



HAL
open science

Sophia Loren dans la comédie Madame Sans-Gêne (Christian-Jaque, 1961) : le détour d'une actrice italienne en France

Arnaud Duprat de Montero

► To cite this version:

Arnaud Duprat de Montero. Sophia Loren dans la comédie Madame Sans-Gêne (Christian-Jaque, 1961) : le détour d'une actrice italienne en France. Genre en séries : cinéma, télévision, médias, 2022, 10.4000/ges.2778 . hal-04848294

HAL Id: hal-04848294

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-04848294v1>

Submitted on 19 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

12-13 | 2022

Genre et comédie : stars, performances, personnages

Sophia Loren dans la comédie *Madame Sans-Gêne* (Christian-Jaque, 1961) : le détour d'une actrice italienne en France

Arnaud Duprat de Montero



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ges/2778>

DOI : [10.4000/ges.2778](https://doi.org/10.4000/ges.2778)

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2022

Référence électronique

Arnaud Duprat de Montero, « Sophia Loren dans la comédie *Madame Sans-Gêne* (Christian-Jaque, 1961) : le détour d'une actrice italienne en France », *Genre en séries* [En ligne], 12-13 | 2022, mis en ligne le 26 octobre 2022, consulté le 13 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ges/2778> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.2778>

Ce document a été généré automatiquement le 13 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Sophia Loren dans la comédie *Madame Sans-Gêne* (Christian-Jaque, 1961) : le détour d'une actrice italienne en France

Arnaud Duprat de Montero

Madame Sans-Gêne (Christian-Jaque, 1961¹) fut le premier titre français de la filmographie de Sophia Loren². Coproduit avec l'Italie et l'Espagne, bénéficiant de nombreux décors et de costumes somptueux avec moult figurants, adaptant librement une pièce de Victorien Sardou (1893) emblématique du meilleur théâtre de boulevard français, dialogué par le prolifique Henri Jeanson aux répliques vives et percutantes, puis mis en scène par Christian-Jaque, un réalisateur populaire de premier plan et couronné régulièrement de succès commerciaux, *Madame Sans-Gêne* se présentait comme un écrin prestigieux pour l'arrivée de Sophia Loren dans le cinéma hexagonal.

De plus, ce projet intervenait à un moment charnière dans la carrière de la jeune actrice : après avoir accédé au statut de vedette grâce à *L'Or de Naples* (*L'oro di Napoli*, sketch *Pizze a credito*, Vittorio de Sica, 1954) et à *La Fille du fleuve* (*La donna del fiume*, Mario Soldati, 1954) en Italie où elle brilla aussitôt dans cinq comédies en 1955 et 1956³, et suite à une parenthèse hollywoodienne prolifique – douze films anglophones de 1957 à 1960⁴ –, Sophia Loren était revenue en Europe et venait de renouer avec le cinéma italien grâce à *La Ciociara* (Vittorio de Sica, 1960). Le succès populaire de ce film et les nombreux prix d'interprétation remportés à son occasion – en particulier à Cannes en 1961 et à la 34^e cérémonie des Oscars en 1962 – l'avaient consacrée comme actrice dramatique et plus grande star de son pays.

Enfin, n'oublions pas que cette ascension fulgurante fut placée par Carlo Ponti, producteur et époux de l'actrice, sous la tutelle d'un « pygmalion », Vittorio de Sica. De *L'Or de Naples* au *Voyage* (*Il viaggio*, Vittorio de Sica, 1974), Sophia Loren croisa ce dernier quatorze fois sur les plateaux, pour lui donner la réplique ou, selon les titres, se placer sous sa direction⁵. De Sica fut son partenaire privilégié dans ses quatre comédies sorties

en 1955 – *Domage que tu sois une canaille*, *Le Signe de Vénus*, *Par-dessus les moulins*, *Pain, amour, ainsi soit-il* – ‘et, avant *La Ciociara*, il joua même avec elle dans deux films anglophones en 1960 – *C’est arrivé à Naples*, *Les Dessous de la millionnaire*. Juste après *Madame Sans-Gêne*, Sophia Loren devait retrouver le cinéaste pour quatre films dont deux comédies – *Hier, aujourd’hui et demain* et *Mariage à l’italienne* – qui allaient atteindre les cimes du box-office international et devenir des classiques.

