ROD
STEIGER
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE
CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 1963
L'Ion d'Or du meilleur film
Dog.
Molo Pisaca
Immacolatella
Stazione
Marittima
Molo S.
Castel
dell'Ovo
MAIN
BASSE
SUR LA
VILLE
UN FILM DE
FRANCESCO ROSI

**Les Acacias distribution**
présente

# MAIN BASSE SUR LA VILLE

# CADAVRES EXQUIS

deux films de
**Francesco Rosi**

**LIVRET ACCOMPAGNANT LA RESSORTIE EN SALLES**

Les Acacias DISTRIBUTION

REVUS & corrigés

# SYNOPSIS

## MAIN BASSE SUR LA VILLE (1963)

L'entrepreneur Edoardo Nottola, par ailleurs membre du Conseil Municipal de Naples, s'est énormément enrichi grâce aux spéculations immobilières et à la construction d'édifices à bas coût. Jusqu'ici soutenu par la droite, qui profite de ses affaires, il cherche aussi, à l'approche des élections municipales, l'appui des groupes politiques centristes, afin d'avoir une plus grande marge de sécurité et de manœuvre. Mais lorsqu'un immeuble vétuste, mitoyen d'une nouvelle construction mise en chantier par Nottola, s'écroule dans la vieille ville, un scandale éclate devant les blessés et les morts, tous de pauvres gens. Nottola voit alors son prestige compromis…

## CADAVRES EXQUIS (1976)

L'inspecteur Rogas enquête sur la série d'assassinats de puissants juges. Ses investigations le conduisent sur la trace d'un homme autrefois condamné par les magistrats. Rogas découvre bientôt que certains personnages influents ne veulent pas entendre parler d'une vengeance personnelle et comptent donner à l'affaire une explication politique, souhaitant profiter de ce climat de violence pour instaurer un état de répression.

# EDITO

*Cadavres exquis* commence par des visages. Celui raviné, filmé en gros plan, de Charles Vanel, et ceux hurlant en silence, des momies alignées dans les catacombes. Des visages pétrifiés répondant à celui aux milles rides du procureur Varga qui deviendra à son tour cadavre, premier assassiné d'une série de morts mystérieuses.

C'est par un paysage que débute *Main basse sur la ville*, non pas un visage-paysage mais celui, urbain, de Naples. À l'effondrement d'un corps correspond l'écroulement d'un immeuble, événement entraînant des morts et l'amputation de la jambe d'un enfant.

Chaque film enquête sur les raisons et les responsabilités ayant causé ces drames. Avec une objectivité quasi scientifique et journalistique, Francesco Rosi tresse des thrillers, réaliste pour *Main basse sur la ville*, métaphysique pour *Cadavres exquis*, cherchant à démêler avec une précision mathématique les raisons des puissants, hommes politiques, patrons, juges, policiers. De ces constructions filmiques millimétrées à la mise en scène fascinante et aux images graphiques, des figures charismatiques surgissent : Nottola, l'entrepreneur, masse opaque acculée, incarné par Rod

Steiger et Rogas, l'inspecteur, masse émouvante prise au piège, interprété par Lino Ventura.

Les lieux signifient autant que les hommes pour Francesco Rosi et le cinéaste architecte, déconstruisant les imbrications politiques et économiques du monde moderne, crée des fables cinématographiques aujourd'hui toujours aussi percutantes.

**Nadine Méla**
Les Acacias

# REVOIR *MAIN BASSE SUR LA VILLE* EN SALLE

par **PATRICIA BARSANTI**

Lorsque le distributeur *Les Acacias* m'a confirmé il y a un peu plus d'un an qu'il ressortirait *Main basse sur la ville* au cinéma, le film dont j'avais suivi la restauration 4K depuis plusieurs années, j'ai évidemment sauté de joie. Après des mois d'un long travail – parfois ingrat mais toujours passionnant – la plus belle des récompenses, pour moi, pour les équipes techniques, pour le distributeur et pour toute la chaîne de passionnés qui auront participé à sa ressortie[1], est de pouvoir vous le faire (re)découvrir en salles, dans le cadre pour lequel il a été créé.

Lion d'or au Festival de Venise à la fin août 1963, le film décrochera également plusieurs autres nominations et prix au fil des ans, et vaudra même à son réalisateur Francesco Rosi un diplôme honorifique accordé en 2005 par la faculté d'Architecture de l'Université de Reggio Calabria. Qui aurait pensé que *faire main basse sur la ville* puisse mener à une reconnaissance universitaire ? Ces honneurs ne font que souligner combien ce film fait partie de l'histoire du Cinéma. Plus important encore, me semble-t-il, est le fait que l'acuité et la vigueur de son propos n'ont pas pris une ride au fil des ans. D'ailleurs Francesco Rosi lui-même a pu constater, en retournant à Naples en 1983, la pérennisation de la situation qu'il avait décrite vingt ans auparavant.

**1.** Je remercie au passage tous les soutiens et participants de la restauration au sein du CNC, de la Cinémathèque de Toulouse, des laboratoires Cinecittà Studios (Rome) et Hiventy (Boulogne-Billancourt, Joinville), de Théâtre du Temple, des Acacias, de l'ADRC, tous les exploitants qui programment le film à l'occasion de cette ressortie et vous permettent ainsi de le (re)découvrir, et tous les journalistes qui soutiennent cette ressortie. Enfin, toute ma gratitude à Morgane Flodrops et à Vincent Dupré pour la splendide affiche, à Steven Gaborieau pour le film-annonce, et à Jean-Fabrice Janaudy, Nadine Méla, Emmanuel Atlan et de nouveau Vincent Dupré (né le même jour que moi, je peux le citer deux fois !) pour leur travail de passeurs.

## UN FILM À L'HEURE DU MONDE

Si le film a, aujourd'hui encore, la force d'un coup de poing, il le doit à la convergence de plusieurs facteurs. Une photographie qui sublime la ville de Naples et des séquences qu'on ne pourrait sans doute plus filmer aujourd'hui – je pense à l'écroulement, l'émeute dans la ruelle, les tracts en flammes. Ces images et les splendides plans rapprochés sont l'œuvre du grand directeur photo Gianni Di Venanzo – *8 ½* de Fellini ou *Eva* de Losey, c'est également lui – dont la longue collaboration avec Francesco Rosi n'a d'égale que l'amitié et l'estime qu'ils se sont portées mutuellement. Une musique à fleur de peau composée par Piero Piccioni, qui souligne et entretient la tension générale du film. L'utilisation du son de prise directe[2], une anomalie dans le paysage filmique italien de cette époque, qui donne aussi son accent de vérité au film. Des dialogues ciselés par le réalisateur avec son complice de toujours, Raffaele La Capria, napolitain comme lui. Et indéniablement, le face à face brutal entre morale et politique bénéficie aussi du jeu inspiré des acteurs. Cela est d'autant plus remarquable que Francesco Rosi a, pour ce film, fait jouer de nombreux *non* professionnels aux côtés de Rod Steiger, Guido Alberti et Salvo Randone : les journalistes intervenant dans la salle d'audience du Conseil sont de *vrais* journalistes, les employés de la Mairie sont de *vrais* employés (les décors sont les *vrais* lieux), et nombre de Conseillers municipaux jouent leur propre rôle. Au premier rang desquels l'incroyable Carlo Fermariello, le conseiller d'opposition *De Vita*,

dans son propre fauteuil (il deviendra sénateur du Parti Communiste Italien quelques années plus tard). L'expression « plus vrai que nature » prend tout son sens !

