

LES ACACIAS présentent

LES ANNÉES 70 DE DINO RISI

ÂMES PERDUES

Anima persa



VERSION RESTAURÉE

AU CINÉMA LE 27 NOVEMBRE 2019

LA CARRIÈRE D'UNE FEMME DE CHAMBRE

Telefoni bianchi



VERSION RESTAURÉE 4K

AU CINÉMA LE 11 DÉCEMBRE 2019

DISTRIBUTION

LES ACACIAS

Tél. 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

ÉTIENNE LERBRET

Tél. 01 53 75 17 07

etiennelerbret@orange.fr

ÂMES PERDUES

Anima persa

France / Italie - 1977 - Durée 1h42



SYNOPSIS

Venu étudier la peinture à Venise, Tino est logé dans l'étrange demeure de son oncle Fabio qui ne cesse d'humilier sa jeune épouse Elisa. Intrigué par des bruits étranges, Tino découvre qu'un autre membre de la famille, devenu fou, vit secrètement enfermé dans une pièce de la villa...

L'ENFER DE VENISE



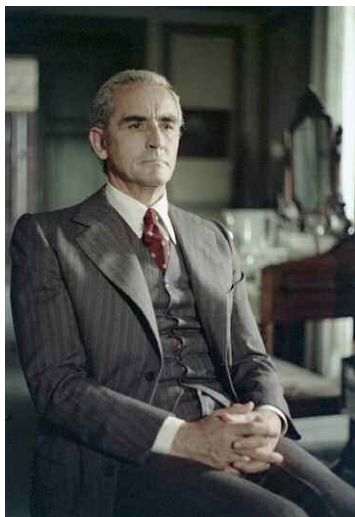
Depuis quelques années, et au rythme d'à peu près un film par an, Dino Risi est un cinéaste heureux. La comédie italienne, dont il est, comme il dit, l'un des « coupables », est un genre qui marche. Son association avec Vittorio Gassman fonctionne aussi bien que possible. En pleine possession de son métier, de son talent et des recettes du succès, l'auteur de *Parfum de femme* change de registre.

« *Je me suis mesuré, avec *Âmes perdues* », précise-t-il, « à un genre classique du cinématographe, celui du thriller, mais il ne s'agit pas ici d'un traditionnel film à suspense. Ici, il y a quelque chose de plus (du moins, j'espère que les spectateurs le percevront) : un sentiment d'inquiétude, de peur, d'angoisse, qui est assez répandu de nos jours. Et même si le film a une apparence assez ancienne, c'est un film qui a l'air d'être hors du temps, je pense que l'angoisse, la peur qu'il communique, l'inquiétude qui le parcourt, sont typiques de notre époque. »*

Dans une Venise plus belle et plus délabrée que jamais (« *Venise* », dit le guide en montrant des eaux croupies, « *est une vieille dame qui sent mauvais* »), un adolescent venu apprendre la peinture rencontre un couple étrange, dont il va découvrir la folie et l'insolite complicité. Ces deux représentants de la grande bourgeoisie, qui donnent l'impression de vivre hors du temps, dans une demeure mystérieuse, environnés de fantômes, auraient été, il y a quelques années, le couple idéal pour un film se situant entre la féerie et l'amour fou, entre un fantastique à la Henry James et un merveilleux à la Malombra. Ils auraient pu, également, se retrouver dans un film de Bunuel, du Mankiewicz de *Madame Muir* et même de l'Hitchcock de *Marnie*, tout ceci pour dire qu'il y avait bien des manières d'adapter le roman qui sert de base à Risi et à son co-scénariste Bernardino Zapponi.

Nul doute à ce niveau que le choix de Vittorio Gassman n'ait été déterminant. De film en film, Gassman promène un personnage à deux visages, use de son physique de séducteur élégant pour devenir volontiers inquiétant et provocant, et le roman de Giovanni Arpino lui sert « sur un plateau » un de ces rôles à transformation où il excelle. Dans le double rôle de l'ingénieur Stolz et de son « frère » fou, Berto, Gassman nous donne une admirable composition digne en tous points de celles de *Parfum de femme* ou des *Monstres*, passant cette fois encore de la caricature à l'émotion.