Pour toutes ces raisons, *Madame Sans-Gêne* fit office de charnière. Ce film intervint à un moment où, pour Sophia Loren, il s’agissait de s’affirmer comme star européenne tout en tirant profit d’un glamour acquis à Hollywood et comme actrice comique sans pour autant faire oublier le prestige de ses prix d’interprétation décrochés pour des rôles dramatiques – rappelons aussi le prix à la Mostra de Venise pour *L’Orchidée noire* –. Enfin, l’enjeu était de démontrer qu’elle n’avait pas oublié les enseignements de de Sica tout en ne renvoyant plus l’image, dans la continuité de *La Ciociara*, d’une « Galatée » docile et douée, mais bel et bien celle d’une actrice-créatrice accomplie et émancipée, déterminant de manière personnelle ses créations.

Pourtant, malgré un franc succès en salles à sa sortie⁷, *Madame Sans-Gêne* n’est pas passé à la postérité comme *Boccace 70*, *Hier, aujourd’hui et demain* ou *Mariage à l’italienne*. Du reste, Sophia Loren ne tourna par la suite que deux autres films français – *Verdict* (André Cayatte, 1974) et *Soleil* (Roger Hanin, 1997) – qui ne sont pas des comédies⁸. Faut-il donc voir *Madame Sans-Gêne* comme une tentative échouée, de la part de l’actrice, ou bien comme un échelon important, jusque dans ses échecs apparents – liés probablement à la langue ainsi que la culture française et ses représentations genrées –, de la carrière de Sophia Loren ? Afin de répondre à cette question, nous allons, dans un premier temps, évaluer la qualité de *Madame Sans-Gêne* en tant que *star vehicle* au service de l’actrice italienne. Autrement dit, il s’agira de voir dans quelle mesure le film de Christian-Jaque permet à Sophia Loren de s’inscrire efficacement dans la continuité de ses rôles italiens et hollywoodiens, de tirer profit des leçons actorales de de Sica tout en s’en émancipant, ainsi que du cachet théâtral de la pièce adaptée. Dans un deuxième temps, nous considérerons plus spécifiquement de quelle façon la *persona* de l’actrice italienne rencontre Catherine Hubscher, l’héroïne littéraire. Cette dernière, érigée au statut symbolique d’un certain « esprit français », parvient-elle à nourrir la première et à s’en nourrir, ou bien l’étouffe-t-elle et se laisse-t-elle dénaturer dans cette confrontation ? Une comparaison avec la *Madame Sans-Gêne* cinématographique interprétée par Arletty – *Madame Sans-Gêne* (Roger Richebé, 1941) – permettra de mettre en lumière ce qui se joue dans l’incarnation de Sophia Loren et comment la *persona* de cette dernière – dont l’italianité est hautement constitutive – détermine l’héroïne de Christian-Jaque. Enfin, après avoir dressé ce portrait, nous envisagerons cette *Madame Sans-Gêne* dans son époque, entre éventuelle correspondance avec les représentations cinématographiques féminines françaises contemporaines – notamment dans les comédies – et ouverture fructueuse sur les films de de Sica qui suivront dans la filmographie de Sophia Loren.

***Madame Sans-Gêne*, entre *star vehicle* et consécration d’une actrice comique italienne**

Dès la première scène de *Madame Sans-Gêne*, où Catherine, vêtue d’un chemisier blanc et décolleté, se trouve au lavoir et laisse deviner sa poitrine à travers le tissu mouillé, les

