

# *Vittorio de Sica et Sophia Loren : une collaboration cinéaste-actrice où le réalisateur est également acteur*

**Arnaud Duprat de Montero**



Un lieu commun au sujet de Vittorio de Sica consiste à porter aux nues ses œuvres néoréalistes, de *Sciuscia* (1946) à *Umberto D.* (1952), pour mieux déplorer ensuite son évolution progressive vers un cinéma populaire, à partir de *Station Terminus* (*Stazione Termini*, 1953), où l'auteur aurait perdu son âme. Parmi ces films, les titres mettant en scène Sophia Loren, en raison de la qualité de star internationale de cette dernière et du fait qu'ils ont été les plus gros succès commerciaux du réalisateur, sont devenus la cible privilégiée de ces critiques. De Sica aurait donc cédé aux sirènes du profit en acceptant les contrats proposés par Carlo Ponti, producteur et époux de Sophia Loren<sup>1</sup>. Il est vrai que cette actrice apparaît dans la filmographie du cinéaste un an seulement après *Station Terminus*, à l'occasion de *L'Or de Naples* (*L'oro di Napoli*) dans lequel elle accède définitivement au vedettariat. Jusqu'au dernier film de De Sica, *Le Voyage* (*Il viaggio*) en 1974, Sophia Loren croisera celui-ci quatorze fois sur les plateaux, pour lui donner la réplique ou, selon les titres, se placer sous sa direction<sup>2</sup>. Cependant, des recherches récentes se fondant sur les contrats du

<sup>1</sup> Citons Pierre Leprohon dont le texte est éloquent : « On peut penser que la rencontre avec Sophia Loren, dans *L'or de Naples*, (...) eut pour l'avenir du cinéaste des conséquences désastreuses (...), l'élément dominateur passant peu à peu de l'un à l'autre, la vedette étouffant son directeur, le mettant à son service. (...) le succès allait asservir (...) les deux créateurs consentants [De Sica et son scénariste Cesare Zavattini], dévorés par leurs propres créatures [Sophia Loren et Marcello Mastroianni]. » Pierre Leprohon, *Vittorio de Sica*, Seghers, « cinéma d'aujourd'hui », 1966, p. 93-94.

<sup>2</sup> *L'Or de Naples* (*L'oro di Napoli*, sketch *Pizze a credito*, Vittorio de Sica, 1954), *Dommage que tu sois une canaille* (*Peccato che sia una canaglia*, Alessandro Blasetti, 1955), *Le Signe de Vénus* (*Il segno di Venere*, Dino Risi, 1955), *Par-dessus les moulins* (*La bella mugnaia*, Mario Camerini, 1955), *Pain, amour, ainsi soit-il* (*Pane, amore e....*, Dino Risi, 1955), *C'est arrivé à Naples* (*It started at Naples*, Melville Shavelson, 1960), *Les Dessous de la millionnaire* (*The Millionairess*, Anthony Asquith, 1960), *La Ciociara* (Vittorio de Sica, 1960), *Boccaccio 70* (*Boccaccio 70*, sketch *La riffa*, Vittorio de Sica, 1962), *Les Séquestrés d'Altona* (*I sequestrati di Altona*, Vittorio de Sica, 1962), *Hier*,

cinéaste-acteur et de ses partenaires, visent à démontrer que De Sica aurait été le réalisateur non avoué de plusieurs films où il n'était officiellement qu'acteur<sup>3</sup>, dont *Le Signe de Vénus* (*Il segno di Venere*, Dino Risi, 1955) et *Pain, amour, ainsi soit-il* (*Pane, amore e...*, Dino Risi, 1955).

Si, dans les années cinquante, alors qu'il était encore identifié comme cinéaste néoréaliste, il n'a pas assumé ces films résolument commerciaux qui lui permettaient de financer ses réalisations personnelles et de couvrir ses légendaires dettes de jeu, pourquoi a-t-il accepté, dans les années soixante, de reconnaître les comédies populaires *Boccace 70* (*Boccaccio 70*, sketch *La riffa*, 1962), *Hier, aujourd'hui et demain* (*Ieri, oggi, domani*, 1963) et *Mariage à l'italienne* (*Matrimonio all'italiana*, 1964) ? N'oublions pas que, avant *Boccace 70*, le premier film qu'il a signé, quatre ans après *Le Toit* (*Il tetto*, 1956), est *La Ciociara* (1960) et que, suite à ce dernier, tous ses projets ont été liés à Sophia Loren – à l'exception de *Il boom* (1963)<sup>4</sup> – puisqu'il prévoyait même de la diriger dans *Le Jugement dernier* (*Il Giudizio universale*, 1961), avant d'essuyer le refus de Carlo Ponti<sup>5</sup>. Soulignons également le fait que, dans la continuité de ses premiers rôles importants des années cinquante en Italie, où De Sica est presque toujours présent<sup>6</sup>, et après une parenthèse hollywoodienne, c'est dans ces films du début des années soixante, que l'actrice parachève sa *persona*, en incarnant ses héroïnes les plus emblématiques et en livrant ses performances actorales les plus audacieuses. Ces éléments nous incitent à considérer comme trop

---

*aujourd'hui et demain* (*Ieri, oggi, domani*, Vittorio de Sica, 1963), *Mariage à l'italienne* (*Matrimonio all'italiana*, Vittorio de Sica, 1964), *Les Fleurs du soleil* (*I girasoli*, Vittorio de Sica, 1970) et *Le Voyage* (*Il viaggio*, Vittorio de Sica, 1974). Ajoutons que, quelques mois avant *L'Or de Naples*, Vittorio de Sica et Sophia Loren étaient au générique de *Quelques pas dans la vie* (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti, 1954), mais dans deux sketches différents. Enfin, le rôle féminin principal d'*Amanti* (Vittorio de Sica, 1968) était destiné à Sophia Loren, mais elle dut renoncer au film car elle donna le jour à son premier fils.

<sup>3</sup> Cf. Gualtiero De Santi, *Vittorio de Sica*, Milano, Il Castoro, 2003 ; Pauline Small, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Bristol, Chicago, Intellect, 2009 ; Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, *Vittorio de Sica*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen/cineastas », 2015.

<sup>4</sup> Dont l'acteur principal est Alberto Sordi qui fut acteur dans deux autres films de De Sica : *Le Jugement dernier* (*Il Giudizio universale*, 1961) et *Drôles de couples* (*Le coppie*, 1970). Il doubla un personnage du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, 1948) et partagea l'affiche de dix-sept films avec De Sica. Il fut également l'acteur de *Mamma mia, che impressione* (Roberto L. Savarese, 1951) dont la réalisation est attribuée par certaines sources à De Sica. Nous y reviendrons.

<sup>5</sup> Cf. Vittorio De Sica, « *Ma chère Emi, il est cinq heures du matin...* », *Lettres de tournage*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 45.