Hier comme aujourd'hui, *Main basse sur la ville* constitue l'un des jalons posés par Francesco Rosi tout au long des années 1960 et jusqu'au milieu des années 1970 pour témoigner, de manière attentive, inquiète et engagée, sur les bouleversements politiques de l'Italie – et au-delà d'elle, du monde. Par sa manière de chercher la vérité et de filmer ses enquêtes, il a donné naissance au docu-fiction moderne. En conjuguant la force du journalisme avec les techniques du cinéma, il a créé le modèle (dont *Main basse sur la ville* est un si bel exemple) qui sera suivi par tous les films qui voudront parler de politique : la raconter comme un thriller, analyser les faits, donner aux esprits curieux des spectateurs de quoi nourrir leur propre réflexion, et veiller toujours à respecter leur liberté de penser, voilà la « patte » de Francesco Rosi. Lequel a d'ailleurs souvent dit souhaiter que les gens ressortent de ses films mieux outillés pour devenir acteurs de leur monde, pour mieux le comprendre et pour pouvoir prendre leurs décisions en connaissance de cause. Avec Francesco Rosi, aussi exigeant envers nous, spectateurs, qu'envers lui-même, le cinéma est un divertissement où nous devons faire preuve de finesse, de raisonnement et de réflexion. Ce faisant, il nous offre le plus beau des cadeaux, de plus en plus rare : celui de s'adresser à notre intelligence.

**2.** Page précédente : dans l'Italie des années 1960, le son de prise directe n'était utilisé que pour les documentaires. Francesco Rosi y a été initié par Luchino Visconti lorsqu'il était son 1er assistant réalisateur sur le tournage de *La Terre tremble*, film commencé comme un documentaire puis achevé en film. Tous les longs métrages de cette époque étaient systématiquement post-synchronisés (doublés) en italien. Il faut dire que la post-synchronisation simplifiait les choses, puisque dans les années d'or du cinéma transalpin, les plateaux de Cinecittà ressemblaient à une Tour de Babel ! Mais Francesco Rosi a toujours souhaité que ses films bénéficient du son de prise directe. Dans le film, Rod Steiger est toutefois évidemment doublé, sinon cela aurait été incompréhensible pour le public de l'époque.

## ROSI RETROUVÉ

Le film est dans le catalogue de la société Cinématographique Lyre depuis son premier coup de manivelle, mon père en étant le coproducteur français d'origine. Pour l'anecdote, il s'agit d'une coproduction franco-italienne dite « exceptionnelle » : ce terme indiquait à l'époque qu'une dérogation avait été accordée. En l'occurrence, celle d'employer l'acteur américain Rod Steiger, plutôt qu'un acteur français ou italien, pour le rôle-clé du conseiller *Edoardo Nottola*, par ailleurs entrepreneur ambitieux central à l'intrigue du film. Le centenaire de la naissance de Francesco Rosi était l'occasion rêvée pour faire découvrir ce film dans

une restauration qui se veut respectueuse des intentions de ses auteurs. Nous avons ainsi notamment restauré mais non *modifié* le son original, et ce, malgré certains passages difficiles (par exemple la dernière scène). Vous entendrez donc, comme les premiers spectateurs et tous ceux qui les ont suivis, le vent, la foule, les engins… à certains moments prendre en quelque sorte part aux dialogues. C'est ce que Francesco Rosi souhaitait, pour que le témoignage apporté par son film soit *véridique*. C'est donc ainsi que vous l'entendrez, restauré mais avec ses variations d'origine.

Sachez que c'est toujours un grand honneur et bonheur – et une certaine appréhension ! – de soumettre à vos regards une

œuvre que l'on aime et dont on a suivi la renaissance. Et c'est particulièrement émouvant de savoir que, bien souvent, cette œuvre va toucher un nouveau public, vivre une nouvelle vie. Car, pour d'autres films, à la question « l'avez-vous déjà vu ? » posée en début de séance, une grande partie du public me répond immanquablement par la négative. Cette fois encore, nombre d'entre vous seront entrés par curiosité, et j'en suis absolument ravie. N'est-ce pas cela, finalement, la magie du cinéma ?

Mon plus grand souhait pour *Main basse sur la ville* est qu'en le voyant vous ayez ressenti, réfléchi, réagi. Peu importe la réaction, d'ailleurs, et tant mieux si à vous tous, vous couvrez tout le spectre. Le pire serait l'ennui, l'apathie. Quand le film fait vibrer, il reste dans les mémoires. Nous faisons un métier de passionnés, partager cette passion est un bonheur, faire en sorte que les œuvres soient vues, revues et surtout s'assurer qu'elles ne meurent pas dans l'oubli, est notre devoir. En poussant la porte de ce cinéma, en restant curieux, vous nous offrez la chance, et je vous en sais infiniment gré, de les partager avec vous. Qui plus est dans le format et sur le support pour lequel leur réalisateur les a tournées. D'avance, merci de votre présence dans cette salle.

Je vous souhaite une très belle projection.
Bien chaleureusement,

**Patricia Barsanti**
Cinématographique Lyre

PS : Il n'y a pas de hasard, dit-on. En voici la preuve : nous sommes installés depuis 1952 à Paris (eh oui, la Lyre fête ses 70 ans cette année !), et depuis 1983 rue de… Naples !

# *MAIN BASSE SUR LA VILLE* PAR FRANCESCO ROSI

Entretien par **MICHEL CIMENT**

***Main basse sur la ville* se distingue radicalement de *Salvatore Giuliano*.**

—

*Main basse sur la ville* n'est pas parti d'une émotion, mais d'une idée. *Salvatore Giuliano* parlait déjà de la Sicile et de la politique italienne, et j'avais l'intention de revenir sur ce problème dans son ensemble en resserrant le cadre du discours tout en le gardant ouvert. Je voulais centrer le film sur une ville, et plus particulièrement sur la mienne, Naples. Mais je ne savais pas par où commencer. Le pittoresque, le « folklore » à Naples sont tellement agressifs qu'il est difficile de les éviter. J'y étais parvenu, me semble-t-il, dans *Le Défi*, mais je voulais aller plus loin. Je voulais éviter de tomber dans la facilité d'un fait divers qui aurait à nouveau proposé la problématique de la *camorra*, d'autant que dans *Giuliano* je venais d'éviter de traiter le caractère particulier de la Mafia pour l'inclure dans un discours plus vaste.