spectateurs sont invités à se remémorer Sophia Loren dans le rôle qui a fait d'elle une vedette, celui de Sofia, la pizzaiola de *L'Or de Naples*, dont le chemisier, tout aussi décolleté et fin, ne pouvait protéger l'héroïne de l'impudeur lors des derniers plans où la pluie s'abattait sur Naples. Dans la mesure où cette image du chemisier blanc, trop décolleté et trop fin pour être décent, est revenue dans *Par-dessus les moulins* et *Pain, amour, ainsi soit-il*, cette première scène de Christian-Jaque inscrit Catherine dans la continuité des héroïnes italiennes de la star. Faisant preuve d'un bagou révélant un caractère bien trempé et une franchise non dénuée d'humour, au service d'un certain sens de la manipulation, la belle blanchisseuse, en se moquant des révolutionnaires ou en défendant son commerce contre leur intrusion, évoque aussitôt la Sofia de *L'Or de Naples*, mais aussi la voleuse Lina de *Domage que tu sois une canaille*, la poissonnière Sofia de *Pain, amour, ainsi soit-il*, ou bien encore la meunière Carmela de *Par-dessus les moulins*. Comme ces deux dernières, Catherine est la victime de remarques grivoises et l'objet du désir mal contenu des hommes – pensons au soldat qui touche ses fesses et ses seins quand elle l'aide à pousser un canon. Pour autant, la protagoniste se révolte toujours – le soldat est giflé – car, tout comme les héroïnes italiennes précédentes (à l'exception de la Sofia de *L'Or de Naples*), elle est fidèle en amour. Ainsi, elle part retrouver au front l'homme qu'elle aime, Lefebvre (Robert Hossein), à l'image de la Sofia de *Pain, amour, ainsi soit-il*, qui préfère rejoindre son amant Nicola (Antonio Cifariello) plutôt que d'épouser le maréchal Carotenuto (de Sica). Pensons également à Carmela qui refuse de coucher avec le gouverneur don Teofilo (de Sica) car elle aime son époux Luca (Marcello Mastroianni). Par ailleurs, Catherine est fondamentalement honnête, généreuse et capable de compassion, parfois même naïve et maladroite – face aux sœurs de Napoléon et même avec ce dernier – tout comme Agnese (*Le signe de Vénus*), quitte à être blessée, quand elle découvre que Lefebvre était prêt à la tromper avec une prostituée ou quand il lui annonce qu'il va devoir accéder à la demande de Napoléon (Julien Bertheau) et épouser une princesse. Cependant, si la personnalité et la situation sentimentale de Catherine rappellent les héroïnes italiennes de l'actrice, son aspect – hormis le chemisier blanc – est davantage celui de la Sophia Loren hollywoodienne. Maquillée discrètement ou parfois de manière maladroitement plus chargée dans ses films italiens, la star se vit proposer par les studios californiens un maquillage que nous retrouvons dans *Madame Sans-Gêne*. Celui-ci est d'autant plus mis en valeur que les riches toilettes portées lors de la seconde partie, dans des décors spectaculaires, évoquent *Un scandale à la cour* ou même *Le Cid*. Grâce à *Madame Sans-Gêne*, le cinéma français permet donc la rencontre entre la Sophia Loren italienne et la Sophia Loren hollywoodienne sur un terrain « neutre » et sous le regard d'un public étranger.

Cependant, au cœur de cette rencontre, la Sophia Loren italienne semble finalement prendre le pas sur l'hollywoodienne dans la mesure où, à cette occasion, l'actrice tente de renouer avec l'enseignement actoral de de Sica. Rappelons que, dans toutes les comédies italiennes citées précédemment, celui-ci dirigea Sophia Loren, même quand il était son partenaire⁹. Dino Risi, réalisateur du *Signe de Vénus* et de *Pain, amour, ainsi soit-il*, précisa que de Sica « fut pour [lui] un précieux collaborateur, car il s'occupait de Sophia Loren » et présente celle-ci comme « [l]a protégée [de de Sica], que le producteur Carlo Ponti lui avait confiée » (Caprara, 1993 : 85). Selon le témoignage de Sophia Loren, il fut un professeur très directif. Elle confia « voi[r] encore Vittorio [lui] indiquer, de derrière la caméra [de *L'Or de Naples*], les réactions, les gestes, l'âme entière, tout ce qu'il attendait d'[elle] » (Loren, 2014 : 84). Si Sophia Loren était, selon

de Sica, « statique et ennuyeuse » (de Sica, 2015 : 237) en son absence, avec lui, son jeu reposait sur une gestuelle typiquement napolitaine qui produisait des interprétations se distinguant des autres créations de l'actrice¹⁰. Florence Basilio décrit ainsi cette gestuelle :

