

GALESHKA MORAVIOFF PRÉSENTE


LE CHEF-D'ŒUVRE  
DE  
LUCHINO VISCONTI

LES  
AMANTS  
DIABOLIQUES

AVEC

CLARA CALAMAI  
MASSIMO GIROTTI

VERSION RESTAURÉE HD

DISTRIBUTION FILMS SANS FRONTIÈRES 

AU CINÉMA **LE 21 FÉVRIER 2018**

Galeshka Moravioff présente

# **LES AMAMANTS DIABOLIQUES (OSSESSIONE)**

Un film de **LUCHINO VISCONTI**

*D'après le roman de James M. Cain  
« Le Facteur sonne toujours deux fois »*

Avec **Clara Calamai, Massimo Girotti,  
Dhia Cristiani**

Durée : 126 min. / ITALIE / 1942  
DCP 2K / VOSTF / Noir & blanc / 1.37:1 / Mono 2.0 / Visa N°19826

**AU CINÉMA LE 21 FÉVRIER 2018**  
**EN VERSION RESTAURÉE HD**

Photos et dossier de presse téléchargeables sur  
[www.films-sans-frontieres.com/les-amants-diaboliques/](http://www.films-sans-frontieres.com/les-amants-diaboliques/)

Presse et distribution

**FILMS SANS FRONTIERES**  
Christophe CALMELS  
70, bd Sébastopol - 75003 Paris  
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66  
Fax : 01 42 77 42 66  
Email : [distrib@films-sans-frontieres.fr](mailto:distrib@films-sans-frontieres.fr)



# SYNOPSIS



Dans un endroit isolé, en plein cœur de la plaine du Pô, Bragana tient une petite station-service avec son épouse, la jeune et séduisante Giovanna. Un jour arrive Gino, un vagabond, que le couple accueille pour quelques jours, en échange de menus travaux. Gino ne tarde pas à s'éprendre de la belle Giovanna. Les amants échafaudent un plan machiavélique pour se débarrasser du mari, devenu gênant. Ensemble, ils l'assassinent en faisant croire à un accident de voiture et parviennent à échapper à la justice. Lentement mais sûrement, le remords s'insinue dans leurs esprits. Le destin ne va pas tarder à les rattraper...

## REGARDS CROISÉS SUR LE FILM



*Osessione* (titre original) fit en son temps l'effet d'une pierre jetée dans le jardin propre du cinéma fasciste. Le désespoir social de l'Italie mussolinienne y apparaît sans fard, et Visconti (débutant) fut à ce titre baptisé « néoréaliste ». Le label, alors inédit, ne convient plus guère au film, dont la beauté paraît aujourd'hui théâtrale, presque abstraite.

Cette adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois* frappe plutôt par son lyrisme, sa fièvre, sa poésie. Et par ses ambiguïtés. A la passion malheureuse des deux personnages clés s'ajoute celle de l'Espagnol, saltimbanque imaginé par Visconti, qui cherche un temps à détourner Gino de son funeste dessein. Et le mari, repoussoir dans l'histoire originale, suscite chez le cinéaste une affection paradoxale, non sans incidence sur la dramaturgie. Par son refus des jugements moraux conventionnels et sa puissance tragique, *Osessione* contient en germe toute une part de l'œuvre viscontienne.

**Louis Guichard, Télérama**

## Néoréalisme policier

**Le premier long métrage de Visconti, adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois*, est considéré comme le premier film néoréaliste. Un coup de maître.**