<sup>6</sup> À l'exception de *La Fille du fleuve* (*La donna del fiume*, Mario Soldati, 1955) et *La Chance d'être femme* (*La fortuna di essere donna*, Alessandro Blasetti, 1956) où, en raison d'emplois du temps incompatibles, De Sica dut finalement être remplacé par Charles Boyer. L'actrice déplora cette absence et jugea que « en l'absence de De Sica, Marcello et moi n'étions plus que les deux côtés d'un triangle en quête de leur base ». Sophia Loren, *La Bonne étoile*, Paris, France Loisirs, 1979, p. 118.

simpliste la théorie selon laquelle le cinéaste se serait parjuré au nom du profit, et donc à interroger la collaboration De Sica-Loren comme une évolution artistique permettant à l'actrice d'atteindre son accomplissement grâce au regard attentif d'un Auteur, et à ce dernier de faire évoluer son cinéma, certes dans une logique plus populaire, mais sans pour autant renier ses principes fondateurs.

Dans un premier temps, nous analyserons les caractéristiques de ce corpus de quatorze films en tentant de définir notamment, à l'aide des contrats et des témoignages de plusieurs collaborateurs, la fonction réelle assurée par De Sica sur les comédies des années cinquante, et l'importance de Sophia Loren dans ce statut ambigu entre réalisateur et acteur. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur l'esquisse de la *persona* de Sophia Loren lors de cette même décennie, et son lien avec De Sica, en essayant d'établir si cette esquisse se place de manière exclusive sous l'influence de ce dernier et si elle permet de distinguer l'acteur du directeur d'acteurs. Enfin, nous déterminerons dans quelle mesure les comédies des années soixante se situent dans la continuité des films des années cinquante quant à l'évolution de Sophia Loren. Si nous assistons alors à l'accomplissement de la star puisque *Zoe*, *Adelina*, *Anna*, *Mara* et *Filumena* reprennent les caractéristiques des héroïnes précédentes et de l'image médiatique de l'actrice, une nouvelle dimension plus personnelle révèle, dans le regard de De Sica, la recherche d'une certaine authenticité et vérité chez Sophia Loren. Une recherche qui semble dans la continuité de la démarche qui était la sienne face aux acteurs non-professionnels de l'époque néoréaliste.

### **La collaboration avec Sophia Loren : vers un renoncement artistique de la part de Vittorio De Sica ?**

Parmi les nombreuses collaborations cinéaste-actrice qui parcourent l'histoire du cinéma, celle associant Vittorio De Sica et Sophia Loren se distingue par sa diversité. En effet, le corpus réunit des films à sketches (*L'Or de Naples*, *Boccace 70*, *Hier, aujourd'hui et demain*), des comédies allant de la farce (*Dommage que tu sois une canaille*, *Pain, amour, ainsi soit-il* et *Par-dessus les moulins* adapté de *El sombrero de tres picos* de Pedro de Alarcón) au romantisme (*C'est arrivé à Naples*, *La Millionnaire*) en passant par des tonalités teintées de néoréalisme (*Le Signe de Vénus*, *Mariage à l'italienne*), des drames avec, pour toile de fond, la grande Histoire (*Les Fleurs du soleil*) dont des adaptations de Jean-Paul Sartre (*Les Séquestrés d'Altona*), Luigi Pirandello (*Le Voyage*) ou Alberto Moravia (*La Ciociara*)... Le corpus se partage également entre films italophones et anglophones, entre œuvres volontairement populaires et d'autres s'adressant

à un public plus élitiste, entre gros succès – dont certains couronnés de prix internationaux<sup>7</sup> – et échecs commerciaux<sup>8</sup>. Alors que Sophia Loren a tourné avec des cinéastes prestigieux à l'étranger (par exemple avec Charles Chaplin pour *La Comtesse de Hong Kong [The Countess From Hong Kong, 1967]* ou avec George Cukor pour *La Diablesse en collant rose [Heller in Pink Tights, 1960]*), De Sica est le seul « maître » italien de sa filmographie.

Avec *L'Or de Naples*, ce dernier lui permet de devenir une actrice de premier plan, après plusieurs rôles secondaires et une participation remarquée dans l'adaptation cinématographique d'*Aïda* de Giuseppe Verdi (Clemente Fracassi, 1953). Avant que Sophia Loren retrouve dans les années soixante, grâce à De Sica, la cinématographie italienne et gagne ses galons de grande actrice dramatique, celui-ci l'a accompagnée, en tant que partenaire de jeu, dans ses premiers rôles comiques italiens. Ces rôles représentent, à partir de *L'Or de Naples*, la quasi-totalité de la filmographie de l'actrice avant son départ pour les États-Unis. La rencontre artistique avec Sophia Loren correspond, pour De Sica, au moment où, avant *Le Toit* et avec *Station Terminus* et *L'Or de Naples*, il renonce à ce qui est généralement considéré comme une caractéristique du néoréalisme en faisant tourner, dans des décors souvent naturels et au milieu d'acteurs non-professionnels, de grandes vedettes. Alors que le néoréalisme évolue vers des comédies parfois appelées « néoréalisme rose » – dont, selon Valerio Caprara, *Le Signe de Vénus* serait un des premiers titres<sup>9</sup> –, De Sica se détourne progressivement de la réalisation<sup>10</sup> et se consacre à l'interprétation. Déjà acteur populaire des années trente et du début des années quarante, sa carrière trouve un second souffle à l'international grâce à *Madame de... (Max Ophuls, 1953)* ou *L'Adieu aux armes (A Farewell to Arms, Charles Vidor, 1957)* et atteint des sommets de popularité en Italie, notamment avec la série des *Pain, amour...* dès 1953<sup>11</sup>. Le fossé se creuse plus que jamais entre « l'auteur » de films artistiquement prestigieux et l'acteur grand public.

<sup>7</sup> Soulignons l'Oscar du meilleur film étranger pour *Hier, aujourd'hui et demain*, l'Oscar de la meilleure actrice et le prix d'interprétation féminine à Cannes pour *La Ciociara*, et une nomination à l'Oscar de la meilleure actrice pour *Mariage à l'italienne*.

<sup>8</sup> Principalement *Les Séquestrés d'Altona*.

<sup>9</sup> Cf. Valerio Caprara, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi: quando il neorealismo si trasformò in commedia*, Torino, Lindau, 2007.

<sup>10</sup> En plus de cette évolution du néoréalisme, De Sica se plaint des difficultés financières pour réaliser ses films. *Sciuscia* ne fut un succès qu'à l'international où, selon le cinéaste, les droits d'exploitation du film furent bradés par le producteur. Celui d'*Umberto D.* ne comprit pas plus la démarche artistique du cinéaste et ne fit que l'inciter à engager un acteur célèbre pour le rôle-titre ou à le jouer lui-même.