[...] 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 communicante », 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. (Basilio, 2011, 19-20)

Si cette gestuelle significative et populaire fut suggérée à Sophia Loren par de Sica derrière la caméra de *L'Or de Naples*, nous la retrouvons chez le cinéaste quand ce dernier devient partenaire dans les films suivants. Ce jeu n'était autre que l'héritage d'une gestuelle propre au théâtre où de Sica s'était formé (Vicentini, 2007, 106-108 ; Masecchia, 2012, 10). Alors que ce dernier cabotine dans *Pain, amour, ainsi soit-il*, et va jusqu'à l'outrance dans *Par-dessus les moulins*, Sophia Loren lui emboîte le pas et y accentue son jeu de *L'Or de Naples* et de *Domage que tu sois une canaille*, renouant ainsi avec une tradition de performance et d'imitation du théâtre italien du XIX^{ème} siècle. Or, malgré le retour, chez Christian-Jaque, de cette gestuelle justifiée par la ressemblance psychologique entre Catherine et les héroïnes des comédies italiennes des années 1950, le jeu de l'actrice ne renoue pas complètement avec la gestuelle adoptée dans ces films et révèle dans certaines scènes une emphase artificielle. Tout d'abord, Sophia Loren n'a pas de Sica face à elle pour être à son diapason dans le cabotinage, mais Robert Hossein dont le rôle de Lefebvre est moins volontaire et souvent dominé par Catherine. De plus, dans les comédies italiennes, la gestuelle de l'actrice accompagnait le dialogue italien et était en symbiose parfaite avec un débit rapide et énergique de la parole, tandis que, dans *Madame Sans-Gêne*, Sophia Loren veille visiblement à atténuer le plus possible son accent. Une attention est alors portée à sa prononciation et son débit est plus lent pour favoriser une articulation qui serait sinon moins nette quand l'héroïne s'emporte. Son accent révèle une « langue fantôme », telle que l'a conceptualisée Alain Fleischer, « absente, inactuelle, cachée dans la profondeur de champ phonétique et acoustique d'une langue présente, actualisée dans la parole » (Fleischer, 2005 : 30). La gestuelle accompagne cette langue souterraine, mais la lutte que l'actrice mène contre son accent a une répercussion néfaste. Ainsi, sa gestuelle semble parfois entravée et apparaît alors comme une convention de jeu qui perd en naturel.

Pour Sophia Loren, le défi se situe bel et bien au niveau du dialogue et ceci est d'autant plus visible que le film de Christian-Jaque est l'adaptation d'une des œuvres les plus emblématiques du théâtre de boulevard français. Si ce cachet littéraire était bien sûr un gage de crédibilité pour la grande actrice comique que pouvait être Sophia Loren, et même de reconnaissance alors que ses talents dramatiques avaient déjà été couronnés à Venise et à Cannes, la familiarité du public avec la pièce supposait l'attente d'un dialogue très écrit « d'une matière populaire, aux abords argotiques », au service d'une héroïne « franche en gueule et en impertinence » (Laville, 2001 : 84), une attente à laquelle l'actrice, en raison de sa maîtrise limitée du français, ne répond encore que de manière imparfaite. Remarquons que de nombreux passages de la pièce disparaissent –