Donc je me promenais dans Naples à la recherche de suggestions que me feraient les lieux. Je voulais construire un film sur un thème très précis : les compromissions du pouvoir économique et politique dans une ville qui change physiquement. Ce changement physique correspond au changement de l'homme. Ce qui est négatif dans la spéculation immobilière, ce n'est pas seulement la destruction d'une ville et l'aspect chaotique qu'elle prend, c'est aussi la destruction d'une culture au profit d'une autre où l'homme n'a plus de place. On change l'homme, oui, en le mettant en pièces. Le centre historique de Naples, comme celui de toutes les villes médiévales italiennes, c'est presque toute la ville. Et sa structure a résisté au passage des siècles. Si on le détruit pour reconstruire au même endroit dans les mêmes ruelles des volumes qui sont le double ou le quadruple de l'état antérieur, on ne fait qu'aggraver la situation. Les gosses qui vivaient il y a encore vingt ans dans des conditions pénibles font maintenant partie d'une population quatre fois plus nombreuse sans que les services publics indispensables aient été créés. Les conséquences de cette situation se font sentir sur le marché du travail, sur la criminalité. Ce qui explique que le sous-prolétariat napolitain n'a fait qu'augmenter dans le même espace.

Le problème des liens entre le pouvoir et ceux qui le subissent est une donnée fondamentale de l'Italie du Sud. Il ne faut pas oublier en effet l'influence de la religion catholique, de l'enseignement religieux, d'un individualisme très marqué, d'une culture très paternaliste, d'une classe dirigeante qui, au lieu de donner du travail, vivait dans l'oisiveté des revenus des *latifundia* et se tenait à l'écart des grands mouvements qui traversaient le reste du pays. À Naples, on était encore, à l'époque de *Main basse*, dans ce moment politique qu'on appelait le *laurismo*, mouvement d'extrême-droite lié à l'idée de monarchie. Même la politique des partis de gauche – socialiste et communiste – devait tenir compte de cette réalité politique et d'un *lumpenproletariat* très nombreux. Leurs slogans n'évitaient pas la démagogie, car il n'y avait pas de mouvement de prise de conscience à côté de leur action spécifique. Dans l'Italie du Nord, la culture de l'ouvrier est différente. La classe dirigeante aussi est différente, elle fournit du travail et elle vit en relation avec le reste de l'Europe. En ce moment, je ne porte pas de jugements politiques, je ne fais que distinguer les divisions géographiques de l'Italie qui, à mon avis, ne sont pas au nombre de deux (le Nord et le Sud), mais de quatre, car la Sicile, c'est tout autre chose, et peut-être aussi Rome, avec le Vatican, qui représente le cynisme de l'Église qui a maintenu

l'homme dans une culture coupée de l'évolution de la société.

C'est tout ce contexte que j'interrogeais pour savoir ce que je pourrais faire sur Naples. Et ce qui me sautait aux yeux, c'était le changement physique de la ville, cette spéculation qui se développait sans tenir compte de la formation d'un homme possible. Je pensais donc pouvoir appliquer la même méthode que dans *Salvatore Giuliano* pour comprendre les grandes directions économiques et politiques qui se cachaient derrière cette façade. Comprendre non pas la vie privée des personnages, mais les conséquences des actions publiques. Il me fallait donc des personnages qui jouent un rôle public à Naples, et j'ai commencé à discuter ce thème avec un grand ami à moi, l'écrivain napolitain Rafaele La Capria. Mon expérience précédente (ce système de vases communicants entre la réalité et l'interprétation de cette réalité) m'a permis d'adopter une méthode très précise. Il n'était pas question de rester assis devant une table, à écrire. C'était l'époque où le congrès



national de la démocratie chrétienne, qui a anticipé la politique du centre-gauche, se tenait à Naples, et nous y avons assisté ainsi qu'à tout ce qui se passait alentour. Un autre journaliste, Enzo Forcella, de Rome, s'est joint à nous. Je sentais que je devais utiliser dans mes films une énergie autre que celle, traditionnelle, des professionnels du cinéma : dans ce cas, par exemple, celle des journalistes politiques capables d'apporter une vérification des hypothèses. Je cherchais sans cesse dans les journaux napolitains, dans les documents officiels, dans les faits, la trace de certains épisodes. J'ai assisté aux réunions du conseil municipal de Naples. Enfin, j'ai retrouvé la vie de ma ville, j'ai repris contact avec les ruelles comme au temps de ma jeunesse, j'ai fréquenté des protagonistes de la vie politique locale, comme l'ingénieur Luigi Cosenza qui a inspiré le personnage du conseiller de gauche du film, De Vita, et qui nous a expliqué les luttes qu'il avait menées. J'ai aussi eu de longues conversations avec des architectes, et peu à peu la mosaïque a pris forme.

Mais ce que nous faisions, c'était construire la trame idéologique, et ce qui manquait, c'était la chair, la passion. Nous avions trouvé la matière – car là où il y a l'homme, il y a des choses à raconter –, mais il fallait un cœur. J'avais trouvé, au cours de mes promenades, le lieu qui pouvait rendre les événements évidents aux yeux des spectateurs : c'était une ruelle, avec des maisons à moitié désaffectées, mais grondantes d'humanité à côté d'un immeuble en construction – presque un gratte-ciel. J'ai posé des questions aux habitants sans éveiller leurs soupçons – à Naples, la première idée qui vient à l'esprit c'est que l'on a affaire à un représentant des impôts —, et j'ai compris qu'il se passait là des choses qui valaient la peine de s'y arrêter. J'ai fait des recherches avec mon frère qui est architecte à Naples et qui a travaillé sur le film, en particulier à l'écroulement de l'immeuble.

Avec La Capria, j'ai tracé une ligne narrative idéale. Mais le plus étonnant (et la preuve que lorsqu'on est dans le juste les choses ont une dynamique autonome), c'est que nos recherches nous ont fait découvrir dans la vie napolitaine réelle l'épisode que nous étions en train d'élaborer, au moment

même où nous l'inventions : il avait eu lieu dans cette ruelle même. Et nous l'avions inventé à partir des mots que j'avais entendus, des événements dont j'avais été témoin. Nous avions donc trouvé l'élément humain, le cœur qui nous manquait : dans cette ruelle, un constructeur qui voulait chasser les habitants avait commencé à bâtir, provoquant des lézardes dans les vieux immeubles, et il avait demandé au conseil municipal de faire évacuer les locataires immédiatement pour des raisons de sécurité. Cela suffisait pour construire un film et pour que je sente aussi ma démarche assurée. Et nous avons pu commencer le découpage.

Si j'étais convaincu que la structure du film devait être très solide, très lucide, très rationnelle, comme un théorème de géométrie (et le film commence par la démonstration très claire des méthodes de la spéculation), afin que le spectateur puisse comprendre les intérêts en conflit, je voulais par ailleurs une très grande liberté : dans la recherche des acteurs par exemple.