Premier long métrage de Luchino Visconti, *Ossessione* est une libre transposition du roman *Le Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain. À vrai dire, Visconti n'avait pas obtenu les droits d'adaptation et le livre n'est pas crédité au générique. En 1939, Pierre Chenal en avait donné une remarquable version avec *Le dernier tournant*, interprété par Corinne Luchaire, Fernand Gravey et Michel Simon. Pour ses débuts à l'écran, Visconti, ancien assistant de Renoir, s'est entouré des scénaristes Giuseppe de Santis et Antonio Pietrangeli, futurs cinéastes du néoréalisme. Néoréalisme dont *Ossessione* constitue le premier film. Tourné en pleine guerre et période fasciste, l'œuvre tranche avec le cinéma standard italien de l'époque, constitué essentiellement de péplums patriotiques, de mélodrames éloquents et de comédies de boulevard nommées sous l'appellation de « téléphones blancs ». De ce courant dominant, Visconti ne retient qu'une narration linéaire, perceptible auprès du grand public, ainsi que le recours à un couple vedette. Clara Calamai remplaçait Anna Magnani indisponible et composait pour la première fois une femme du peuple, loin du fard et des artifices qui avaient consolidé son statut de star. Massimo Girotti, pendant transalpin de Jean Marais, trouvait quant à lui le rôle qui allait faire de lui une valeur sûre du cinéma italien pendant quelques décennies. De sa collaboration avec Renoir, Visconti retient un sens de la dramaturgie saisissant, ainsi que l'utilisation sobre de décors naturels. L'attitude de Giovanna et Gino envers Bragana (Juan de Landa) fait ainsi écho au complot de Janie Marèse et Georges Flamant dans *La chienne*, tandis que leur étreinte sur la plage rappelle certains plans de *Toni*.

Mais prenant ses distances tant avec cette influence française qu'avec le matériau américain d'origine, Visconti se focalise sur la description semi-documentaire des rituels du peuple italien, et intègre une critique sociale, renvoyant dos-à-dos le patriarcat du fascisme incarné par Bragana et les considérations matérialistes de certains opprimés, représentés ici par la figure cupide et intrigante de Giovanna. On est loin de l'héroïsme de *Rome ville ouverte* ou de l'émotion humaniste du *Voleur de bicyclette*, autres jalons fondateurs du néoréalisme, courant somme toute pluriel qui a été intériorisé par la personnalité de ses auteurs. On retrouve ainsi dans *Ossessione* la thématique des amours impossibles, qui atteindra sa plénitude dans *Senso* et *Mort à Venise*, quand les migrations internes de Gino annoncent l'arrivée à Milan de *Rocco et ses frères*. Et le réalisateur s'autorise même des allusions audacieuses pour l'époque à travers le personnage de l'Espagnol (Elio Marcuzzo), dont les rapports troubles avec Gino sont typiques de l'univers viscontien. En dépit de problèmes avec la censure, *Ossessione* fut bien accueilli et considéré très vite comme une date capitale de l'histoire du cinéma italien. Tay Garnett en 1946 et Bob Rafelson en 1981 signeront les adaptations postérieures du roman culte de James Cain.

Gérard Crespo, [Avoir-alire.com](http://Avoir-alire.com)



Une date dans l'histoire du cinéma italien. Influencé par Renoir et Carné et surtout par le romancier naturaliste Verga, Visconti tourne l'un des premiers chefs-d'œuvre du néo-réalisme. Le film fit scandale par l'image qu'il donnait, en pleine domination fasciste, de l'Italie : le chômage, la misère, l'adultère.

**Jean Tulard, *Le Guide des Films* (Ed. Robert Laffont)**

Cette adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois*, de James M. Cain, fit scandale dans l'Italie fasciste en donnant une image négative du pays : chômage, misère et adultère. Pour son premier film, Visconti lance le mouvement néoréaliste, mais s'en démarque par son pessimisme : ni bonté humaine ni renouveau moral. Les amants sont plombés par une sensualité qui les dépasse et le film s'achève dans une atmosphère mortuaire. *Ossessione* est une rupture brutale avec un cinéma italien annihilé par le fascisme (et ses films dits de « téléphones blancs »). Le pouvoir censura ce film de résistance, traversé par l'étonnante figure de l'Espagnol errant et homosexuel, inventée par Visconti. Déjà, derrière le cinéaste militant apparaît le poète et, derrière la volonté de saisir le vrai, son sens inné de la beauté magnifié par les paysages de la plaine de Pô.