notamment l'épisode autour de Neipperg et de ses amours avec l'impératrice – et d'autres sont introduits : la rencontre avec Lefebvre et les séquences de guerre où ce dernier gagne ses galons en compagnie de son épouse, assurant de plus une dimension spectaculaire. Et même si Henri Jeanson au générique¹¹ pouvait laisser imaginer un dialogue certes rafraîchi mais tout aussi riche en bons mots, ces derniers sont minimisés, notamment dans les scènes d'anthologie comme celle de la leçon d'étiquette, au profit d'un comique de gestuelle et d'un professeur très efféminé (Robert Dalban) qui déplace la drôlerie, de Catherine à ce dernier. Plus qu'à *Madame Sans-Gêne*, le public eut donc droit à Sophia Loren et la presse de l'époque ne s'y trompa pas. Aux États-Unis, « Dans les pages de la revue *Films and Filming*, Ian Johnson écrivit [...] : « C'est un film de Sophia, du début à la fin, de la tête aux pieds » (Masi et Lancia, 2001 : 93). En France, Claude Garson loua « un récital Sophia Loren de tout premier ordre. Elle ne joue pas *Madame Sans-Gêne*, elle fait ici corps avec son personnage, elle est *Madame Sans-Gêne* » et son « accent italien [...] ne choque pas¹² » (Claude Garson, *L'aurore*, 31/05/1962). Cependant, Michel Aubriant nuança : « Le film, visiblement, a été retillé aux mesures de Sophia Loren [...] balançant avec beaucoup de talent des fruits qui lui ont déjà valu un Oscar et le prix de la meilleure actrice à Cannes [...] Peut-être n'est-elle pas tout à fait le personnage. Peut-être n'a-t-elle pas eu raison de se doubler en français. Une marchande de pizza à la cour de Napoléon ! Pain, amour et Tuileries ! » (Michel Aubriant, *Paris Presse*, 02/06/1962)¹³ Sur le fond, ces critiques étaient d'accord : il ne s'agissait plus vraiment de la *Madame Sans-Gêne* de Sardou, mais bel et bien de *Madame Sans-Gêne* « pour » et « par » Sophia Loren, et cette création inédite oscillerait donc, selon des opinions plus ou moins enthousiastes sur un *star vehicle* imparfait, entre révélation et subversion de l'héroïne.

Sophia Loren en *Madame Sans-Gêne*, entre révélation et subversion de l'héroïne

Si le rôle de Catherine pouvait permettre à Sophia Loren de tirer profit des enseignements de de Sica, le cachet théâtral de l'œuvre et surtout son identité française hautement marquée, lui offraient également la possibilité de revendiquer une certaine émancipation par rapport à son mentor italien car Catherine n'est pas seulement française, mais est emblématique d'une certaine identité française. Comme le rappelle Pierre Laville, « l'œuvre, par son genre et son personnage central, est devenue quasiment légendaire, synonyme d'esprit français, de gaieté et d'énergie, d'esprit et de bravoure, sinon de panache, fondant une sorte de 'type', sinon de 'genre', sorte de 'Sans-Gêne de Bergerac', où plusieurs générations et toutes les sortes de public se sont régulièrement reconnues » (Laville, 2001 : 84). Face aux nombreuses épreuves qui parsèment sa route, Catherine sait faire preuve d'un bon sens qui la tire, elle et ses amis, des pires dangers. Fidèle en amour, en amitié et en politique, elle n'est pas dupe des titres honorifiques et ne respecte que la noblesse du cœur. Ainsi, elle ne se laisse pas aveugler par le snobisme de la cour impériale comme les autres parvenus qui la composent et n'hésite pas à défendre son honneur – et, à travers elle, celui du peuple – quand il est attaqué par les sœurs de Napoléon, quitte à se créer des problèmes. Or, toutes ces qualités morales – que le public français a donc identifiées comme des qualités nationales – pouvaient être incarnées par l'actrice, malgré sa nationalité et son accent, car elles correspondaient au profil psychologique des héroïnes italiennes qui

avaient dessiné les contours de sa *persona*¹⁴. À l'inverse, l'histoire de cette blanchisseuse qui devient duchesse et intègre la cour s'enrichissait de l'image de l'actrice en faisant écho à ses héroïnes qui s'élèvent socialement¹⁵ et à son histoire personnelle d'enfant pauvre de la région de Naples qui s'est fait une place au sein du star-système hollywoodien. Lors de cet échange entre actrice et personnage, Sophia Loren francisait donc sa *persona* et la nourrissait ainsi d'une nouvelle facette.

