Document généré le 19 avr. 2024 21:02

24 images

Mario Monicelli
50 ans de cinéma

Michel Buruiana

Numéro 33, printemps 1987

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22131ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Buruiana, M. (1987). Mario Monicelli : 50 ans de cinéma. *24 images*, (33), 47–48.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MARIO MONICELLI

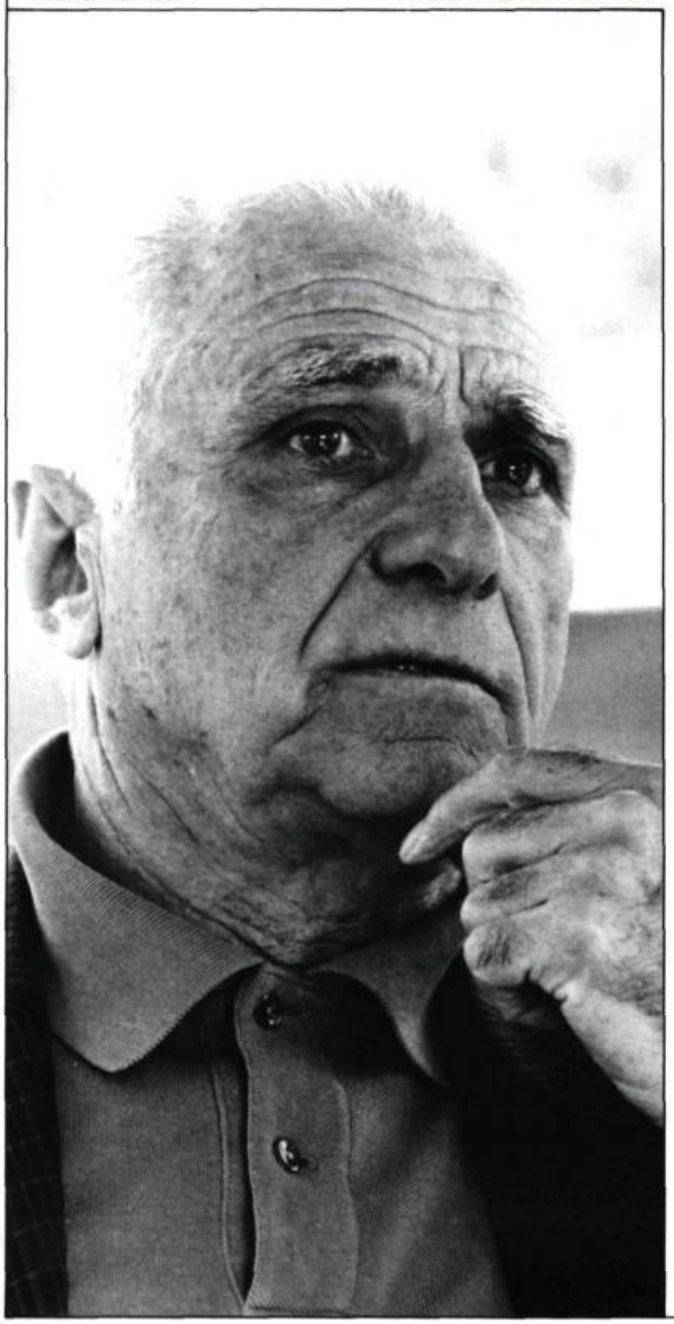
50 ans de cinéma

Michel Buruiana

— Mario Monicelli, vous avez profondément marqué le cinéma. On peut dire que vous êtes une «institution» en Italie.

— Il y a cinquante ans que je fais du cinéma. Je suis metteur en scène depuis 1935, et j'ai aujourd'hui 71 ans.

Mario Monicelli Photo: Milenko Braunovic



— Pourquoi avoir choisi le cinéma?

— À 14 ans, j'étais fasciné par cette forme d'expression. Je suivais les histoires des personnages, j'allais voir les films américains, et français. J'étais ravi de voir Jean Gabin, Françoise Rosay, Pierre Fresnay. Je me disais que si j'avais quelque chose à dire, le cinéma était le meilleur moyen de le faire. Cette forme d'expression, les images, était la plus proche de moi, plus que l'écriture, la peinture, ou la musique. J'aimais les images en mouvement. J'ai donc pensé à la chose, et j'ai choisi le cinéma.

— Comment travailliez-vous au début de votre carrière?

— J'ai commencé comme assistant-directeur. J'étais ami des metteurs en scène, ils m'appelaient. Puis j'ai été scénariste pendant plusieurs années. Et j'ai appris, en étant scénariste au service d'un autre, à renoncer à mes idées pour épouser celles du metteur en scène, et à mettre à son service ma capacité d'observation. À la fin, j'ai été metteur en scène, mais cela s'est fait très naturellement, très simplement. Je n'ai pas de préoccupation, car si j'écris quelque chose avec quelqu'un, si je vous fais comprendre ce que je veux, et que vous écrivez des choses qui ne me conviennent pas, alors je les réécris moi-même. Ainsi, je travaille en faisant ce que je veux, et en sachant comment le faire. Le problème, c'est de savoir si cela plaira aux autres. Mais cela vient plus tard.