Et cette liberté, cette authenticité, je pouvais les trouver grâce aux gens qui avaient vécu ce problème. Pour le constructeur, il fallait un acteur professionnel. Et comme le jeu direct de Rod Steiger m'avait beaucoup impressionné dans *Sur les quais*, en particulier dans la scène de taxi où il parle avec Brando, ainsi que dans *Le Grand couteau*, je lui ai écrit pour lui expliquer ce que je voulais faire. Il jouait alors *Moby Dick*. Il a accepté sans lire le scénario, ce qui est rare pour un acteur américain. Mais pour les autres rôles, comme celui du conseiller communiste, je voulais une interprétation totalement dépourvue de rhétorique, et je suis tombé amoureux d'un conseiller municipal napolitain communiste, aujourd'hui sénateur ! Je l'avais entendu parler avec netteté et précision, mais avec aussi une passion civique très communicative. Les accents de la démagogie dans sa bouche devenaient la seule façon de communiquer avec des gens qui autrement ne l'auraient pas compris. Il me permettait de faire vivre et de vérifier des dialogues qui de toute façon avaient été élaborés à partir d'un matériel historique. Les membres du Comité central du P.C.I. m'ont autorisé à le faire jouer : ils avaient vu *Salvatore Giuliano*, et le sénateur communiste Li Causi avait demandé dans un débat public et obtenu, que soit formée une nouvelle commission anti-Mafia. Je ne voulais pas faire un film psychologique, mais un film sur des faits où je présenterais des hommes qui étaient tous emblématiques, tous des symboles. Il fallait que l'on y croie immédiatement, qu'on les reconnaisse physiquement comme appartenant à une profession, à une mentalité. C'est pourquoi j'ai été très minutieux dans le choix des acteurs : pour la commission d'enquête, par exemple, j'ai mélangé non-professionnels et professionnels. L'un des membres les plus importants de cette commission, représentant de la droite libérale, est interprété par un grand avocat napolitain qui avait déjà les gestes, les mots justes du libéral, et avec qui j'ai réécrit les dialogues.

**Quelle est votre attitude face au personnage de Nottola ?**

—

C'est un personnage qui m'intéresse et que j'aime beaucoup : à cause de sa force, de son énergie qui doivent trouver à s'exprimer

concrètement. Naturellement, elles s'expriment mal parce qu'elles ne connaissent aucun contrôle. C'est une force à l'état primitif, qui n'est pas guidée par une culture, par une conscience morale, et comme la société où il vit ne l'oblige pas à s'exprimer dans une direction positive, il le fait dans une direction négative. Pourtant ce sont les hommes doués de cette force vitale qui, en définitive, font, construisent. Et il faut voir dans quelle mesure la société peut les contrôler pour qu'ils s'expriment d'une façon juste plutôt qu'injuste.

**Une séquence montre ensemble, dans un appartement vide, De Vita et Nottola. Votre mise en scène écrase un peu, au fond de la pièce, le personnage de De Vita, qui est le personnage positif du film, tandis que Nottola, près de la fenêtre, semble puissant…**

—

Je l'ai fait exprès.

**Est-ce une critique de De Vita ?**

—

Non, ce n'est pas une critique de De Vita, c'est la situation dans laquelle il se trouve face à Nottola. De Vita est mis dos au mur, parce qu'à ce moment Nottola lui présente des arguments concrets, précis. Les paroles que lui adresse Nottola ont leur part de vérité ; quand Nottola lui montre ces appartements en lui disant : « Pourquoi ne veux-tu pas que des gens vivent ainsi ? », il lui oppose des raisons qui peuvent aussi être justes, donc il est très difficile à De Vita de répondre ; c'est si vrai que De Vita ne lui répond pas de façon rationnelle, mais de façon sentimentale et idéologique ; il n'emploie pas d'arguments concrets comme ceux de Nottola ; il est donc alors en infériorité face à ce dernier.

**De toute façon, c'est, comme on l'a dit, la scène centrale du film, la scène décisive…**

—

Cette rencontre ? Oui, et c'est la seule fois où ils se rencontrent.

**Et c'est ce qui fait de Nottola ce personnage…**

—

… qui se trouve entre le bien et le mal, du moins je le vois ainsi. C'est l'humanité de Nottola qui m'intéresse ; c'est un personnage humain, comme De Vita, dont cette scène marque les limites, limites qui lui font ensuite assumer cette position romantique qui me fut reprochée par une certaine gauche italienne. Une certaine presse de gauche italienne m'a reproché le « romantisme », c'est-à-dire le peu d'intérêt pratique immédiat des arguments de De Vita, alors que, pour un homme de gauche, même d'extrême-gauche comme De Vita, par exemple dans le midi de l'Italie, il fallait encore s'exprimer de façon « romantique ».

**Ne vous semble-t-il pas que, dans la scène de l'hôpital, il y ait quelque concession au sentimentalisme, une sorte de petit chantage sur le public ?**

—

C'est peut-être justement pour cette raison que j'ai fait en sorte que la scène dure très peu, parce que je sentais cela. Pourtant, je trouve qu'il y a une vérité dans cette scène : un enfant a perdu la jambe dans cet écroulement ; c'est un argument face auquel le médecin, qui appartient à un parti politique, est amené à penser plus concrètement qu'idéologiquement ; comme cet argument, selon moi, est très important dans le film, j'avais besoin de le faire comprendre

au spectateur. *Main basse sur la ville* est un film que j'ai voulu construire très rationnellement, et pourtant, je dois aussi m'adresser émotionnellement au public. Les images sont émotionnelles, non logiques, alors que le propos, la mise en place du film sont logiques. J'ai dû m'adresser au spectateur en provoquant en lui des émotions qui lui fassent comprendre les raisons logiques à travers lesquelles les personnages du film arrivent ensuite à certaines conclusions. Ainsi ce médecin, qui a une idéologie précise, aussi religieuse que celle de son adversaire – lui aussi un « religieux » à sa façon –, ce médecin apporte des arguments concrets à son chef de parti, Salvo Randone ; c'est un homme qui s'attache aux faits et non aux théories. C'est là le caractère fonctionnel de la scène. Figurativement, cette scène ne me plaît pas tellement, je la trouve plutôt banale, mais il ne m'importait pas qu'une scène ne soit pas tellement belle formellement ; cela m'importe peu quand le contenu a sa fonction, sa raison. Si elle peut être belle, autant de gagné, mais si on n'y arrive pas, tant pis.

L'intérêt que j'ai porté dans *Main basse*, contrairement au *Défi*, à la vie publique des personnages vient du fait que, selon moi, des hommes qui ont une vie publique doivent être analysés seulement dans leur fonction publique, et non dans leur vie privée ; leur vie privée d'ailleurs peut être facilement déduite… Selon moi, le destin psychologique de Nottola, tel qu'il se déroule dans le film, permet très bien de comprendre comment est la femme de Nottola, quels rapports il a avec elle. Certains m'ont reproché de ne pas avoir visualisé, réalisé, la rencontre de Nottola avec son fils, la décision prise par Nottola, dans une discussion avec lui, de le contraindre à se constituer prisonnier. Je ne crois pas que c'était nécessaire, parce qu'à travers les raisons de Nottola, à travers sa manière d'être, je sais très bien ce qu'il peut avoir dit à son fils, et leur rencontre ne m'intéresse pas… Si, elle peut être intéressante, mais pour un autre film, pas pour celui-ci. Ce qui m'intéresse, c'est Nottola avec sa manière d'être, les conséquences qu'elle peut avoir dans une société, pas sur sa vie privée. Sa vie privée ne m'intéresse pas, ses actions m'intéressent, et les conséquences qu'elles ont sur une ville qui est entre ses mains parce qu'il est conseiller municipal, qu'il a la possibilité de prendre des décisions, pour le bien ou le mal de sa ville. C'est cela qui m'intéresse, pas sa femme… Peut-être sa femme veut-elle une fourrure de plus à chaque affaire qu'il réalise, peut-être le trompe-t-elle, ou peut-être, est-ce une femme qui se consacre à l'amour de ses enfants parce qu'elle est négligée par cet homme…, mais cela ne m'intéresse pas, voilà.