<sup>11</sup> *Pain, amour et fantaisie (Pane, amore e fantasia, Luigi Comencini, 1953)*, *Pain, amour et jalousie (Pane, amore e gelosia, Luigi Comencini, 1954)*, *Pain, amour, ainsi soit-il et Pain, amour et Andalousie (Pane, amore e Andalusia, Javier Setó, 1959)*.

Cependant, nous l'avons dit, De Sica aurait réalisé, au cours de cette période, certaines comédies attribuées officiellement à d'autres réalisateurs. Dans son autobiographie, l'actrice espagnole María Mercader, sa seconde épouse, évoque déjà en 1978 cet aspect de la carrière du cinéaste :

Son instinct allait le pousser chaque fois à aller au-delà de son rôle, à donner un coup de main, dès que le réalisateur paraissait lui en être reconnaissant, à penser l'interprétation dans son ensemble, à modifier les scènes et à les recomposer selon le dessein qui prenait forme aussitôt dans son esprit. Il aimait mener à bien la supervision artistique (...) et si ensuite le film ne fonctionnait pas, il souffrait comme si c'était le sien<sup>12</sup>.

Si elle ne cite comme exemple qu'*Anna de Brooklyn* (*Anna di Brooklyn*, Carlo Lastricati, 1958), Gualtiero de Santi rappelle que, dans une filmographie établie par la revue *Cinema Nuovo* [numéro d'octobre 1956], De Sica est crédité comme « direttore della recitazione » de *Natale al campo 119* (Pietro Francisci, 1947), *Mamma mia, che impressione* (Roberto L. Savarese, 1951), *Demain il sera trop tard* (*Domani è troppo tardi*, Léonide Moguy, 1951), la série des *Pain, amour...*, *Le Signe de Vénus*, *Les Cinq dernières minutes* (*Gli ultimi cinque minuti*, Giuseppe Amato, 1955), *Une histoire de Montecarlo* (*Montecarlo*, Samuel A. Taylor, 1956) et *Anna de Brooklyn*<sup>13</sup>. Santiago Aguilar et Felipe Cabrerizo citent une autre filmographie publiée dans *Bianco e nero* [n° 22, 1975] où apparaissent les mêmes titres à l'exception de *Natale al campo 119*<sup>14</sup>. Les deux auteurs y ajoutent *Cuore* (Duilio Coletti, 1948), *Buongiorno, elefante* (Gianni Franciolini, 1952) et *Villa Borghese* (Gianni Franciolini, 1953). Si Aguilar et Cabrerizo évoquent juste, au sujet de ces films, de simples rumeurs selon lesquelles De Sica aurait (co-)réalisé plusieurs scènes, voire la totalité de celles-ci, Pauline Small n'hésite pas à affirmer que la série des *Pain, amour...* et *Le Signe de Vénus* seraient des films de De Sica<sup>15</sup>. Elle s'appuie pour cela sur les contrats de ce dernier qui lui attribuent un droit de regard sur les scénarios, la réalisation, une liberté totale quant à son jeu et la possibilité de diriger ses partenaires<sup>16</sup>. Les contrats de Gina Lollobrigida – premier rôle féminin dans les deux premiers titres de la série des *Pain, amour...* – et de Sophia Loren stipulent en effet qu'elles devront se soumettre à la direction de leur partenaire. Si la première a confirmé avoir

<sup>12</sup> María Mercader, *Mi vida con Vittorio de Sica*, Barcelona, Plaza & Janes, 1980, p. 200.

<sup>13</sup> Cf. Gualtiero De Santi, *op. cit.*, p. 100-101 et p. 111.

<sup>14</sup> Cf. Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, *op. cit.*, p. 220.

<sup>15</sup> Cf. Pauline Small, *op. cit.*, p. 67-70.

<sup>16</sup> Concernant *Le Signe de Vénus*, elle se fonde également sur un courrier de Gustavo Lombardo, producteur et fondateur de la Titanus, où il écrit : “the director is in fact Vittorio de Sica whose name, for various reasons, we do not want to enter on the document.” Cf. *ibid.*, p. 69.

été dirigée par De Sica sur ces deux films<sup>17</sup>, la seconde a toujours reconnu Dino Risi comme le réalisateur de *Pain, amour, ainsi soit-il* et du *Signe de Vénus*, tout en laissant entendre que son jeu n'aurait pas été le même sans De Sica<sup>18</sup>. Risi, de son côté, va dans le même sens :

Je l'ai eu [De Sica] comme acteur dans deux films. (...) il fut pour moi un précieux collaborateur, car il s'occupait de Sophia Loren (...). Un jour, nous étions à Sorrente pour tourner *Pain, amour, ainsi soit-il*, j'avais passé la nuit à faire la bringue et je n'avais pas entendu le réveil ; à midi, on frappa à ma porte. (...) je fis en courant le kilomètre qui me séparait du plateau (...), je m'assis à côté de De Sica qui était déjà en train de diriger le tournage à ma place. Il me dit seulement : « Continue »<sup>19</sup>.

Ce témoignage nous empêche de considérer, à l'instar de Pauline Small, que ces deux comédies seraient des films de De Sica. En revanche, il démontre bien que ce dernier a été le directeur d'acteur de Sophia Loren. Risi parle d'ailleurs de celle-ci comme de « [l]a protégée [de De Sica], que le producteur Carlo Ponti lui avait confiée<sup>20</sup> ». De ce fait, nous pouvons avancer l'hypothèse selon laquelle cette fonction de directeur exclusif de l'actrice a dû être également la sienne sur les tournages de *Dommage que tu sois une canaille* et *Par-dessus les moulins*, ce dernier étant lui aussi produit par Carlo Ponti. De plus, ces films ont été réalisés par deux cinéastes fétiches dans la carrière de De Sica. De 1932 à 1939 et à travers cinq films<sup>21</sup>, Mario Camerini lui donna le goût du cinéma alors qu'il ne jurait que par le théâtre. Quant à Alessandro Blasetti, De Sica le cite comme le réalisateur l'ayant réconcilié avec l'interprétation à l'occasion d'*Heureuse époque*

---

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*, p. 68.

<sup>18</sup> Au sujet du *Signe de Vénus*, elle affirme : « Nous étions dirigés par Dino Risi, que je rencontrais pour la première fois. » Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, Paris, Flammarion, 2014, p. 114. Quant à *Pain, amour, ainsi soit-il*, elle explique : « À la seule idée d'être à nouveau la partenaire de De Sica, je me sentais le cœur en fête. (...) Grâce à sa gaieté, à son expérience, à son œil infaillible, je m'exposais et je m'améliorais sans même y penser. En somme, je continuais d'apprendre mon métier. Et puis, nous devions tourner sur notre territoire et sous la direction d'un metteur en scène, Dino Risi, qui me comprenait et savait comment me mettre en valeur. » *Ibid.*, p. 116.

<sup>19</sup> Cité in Valerio Caprara, *Dino Risi, maître de la comédie italienne*, Rome, Gremese international, 1993, p. 85.