L'émotion, Risi ne la cherche pas systématiquement dans un film où, justement, il aurait été facile de la trouver. *Âmes perdues* ne sera pas non plus l'étude clinique d'un cas de schizophrénie. « *Naturellement* », précise Risi, « *un psychiatre pourrait donner une définition clinique du personnage principal, qui est évidemment un schizophrène, c'est-à-dire un être coupé en deux, avec une double personnalité. Nous voyons un homme qui vit deux vies différentes : une vie de jour et une vie de nuit, une vie intérieure et une vie extérieure, une vie qu'il mène selon les règles d'un certain type d'éducation (la sienne est une éducation de vieille famille bourgeoise autrichienne) et son âme secrète, diabolique. Ce que j'ai souligné, et qui n'était qu'effleuré dans le livre, c'est la représentation de cette solitude noire, profonde et absolue d'un homme qui n'arrive pas à communiquer* ».



Le sens de son film, c'est la mise en scène qui nous la donne. En parlant des (somp tueuses) maisons dont on nous montre les façades closes au bord des canaux, le guide nous prévient : « *les maîtres ne se montrent jamais* ». L'intérieur de ces maisons, qui sont ou qui pourraient être de véritables palais, est à peine éclairé. Risi filme des gens qui vivent dans l'ombre, les migraines et la solitude d'une jeune femme blonde et pâle, maîtresse d'une immense maison dont une partie des pièces est condamnée, et hantée par le double fou d'un homme qui n'aime plus d'elle qu'une image disparue. La Venise qu'il nous montre est peuplée de gens très vieux, qui se déplacent comme des fantômes. Les navires eux-mêmes sont à l'abandon, condamnés à l'immobilité, à la mort sur place, comme les fous isolés dans une des îles de la lagune. Risi nous fait assister à un lent processus de décomposition : mort de l'amour, amour de ce qui est disparu. Une bonne partie de ce qui nous est montré est filmée à travers les trous des murs ou des serrures, comme s'il ne restait plus du passé que quelques détails tel le petit pan de mur jaune de Vermeer (Vermeer dont le vieux professeur de peinture fait admirer un détail à ses élèves

en l'actualisant). La caméra, elle, ne perce jamais complètement l'ombre qui entoure les personnages, et Catherine Deneuve dit à un moment : « *Je commence à être effacée.* »

Ce sont les souvenirs enfouis dans l'ombre qui font le plus souffrir, nous dit Risi. Le temps inflige des blessures incurables. Gassman dit très durement à sa femme : « *Tu es déjà un cadavre* ». Ce n'est pas pour rien que Risi situe *Âmes perdues* dans une ville en pleine décomposition, dont il prend soin de nous montrer aussi l'envers (les égouts, l'asile d'aliénés, les salles de jeu les plus sordides). « *Venise est la ville représentative de toute une vieille Europe qui peu à peu s'enfoncé* », à l'image de sa grande bourgeoisie, dont Gassman ne nous montre le côté officiel que pour mieux nous faire entrevoir son enfer.

La noirceur de Risi ne le cède en rien à celle de Wilder (ce n'est pas un mince compliment). Comme Wilder, Risi sait jouer de la comédie pour l'abandonner brusquement. Au-delà des apparences, il sait nous montrer, contradictoirement, la brutalité, l'ironie, la violence et le désespoir du personnage de Gassman. Le cinéma de Risi nous semble devenir, de plus en plus grinçant, de plus en plus désespéré ; sa vision du monde de plus en plus pessimiste. Cela fait pas mal d'années que Gassman n'est plus seulement un matamore, un triomphateur. L'accent est mis de plus en plus sur la composition permanente de l'acteur, pour aboutir à un constat d'échec.

