qu'Emma soit d'origine étrangère ?
Absolument. Ma mère est d'origine algérienne. Et mon père sicilien. Lorsque ma mère est arrivée en Sicile à la fin des années 60, elle s'est entendu dire que fort heureusement elle n'était pas noire. Ce qui en dit long sur l'ignorance

profonde de ces gens-là. Je crois que la violence de cet ostracisme m'a génétiquement marqué. Et s'il y a une part d'autobiographie dans mon film - ce qui est sans aucun doute le cas comme dans beaucoup d'œuvres artistiques - c'est en partie là qu'elle se situe. Dans cette idée très personnelle que, selon moi, la femme est une étrangère dans l'environnement social. L'idée d'en faire une russe m'est venue d'une amie qui m'a dit un jour que les femmes russes avaient en elles une infinie douceur combinée à une âme de fer. J'aimais cette idée de contradiction ainsi que celle d'une femme quittant une société reposant sur l'organisation, le devoir et le rituel pour débarquer dans une autre reposant sur ces mêmes valeurs et qui est sans doute pire. Emma est une sorte de trophée que l'on a trimballé d'un endroit à un autre attendant juste qu'on la ramène à la vie.

Cette famille, telle que vous la filmez, a quelque chose de statufiée, de minéral…

Si un jour vous vous rendez dans une demeure comme celle du film, je peux vous garantir, peut-être pas de manière aussi affirmée, que les gens qui y vivent ont un côté statues vivantes. Ce n'est pas un fantasme de ma part. C'est incroyable. Avant de commencer à tourner, je me suis documenté sur ces grandes familles de la haute bourgeoise italienne. Ils sont, au sens littéral du terme, liés par le rôle qu'ils doivent jouer et que leur impose leur statut social. Quelque part je les plains. Ils ne voient pas dans quel état de faiblesse cela les place par rapport au monde extérieur. Croyez-le ou non, j'ai assez peu exagéré le portrait. Car en tant que metteur en scène, je crois foncièrement qu'il faut atteindre une dimension réaliste dans le cinéma. Que ce soit dans les décors, les habitudes de vie, les rituels, la psychologie…

Mais cette grande bourgeoisie que vous dépeignez existe-t-elle encore ?

Je le crois. Un ami me disait d'ailleurs que la tragédie et le ridicule de cette classe est d'avoir ouvert la porte à Silvio Berlusconi. Je pense hélas comme lui que cette classe a encore un rôle et une influence politique. Elle est un peu comme les morts-vivants de George Romero. C'est un organisme mort mais maintenu en vie. Qui possède toujours le pouvoir de diriger le pays et d'inventer de nouvelles règles. Comme dans un roman de George Orwell, nous vivons dans des pays dirigés par des personnes trépassées qui se transmettent patriarcalement leurs entreprises, leurs capitaux. C'est ainsi qu'ils survivent.

Dans quelle mesure écrire pour une actrice, Tilda Swinton en l'occurrence, modifie-t-il le processus du scénario ?

Cela vous donne un confort incroyable. Et c'est aussi très excitant. Car vous êtes inspiré par une matière vivante. Vous ciselez, vous projetez. C'est la rencontre entre un fantôme, c'est-à-dire le personnage que vous écrivez, et son incarnation. C'est un passionnant principe d'échange. D'ailleurs j'ai également écrit le rôle d'Elisabetta, la fille d'Emma, en pensant à Alba Rohrwacher.

Vous avez demandé à votre monteur d'écrire avec vous la toute dernière version du scénario, ce qui est assez inhabituel. Pour quelles raisons ?