**Christophe Pellet, *Le Guide du Cinéma* (Télérama Hors Série)**

Il s'agit de la seconde adaptation d'un roman noir de James M. Cain, *Le Facteur sonne toujours deux fois*. L'œuvre littéraire fournit ici la simple base narrative (un couple d'amants cherche à se débarrasser du mari de la femme) d'un film qui immerge un couple d'immenses vedettes du cinéma italien de l'époque (Massimo Girotti et Clara Calamai) dans les brumes des plaines du Pô. *Ossessione* constitue un début "*paradoxal et insolite*" (Jacques Lourcelles)

du courant néoréaliste italien, très loin des ruines de Rossellini ou des voleurs de bicyclette de Vittorio De Sica.

Jean-François Rauger, **les Inrocks**



Deuxième des quatre adaptations du roman de James Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois* (non crédité au générique pour des questions de droits). L'importance historique d'*Ossessione* est sans commune mesure avec les trois autres films et ce n'est d'ailleurs pas en tant qu'adaptation littéraire que le film doit être analysé. *Ossessione* ouvre en effet à la fois la carrière de Visconti et le mouvement néo-réaliste. Le mot lui-même, prononcé pour la première fois à propos d'un film le fut par le monteur Mario Serandrei dans un message adressé à Visconti durant les premiers jours de montage. (à noter qu'en Italie l'expression

était déjà utilisée dans le domaine littéraire.) A l'intérieur de l'œuvre de Visconti, *Ossessione* figure parmi les films les plus novateurs et les plus aboutis (qui prennent tous place au début de sa carrière). A l'intérieur du mouvement néo-réaliste, le film représente un début paradoxal et très insolite. En effet, il n'a rien de commun avec les autres films fondateurs du mouvement (*Le voleur de bicyclette*, *Rome, ville ouverte*, *Paisa*) qui en dépeignant des ruines, sont animés par un esprit de renouveau moral et, par-delà leurs particularités individuelles, contiennent tous un message d'espoir. C'est en tant qu'œuvre de rupture qu'*Ossessione* inaugure le néo-réalisme. L'audace de son sujet, l'importance donnée au background social des personnages mais aussi et surtout à leur élans et à leurs frustrations physiques, le pessimisme, la noirceur et la froideur du ton sont en opposition radicale avec le cinéma environnant des années fascistes. Visconti s'est d'ailleurs étonné que le film ait pu franchir, pendant sa préparation et son tournage, les barrières de la pré-censure. Une fois distribué, il connut une carrière erratique et limitée, à la merci des diverses censures locales. Sur le plan esthétique, ce premier long métrage de Visconti est une œuvre accomplie et d'une grande maturité, qui utilise largement et sans aucun formalisme la profondeur de champ, les plans longs (proches du plan-séquence), les mouvements d'appareil savants et complexes. Malgré sa longueur d'ensemble et celle de certaines séquences en particulier, le film laisse une impression globale de laconisme, de réserve, de sécheresse, qui l'a empêché de vieillir. Ajoutons que ce film-pilote, si révolutionnaire dans son contexte national, est loin d'être sans filiation. L'influence du cinéma d'avant-guerre y est prépondérante et fut d'ailleurs reconnue par Visconti lui-même. Le film doit beaucoup au si mal nommé « réalisme poétique » (Carné, Duvivier) et plus encore à Renoir dont Visconti fut plusieurs fois l'assistant. On pense beaucoup à *Toni* et, dans une moindre mesure, à *La bête humaine* pour le climat tragique et oppressant qui pèse sur les personnages, pour l'intégration des paysages à l'action (ou de l'action aux paysages), pour la sobre et efficace élégance des cadrages.