Âmes perdues, où Risi s'éloigne beaucoup plus de la comédie que dans ses précédents films, n'échappe pas à ce pessimisme habituel, même si le moment où la folie trouve son expression la plus éclatante, apparaît en pleine lumière (façon de parler) est, aussi et surtout, un de ces grands moments d'amour fou dont le cinéma est bien peu prodigue. A l'instant où il nous dévoile l'amour impossible et désespéré de ses personnages, où leur passion explose dans une impasse bouleversante, Risi n'a plus pour eux que compréhension et tendresse. A la fin de *La Carrière d'une femme de chambre*, le comédien interprété, par Gassman cessait de n'être qu'un cabotin pour jouer véritablement avec sa vie. A la fin d'*Âmes perdues*, Risi referme la porte de la demeure mystérieuse sur un accord mystérieusement retrouvé au-delà du désespoir et de la folie. Il fallait pas mal de talent pour oser franchir ce seuil mystérieux.

Dominique Rabourdin – *Cinéma 77* – Juin 1977

LE PASSAGE DE LA COMÉDIE AU DRAME : ENTRETIEN AVEC DINO RISI

***Parfum de femme et Âmes perdues* sont des œuvres insolites dans votre production. Qu'est-ce qui nous a valu ce passage de la comédie au drame ?**

Ces films représentent le tournant que j'aurais dû prendre il y a bien des années et que je n'ai jamais pris. Auparavant je m'intéressais à un type de cinéma qui restait superficiel, anecdotique, un cinéma que je faisais pour amuser le public, et moi aussi tant qu'à faire. Etant donné que ce type de comédie a eu du succès, j'ai continué dans cette direction par paresse, et en partie conditionné par le succès. Je me suis maintenant rapproché de ma vraie nature, des films que j'aurais toujours voulu faire. Je sens maintenant le besoin de mieux me comprendre, de mieux comprendre les autres et les vrais problèmes de l'homme. Si le succès m'a un peu coupé les ailes dans le passé, il m'a actuellement donné le droit de faire le cinéma auquel j'ai au fond toujours aspiré.

J'ai opté pour un nouveau style parce que je sens également que la comédie italienne, dont je suis l'un des « coupables », a fait son temps, elle commence à lasser comme le prouvent les résultats. Je ne veux pas dire par là que c'en est fini de la comédie : je dis qu'elle a vieilli, comme ont vieilli les auteurs, ceux de ma génération, qui l'ont créée. On sent le besoin d'idées nouvelles, d'auteurs et de scénarios nouveaux. La comédie, en d'autres termes, s'est arrêtée à un type d'histoires qui ne reflètent plus la situation concrète de la société italienne contemporaine, dramatique comme chacun sait. A l'époque, nous avons mis en scène la comédie du boom, de la société du bien-être, dans laquelle le public retrouvait plus ou moins son image. De nos jours, il faudrait inventer la comédie italienne du malaise... C'est pourquoi, sentant le besoin de me rajeunir, j'ai voulu me mesurer avec un genre classique du cinéma, le thriller.

Dans vos derniers films vous semblez « plaisanter » avec la mort.

Plus que plaisanter avec la mort, je la présente. Je lui donne un rôle de temps en temps. Je lui fais faire des apparitions. Il me semble que l'on doit en parler. Et comme je le fais moi, c'est aussi une façon de l'exorciser. Il y a une telle peur de la mort, en règle générale, que l'on n'aborde jamais le sujet. Je crois que la pensée de la mort devrait être omniprésente, et il est bon qu'on l'introduise aussi dans la comédie, car dans la tragédie elle est souveraine maîtresse. La présence de la mort nous permet d'aimer davantage la vie.