<sup>20</sup> *Idem*. Franca Valeri, la partenaire de Sophia Loren dans *Le Signe de Vénus*, a déclaré également : « lei era già protetta e seguìta da De Sica che poi l'ha istradata nella sua carriera. » Citée in Valerio Caprara, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si trasforma in commedia*, op. cit., p. 30.

<sup>21</sup> *Gli uomini, che maschioni...* (1932), *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), *Il signor Max* (1937), *Grandi magazzini* (1939).

(*Altri tempi*, 1952) et *Quelques pas dans la vie*<sup>22</sup>. Sophia Loren confirma que, dans *Dommage...*, De Sica « guida [s]es pas<sup>23</sup> » et ajouta que Blasetti le sollicitait souvent dans son travail de mise en scène, tout en précisant que, face aux réalisateurs, « Vittorio se montrait humble et respectueux<sup>24</sup> ».

Plus que dans la réalisation, De Sica semble donc avoir usé de la liberté permise par les contrats et son statut de grande vedette, pour maîtriser son jeu – « Il me sembla qu'il serait beaucoup mieux, même pour mon métier d'acteur, de me diriger moi-même, plutôt que de me confier aux bons soins des autres et de courir le risque de n'être pas compris<sup>25</sup> », écrivit-il, expliquant ainsi son passage à la mise en scène – et celui de ses partenaires. Alors que le néoréalisme se meurt et que son intérêt pour l'interprétation est ravivé, sa filmographie évolue en ce sens et ses films deviennent « des films d'acteurs », selon Pierre Leprohon<sup>26</sup>, où la figure auctoriale devient floue et oscille entre celle du réalisateur et celle de l'acteur. La démarche actorale devient fondation de la création et détermine le jeu des partenaires qui ne doit pas dénaturer un ensemble dont la source est De Sica lui-même, qu'il soit réalisateur, acteur, ou les deux à la fois. Sophia Loren a confié « voi[r] encore Vittorio m'indiquer, de derrière la caméra, les réactions, les gestes, l'âme entière, tout ce qu'il attendait de moi (...). Vittorio et moi avions joué (...), nous avions tenu notre rôle<sup>27</sup> ». Pour autant, ce mimétisme où le personnage paraît naître d'une création duelle a pour fonction non pas de transformer l'actrice en une imitation qui lui est étrangère, mais au contraire de révéler sa véritable personnalité. L'actrice a ajouté : « Il ne nous demandait pas de l'imiter, il nous indiquait seulement ce qu'il avait dans l'idée, et nous le rendions chacun à notre façon.<sup>28</sup> » De Sica lui disait : « Sofi', tu possèdes déjà en toi tout ce dont tu as besoin. Extériorise-le, laisse-toi aller!<sup>29</sup> » Tout en précisant qu'il « suggérait sans jamais rien imposer<sup>30</sup> », Sophia Loren a expliqué : « Avec lui, je m'amusais, je découvrais tout un tas de choses, je parvenais à montrer des aspects de mon tempérament

---

<sup>22</sup> De Sica avait déjà joué sous sa direction dans *Nessuno torna dietro* en 1943. Cf. Pauline Small, *op. cit.*, p. 65.

<sup>23</sup> Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 95-96. Elle ajoute : « Sandro lui-même l'appelait souvent pour organiser une scène avec lui, en la modifiant encore et toujours (...). Il tenait grand compte de l'avis de ses collaborateurs et savait qu'il possédait en De Sica un camarade précieux. » *ibid.*, p. 95.

<sup>25</sup> Cité in Pierre Leprohon, *op. cit.*, p. 105.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>27</sup> Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>28</sup> Sophia Loren, *La Bonne étoile*, *op. cit.*, p. 153.

<sup>29</sup> Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 152.

que, d'ordinaire, je gardais pour moi.<sup>31</sup> » Le témoignage de De Sica confirme cette impression :

J'avais fini par découvrir quel était le point crucial de sa personnalité (...) : Sophia avait construit autour d'elle un mur, tout autour d'une profonde et secrète partie d'elle-même que les émotions rendaient plus vulnérable. Elle avait l'habitude de se cacher derrière ce mur et s'y trouvait bien. Mais sa vraie nature était dramatique et instable, typiquement napolitaine, et ses réactions de joie, de douleur, de colère, d'impatience, et de tout autre sentiment, étaient excessives. C'est pourquoi elle les dissimulait derrière ce mur. Mais quand elle interprétait un rôle, elle était capable de sauter par-dessus ce mur et de libérer des émotions profondes et authentiques. Elle pouvait hurler, rire, jouer l'hystérique, séduire, s'emporter, en atteignant des degrés d'émotion extrêmes<sup>32</sup>.

Ainsi, le cinéaste a revendiqué une connaissance intime de l'actrice et surtout le fait d'avoir permis l'expression de sa véritable personnalité devant les caméras. Par conséquent, la vraie Sophia Loren, celle des grandes interprétations, serait sa création. Si elle est « statique et ennuyeuse<sup>33</sup> » en son absence, De Sica ne tarit pas d'éloges quand elle travaille avec lui. Dans les lettres qu'il a envoyées à sa fille Emi depuis les tournages de *La Ciociara, Hier, aujourd'hui et demain*, *Mariage à l'italienne* et *Les fleurs du soleil*, Sophia Loren est « merveilleuse<sup>34</sup> », « excellente<sup>35</sup> », « très intelligente<sup>36</sup> », « très bonne actrice<sup>37</sup> », « elle a un fort tempérament dramatique<sup>38</sup> » et joue « à la perfection<sup>39</sup> ». De plus, il apprécie « l'attention et la fidélité<sup>40</sup> », la « confiance totale<sup>41</sup> » qu'elle a en lui. Le cinéaste estime qu'elle est « si anxieuse, si attentive et si zélée<sup>42</sup> », puis ajoute que c'est « la plus forte de nous tous<sup>43</sup> » et qu'elle « travaille dur<sup>44</sup> »... Originaire de la région de Naples comme elle, De Sica juge que, dans le premier épisode de *Hier, aujourd'hui et demain*, Sophia Loren est « la plus napolitaine des Napolitaines, et c'est une grande joie que de l'entendre<sup>45</sup> ». Ainsi, il ne souligne

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>32</sup> Cité in Stefano Masi, Enrico Lancia, *Sophia*, Rome, Gremese international, 2001, p. 53.

<sup>33</sup> Vittorio De Sica, *op. cit.*, p. 237.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 170.

pas seulement les qualités professionnelles de son actrice, mais également humaines. En plus de son engagement total dans le travail, le cinéaste est touché par sa « sensibilité<sup>46</sup> », la plaint en raison de la pression médiatique toujours exercée sur elle<sup>47</sup> et est ému par son envie frustrée d'être mère<sup>48</sup>. À mille lieux des « personnages sophistiqués<sup>49</sup> » incarnés à Hollywood, l'engagement artistique de De Sica est donc de révéler à l'écran, en se fondant sur une grande attention et sur le lien personnel qui les unit – « nous nous aimions comme un père et une fille<sup>50</sup> », confie Sophia Loren, tandis que le cinéaste évoque une « vieille amitié et [une] affection fraternelle<sup>51</sup> » –, l'authenticité d'une femme qui l'émeut et d'une actrice qu'il admire.