**Dans *Main basse*, il y a aussi une critique indirecte de l'Église, à travers la scène finale de la bénédiction et celle de la chapelle privée.**

—

Oui, mais plutôt qu'une critique de la religion, c'est une critique du conformisme qui, naturellement, se trouve aussi dans la religion catholique. Comme toutes les religions, la religion catholique a un aspect conformiste qui permet aux hommes de ne pas trop s'interroger sur la vérité, et donc d'accepter une certaine vérité préconçue…

**Michel Ciment, *Le Dossier Rosi* (Nouvelle édition augmentée), Éditions Stock (1976) / Éditions Ramsay (1987).**

# *CADAVRES EXQUIS*, UN REQUIEM POUR L'ITALIE

par **GRÉGORY MAROUZÉ**

Générique. La distribution du film de Francesco Rosi défile sur des cartons noirs, accompagnée de la musique angoissante de Piero Piccioni. Fondu au blanc : une ombre avance dans un tunnel, se rapprochant de l'écran. Francesco Rosi dévoile peu à peu un vieil homme. Il filme des parties de son visage, avant de révéler l'acteur français Charles Vanel, dans le rôle du procureur Varga. Avec sa caméra, le cinéaste isole les détails des momies que Varga vient regarder dans les catacombes[1]. Durant plusieurs minutes, Rosi refuse tout dialogue. La sortie des catacombes révèle la lumière du jour. Des chants d'oiseaux se font entendre. Mais la rue penchée, oblique, annonce une tragédie imminente. Le procureur Varga s'approche d'une plante, respire quelques fleurs, tente d'en arracher une, avant de s'écrouler, mortellement touché par un coup de feu. L'ouverture de *Cadavres exquis* n'a rien perdu de sa puissance. La suite du long-métrage est tout autant tétanisante.

L'inspecteur Amerigo Rogas (Lino Ventura joue en italien, et trouve l'un de ses plus grands rôles) est chargé d'enquêter sur les meurtres de Varga et d'autres magistrats. Son investigation le mène vers Cres, condamné injustement par ces juges récemment assassinés. Rogas découvre alors que ses supérieurs hiérarchiques veulent orienter l'enquête vers une piste politique sur ordre d'un complot obscur.

**1.** Les catacombes des Capucins de Palerme.

## L'HOMME QUI MARCHE

Avec *Cadavres exquis*, adapté du roman de Leonardo Sciascia, *Le Contexte*, Francesco Rosi continue de creuser les thèmes récurrents de son cinéma : corruption, collusion entre la justice, le pouvoir et le crime organisé ; combat d'un individu intègre pour faire surgir, coûte que coûte, la vérité. Pourtant, *Cadavres exquis* n'appartient pas vraiment au film-dossier, cher au cinéaste de *Main*

*basse sur la ville*. Si l'actualité et l'histoire de l'Italie irriguent bien *Cadavres exquis*[2] avec des scènes de manifestations et de révoltes prédisant une guerre civile imminente, le film prend davantage l'apparence d'une marche funèbre, dont il adopte le tempo. Dans *Cadavres exquis*, les maisons sont vides, les amants ont déserté les chambres, les appartements s'apparentent à des salons funéraires. Rogas marche sur une place vide, fumante telle un cadavre encore chaud. Rosi exclut son personnage de toute vie sociale (tout au plus apprend-on par l'entremise d'une conversation téléphonique qu'il a été marié et a un enfant), l'encercle, l'étouffe, par de longs et lents travellings. De scène de crime en scène de crime, au restaurant, dans la rue, dans sa cuisine, derrière une grille, à la vitre d'un train, l'inspecteur Rogas n'est que solitude. Pantin de forces obscures, il a peu de prise sur les choses. Il est autant spectateur que le public du film. Un temps, l'enquêteur assiste tel un fantôme (ou, plutôt, un mort-vivant) à une fête luxueuse durant laquelle gotha, nantis, puissants, mondains, imposteurs, se rencontrent, se mélangent, sur une musique jazz de bon goût. Les visages apparaissent flous à Rogas. Rien ne différencie ces femmes et ces hommes, quel que soit leur genre, ou le bord de l'échiquier politique où ils se trouvent. De façon symbolique, Rosi fait surgir la plus sordide, consanguine et morbide des partouzes. Alors que dehors, le peuple crève.

**2.** Le film est sorti en Italie le 12 février 1976, durant les années de plomb.

## IMPLACABLE ROSI

Au cours d'une conversation, Rogas demande à un agriculteur comment était l'un des juges assassinés. Ce dernier, en désignant une Babylone monstrueuse, lui rétorque : « Exactement comme cette ville. Comme ils l'ont voulue. » Riches (Max von Sidow), le président de la Cour, glacial, inflexible, mégalomane, partisan d'un régime autoritaire, voire fasciste, tient à Rogas un discours qui glace le sang : « Votre travail, mon cher ami, est devenu ridicule [...]. Viols, enlèvements, sabotages… c'est la guerre ! En temps de guerre, la réponse est la décimation. » Rosi n'a sans doute jamais été aussi violent dans ses attaques contre les tares et compromissions de la justice ; contre la corruption des dirigeants, industriels, et promoteurs italiens.

Que le public peu rompu avec l'histoire de l'Italie ne s'inquiète pas. La tension, le suspense du film vont lui apparaître décuplés, le propos de l'engagé Rosi d'autant plus universel et actuel. Dans l'une des dernières scènes, dont la composition des plans est somptueuse, l'inspecteur Rogas se rend dans un musée. À l'image des momies des catacombes, observant Varga au début du film, des statues antiques regardent davantage Rogas qu'il ne les contemple. N'est-ce pas le temps, ou plus précisément l'Histoire, dont certains sont amnésiques, qui nous scrute et nous juge ? Cauchemar éveillé, au même titre que les paranoïaques *Conversations secrètes* de Francis Ford Coppola (1974) et *À cause d'un assassinat* d'Alan J. Pakula (1974), *Cadavres exquis* est le film le plus désespéré de son auteur.

# *CADAVRES EXQUIS,* PAR FRANCESCO ROSI

Entretien par **MICHEL CIMENT**
durant le mixage du film, janvier 1976

**C'est votre premier film où l'enquêteur est au centre du récit.**

—

Cela vient de la construction narrative du roman. Mais en choisissant le livre, j'ai sans doute répondu au besoin instinctif d'avoir un personnage central qui mène une enquête. Je ne pense pas que décider d'adapter tel ou tel ouvrage soit le fruit du hasard ; cela dépend au contraire de notre façon d'être et de vivre, de nos structures mentales et morales. Le livre de Sciascia est apparemment squelettique, sobre, sans descriptions ou indications d'images, et il me laisse donc une marge d'interprétation.