De cette façon, avec *Madame Sans-Gêne*, Sophia Loren ne faisait pas que tourner un film français populaire, mais elle pouvait aussi investir la culture et l'imaginaire collectif du pays. D'autant plus que, si la célèbre blanchisseuse avait déjà en 1961 une longue histoire théâtrale depuis sa création par Réjane, elle était également une figure cinématographique récurrente¹⁶. Cependant, l'héroïne était restée dans la mémoire collective française sous les traits d'Arletty (Roger Richebé, 1941). Malgré une différence physique évidente entre les deux actrices – au profit de Sophia Loren car ses formes généreuses correspondaient davantage à celles de la blanchisseuse –, Arletty incarna le personnage de Sardou à un moment de sa carrière assez similaire à celui où se trouvait Sophia Loren en 1961 : après avoir brillé à l'écran depuis le début des années 1930 dans des comédies légères, l'actrice française était au sommet de sa gloire depuis *Désiré* (Sacha Guitry, 1937) et *Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938), et commençait à se partager entre drames – *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939) – et comédies – *Circonstances atténuantes* (Jean Boyer, 1939), *Fric-Frac* (Claude Autant-Lara, 1939) – avant de passer à la postérité dans *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942) et *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945). Selon Jean Cocteau, Arletty trouvait, avec *Madame Sans-Gêne*, « son rôle le plus célèbre » car « Mme Sans-Gêne symbolise le génie de la rue » et « le tour de force » d'Arletty « [consistait] à manquer une révérence et à ne pas savoir porter une traîne » tout en ayant « l'air d'une vraie duchesse ». Ainsi, « son éclairage [était] celui d'une âme hautaine » et « sa diatribe aux sœurs de Napoléon [devenait] *La Marseillaise* » (Monnier, 1984 : 146-147). Ce dépassement de la distinction entre la blanchisseuse et la duchesse ainsi que cette qualité patriotique apportées par Arletty ont bénéficié à Sophia Loren dans ce que le rôle a mis en lumière de sa propre *persona*, et ont participé à sa francisation. Enfin, au-delà du seul personnage de Catherine, la star italienne avait là la possibilité de s'inscrire dans une tradition cinématographique française où, selon Ginette Vincendeau, « on trouve [...] des actrices qui se spécialisent dans des rôles comiques de femmes autonomes [c'est-à-dire sans être le faire-valoir d'un partenaire masculin], dans les comédies de boulevard, et cela des années 1930 (Elvire Popesco, Arletty, Gaby Morlay) [...] aux années 1950 (Danielle Darrieux, Edwige Fenech) » (Vincendeau, 2012 : 17). Elle pouvait ainsi marquer également, et toujours en passant par la culture française, son émancipation d'actrice.

Cependant, en évoquant la *Madame Sans-Gêne* d'Arletty, Cocteau écrivit aussi : « De sa voix mordante et traînante, Mlle Arletty trouve toujours l'expression juste, la couleur, le relief. Elle fait mouche à chaque coup. Les cinéastes le savent et, lorsqu'ils lui écrivent un rôle, c'est sa manière qu'ils imitent. » (Monnier, 1984 : 145) Adeptes des bons mots à l'écran et dans la vie, l'actrice française était l'interprète idéale de la pièce de Sardou et il n'est donc pas surprenant de constater que le dialogue du film de Richebé respecte assez fidèlement le texte théâtral car l'esprit vif, pertinent, astucieux et le sens de la répartie spontanée de Catherine étaient également ceux d'Arletty. Ainsi, l'héroïne de 1941 est, malgré ses éclats davantage dus à un caractère impétueux qu'à un intellect limité, une fine stratège qui sauve les situations de Fouché, Lefebvre, Neipperg et même la sienne face aux manigances des sœurs de Napoléon et à la colère de ce dernier. Or,