— Comment définissez-vous votre travail cinématographique?

— Bien des gens s'imaginent que le fait de réaliser un film est un travail fatigant, déchirant. C'est tout à fait faux. Comme tout travail que l'on aime, et que l'on a la chance d'avoir choisi, mon travail est très amusant, très relaxant. On travaille avec des écrivains qui sont des amis, on bavarde, on discute de nos projets, de nos prochains sujets, on tente de cerner les problèmes actuels, ceux dont il faut parler. Puis on songe aux rôles, aux situations. On écrit tout ça, toujours, selon moi, en s'amusant, en lisant, en étant très actif. Une fois qu'on a écrit le scénario, il faut faire le repérage, donc des voyages, et cela aussi c'est très amusant. On voit de nouveaux pays, on fait toutes sortes de rencontres. Au retour, on cherche des acteurs, on discute avec eux, on leur fait tourner des bouts d'essai. Cela aussi c'est prenant, enrichissant psychologiquement. Puis on parle avec les gens qui font les costumes. Tout cela est intéressant et aide à vivre. Quand on s'apprête à tourner, on peut dire que les choses sont résolues à 70 pour cent. On tourne avec des acteurs qu'on a choisis, souvent des amis. On a le scénario en tête, ainsi que les endroits repérés. L'opérateur est lui aussi choisi au préalable. Il faut alors s'occuper de la photographie, de la direction d'acteur, contrôler le jeu des comédiens. On travaille ainsi du matin au soir, et cela n'a rien d'un cauchemar! Enfin, on visionne tout le matériel. On fait le montage, qui donne au film son rythme. Puis vient le mixage, on travaille avec les musiciens. Une année a passé. Ma vie passe comme ça.

— Donc, le cinéma est une manière de vivre?

— Oui. Les images naissent lentement, il faut du temps pour qu'elles se développent.

— Avez-vous une philosophie, une théorie que vous essayez de développer dans vos films, ou prenez-vous le cinéma comme un moyen de divertissement?

— Comme un moyen de divertissement, mais à partir du moment où l'on a quelque chose à dire, cela se voit dans le film. Je ne dis jamais: «Voilà, le message que je veux livrer au monde.» Jamais. Une histoire, un personnage, une situation me plaisent, me passionnent, et j'ai envie de les développer, de les voir en images. Je le fais. Si j'ai choisi cette histoire, c'est qu'il y avait quelque chose en moi. Et souvent, cela transparaît dans le film.

— Mario Monicelli, on vous associe souvent aux grandes comédies de Toto, à ***Gendarmes et voleurs****. Diriez-vous que vous avez changé de style au cours de votre carrière?*

— Non. Je n'ai pas changé de style. Le style, c'est la forme, et c'est le contenu. Je n'ai pas changé. Le contenu de mes films, c'est de montrer ce qui se passe chez les gens ordinaires, et de traiter des problèmes de ma génération, avec ironie, nonchalance, avec une touche de vérité qui semble due au hasard. J'ai conservé ce style particulier. Le contenu change, bien sûr, au cours des années. J'ai traité certains problèmes de ma génération pendant dix, quinze ans. Puis j'ai compris que les problèmes changeaient. Je me suis «syntonisé» avec les générations qui suivaient, peut-être avec plus ou moins de succès. À partir du moment où j'estime pouvoir refléter ces problèmes, je le fais toujours avec le même style, qui est très simple. Pour ce qui a trait au style du tournage, j'utilise toujours deux caméras, depuis le début de ma carrière. Il faut un certain métier, mais ça donne beaucoup de vérité aux acteurs, qui peuvent faire des scènes longues, ce qui signifie, au cinéma, trois ou quatre minutes. Ils peuvent jouer, se battre, s'aimer, etc. Ils ne savent pas que pendant ce temps ils jouent devant d'autres caméras cachées qui «volent» certains détails. C'est de cela que je me sers au montage. Cela m'aide beaucoup, car j'ai beaucoup de matériel.

— Les théoriciens du cinéma — Sadoul, entre autres — vous associent à la comédie italienne, qui a toujours une certaine amertume.

— Amère, la comédie, la vraie, l'est toujours. C'est là une tradition très italienne. Le rire prend sa source des côtés amers, tristes de la vie. Il s'agit de traiter les problèmes majeurs, comme la misère, la maladie, par le rire, l'ironie. Les problèmes, au fond, sont toujours graves.

— En parlant de votre dernier film, ***Pourvu que ce soit une fille!****, vous arrachez des rires aux moments les plus dramatiques, et vous tirez des larmes de situations très comiques.*

— Oui, c'est une tradition très italienne que le tragi-comique, ainsi que le fait de superposer ces moments. Ça remonte à la Comedia dell'Arte, qui fonctionne toujours à partir de thèmes comme la famine, la misère, le malheur. Notre tradition est basée sur la dureté de la vie, la tristesse.