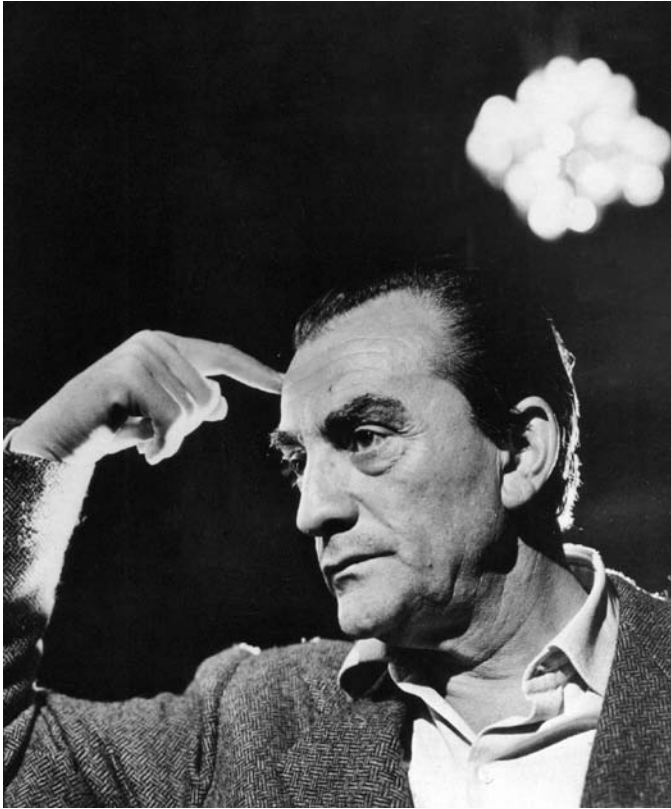
Jacques Lourcelles, **Dictionnaire du Cinéma (Ed. Robert Laffont)**





# LE RÉALISATEUR

## LUCHINO VISCONTI (1906 – 1976)



Hanté par l'Histoire et son mouvement, Luchino Visconti a traversé et imprégné plus de trente ans de vie cinématographique italienne. Son œuvre raffinée s'est imposée comme une grande méditation sur le temps et l'inévitable corruption de toute chose.

Metteur en scène de cinéma, de théâtre et d'opéra, Visconti est un artiste hors norme. Aussi légendaire que ses origines aristocratiques, son œuvre est redécouverte à l'aune des autres arts (musique, littérature) et des métiers (mise en scène, costumes, décors) où son exigence atteint le sublime pour exhiber la puissance de l'Histoire et le spectre du faux. Après une jeunesse au sein de la noblesse milanaise, les chevaux de course et le monde du théâtre, Visconti arrive à Paris dans

les années 1930 pour y faire, dans l'effervescence du Front Populaire, son apprentissage artistique et politique auprès, entre autres, de Jean Renoir (*Une partie de campagne*). De retour à Rome, il participe à la revue *Cinema* avec les jeunes intellectuels antifascistes qui deviendront les hérauts du néoréalisme italien. Il rencontre Giuseppe De Santis et Marcello Pagliero avec lesquels il participe à *Jours de gloire* (1945), film collectif sur la Résistance italienne de 1943 à la découverte des Fosses ardéatines.

### LES MIRAGES DU NÉORÉALISME

Dès sa sortie italienne, *Ossessione* (1943), d'après James M. Cain, apparaît comme le manifeste d'une nouvelle génération d'artistes, alors que le pays s'enlise dans le chaos de la guerre. Une caméra étonnamment fluide dévoile, en un seul plan, l'arrivée d'un homme errant (Massimo Girotti) et inaugure avec une ambition formelle inédite un mélodrame étoffé de la réalité sociale des gens du Pô. Le néoréalisme de Visconti est déjà en proie à des mirages : les personnages ne veulent pas survivre, mais conjuguer l'amour fou et la réussite matérielle. Transposition en Sicile d'un roman veriste de Giovanni Verga interprété par des insulaires, *La Terre tremble* (1948) est souvent gêné par sa stature d'œuvre capitale du néoréalisme. Depuis quand