dans la réécriture du dialogue pour le film de 1961 – pourtant signée Henri Jeanson, auteur du célèbre « Atmosphère » d'Arletty dans *Hôtel du Nord* –, plusieurs bons mots disparaissent et, avec eux, un peu de la perspicacité de l'héroïne. En effet, dans l'épisode ajouté de la rencontre avec Lefebvre pendant la prise des Tuileries, l'amoureuse prédomine sur l'héroïne engagée. Par la suite, quand elle rejoint Lefebvre sur les champs de bataille, Catherine finit par lutter à ses côtés, mais contrainte par l'enchaînement des événements et sans bien comprendre ce qu'elle fait¹⁷. Cependant, même dans les scènes qui restent assez fidèles au texte théâtral, un glissement s'opère également. Ainsi, là où face aux sœurs de Napoléon, la *Madame Sans-Gêne* d'Arletty se rendait compte de la provocation dont elle était victime et y répondait en ayant conscience des conséquences, celle de Sophia Loren laisse parler son cœur et ne réalise la colère de Napoléon qu'au moment où Lefebvre lui dit que l'Empereur lui ordonne de divorcer. À cette annonce, alors que la Catherine de 1941 – dans le respect du texte de Sardou – réagissait sans crainte, en femme sûre de son époux et d'elle-même, celle de 1961 offre l'image d'une femme blessée et éplorée. Ensuite, dans la confrontation avec Napoléon où il s'agit pour Catherine de sauver son mariage, l'entreprise de cette dernière réussit finalement car elle se montre une femme franche, spontanée, drôle et charmante qui emporte l'adhésion de l'Empereur en lui dévoilant une blessure de guerre et, par la même occasion, sa jambe gauche au galbe parfait. En revanche, lors de cette même confrontation, l'héroïne d'Arletty jouait à la femme franche et spontanée, mais sans jamais oublier de suivre avec assurance la stratégie qu'elle avait choisie pour accéder à ses fins.

En résumé, dans la version de Christian-Jaque, l'amoureuse prend le pas sur la citoyenne engagée et la diplomate laisse place à la femme volcanique. Ici, nous voyons combien la réécriture du personnage contrarie finalement le rapprochement avec la *Madame Sans-Gêne* de Sardou et d'Arletty, et ce que pouvait en tirer la *persona* de Sophia Loren. De plus, si le film de 1961 ne renie pas cette dernière sur bien des points, il s'oppose aux héroïnes italiennes de l'actrice qui étaient majoritairement d'assez fines stratèges. Cette rupture est-elle le fruit d'un regain de misogynie propre au contexte cinématographique français ? Marque-t-elle une évolution de la *persona* de Sophia Loren ?

Entre régression misogynne et rôle-charnière pour Sophia Loren

Comme l'écrit Ginette Vincendeau, dès les années 1950, « la sexualisation grandissante des actrices comiques s'accompagne d'une montée de misogynie, qui se traduit par le phénomène des "dumb blondes" » (Vincendeau, 2012 : 18) aux États-Unis, que nous retrouvons en France notamment avec Brigitte Bardot¹⁸. Rappelons que celle-ci a d'ailleurs rencontré son plus grand succès comique avec Christian-Jaque dans *Babette s'en va-t-en Guerre* en 1959. Ce film raconte l'histoire de Babette, une jeune fille très naïve qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, s'enrôle dans la résistance par amour pour un jeune lieutenant, duc de surcroît (Jacques Charrier). Elle est chargée d'utiliser sa séduction pour faire enlever un général allemand tout en déjouant les manœuvres du chef de la Gestapo (Francis Blanche). Bien que ne comprenant pas grand-chose à ce qu'elle fait, Babette réussit et finit par conquérir le jeune duc. Ce court résumé permet de comprendre que la *Madame Sans-Gêne* de 1961 se rapproche beaucoup de Babette, même si Catherine n'atteint pas le degré de naïveté, voire de bêtise, de celle-ci. En effet, Ginette Vincendeau juge que « Babette est l'exemple clé de Bardot en "blonde idiote" »

(Vincendeau, 2012 : 25) et que « les comédies de Bardot sont des comédies familiales qui donnent prise aux stéréotypes misogynes » (Vincendeau, 2012 : 31). Dans ce contexte, en 1961, *Madame Sans-Gêne* manifeste finalement une influence des autres personnages féminins de Christian-Jaque – dont les seules audaces sont de porter des tenues aguichantes et de vivre des situations gentiment grivoises – ainsi que du cinéma comique français du moment. La *Madame Sans-Gêne* au caractère bien trempé et à l'esprit perspicace, dans cette adaptation, entre en friction avec le modèle alors répandu de la *Ravissante idiote* – pour citer un autre film de Brigitte Bardot (Edouard Molinaro, 1964).