Pour deux raisons principales. D'abord, je n'étais pas satisfait de la deuxième version du script. La première version, écrite par Barbara Alberti, était magnifique mais beaucoup trop longue. J'ai donc demandé à un autre scénariste de la retravailler, mais il l'a fait d'une manière qui m'a semblé trop superficielle. Il est allé vers le drame alors qu'au contraire, je voulais me rapprocher d'un certain réalisme. C'est pour cela que je me suis tourné vers Walter Fasano, que je connais depuis plus de vingt ans et dont j'apprécie le caractère pragmatique et l'approche cartésienne. Il a fait un boulot

remarquable. Le fait qu'il soit monteur de métier lui a permis de me dire, très vite et très spécifiquement, à quel moment il fallait interrompre les séquences. Comment il fallait éviter les tirades interminables et supprimer les dialogues redondants. Ce qui me convenait très bien car je déteste les dialogues. Ce goût du concret, que Walter a instauré dans le scénario, s'est aussi retrouvé sur le plateau où, dans ma façon de mettre en scène, j'ai évité les délires visuels pour me focaliser sur une approche frontale.

Où chaque détail est important. Il y a quelque chose de très graphique dans votre film. Que ce soit dans les décors employés, la manière de les filmer…
Il y a deux pièges à contourner. Celui de la mise en scène de télévision, sorte de nouveau code horrible de narration où tout se fait en gros plan pour contourner la difficulté de la mise en scène et filmer le moins cher possible. Ou alors celui de l'esthétisme, qui consiste à filmer de beaux paysages sans que cela n'apporte rien à la narration. Il était important pour moi, voire primordial, de situer chacun des protagonistes dans son élément de vie et de filmer le rapport qu'il entretient avec. Comment il y évolue. Les raisons de sa présence à cet endroit.

Dans votre film, les décors ont une véritable fonction narrative. Depuis l'ouverture sur Milan enneigé jusqu'à la demeure familiale que vous filmez par une succession de plans fixes et froids. Comme un mausolée. Avec ses rituels de portes que l'on ne cesse d'ouvrir et de refermer.
L'idée était à la fois de signifier que dans les familles bourgeoises, tout se déroule derrière des portes fermées. Que rien ne filtre au-dehors. Mais aussi donner le sentiment contradictoire d'un espace immense et pourtant totalement suffocant. J'ai d'ailleurs choisi cette maison parce qu'elle représentait à mes yeux un symbole ostentatoire de pouvoir. Un lieu construit comme un monolithe qui, d'une certaine manière, annonce une fin tragique. Comme une façon de se protéger du monde extérieur. Quant au choix du plan fixe, c'était instinctif. Je n'avais rien programmé. J'ai filmé cette partie du film de la manière dont je ressentais la rigidité et la claustration que représentait cette maison.

Ce travail de découpage est renforcé par la lumière qui achève de fondre et estomper les personnages dans le cadre. Comme dans cette scène où Antonio vient apporter le gâteau et au cours de laquelle Emma s'engage dans l'escalier principal avant de disparaître littéralement, happée par l'obscurité…
Yorick Le Saux (directeur de la photographie) a fait un superbe travail. Je lui ai montré diverses reproductions de tableaux de peintres classiques tels que Boldini, De Nittis et d'autres artistes de la belle époque dont j'apprécie les diverses variations de lumière. Mais nous nous sommes aussi inspirés de l'avant-garde russe pour les textures et les couleurs. Ainsi que de Gustave Courbet dont le travail sur les ombres et les arrière-plans est superbes. De plus, il y a chez ce peintre un rapport au réalisme. Il a saisi son époque de façon presque documentaire. Du coup Yorick a eu d'abord un peu peur que je veuille un film patiné et luxueux. Alors que mon intention était tout le contraire de cela. C'est pour cela que nous avons choisi d'éclairer le moins possible le film.