**Le film est un défi dans la mesure où c'est une intrigue policière où l'enquêteur se heurte au… vide, alors que d'ordinaire il y a des obstacles, de l'action. À la place de la violence concrète, on trouve une violence cachée, un pouvoir invisible.**

—

C'est cela qui m'a beaucoup stimulé. D'abord de rendre dynamique ce qui apparemment ne l'était pas. Ensuite de faire un film contre la violence qui ne soit pas violent. J'ai voulu refuser le spectaculaire, et cela rend le jeu encore plus difficile. Mais ce film doit avoir aussi la tension d'un « policier », car c'en est un à sa façon. Il fallait tenir les gens en haleine, or, c'est une technique nouvelle pour moi. J'ai donc eu à l'inventer, car même si je raconte toujours la même chose je la raconte à chaque fois sous un angle différent, et je n'avais jamais fait de policier.

**Les dernières séquences du film, après la partie centrale où la technologie (télévision, appareils électroniques, etc.) joue un rôle dominant, retrouvent l'intimité et le secret des débuts dans la province, mais le registre en est différent.**

—

Cela vient du fait que je veux à la fois entrer plus profondément dans l'intimité de ce personnage de Rogas, ce « bon soldat » honnête et juste dans une société malhonnête et injuste. Mais attention : ce n'est pas un enfant, il sait des choses sur le pouvoir. Pourtant il croyait, malgré tout, que la justice était juste. Et voilà

qu'il découvre dans toutes leurs ramifications les abus et la pourriture des hommes qui nous gouvernent et des institutions, ainsi que le complot du pouvoir contre lui-même. Ce troisième stade dont vous parlez, c'est le passage de la conviction de cet homme à son doute. Mon but était, à travers l'expression du bouleversement que vit cet homme, de faire sentir la fragilité des libertés humaines. Même si l'on ne voit plus, à la fin, les machines d'espionnage, les micros, les écrans de télévision, on sent, toujours, cet œil qui observe et ce mécanisme qui a rendu ridicule le métier de Rogas, comme le lui dit le président de la Cour suprême. Nous allons dans une direction où les libertés personnelles sont de plus en plus difficiles à préserver, et c'est de cela que Rogas prend conscience. J'ai voulu indiquer la recherche et l'effort que doit faire l'homme dans le système actuel pour garder cette liberté qui est à la base de chaque révolution, de chaque idéologie progressiste — et sans laquelle ces dernières ne signifient rien.



**Vous avez remplacé les tableaux par des statues pour la rencontre au musée entre l'inspecteur et le chef du parti.**

—

Je l'ai fait pour deux raisons qui sont d'ailleurs liées. Quand on fait un choix dans un film, ce n'est jamais l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre. J'ai pensé que, pour bien voir un tableau, il faut le regarder en détails, en gros plan, parce qu'un tableau, c'est une narration. Si on voit une paroi où sont accrochés plusieurs tableaux, le spectateur est distrait. Mais dans cette séquence je ne pouvais pas me rapprocher d'un tableau particulier pour bien le montrer, car ce que je voulais montrer, c'était la salle d'un musée avec mes personnages et raconter leur histoire et non celle d'un tableau. Ne voulant pas abandonner l'idée de la galerie d'art, j'ai pensé aux statues qui me permettaient, et voilà la dernière raison, de donner aux spectateurs l'impression que la rencontre de ces deux personnages se passait, disons, sous les yeux de l'histoire. L'immobilité du geste de la statue, surtout de la statue gréco-romaine, cette noblesse, cette présence très forte, plus forte que celle d'un tableau vu de loin, ce volume et cet espace qu'elle occupe rendent plus dense, plus dramatique l'atmosphère de l'action. Car dans le cinéma ce sont aussi les sens qui sont concernés.

**Les statues finales renvoient aux momies de la première séquence.**

—

Les momies aussi, c'est l'histoire. Ce commencement et cette fin permettent en outre de fermer un cercle.

Mais j'ai fait néanmoins le choix d'un tableau et c'est le plan final. Il s'agit de la toile de Renato Gutuso, *Les Funérailles de Palmiro Togliatti*. Mais j'ai pu faire ce qui n'était pas possible dans la galerie, c'est-à-dire que j'ai pu vivre dans le tableau qui cesse d'être un élément de décoration pour devenir un élément de narration. Le tableau, c'est la foule qui est à l'extérieur de l'immeuble du parti communiste, mais c'est aussi l'histoire du parti communiste. On y retrouve Berlinguer, Staline, Lénine, une série de choix et de décisions. On me dira que ce discours ne vaut que pour ceux qui connaissent cette histoire. Oui, c'est vrai. Mais ça vaut aussi pour les gens qui ne la connaissent pas. Certains ne reconnaîtront pas Lénine, mais ils reconnaîtront les drapeaux rouges, une foule. Je pénètre dans ce tableau, et cela me permet de continuer le discours des deux personnages et de ne pas figer une situation, de la laisser au contraire en devenir comme dans tous mes films.

**Dans le livre, il s'agit d'un parti révolutionnaire. Dans le film, c'est explicitement le parti communiste.**

—

En réalisant le film, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas recréer un pays imaginaire comme dans le roman. Mon sentiment de la réalité est trop fort. Cela aurait été de la lâcheté, née de la peur de se mesurer avec la réalité. Un grand écrivain s'était amusé à recréer un pays de fiction. Mais moi, je fais un film, et l'ambiguïté du cinéma n'est pas la même que celle de la littérature. Un film, c'est l'évidence, c'est le concret, même si j'ai voulu créer une certaine atmosphère métaphysique. J'ai essayé de changer les uniformes des carabiniers, mais cela me donnait l'impression de vivre dans une opérette. Donc, bien que l'histoire puisse se passer ailleurs, la tournant en Italie, je l'ai située là. Et lorsque, avec Sciascia, j'ai vu le film, il m'a dit : « Alors, c'est l'Italie ? » ; et je lui ai dit : « Eh bien, oui. » Et il m'a dit : « Alors, c'est le parti communiste ? » ; et je lui ai dit : « Oui, c'est le parti communiste ! » Et on l'a appelé comme ça.

**La foule est absente du livre.**

—

J'adore ce livre. Pour moi, c'est un très grand livre. A chaque fois que je le relis, je découvre un aspect que je n'avais pas vu auparavant. C'est comme lorsqu'on travaille au montage d'un film. On voit dix fois, quinze fois la même séquence. Et la sixième fois, tout à coup, on découvre un détail. Ainsi, ce matin à la *moviola*, dans une scène de foule, j'ai vu une mère embrasser son enfant qu'elle tenait dans ses bras. Eh bien, je ne l'avais jamais remarquée. Cela dit, le seul point où je n'étais pas d'accord avec le livre, c'était l'absence de la foule. Dès le moment où on tue le secrétaire du parti communiste, on est obligé de penser à ce qui va se passer dans la réalité. Les gens descendent dans la rue. C'est un final brûlant, de grande responsabilité aussi, et en même temps un point d'interrogation passionnant : qu'arrivera-t-il après ? Quelques années avant sa mort, Togliatti avait été victime d'un attentat. De son lit il

avait dit : « Ne bougez pas. » une certaine politique a commencé à ce moment-là.