Aldo Tassone - *Le Cinéma italien parle* - 1982 - Edilig

FICHE ARTISTIQUE

Fabio Stolz	Vittorio Gassman
Elisa Stolz	Catherine Deneuve
Tino	Danilo Mattei
Lucia	Anicée Alvina
Annetta	Esther Carloni
Le duc	Michele Capnist
Versatti	Gino Cavalieri

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Dino Risi
Scénario	Dino Risi Bernardino Zapponi d'après le roman <i>Un anima persa</i> de Giovanni Arpino
Photographie	Tonino Delli Colli
Montage	Alberto Galliti
Musique	Francis Lai
Producteurs	Pio Angeletti Adriano De Micheli
Sociétés de production	Dean Film Les Productions Fox Europa

LA CARRIÈRE D'UNE FEMME DE CHAMBRE

Telefoni bianchi

Italie - 1976 - 1h57



SYNOPSIS

1935, Venise. Marcella, femme de chambre, est fascinée par le tout nouveau Festival du cinéma. Elle quitte Venise et son fiancé Roberto pour aller à Rome rejoindre Luciano, secrétaire de production. Un bout d'essai plus tard, elle rencontre Bruno, un lieutenant fasciste, et sa carrière est lancée...

JEUX DE MASSACRE



La Carrière d'une femme de chambre raconte la vie, dans les années 30 et 40, d'une belle ambitieuse qui use de tous ses charmes pour faire carrière dans le cinéma, pour devenir « l'ingénue » numéro 1 du cinéma italien, jusqu'à sa chute vertigineuse, et sa « retraite » heureuse. (...)

De l'équipe (Risi-Gassman-Agostina Belli) de *Parfum de femme*, on attendait une agréable parodie des comédies de l'époque, avec Gassman en séducteur et Belli en vedette qui monte. Mais Risi va beaucoup plus loin que ce point de départ pour nous donner une œuvre d'une férocité à peine croyable.

Il ne s'agit plus du tout de la mise en comédie italienne d'*Une Etoile est née*. Agostina Belli n'est pas la simple petite jeune fille qui rêve de faire du cinéma et y réussit grâce à son talent et à son obstination. Il ne s'agit plus d'idéaliser le monde du spectacle. Tout ce qu'elle obtient, aussi bien qu'une communication téléphonique qu'une roue de secours, la future Alba Doris l'obtient en couchant avec tous ceux qui peuvent lui être utiles, d'un producteur-escroc à Mussolini lui-même.

Risi nous montre que l'égérie officielle d'un régime est une ancienne pensionnaire de bordel, et la super-star interprété par Vittorio Gassman, Franco Denza, est un cabotin alcoolique et drogué. Le seul personnage honnête du film, le fiancé désespéré d'Alba Doris, est expédié successivement en Abyssinie, en Espagne, en Afrique et en Russie dans les rangs des armées fascistes. Quand, à la fin du film, Alba Doris est recueillie par un colporteur bossu (encore un tour de force à l'actif d'Ugo Tognazzi), Risi nous montre comment ce brave type l'oblige à coucher avec un garagiste pour obtenir un pneu neuf, l'abandonne au milieu de la route pour recueillir une famille de juifs qu'il va immédiatement vendre aux Allemands.

Dans l'humour noir Risi va aussi loin que W.C. Fields. On se souvient de la fin du génial *The fatal Glass of Beer* : Fields et sa femme n'hésitaient pas à chasser de leur maison, en pleine tempête de neige, leur fils quand ils apprennent qu'il n'a pas d'argent. Les parents d'Alba Doris ne reçoivent pas mieux leur fille quand elle leur dit qu'elle est ruinée. Risi n'y va pas de main morte, agissant d'un bout à l'autre de son film comme s'il voulait prendre les Italiens à rebrousse-pois. Je ne vois pas quel cinéaste français serait actuellement capable d'aller aussi loin.

Mais attention, la méchanceté de Risi n'est pas gratuite. Au bout de sa carrière, Marcella-Alba, découvre sa vérité, acquiert une sorte de sérénité. La jeune fille inconsciente qui regarde passer les vedettes à Venise, sur la La Lagune, a pu faire l'expérience de son rêve et sait en tirer les leçons. Dans une scène magistrale, où Vittorio Gassman est sublime, Risi fait littéralement mourir de peur cet éternel cabot en quelque sorte par ses propres armes : par la mise en scène — falsification de son exécution. Il est condamné par le rire des autres, de ceux qui ne sont plus dupes de son jeu.