La mise en scène repose sur des ruptures assez fortes. D'un découpage assez rigide à Milan, vous passez, une fois à San Remo puis à la campagne, à plus de fluidité avec des travellings et des panoramiques. Même si celle-ci reste accidentée. Comme dans la scène où Emma suit Antonio à distance dans les rues où vous ne cessez de multiplier les axes de caméra.
La rupture, si vous n'en abusez pas, est un moyen très simple de saisir le spectateur. De lui faire ressentir émotionnellement quelque chose. À la manière

d'un choc. Changer ici de façon de mettre en scène n'est pas un simple effet de style. Il faut que dans cette scène nous soyons avec Emma. Que nous partagions ses émotions. Filmer de façon 'objective' cette scène, c'était prendre le risque de la juger. De la faire passer pour une femme en manque de sexe qui suit un homme dans le seul but de coucher avec lui. Multiplier les axes de caméra, interrompre sans cesse le plan-séquence, c'est la façon dont j'essaie d'épouser le point de vue de cette femme. D'être dans sa contradiction. Elle désire cet homme et pourtant s'interdit de lui céder.

La partition de John Adams donne au film une force lyrique peu commune. Comment avez-vous travaillé ensemble ?
Il ne l'a pas composée spécifiquement pour le film. Dès le départ, j'ai cherché des musiques pour accompagner le processus d'écriture. Celles de cet immense musicien se sont imposées. Elles parachevaient ce que je cherchais à faire passer à travers mon film en terme d'émotions. Je n'ai cessé de les écouter et les gardais en mémoire à tous les stades de la concrétisation d'Amore. Que ce soit durant l'écriture du scénario ou dans mon rapport aux acteurs. Y compris durant la phase de montage où ces musiques ont très vite trouvé leur place. Il a donc fallu approcher le grand maître américain afin de savoir s'il accepterait que nous utilisions ses compositions et si, surtout, nous pouvions nous les offrir en terme de budget. Nous nous sommes croisés à Londres et je lui ai montré une copie du film avec ses musiques. Je me souviens encore avec émotion le moment où, à la fin de la projection, il a accepté que nous utilisions sa musique, qu'il nous a pratiquement offerte.

Parlez-nous un peu de Tilda Swinton qui partage cette aventure avec vous depuis ses débuts en tant que comédienne et productrice.
Il est très compliqué pour moi de répondre à cette question. La relation qui nous a uni durant ces nombreuses années est très intime. Travailler avec un acteur ou une actrice est un moment étrange qui vous met dans un état émotionnel proche de celui de l'amour. C'est pour cela que je préfère ne pas vous répondre.

Cela vaut également pour les autres acteurs ? Comme Pipo Delbono, grande figure du théâtre italien, que vous dirigez dans le rôle du mari ?
Pipo est un extraordinaire comédien. Et un homme d'une belle humanité. Comme d'ailleurs tous les acteurs du film. Et comme tous et toutes, il faut les aimer. Avoir envie chaque jour de leur faire l'amour. Être sur un plateau c'est jouir de la vie. Partager ce sentiment avec tous. Mais faire aussi attention à chacun dans son individualité. Diriger un comédien se fait à chaque fois de façon différente. J'essaie de comprendre la personnalité de celui ou celle qui est en face de moi et de m'y adapter. Aucun ne réclame la même attention ou n'approche son personnage comme les autres. Il faut les accompagner de manière spécifique. Être à leur écoute. C'est indispensable même si le temps nous manque. Ce qui a souvent été le cas sur ce film sur lequel nous n'avons eu que très peu d'argent et de temps.

Filmographie

2009 **AMORE**
2005 **MELISSA P**
2004 **CUOCO CONTADINO** (*documentaire*)
2002 **MUNDO CIVILIZADO** (*documentaire*)
TILDA SWINTON: THE LOVE FACTORY (*documentaire*)
1999 **THE PROTAGONISTS**