**Dans le livre de Sciascia, on nous dit que l'inspecteur Rogas a tué le secrétaire du Parti, puis a été lui-même liquidé. Dans le film, au contraire, les deux hommes sont victimes d'un même agent des services secrets.**

—

J'ai gardé l'esprit de la fin du livre, mais je ne pouvais être fidèle à la lettre. Je ne pouvais faire tuer le secrétaire du Parti par l'inspecteur, et voici pourquoi : Sciascia ne montre pas le crime de l'inspecteur. Il les laisse en train de bavarder ensemble et il les retrouve sur un écran de télévision, tous deux morts, avec le commentaire du speaker et sa version officielle. Quand l'ami journaliste Cusan, militant du P.C., vient parler avec le nouveau secrétaire du parti, il s'entend confirmer cette version. Et, lorsqu'il demande pourquoi on a liquidé Rogas, pourquoi on ne l'a pas arrêté pour l'interroger et connaître la raison de son geste fou, alors son supérieur lui dit que la raison du Parti coïncide avec la raison d'Etat, que le parti ne veut pas d'une révolution parce qu'il n'est pas prêt. Ce final est trop pamphlétaire, et je ne pouvais faire accepter à un spectateur de cinéma qu'un personnage en chair et en os comme Rogas perde la raison et tire une balle dans la tête du secrétaire du parti communiste.

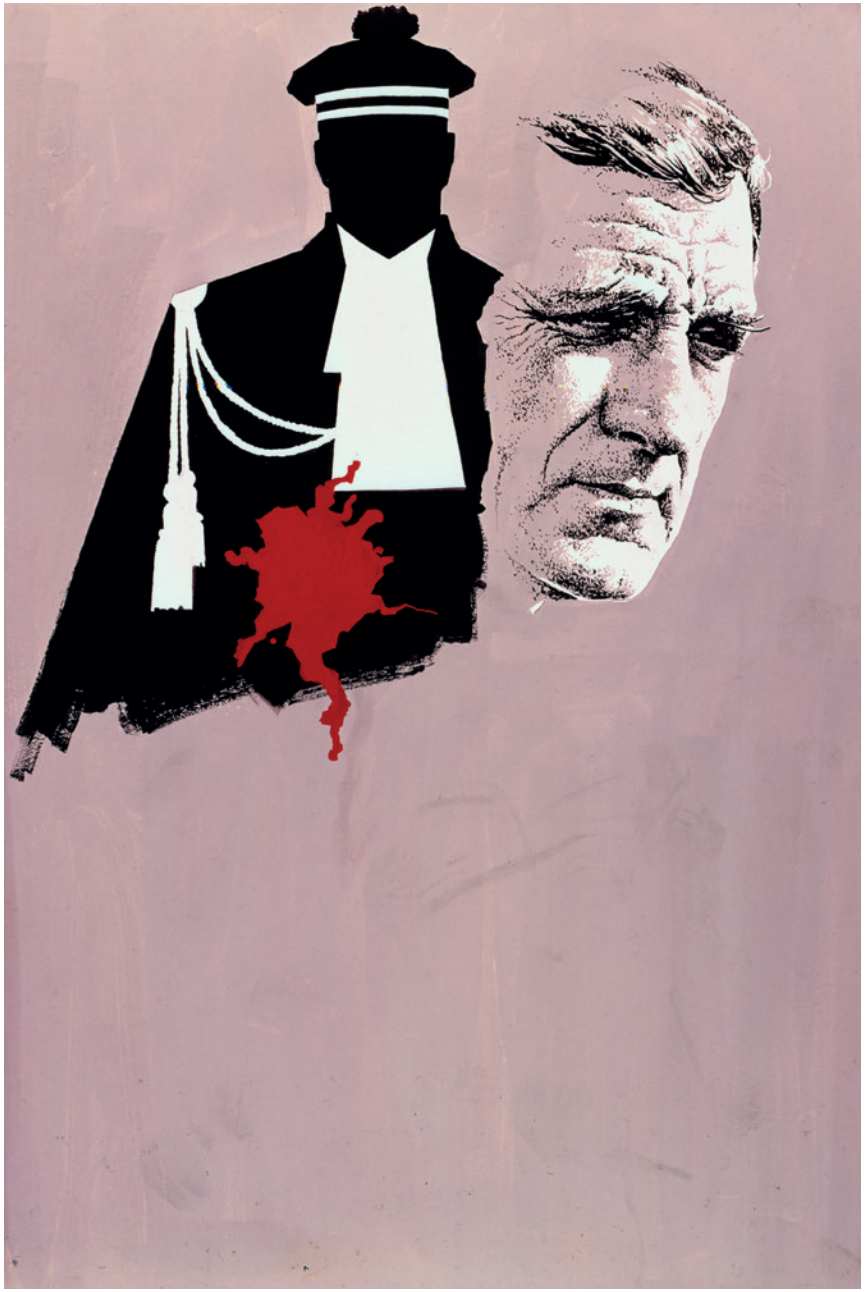
Car il faut bien comprendre que dans le livre, Sciascia ne donne aucune explication à ce geste. C'est un geste littéraire. Je me sens une responsabilité quand je fais un film qui est lié à la réalité politique de mon époque. Faire tuer un secrétaire du parti communiste par un inspecteur, ce serait, je le comprends fort bien, très scandaleux et très spectaculaire, mais je ne pouvais m'y résoudre, car le spectateur s'est identifié à cet inspecteur honnête, et il ne pourrait jamais comprendre la nature de son acte. En terminant sur un geste réellement négatif, le film devenait anticommuniste, ce qui n'était pas du tout mon but : le public ne percevait plus les nuances, les contradictions de la situation, et l'ensemble du film se trouvait rétroactivement placé sous cette optique, ce que je ne voulais à aucun prix. Dans un entretien qu'ils a eu avec un journaliste, Sciascia a admis

que son inspecteur tue le secrétaire du Parti parce qu'il veut tuer les compromis. Mais cela est hors du livre. D'autre part, je comprends pourquoi Sciascia a écrit cette fin *à l'époque* : le livre est né en 1970, quand s'ébauchait l'idée d'un compromis entre le pouvoir officiel (la démocratie chrétienne) et le pouvoir de l'opposition (le parti communiste), qui devient pouvoir à son tour. Sciascia a senti dans cette rencontre possible entre les deux pouvoirs la menace d'une disparition de l'opposition. Il a donc volontairement conclu de façon schématique, pamphlétaire, pour faire comprendre que chacun doit jouer son rôle, l'opposition devant garder son rôle d'opposition au système et au pouvoir officiel. Mais depuis 1971 beaucoup de choses ont