### **La *persona* naissante de Sophia Loren : une création de Vittorio de Sica ?**

Qu'il y ait eu ou non un contrat officieux passé entre Carlo Ponti et De Sica pour que ce dernier devienne le pygmalion de Sophia Loren, celle-ci est la raison d'être du retour du cinéaste derrière les caméras en 1960 avec *La Ciociara*. Rappelons qu'il alla jusqu'à renoncer à Anna Magnani dans le rôle protagoniste quand celle-ci refusa Sophia Loren pour interpréter sa fille, et à proposer le personnage de la mère à la jeune actrice. Il s'agissait alors de reprendre un travail entrepris dès *L'Or de Naples* jusqu'à *Pain, amour, ainsi soit-il*, et faire « oubli[er]<sup>52</sup> » la sophistication et les tics acquis à Hollywood.

Dans les années cinquante et avec De Sica, Sophia Loren est toujours une jeune femme italienne – tantôt napolitaine, tantôt romaine – et populaire. Elle est séductrice, coquette et sait mettre en valeur les formes généreuses de son corps pour obtenir ce qu'elle veut. Si elle peut être parfois hautaine, voire agressive, ces éclats ne minimisent pas sa générosité ni sa capacité à la compassion face au malheur d'autrui. Son débit de parole est abondant et, malgré les situations apparemment inextricables dans lesquelles elle se trouve, Sophia Loren sait à chaque fois quoi répondre et comment retourner à son avantage les raisonnements pourtant on ne peut plus solides et convaincants.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 239. Ajoutons que Sophia Loren fit une fausse couche pendant le tournage du deuxième épisode d'*Hier, aujourd'hui et demain*. Elle en fit une seconde sur le tournage de *Fantômes à l'italienne* (*Questi fantasmi*, Renato Castellani, 1967).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>50</sup> Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>51</sup> Cité in Michaela Zegna (dir.), *Tutti De Sica*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013, p. 100.

<sup>52</sup> Vittorio De Sica, *op. cit.*, p. 25.

Cette compétence assure la drôlerie de ses héroïnes et lui permet de gagner la sympathie du spectateur, d'autant plus que ses délits ne sont jamais trop graves. Si elle ment ou vole, c'est toujours pour survivre et accéder à des plaisirs auxquels aspirent les Italiens à une époque de transition où les stigmates de la Seconde Guerre mondiale sont encore présents mais où la reprise économique ravive les désirs d'un bien-être matérialiste et sensuel. Les héroïnes de Sophia Loren sont des épicuriennes en quête de liberté qui chantent et dansent fréquemment, exprimant ainsi à l'écran une nouvelle légèreté.

La *persona* naissante de l'actrice se situe donc en phase avec son époque. Comme le remarque justement Florence Basilio, « Sophia Loren fait une entrée royale dans la mythologie populaire, alors parfaitement synchrone avec les attentes du peuple italien, en quête d'une "nouvelle vague" fraîche et légère<sup>53</sup> ». Le caractère spectaculaire de sa beauté – typique des *maggiorate fisiche* en vogue alors en Italie<sup>54</sup> – est compensé par cette correspondance qui la rend proche du public, et par le fait que les films l'inscrivent dans un patrimoine architectural et monumental italien. Que les intrigues se situent à Rome, Naples ou sur la côte de Sorrente, les travellings d'accompagnement cadrant l'actrice en plan d'ensemble, ont pour effet de forcer un transfert d'identité entre Sophia Loren et les lieux emblématiques de l'Italie où elle évolue. Enfin, dans ces films, l'actrice met en place toute une gestuelle significative et populaire, facilement identifiable comme italienne. Florence Basilio relève :

(...) les doigts de la main qui se rassemblent vers le haut pour ne former qu'un point et qui, par des mouvements de bas en haut expriment alternativement le questionnement, la blague, la surprise, la sollicitude ou l'agacement (...), la « figure de la communiaante », où elle prend soin de les joindre [les mains] fixement pour mieux se faire prier, ou pardonner (...). Sophia Loren porte aussi les mains aux hanches, pour affirmer sa supériorité ou son désaccord (...). En prolongement, nous pouvons aussi souligner la passivité relative de ses bras, qu'elle jette souvent en l'air avec désinvolture ou qu'elle anime simplement selon son ressenti du moment, et dont les manifestations deviennent pléthoriques dès lors qu'elle doit jouer la colère, la vanité, ou le dépassement de soi.<sup>55</sup> »

Nous avons vu que Sophia Loren, quand elle décrit la direction d'acteurs de De Sica, souligne ce travail de gestuelle et d'expressions suggérées par le cinéaste, sur lesquelles elle devait se caler afin de faire émerger son authenticité.

<sup>53</sup> Florence Basilio, *Sophia Loren dans les films de Vittorio de Sica : figure de l'italianité entre 1955 et 1965*, mémoire de Master 2 sous la direction d'Alain Bergala, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, p. 40.

<sup>54</sup> Citons les formes générées de Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Anita Ekberg... L'expression proviendrait d'ailleurs d'une réplique de De Sica dans *Altri tempi*, alors partenaire de Gina Lollobrigida.

<sup>55</sup> Florence Basilio, *op. cit.*, p. 19-20.

Si la citation faisait référence au sketch de *L'Or de Naples* où De Sica n'est que réalisateur, toutes ces caractéristiques – gestuelles, expressions, débit de parole – sont reprises dans les films suivants, où il est acteur. Qu'il interprète le père ou l'amant/mari potentiel des héroïnes, De Sica incarne toujours pour celles-ci un initiateur sentimental et moral, ce qui assure une filiation entre eux, même dans *Pain, amour, ainsi soit-il* où une ressemblance physique est soulignée alors qu'il prétend épouser « *Donna Sofia* ». Les intrigues jouent alors sur des effets de miroir entre personnages et acteurs. Dans *Pain, amour, ainsi soit-il*, tel un metteur en scène, le maréchal Carotenuto provoque les retrouvailles de *Donna Sofia* avec son fiancé Nicola (Antonio Cifariello), grâce à une situation fausse et jouée de toutes pièces – le départ du jeune homme – qui a pour effet de faire jaillir les émotions véritables de l'héroïne. Si celle-ci, dans ce cas, adhère au jeu inconsciemment, dans *Dommage...*, en revanche, Vittorio Stroppiani enseigne à sa fille Lina l'art de dépouiller autrui, mais aussi son éthique personnelle du vol. Il assiste au moment où Paolo (Marcello Mastroianni) accuse Lina de vols, et reste admiratif face à la virtuosité avec laquelle sa fille réussit à retourner toutes ces accusations à son avantage et tire profit de son enseignement, se mettant à son diapason et prouvant ainsi leur filiation. Dans ces films, la caméra réunit les deux acteurs dans le cadre<sup>56</sup>. Les champs-contrechamps sont très rares car l'intérêt et le plaisir pour le spectateur de ces face-à-face est de voir comment le jeu de Sophia Loren s'accorde harmonieusement à celui de son partenaire, sans que cette transmission puisse être mise en question par le montage et l'association potentielle de prises n'ayant pas eu lieu au même moment<sup>57</sup>. Nous observons alors combien De Sica se trouve à l'origine de la gestuelle, des expressions et du débit de l'actrice déjà à l'œuvre dans *L'Or de Naples*. Alors que l'acteur cabotine dans *Pain, amour, ainsi soit-il* en raison d'un personnage qu'il a déjà incarné avec succès dans les deux films précédents de la série, et va jusqu'à l'outrance dans *Par-dessus les moulins*, Sophia Loren lui emboîte le pas avec un plaisir visible et y accentue son jeu de *L'Or de Naples* et de *Dommage...*