Tilda Swinton

Filmographie séléctive

2011 **WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN** de Lynn Ramsey
LE MONDE DE NARNIA :
Chapitre 3 - L'Odyssée du Passeur d'aurore de Michael Apted
2010 **AMORE** de Luca Guadagnino
2009 **THE LIMITS OF CONTROL** de Jim Jarmusch
L'ÉTRANGE HISTOIRE DE BENJAMIN BUTTON de David Fincher
2008 **BURN AFTER READING** d'Ethan Cohen et Joel Cohen
LE MONDE DE NARNIA :
Chapitre 2 - Le Prince Caspian d'Andrew Adamson
L'HOMME DE LONDRES de Bela Tarr
JULIA d'Erick Zonca
2007 **MICHAEL CLAYTON** de Tony Gilroy
Oscar et BAFTA de la Meilleure Actrice dans un Second Rôle
2005 **LE MONDE DE NARNIA :**
Chapitre 1 - Le lion, la sorcière Blanche et l'armoire magique d'Andrew Adamson
BROKEN FLOWERS de Jim Jarmusch
CONSTANTINE de Francis Lawrence
2004 **YOUNG ADAM** de David Mackenzie
Meilleure Actrice au BAFTA Écossais
2003 **ADAPTATION** de Spike Jonze
2002 **TEKNOLUST** de Lynn Hersham
VANILLA SKY de Cameron Crowe
2001 **BLEU PROFOND** de Scott McGehee et David Siegel
2000 **MONDES POSSIBLES** de Robert Lepage
LA PLAGE de Danny Boyle, Figment
THE WAR ZONE de Tim Roth
1998 **LOVE IS THE DEVIL** de John Maybury
1997 **CONCEIVING ADA** de Lynn Hershman
1995 **WITTGENSTEIN** de Derek Jarman
FEMALE PERVERSIONS de Susan Streitfeld
1993 **BLUE** de Derek Jarman
ORLANDO de Sally Potter
1991 **EDWARD II** de Derek Jarman
Meilleure Actrice Festival de Venise
1990 **THE GARDEN** de Derek Jarman
1989 **WAR REQUIEM** de Derek Jarman
1987 **ARIA** de Derek Jarman
1985 **CARAVAGGIO** de Derek Jarman

Fiche Artistique

Emma Recchi	Tilda SWINTON
Edoardo Recchi Jr.	Flavio PARENTI
Antonio	Edoardo GABBRIELLINI
Elisabetta Recchi	Alba ROHRWACHER
Tancredi Recchi	Pippo DELBONO
Ida Roselli	Maria PAIATO
Eva Ugolini	Diane FLERI
M. Kubelkian	Waris AHLUWALIA
Gianluca Recchi	Mattia ZACCARO
Edoardo Recchi Sr.	Gabriele FERZETTI
Allegra Recchi	Marisa BERENSON

Couleur • Année : 2009 • Durée : 120 min. • Format image : 1:1.85 • Son : Dolby digital

Fiche Technique

Un film de	Luca GUADAGNINO
Scénario	Barbara ALBERTI
	Ivan COTRONEO
	Walter FASANO
	Luca GUADAGNINO
Scénario basé sur une histoire de	Luca GUADAGNINO
Directeur artistique	Francesca DI MOTTOLA
Costumes	Antonella CANNAROZZI
Garde-robe par	Jil SANDER
	FENDI
Directeur de la photographie	Yorick Le SAUX
Musique	John ADAMS
pour	BOOSEY AND HAWKES
Monteur	Walter FASANO
Casting	Francesco VEDOVAT
	Jorgelina DEPETRIS
Réalisateur 2ème équipe	Stefano MORDINI
Assistant réalisateur	Cinzia CASTANIA
Coordinatrice de production	Ferdinanda FRANGIPANE
Plats créés par	Carlo CRACCO
Une production	FIRST SUN
	MIKADO FILM
	Rai CINEMA
En association avec	DOLCEVITA PRODUCTIONS
	PIXEL DNA
Avec le soutien du	MINISTÈRE ITALIEN DE LA CULTURE
Produit par	Massimiliano VIOLANTE
	Tilda SWINTON
	Alessandro USAI