bougé en Italie et dans d'autres partis communistes occidentaux. Faisant ce film, j'ai dû tenir compte de ces changements et de cette évolution. J'ai beaucoup souffert pendant le tournage, car il me fallait trouver cette conclusion ; cela m'angoissait, vraiment. Mais à mesure que la réalité historique et politique changeait, je me rapprochais de la décision, et mes collaborateurs et moi l'avons prise au tout dernier moment. Cela nous paraissait la conclusion naturelle d'un complot contre l'Etat qui finit par tuer non seulement celui qui sait (Rogas), mais aussi l'opposition. Le gouvernement, par cet acte, fait la répétition générale de ce qu'il veut obtenir avec le complot. Si la foule descend dans la rue — comme cela se passe —, il a le prétexte de la répression. Et en même temps on peut montrer au spectateur les mensonges du pouvoir, puisque le chef de la police qui fait partie du complot donne une version tout à fait différente des faits que nous avons vus. Et le dialogue final devient l'affrontement dramatique des deux tendances à l'intérieur du parti communiste, celle qui se veut radicale et celle qui se présente comme responsable. Je voulais terminer ce film sur le moment historique que nous vivons, présenter la situation et laisser chacun de nous s'interroger. Ce film est le prolongement de tous les jours de ma vie, de mes intérêts, de mes discussions, de mon existence même.

**Michel Ciment, *Le Dossier Rosi* (Nouvelle édition augmentée), Éditions Stock (1976) / Éditions Ramsay (1987).**





Dessin original pour l'affiche.

# MAIN BASSE SUR LA VILLE

***(Le Mani sulla città)***

## FICHE TECHNIQUE

**RÉALISATION :** Francesco Rosi
**SCÉNARIO :** Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale, Enzo Forcella **MUSIQUE :** Piero Piccioni **PHOTOGRAPHIE :** Gianni Di Venanzo **MONTAGE :** Mario Serandrei **DÉCORS :** Sergio Canevari **COSTUMES :** Marilu Carteny **PRODUCTION :** Lionello Santi, Alberto Barsanti **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION :** Galatea (Rome), Cinématographique Lyre (Paris)

1963 / France-Italie / 1h41 / noir et blanc
mono / 1.85:1

## FICHE ARTISTIQUE

**EDOARDO NOTTOLA :** Rod Steiger **DE VITA :** Carlo Fermariello **DE ANGELIS :** Salvo Randone **MAGLIONE :** Guido Alberti **BALSAMO :** Angelo D'Alessandro **L'AMI DE NOTTOLA :** Marcello Cannavale

## RESTAURATION

Première restauration en 4K du film par Cinématographique Lyre (Paris), avec le soutien du CNC et de la Cinémathèque de Toulouse. Travaux techniques menés par Cinecittà Studios (Rome) et Hiventy (Paris) à partir des éléments négatifs originaux.

**Festival de Venise 1963 : Lion d'Or**

# CADAVRES EXQUIS

***(Cadaveri eccelenti)***

## FICHE TECHNIQUE

**RÉALISATION :** Francesco Rosi
**SCÉNARIO :** Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Ianuzzi d'après le roman *Le Contexte* de Leonardo Sciascia **MUSIQUE :** Piero Piccioni (tango *Jeanne et Paul* par Astor Piazzolla) **PHOTOGRAPHIE :** Pasquale De Santis **MONTAGE :** Ruggero Mastroianni **DÉCORS :** Andrea Crisanti **COSTUMES :** Enrico Sabbatini **PRODUCTION :** Alberto Grimaldi **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION :** Produzioni Europee Associate (Rome), Les Productions Artistes Associés (Paris)

1976 / France-Italie / 2h / couleur
mono / 1.85:1

## FICHE ARTISTIQUE

**L'INSPECTEUR ROGAS :** Lino Ventura **LE PROCUREUR VARGA :** Charles Vanel **EVARISTO, LE MINISTRE DE LA SÉCURITÉ :** Fernando Rey **RICHES, PRÉSIDENT DE LA COUR SUPRÊME :** Max von Sydow **LE JUGE RASTO :** Alain Cuny **LE COMMISSAIRE DE POLICE :** Renato Salvatori **LE CHEF DE LA POLICE :** Tino Carraro **CUSAN, LE JOURNALISTE COMMUNISTE :** Luigi Pistilli **LA PROSTITUÉE :** Tina Aumont **L'OISIF :** Marcel Bozzuffi

## RESTAURATION

*Cadavres exquis* a été restauré en 2019 par la Fondazione Cineteca di Bologna au laboratoire L'Immagine Ritrovata et The Film Foundation, grâce au financement de la George Lucas Family Foundation.

**Remerciements :** Patricia Barsanti (Cinématographique Lyre), Michel Ciment (Positif), Eugénie Filho (Revus & Corrigés), La Cinémathèque de Toulouse (Franck Loiret, Julie Dragon, Clarisse Rapp), L'Institut Lumière (Thierry Frémaux, Maelle Arnaud), Park Circus (Jack Chase, Rhiannon Rice).

Livret coordonné par Marc Moquin (Revus & Corrigés) et Nadine Méla (Les Acacias)
Conception graphique du livret : Morgane Flodrops
Conception graphique des affiches : Morgane Flodrops, Vincent Dupré

**DISTRIBUTION LES ACACIAS**
www.facebook.com/lesacaciasdistribution / www.acaciasfilms.com
*Main basse sur la ville* © 1963 - 2022 Cinématographique Lyre - Galatéa / *Cadavres exquis* ©1976 Les Productions Artistes Associés © 2022 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.

© 2022 Les Acacias

**En partenariat avec La Cinémathèque de Toulouse qui présente un cycle Francesco Rosi du 18 octobre au 27 novembre 2022 et avec L'Institut Lumière qui consacre un cycle au réalisateur de fin novembre 2022 à fin janvier 2023.**

LINO VENTURA
FESTIVAL DE CANNES
HORS-COMPÉTITION
SÉLECTION OFFICIELLE 1976
UN FILM DE
FRANCESCO ROSI
CADAVRES EXQUIS
ALBERTO GRIMALDI PRÉSENTE
UN FILM DE FRANCESCO ROSI LINO VENTURA DANS « CADAVERI ECCELLENTI »
AVEC PAR ORDRE D'APPARITION À L'ÉCRAN TINO CARRARO MARCEL BOZZUFFI PAOLO BONACELLI ALAIN CUNY
LUIGI PISTILLI RENATO SALVATORI TINA AUMONT ET AVEC FERNANDO REY ET AVEC MAX VON SYDOW ET AVEC CHARLES VANEL
SCÉNARIO FRANCESCO ROSI & TONINO GUERRA & LINO IANNUZZI D'APRÈS LE ROMAN « IL CONTESTO » DE LEONARDO SCIASCIA PRODUIT PAR ALBERTO GRIMALDI RÉALISATION FRANCESCO ROSI
UNE COPRODUCTION PRODUZIONI EUROPEE ASSOCIATE (ROME) LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIÉS (PARIS)
positif
MGM