Cette symbiose est démontrée également, mais en creux, par *Le Signe de Vénus* où les deux acteurs, tout en partageant plusieurs scènes chorales, ne se donnent pas la réplique et où le jeu de Sophia Loren est plus réservé. Bien entendu, cela est dû à la personnalité d'Agnese, son personnage, même si elle ne rompt pas radicalement avec les autres héroïnes. Comme celles-ci, Agnese a

<sup>56</sup> Et, souvent, les isole des autres acteurs. Seul Marcello Mastroianni, dans *Dommage...*, se joint à eux à l'écran et anticipe ainsi le rôle important qu'il jouera dans les films des années soixante, en tant que partenaire privilégié de Sophia Loren.

<sup>57</sup> Nous comprenons alors le droit de regard sur la mise en scène, accordé à De Sica dans ses contrats d'acteur et les conflits engendrés avec certains réalisateurs, dont Luigi Comencini qui a signé les deux premiers volets de *Pain, amour...* Cf. Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Roma, Gremese, 2005, p. 29.

des désirs d'indépendance financière, elle met en valeur sa grande beauté – elle marche un peu « *fuori* » (c'est-à-dire en chaloupant des hanches), lui reproche sa cousine Cesira – et l'attirance qu'elle provoque chez les hommes reste au cœur de la drôlerie de nombreuses scènes. Cependant, contrairement aux autres personnages de Sophia Loren, elle le fait bien malgré elle et en souffre car elle voudrait simplement être respectée et trouver l'amour. Même si elle se distingue par son innocence, voire sa naïveté, Agnese partage avec les autres héroïnes de l'actrice le fait d'être honnête – à l'exception de la Sofia de *L'Or de Naples*, qui trompe son mari sans scrupules – et de ne jamais être à la recherche du plaisir charnel. La grivoiserie comique présente dans les autres films devient ici une cause d'exaspération et même de larmes pour la jeune femme. La légèreté tourne au drame quand Agnese tombe enceinte après avoir cédé aux avances d'Ignazio – Raf Vallone. Le corps désiré et désiré devient corps abusé et une maternité accidentelle va entraîner un mariage précipité avec un Ignazio dépassé. Alors que le jeu de l'actrice prend ses distances avec celui de son mentor et acquiert une belle sobriété, cette évolution thématique manifeste également l'implication partielle de De Sica dans le scénario où le point de vue féminin de Franca Valeri, partenaire de Sophia Loren, coscénariste et à l'origine du projet<sup>58</sup>, est essentiel. Agnese effectue alors une synthèse entre la *persona* de l'actrice telle qu'elle se dessine dans la collaboration avec De Sica, et Nieves, l'héroïne de *La Fille du fleuve* – également jeune femme abusée par un homme et fille mère –, seul film de cette période où le cinéaste/acteur est complètement absent et première incursion de Sophia Loren dans le drame. De la même façon, Agnese assure la transition vers la Cesira de *La Ciociara* et Filumena dans *Mariage à l'italienne*, en passant par la Rose de *L'Orchidée noire* (*The Black Orchid*, Martin Ritt, 1958), autre figure d'une maternité courageuse et tragique à la fois, qui va devenir une des caractéristiques fondamentales de la *persona* de Sophia Loren dans les années soixante.

---

<sup>58</sup> Franca Valeri explique : « (...) j'avais (...) ébauché ce sujet qui était destiné à Luigi Comencini. Je l'ai fait lire à Vittorio de Sica et il lui a beaucoup plu. De Sica m'aimait beaucoup et décida de soutenir cette aventure. Malgré son enthousiasme et son engagement, le film ne put aboutir. Mais De Sica tint à défendre le projet et contacta Carlo Ponti. Ponti accepta et proposa Sophia Loren qui, bien entendu, n'était pas encore "la Loren", mais était déjà lancée et avait commencé sa carrière. Pour la mise en scène, Dino Risi fut choisi. C'était son quatrième film. » Cité in Valerio Caprara, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si trasforma in commedia*, op. cit., p. 27. Concernant le scénario, elle ajoute : « J'ai écrit le scénario presque toute seule, je ne me souviens pas d'une œuvre collective. Edoardo Anton et Ennio Flaiano, qui me connaissait et avait de l'estime pour moi, m'ont donné quelques conseils, mais en réalité le film était déjà prêt... », *Ibid.*, p. 28. Notre traduction depuis l'italien.

## La collaboration De Sica-Loren dans les années soixante : entre *Star Vehicles* et films personnels

Après deux adaptations dramatiques de grands auteurs littéraires, forcément plus élitistes (*La Ciociara* et *Les Séquestrés d'Altona*), la collaboration De Sica-Loren revient vite aux comédies qui ont fait son succès quelques années plus tôt. Contrairement toutefois aux films des années cinquante qui ne faisaient pas partie d'un plan de carrière mis en place dans le cadre d'un studio ou d'un contrat unique et avec une équipe récurrente<sup>59</sup>, ces nouvelles œuvres peuvent revendiquer le titre de *Star Vehicles* car elles sont toutes pensées pour Sophia Loren, toutes réalisées par De Sica – l'acteur s'effaçant définitivement devant la star –, produites par Carlo Ponti et avec la participation de Joe Levine qui assure une distribution sur le sol américain à la hauteur de la popularité de Sophia Loren outre-Atlantique. Afin de consolider le statut de star italienne de celle-ci, *Boccace 70*, *Hier...* et *Mariage...* entretiennent des liens avec les comédies des années cinquante. Si plusieurs d'entre elles sont napolitaines (*Zoe*, *Filumena* et *Adelina*), ces nouvelles héroïnes, en étant des femmes honnêtes, capables de bonté et de compassion, mais également de colère, au fort tempérament et roublardes, ressemblent aux premiers rôles italiens de l'actrice. Cependant, la tonalité grivoise des intrigues s'accentue et la beauté de Sophia Loren y est plus que jamais exposée aux regards masculins. La convoitise sexuelle des hommes – dans la continuité de *Par-dessus les moulins*, mais aussi de *La Ciociara* – s'affirme comme une menace de dégradation morale et sociale, et les héroïnes recherchent donc le mariage comme une protection – à l'instar de Cesira –, souvent afin d'éviter ou d'abandonner la prostitution.