n'a-t-on pas revu en entier cette fresque, la première qui montre que pour le cinéaste le noyau principal de toute tragédie reste la famille ? 'Ntoni (Antonio Arcidiacono) et les siens s'épuisent dans un collectif impossible. On y devine, grâce à une sévérité plastique remarquable, la tentation du fascisme, la colère, l'étouffement de l'espoir, la résignation : lorsque les femmes attendent les pêcheurs, leurs corps, entièrement voilés de noir, se confondent avec les pierres face à une mer tempétueuse.

*Bellissima* (1951), sur un scénario de Cesare Zavattini, montre Anna Magnani en femme du peuple mue par l'envie frénétique de sortir de l'anonymat en faisant de sa fille une star. Elle l'expose ainsi au chant des sirènes de Cinecittà et devient celle par qui le néoréalisme se confronte à son envers. De son côté, Simone (Renato Salvatori), la brebis noire de *Rocco et ses frères* (1960), est piégé par l'argent facile dans cette magistrale fresque sur l'amour filial, qui ancre la tragédie sociale dans le temps de vie d'une fratrie.

## **VENISE, L'EMPIRE DE L'ILLUSION**

Le néoréalisme dévoile l'inanité d'un monde précaire, mais au-delà de l'impasse matérielle, la détresse des personnages viscontiens réside dans l'impossibilité de vivre l'illusion amoureuse. Venise devient la capitale tragique des chimères. L'ouverture de *Senso* (1954) se situe à la Fenice, où des nationalistes, exaltés par *Le Trouvère* de Verdi, hurlent leur rejet de l'occupation autrichienne. Dans ce contexte de construction de l'identité italienne, la comtesse vénitienne fiévreusement incarnée par Alida Valli tombe éperdument amoureuse d'un lieutenant autrichien – ici la tragédie n'a pas de cause politique, elle découle de la confusion amoureuse. Le sommet du mirage amoureux viscontien est toutefois atteint par le jeune homme solitaire que campe Marcello Mastroianni dans *Les Nuits blanches* (1957), transposition de Dostoïevski dans une Venise hivernale et de pacotille. Tout est faux : la ville, les liens amoureux, et pourtant le film est d'une grâce inépuisable. Enfin, dans *Mort à Venise* (1971), d'après Thomas Mann, le musicien (Dirk Bogarde) se laisse porter, dans une ville pourrissante, par un éblouissement devant une pure image : la beauté androgyne de Tadzio.

## **STASES ET FIN DE RÈGNE**

Cinéaste de la décadence, Visconti fait de la respectabilité sociale un paravent à des faits ou des pulsions inavouables. Les lieux ont une vie propre : la villa de *L'Innocent* (1976) alimente la jalousie de l'aristocrate romain pris entre deux femmes ; dans *Sandra* (1965), le palais où ont grandi Sandra (Claudia Cardinale) et Gianni (Jean Sorel) abrite de sombres secrets familiaux ; l'espace labyrinthique de l'appartement du professeur (Burt Lancaster) dans *Violence et passion* (1974) nourrit le tableau intérieur d'une société en prise avec ses tabous et ses mutations. La sénescence d'un monde est figurée par la folie des demeures et les moindres détails anatomiques du dernier roi de Bavière, dont les dents noircissent à mesure qu'il perd le contact avec la réalité : dans *Ludwig* (1973), Helmut Berger, la plus flamboyante des créatures viscontiennes, porte à même le corps la fin d'un monde. L'exemple plus célèbre d'une époque