— Vous avez actuellement en Italie de grandes actrices. Dans ce film, vous faites appel à plusieurs vedettes étrangères. Pourquoi?

— C'est une autre caractéristique du cinéma italien que de prendre des acteurs un peu partout, ainsi que des amateurs. On met ensemble acteurs professionnels et gens de la rue, un chauffeur de taxi et un comédien suédois, français ou espagnol. La tâche du metteur en scène italien est d'harmoniser le tout en plaçant tous ces gens sur le même plan. Cela se fait depuis toujours. Le néo-réalisme, c'est ça. Nous avons donc l'habitude, et ce n'est pas très difficile. La plus grande erreur, à mon avis, c'est de choisir quelqu'un qui ne corresponde pas au rôle. Mais si le choix est bon, qu'il s'agisse d'un professionnel ou d'un amateur, alors tout va bien. Cette tradition s'acquiert en voyant des films, en assistant des réalisateurs, des metteurs en scène qui font ce genre de travail.

— M. De Laurentis, qui vit aux États-Unis depuis 1970, disait en conférence de presse à quel point il était déçu de la manière dont on opère en Italie, il déplorait le fait que l'exportation des films italiens en soit au niveau «zéro», selon lui à cause des lois votées après 68. Fellini, pour sa part, dit qu'il admire le cinéma américain, mais qu'il refuse d'aller travailler aux États-Unis. Comment voyez-vous le cinéma italien en ce qui concerne l'exportation?

— Je dirais qu'il n'y a jamais eu d'exportation des films italiens! Les films de Fellini, Antonioni, ont eu un éclat extraordinaire dans le monde parce que pendant quinze ans, le cinéma italien a remporté tous les prix dans les festivals. Mais il n'a jamais été exporté. En Amérique, personne ne connaît les films italiens, à part les cinéphiles. Il en va de même des films yougoslaves ou australiens, qui sont inexportables. Ceci est dû à une raison très simple: la langue. Pensez-vous que les films français soient connue en Amérique? Ils ne le sont pas. À Denver, personne ne connaît le cinéma français. À New York, Los Angeles, il y a une salle de cinéma français. Les Américains refusant les films doublés, on ne peut pas exploiter les films français ou italiens, là-bas. Et pourtant, les films américains sont doublés, et vus partout, en Italie comme ailleurs. Nous importons des films. Mais si les films américains ou français venaient en Italie sous-titrés, personne ne les verrait, sauf à Rome, à Milan, dans les cinéclubs. Quant à Dino de Laurentis, avec qui j'ai d'ailleurs travaillé, et qui parle ainsi contre le cinéma italien, il faut rappeler que si on parle de lui, c'est parce qu'il a fait des films en Italie. Et quand on lui rend hommage, c'est grâce à ces films faits en Italie. S'il existe dans l'histoire du cinéma comme producteur américain, c'est parce qu'il était connu comme producteur de films italiens, comme ***La Strada***. C'est pour ça qu'il est allé en Amérique. Mais il faut bien dire que les Américains ne sont pas très convaincus de son travail là-bas, puisqu'il doit toujours s'en aller, changer de ville, de capitaux, et se faire son propre studio.

— Comment expliquez-vous votre succès?

— Il n'existe pas de formule pour cela. À mon avis, il faut que ça soit naturel. Je répète qu'il faut être syntonisé avec sa génération, les problèmes qui lui sont propres. Si l'on a quelque chose à dire, il est bien naturel d'avoir du succès. Si on n'est pas syntonisé dès le début, on n'a jamais de succès. Si on perd cette écoute parce qu'on vieillit, et si on ne s'aperçoit pas des changements survenus autour de soi, on ne peut plus avoir de succès. C'est tout.

— Mais on peut être un très bon observateur, vouloir percer, et ne jamais atteindre un succès comme le vôtre.

— Il faut atteindre, dans ce qui nous entoure, le point qui est commun à tous, être plus qu'un chroniqueur. La chronique perd sa vérité en l'espace de six mois. Il faut dépasser la chronique, et atteindre en elle ce qui est durable.

— Quels sont selon vous vos deux ou trois plus grands succès?

— ***Le Pigeon***, qui est devenu un «cult movie», et dont Bob Fosse a fait un musical qui a très bien marché. C'est le plus connu en Italie et ***Mes chers amis*** a eu un succès énorme. On a dû faire deux suites. J'ai fait environ 52 films, et 80 pour cent ont été des succès.

— Quels sont vos projets?

— Je prépare un voyage de repérage. Nous avons un scénario basé sur le roman picaresque, sur les héros du roman picaresque en Espagne. Ce sont des voyous, des vagabonds, leurs aventures. Toute une ambiance que j'aime beaucoup, que je sens très proche de moi. J'espère que tout ira bien.

— Avez-vous déjà choisi les acteurs?

— Non, nous attendons de voir quel type de co-production nous ferons.