Si, nous l'avons vu, les films des années cinquante manifestaient des effets de miroir entre leurs personnages et la démarche actorale à l'origine de leur incarnation, le statut accentué d'objet de désir de ces nouveaux personnages féminins semble désormais faire référence à la star. Les personnages masculins qui les admirent souvent dans une attitude spectatorielle sont des doubles fictifs du public et Zoe est même observée par les joueurs de la loterie à travers les fenêtres de sa roulotte ou son stand de tir, c'est-à-dire dans des cadres métaphorisant l'écran de cinéma et soulignant ainsi la star derrière l'héroïne<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Pauline Small précise : “(...) throughout her time in the Italian cinema of the 1950s, Loren worked on a film-by-film basis (...) Our summary of the workings of Lux and Titanus shows that no standard model existed for an Italian film studio.” Pauline Small, *op. cit.*, p. 21.

<sup>60</sup> « Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence » Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud (dir.), *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23, cit. p. 18.

De plus, la protection qu'impliquerait le mariage selon les intrigues peut évoquer plus ou moins directement les nombreuses associations professionnelles et sentimentales entre actrices et producteurs, comme celle qui lie Sophia Loren et Carlo Ponti. D'ailleurs, celui-ci déclara : « de toute l'histoire du cinéma, il n'y a pas une actrice, pas une seule, de Garbo à Dietrich, dont la carrière n'a pas décollé sans l'aide d'un homme<sup>61</sup>. » Pour ces raisons, la star ne peut être oubliée face aux héroïnes, d'autant plus que ces dernières permettent plusieurs références à la carrière de Sophia Loren. Dans *Hier...*, Adelina et les décors napolitains ravivent le souvenir de *L'Or de Naples*, Anna, bourgeoise sophistiquée et superficielle, renvoie davantage à la Sophia Loren hollywoodienne telle que la voyait De Sica, tandis que Mara serait, selon Florence Basilio, « la somme de la napolitaine dégourdie et de la milanaise empruntée [Anna]. Un savant mélange des deux qui serait un fantôme de l'italianité<sup>62</sup> » et donc, pouvons-nous ajouter, programmateur de la star que ces films ambitionnent de confirmer. Cette fonction de somme s'accentue avec *Mariage...* qui, toujours selon Florence Basilio, « autorise par sa pluralité narrative un retour sur [...]es métamorphoses physiques [de Sophia Loren] et ses différentes représentations symboliques<sup>63</sup> », c'est-à-dire « la prostituée, la mère, l'analphabète et la bourgeoise (...) [en tant que] métaphore (...) de la carrière de l'actrice : l'histoire du petit personnage napolitain qui gravit les échelons et atteint la reconnaissance de ses pairs<sup>64</sup> ».

Ces films ne manifestent donc pas seulement des jeux de reflets avec le statut de star, les rôles précédents ou la carrière de Sophia Loren, mais révèlent une véritable dimension personnelle. Dans la lutte de certaines héroïnes pour survivre et éviter la précarité, le spectateur familier de la biographie de l'actrice retrouve la jeune fille pauvre au sortir de la guerre. Il peut même voir un lien entre la recherche du mariage par Zoe ou Filumena dans le but de retrouver protection, respectabilité et honneur, et les démarches juridiques de Sophia Loren pour épouser Carlo Ponti<sup>65</sup>. Cependant, c'est surtout dans le thème de la maternité que cette dimension est la plus évidente. Dans la continuité de *L'Orchidée noire* et *La Ciociara*, Filumena est exclusivement motivée par les intérêts de ses trois fils et par la volonté de leur offrir un foyer respectable, malgré son passé de prostituée. Avant elle, Adelina enchaîne les grossesses

<sup>61</sup> Cité in Pauline Small, *op. cit.*, p. 24.

<sup>62</sup> Florence Basilio, *op. cit.*, p. 82.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>65</sup> Carlo Ponti étant marié et le divorce interdit en Italie, Sophia Loren l'épousa au Mexique en 1957. Le mariage fut annulé en 1962 et Carlo Ponti poursuivi pour bigamie. Le couple prit alors la nationalité française et, après avoir divorcé dans ce nouveau pays, Carlo Ponti épousa Sophia Loren à Sèvres en 1966.

pour éviter la prison, certes, mais sans jamais cesser de s'occuper de sa progéniture, tandis que Zoe accepte d'être prostituée par son beau-frère afin de subvenir aux besoins de l'enfant que va bientôt mettre au monde sa sœur. Ainsi, la mère transparaît même chez les héroïnes qui n'ont pas d'enfants – à l'exception de la caricaturale Anna – comme Mara qui, face aux déclarations du jeune séminariste amoureux d'elle, ne sait lui rétorquer rien d'autre que le fait qu'elle pourrait être sa mère. Soulignons d'ailleurs que Gianni Ridolfi, l'acteur incarnant cet adolescent, interprète également dans *Mariage...* un des trois fils de Filumena. Nous l'avons dit, De Sica était touché par le combat médical de Sophia Loren pour avoir des enfants. Voyant la mère en elle – « Sophia est née maman<sup>66</sup> », déclara-t-il –, il fit un choix de distribution courageux en lui confiant le rôle principal de *La Ciociara*, qui se révéla, contre toute attente, judicieux et permit d'apporter une authenticité à la *persona* de Sophia Loren, malgré tout le processus de starification dont elle était alors l'objet. La direction du cinéaste, telle que se la remémore l'actrice, est significative de cette volonté :

Cesira est une mère accomplie. Elle est humble, elle a toujours travaillé et elle ne vit que pour sa fille. Son approche des choses est simple et directe. Tu as déjà éprouvé tout cela dans ta chair, Sofi'. Tu sais parfaitement de quoi il est question. Tu joueras sans maquillage, et sans composer ton rôle. Sois toi-même, deviens ta mère, et tout ira bien<sup>67</sup>.