Risi, lui aussi, a jeté le masque. Il ne camoufle plus, ce qui le rend amer et grinçant. *Telefoni bianchi* est à peine une comédie — ce qui ne veut pas dire que l'on n'y rit pas, et ne reste une comédie que parce qu'il faut se dépêcher de rire. Bien sûr, on pourra lui reprocher une vulgarité très consciente, et une méchanceté qui ne l'est pas moins. Mais pour faire passer, un propos aussi pessimiste, pour aller aussi loin dans la noirceur il nous semble que Risi n'a jamais été si maître de ses moyens. Il a décidé ici d'aller beaucoup trop loin — trop pour parler en termes de bon goût. Plus question de gentillesse. Toute sentimentalité est bannie. Rarement humour nous aura semblé aussi révélateur, aussi authentique, aussi révolté.

LA PÉRIODE DES « TÉLÉPHONES BLANCS »

La période dite des « Téléphones blancs » (*Telefoni bianchi*) correspond à une assez brève période d'euphorie ambiante, non seulement dans le cinéma italien mais aussi dans la vie de l'Italie tout entière, entre 1937 et 1941.

L'appellation est due à la présence quasi-récurrente de cet accessoire dans au moins une scène. Le thème de ces films est le plus souvent une romance à l'eau de rose avec des intrigues qui se nouent et se dénouent au... téléphone. La mode était passée des téléphones classiques, noirs et discrets, et toute scène d'intérieur se devait presque de montrer un de ces téléphones qui sous-entendaient un certain luxe, une certaine classe pour son propriétaire. Plus que d'un courant, il s'agit d'une mode cinématographique où le téléphone blanc est l'icône d'une nouvelle Italie moderne, prospère et heureuse.



Le titre italien renvoie très exactement au sujet qui se faufile d'une partie à l'autre de cette caricature sarcastique : le film italien à l'époque des « téléphones blancs ». Simultanément, le cinéaste se moque de l'art mussolinien et des mœurs du fascisme, du goût du régime pour l'emphase camouflant une réalité mesquine. (...)

« *Marcella*, selon Risi, est un portrait composite des vedettes de ces temps-là, comme Alida Valli, Doris Duranti, Luisa Ferida.»

En cours de récit, le ton change, devient de plus en plus cruel, abordant certains aspects franchement répugnants de la vie sociale : Tognazzi, remarquable, joue le rôle d'un bossu hideux qui vend les Juifs aux Allemands, et Franco Denza, contraint de tourner des films de propagande pour la République de Salò, crève comme un chien : de bellâtre qui se pavane dans une reconstitution triomphaliste de la campagne d'Éthiopie, il reste, sous le regard taquin plutôt que méchant d'un groupe de Résistants, une loque. La farce a pris des accents tragiques et vrais, tragiquement vrais.

FICHE ARTISTIQUE

Marcella Valmarin alias Alba Doris	Agostina Belli
Roberto Trevisan	Cochi Ponzoni
Franco Denza	Vittorio Gassman
Adelmo	Ugo Tognazzi
Luciani	Maurizio Arena
Franz	William Berger
Gondrano Rossi	Lino Toffolo

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Dino Risi
Scénario	Dino Risi Bernardino Zapponi Ruggero Maccari
Photographie	Claudio Cirillo
Montage	Alberto Galliti
Musique	Armando Trovajoli
Producteurs	Pio Angeletti Adriano De Micheli
Sociétés de production	Dean Film

**SORTIE DE 2 AUTRES FILMS
DE DINO RISI EN 2020**

DERNIER AMOUR

Primo Amore

1978 - avec **Ornella Muti** et **Ugo Tognazzi**

SEXE FOU

Sessomatto

1973 - avec **Laura Antonelli** et **Giancarlo Giannini**