finissante demeure *Le Guépard* (1963) : la fluidité des mouvements de caméra et le faste des intérieurs manifestent le dernier éclat d'un monde voué à disparaître. À l'inverse, la quantité et la violence des zooms figurent un monde qui perd ses repères : l'épuisement du personnage de *L'Étranger* (1967, d'après Camus), le déferlement d'énergies dionysiaques qui guette l'Europe à la veille de la Seconde Guerre mondiale (*Les Damnés*, 1969). Lorsque Konstantin, la voix éraillée, s'essaie à un lied de Wagner, Visconti évoque non seulement la Nuit des longs couteaux, mais une vision apocalyptique : des familles, des nations entières qui se vautrent dans le confort d'une vie ritualisée, factice. Du Risorgimento italien aux années de plomb, en passant par la Belle Époque et l'Allemagne nazie, le cinéma de Luchino Visconti n'a cessé de dépeindre avec brio la splendeur, la misère et les hantises d'un siècle au bord du gouffre, d'un monde toujours en sursis.

Gabriela Trujillo

## FILMOGRAPHIE

### Longs métrages

- 1943 LES AMANTS DIABOLIQUES (*OSSESSIONE*)
- 1948 LA TERRE TREMBLE (*LA TERRA TREMA*)
- 1951 BELLISSIMA
- 1954 SENSO
- 1957 NUITS BLANCHES (*LE NOTTI BIANCHE*)
- 1960 ROCCO ET SES FRERES (*ROCCO E I SUOI FRATELLI*)
- 1963 LE GUEPARD (*IL GATTOPARDO*)
- 1965 SANDRA (*VAGHE STELLE DELL'ORSA*)
- 1967 L'ÉTRANGER (*LO STRANIERO*)
- 1969 LES DAMNES (*LA CADUTA DEGLI DEI*)
- 1971 MORT A VENISE (*MORTE A VENEZIA*)
- 1972 LUDWIG OU LE CREPUSCULE DES DIEUX (*LUDWIG*)
- 1974 VIOLENCE ET PASSION (*GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO*)
- 1976 L'INNOCENT (*L'INNOCENTE*)

### Courts métrages

- 1951 NOTES SUR UN FAIT DIVERS (*APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA*) - Épisode réalisé pour le magazine cinématographique Documenti mensili
- 1953 NOUS LES FEMMES (*SIAMO DONNE*) - Épisode 5 - segment Anna Magnani
- 1961 BOCCACE 70 (*BOCCACCIO '70*) - Segment Il Lavoro (Le Travail)
- 1966 LES SORCIÈRES (*LE STREGHE*) - Segment La Sorcière brûlée vive (La Strega bruciata viva)

### Documentaire

- 1945 GIORNI DI GLORIA (*JOURS DE GLOIRE*)

## FICHE ARISTIQUE

**Clara Calamai** : Giovanna Bragana

**Massimo Girotti** : Gino Costa

**Dhia Cristiani** : Anita

**Elio Marcuzzo** : l'Espagnol

**Vittorio Duse** : le policier

**Michele Riccardini** : Don Remigio

**Juan de Landa** : Giuseppe Bragana



## FICHE TECHNIQUE

**Réalisation** : Luchino Visconti

**Assistants réalisateurs** : Giuseppe De Santis et Antonio Pietrangeli

**Scénario** : Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Alberto Moravia (non crédité), Gianni Puccini et Antonio Pietrangeli (non crédité)

**D'après le roman de James M. Cain** : *Le facteur sonne toujours deux fois*

**Musique** : Giuseppe Rosati, et Georges Bizet (*L'Amour est enfant de Bohême de Carmen, Je crois l'entendre encore des Pêcheurs de perles*) et Giuseppe Verdi (extraits de la *Traviata* et *Rigoletto*), sous la direction de Fernando Previtali

**Son** : Arrigo Usigli, Tommaso Barberini

**Photographie** : Domenico Scala, Aldo Tonti

**Opérateur** : Gianni Di Venanzo

**Montage** : Mario Serandrei

**Décors** : Gino Franzini

**Costumes** : Maria De Matteis

**Distribution** : Films Sans Frontières

[www.films-sans-frontieres.com/les-amants-diaboliques/](http://www.films-sans-frontieres.com/les-amants-diaboliques/)