Ce faisant, il a émancipé Sophia Loren et n'a plus été sa seule référence de jeu – « Je pensais à *mammina* [sa mère]<sup>68</sup> », confirma-t-elle avant d'ajouter : « Il laissa le miracle s'accomplir, il laissa ma Cesira venir au jour et suivre sa route.<sup>69</sup> » « Avant *La Ciociara*, je me contentais d'être une exécutante ; cette fois, j'étais une actrice.<sup>70</sup> » Ainsi, *Mariage...* naquit du désir de Sophia Loren – « Il aurait été difficile d'imaginer un rôle davantage dans mes cordes<sup>71</sup> », expliqua-t-elle – et sa mère et sa tante devinrent les références principales pour la création de Filumena<sup>72</sup>. L'accomplissement de la *persona* de l'actrice, à l'occasion de *Mariage...*, dépend donc de la somme des héroïnes précédentes en Filumena,

<sup>66</sup> Cité in Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, op. cit., p. 189. L'actrice eut finalement deux fils de Carlo Ponti : Carlo Jr., né en 1968 et Edoardo, né en 1973.

<sup>67</sup> Cité in *ibid*, p. 166.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>70</sup> Sophia Loren, *La Bonne étoile*, op. cit., p. 167.

<sup>71</sup> Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, op. cit., p. 206.

<sup>72</sup> « Qui pourrait explorer la psychologie de Filumena mieux que *mammina* et tante Dora ? Qui d'autre qu'elles pourrait me la montrer telle qu'elle est, dans toute sa vérité, m'indiquer les bons gestes, les mots justes... (...) Je finissais toujours par respecter le scénario, mais leur spontanéité m'aida beaucoup dans mon interprétation et lui donna le naturel dont elle avait besoin. » *Ibid.*, p. 208.

telle que nous l'avons commentée plus haut, mais aussi de cette part personnelle passant par le regard attentif du cinéaste sur l'actrice et sur la femme, puis par une certaine émancipation dans le jeu.

## Conclusion

Si Carlo Ponti a sollicité Vittorio De Sica afin de transformer Sophia Loren en la plus grande star italienne de son temps, le cinéaste a su parfaitement remplir sa mission. En écrivant pour elle des héroïnes – adaptées ou non d'œuvres littéraires – permettant d'exploiter son potentiel dramatique et comique, et en soumettant son jeu à une direction rigoureuse, De Sica a favorisé la reconnaissance de ses talents actoraux. L'italianité marquée de ses personnages, des intrigues et des décors, alliée subtilement à des jeux de reflets avec la notion de star et l'image médiatique de Sophia Loren, a confirmé son statut de star italienne dans son pays et à l'international. Cependant, De Sica est allé au-delà. La cohérence de l'ensemble des héroïnes et la connaissance intime et attentive sur laquelle se fondait sa direction actorale avaient pour but de faire jaillir dans le jeu la véritable personnalité de Sophia Loren. L'abandon émotionnel sans jamais oublier la maîtrise est la marque des grands acteurs et, en incitant dans un deuxième temps l'actrice à développer un jeu inspiré de son vécu et des femmes importantes de sa vie, De Sica a mené Sophia Loren vers une créativité émancipée et une responsabilité auctoriale importante sur les œuvres. Ce travail a occupé toute la collaboration entre les deux artistes, que De Sica se soit trouvé devant ou derrière les caméras.

Cela explique le fait que Sophia Loren évoque toujours, à propos du cinéaste/acteur, quatorze films en commun, sans faire la distinction entre ces deux fonctions<sup>73</sup>. Par ailleurs, la vérité recherchée chez l'actrice et révélée à l'écran permet de réfuter la théorie selon laquelle le cinéaste aurait été motivé par le seul profit pour réaliser ces films. Même s'il a pu regretter leur nature commerciale<sup>74</sup> et reconnaître qu'il ne s'agissait pas de ses films, au même titre que les œuvres néoréalistes<sup>75</sup>, il a expliqué, dans un entretien publié en 1972, qu'ils étaient nés de sa « sympathie<sup>76</sup> » pour Sophia Loren. Il définit, dans ce

<sup>73</sup> Sophia Loren, *La Bonne étoile*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>74</sup> De Sica parla de « beaux films, au succès assuré, mais d'orientation résolument commerciale ». Vittorio De Sica, *op. cit.*, p. 119.

<sup>75</sup> Concernant *Hier, aujourd'hui et demain*, il évoqua “una película digna, una buena película, pero no mi película”. Cité in Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, *op. cit.*, p. 268.

<sup>76</sup> José Ángel CORTÉS, *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio español DL, 1972, p. 88.

même entretien, le néoréalisme comme « la réalité, la vérité<sup>77</sup> », au-delà de l'emploi des décors naturels ou des acteurs non-professionnels, et ajoute que, en raison de cette sympathie pour Sophia Loren à l'origine de ses films récents, « le néoréalisme n'est pas fini ; le néoréalisme a évolué vers une forme de compromis. Un compromis entre le néoréalisme, la comédie classique et les scénarios traditionnels. (...) [Mariage à l'italienne] en est un exemple. Il donna un résultat optimal et l'on ne peut pas dire que ce soit un mauvais film. (...) À défaut d'être un film néoréaliste, son substrat l'est. *Mariage à l'italienne* est traité de manière néoréaliste<sup>78</sup> ». Que le cinéaste se soit trouvé face à des gens de la rue, des comédiens de théâtre, des acteurs populaires ou des stars, le fil conducteur de toute l'œuvre de Vittorio de Sica – à l'apparence hétérogène –, a été une recherche sans cesse renouvelée de la vérité humaine.



## Bibliographie

AGUILAR Santiago, CABRERIZO Felipe, *Vittorio de Sica*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen/cineastas », 2015.

BASILIO Florence, *Sophia Loren dans les films de Vittorio de Sica : figure de l'italianité entre 1955 et 1965*, mémoire de Master 2 sous la direction d'Alain Bergala, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011.

CAPRARA Valerio, *Dino Risi, maître de la comédie italienne*, Rome, Gremese international, 1993.

CAPRARA Valerio, *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si transforma in commedia*, Torino, Lindau, 2007.

CORTÉS José Ángel, *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio español DL, 1972.

DE SANTI Gualtiero, *Vittorio de Sica*, Milano, Il Castoro, 2003.

DE SICA Vittorio, « *Ma chère Emi, il est cinq heures du matin...* », *Lettres de tournage*, Paris, Robert Laffont, 2015.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 88.

GILI Jean A., *Luigi Comencini*, Roma, Gremese, 2005.

LEPROHON Pierre, *Vittorio de Sica*, Paris, Seghers, « cinéma d'aujourd'hui », 1966.

LOREN Sophia, *La Bonne Étoile*, Paris, France Loisirs, 1979.

LOREN Sophia, *Hier, aujourd'hui et demain*, Paris, Flammarion, 2014.

MASI Stefano, LANCIA Enrico, *Sophia*, Rome, Gremese international, 2001.

MERCADER María, *Mi vida con Vittorio de Sica*, Barcelona, Plaza & Janes, 1980.

MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD (dir.), *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23.

REYNAUD Bérénice (dir.), *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23.

SMALL Pauline, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Bristol, Chicago, Intellect, 2009.

ZEGNA Michaela (dir.), *Tutti De Sica*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2013.