Pour autant, si *Madame Sans-Gêne* a pu donc faire figure, en 1961, de rupture à l'égard de certains aspects de la *persona* de Sophia Loren, les comédies suivantes de l'actrice révélèrent finalement que le film de Christian-Jaque peut être envisagé davantage comme une charnière. Dans *Boccace 70*, *Hier, aujourd'hui et demain* et *Mariage à l'italienne*, Sophia Loren retrouve, dans la continuité de ses comédies italiennes des années 1950 et de *Madame Sans-Gêne*, des héroïnes ayant des origines populaires, énergiques, à la personnalité affirmée, pouvant même être dures par moments, mais se révélant finalement sensibles – pensons aux larmes finales de Filumena dans *Mariage à l'italienne* – et capables de compassion, à l'instar de Mara (*Hier, aujourd'hui et demain*) face à la détresse de sa voisine (Tina Pica), pourtant détestée. De plus, elles sont toujours, comme dans les comédies italiennes précédentes, perçues par les hommes comme des objets de désir et de convoitise. Néanmoins, ce phénomène s'accroît dans les années 1960 : les regards et les remarques dont sont victimes les personnages féminins de Sophia Loren sont désormais plus insistants, appuyés et humiliants. Le désir des hommes s'affiche de manière franche et libidineuse, à l'image de celui des villageois qui participent, dans *Boccace 70*, à la tombola dont le grand prix est une nuit avec Zoe, prostituée par sa sœur et son beau-frère. La prostitution, absente des comédies des années 1950, est également le sort de Mara et de Filumena. La grivoiserie est alors accentuée et, selon Pierre Leprohon, donne même à *Boccace 70* des allures de « pantalonnade graveleuse » (Leprohon, 1966 : 91). Cette amplification d'un désir masculin mal contenu met en lumière un aspect de la *persona* de l'actrice, déjà présent dans ses films des années 1950 mais alors moins visible : sa relative absence de désir sexuel. Si, à l'écran, Sophia Loren est volontiers épicurienne, elle n'est pas dépeinte comme en quête de plaisir sexuel – à l'exception de *L'Or de Naples*. C'est bien là que réside la principale différence entre l'actrice italienne et Brigitte Bardot dont la *persona* est bel et bien animée d'une quête de plaisir sexuel, sans préoccupation morale¹⁹. Ce phénomène est déjà visible au cœur de la grivoiserie ambiante de *Madame Sans-Gêne* – Catherine ne partage pas l'impatience des prostituées avec lesquelles elle voyage et qui, ravies, s'en vont retrouver les soldats afin de se livrer à une orgie – et ne fait que gagner en évidence par la suite²⁰. Nous l'avons dit, Catherine est, comme la majorité des héroïnes précédentes de l'actrice, fidèle à son amoureux. Cependant, elle l'est désormais dans un rapport de dépendance – elle le rejoint sur le front car elle ne peut plus vivre sans lui et s'effondre quand elle apprend qu'il a accepté la proposition de divorce faite par Napoléon –, ce qui n'était pas encore le cas de ses premiers rôles italiens. Cette caractéristique revient dans les comédies suivantes avec de Sica. Dans *Hier, aujourd'hui et demain*, Adelina ne peut se résoudre à tromper son époux Carmine (Mastroianni) et, dans *Mariage à l'italienne*, même si elle est consciente des trahisons à répétition de Domenico (Mastroianni), Filumena reste à son service. Enfin, si ces héroïnes gardent une certaine astuce, comme un lointain souvenir des héroïnes des

années 1950, leurs manigances sont trop maladroites pour les tirer d'affaire : Zoe est prostituée car victime du chantage affectif exercé sur elle par son beau-frère et sa sœur ; Adelina, afin d'éviter la prison, ne sait qu'enchaîner les grossesses ; Filumena ne peut empêcher l'annulation du mariage forcé qu'elle a imposé à Domenico car, sans instruction, elle méconnaissait les lois. Ces trois films de de Sica marquent progressivement l'accomplissement de la *persona* de Sophia Loren. Marcia Landy considère que *Hier, aujourd'hui et demain* « dramatizes the vicissitudes of Loren's rise to stardom. As Loren embodies the star, she remains "Italian" by virtue of identification with an Italian milieu connected to her physical appearance, her gestures, her language, and especially her association with Mediterranean life, Naples in particular. » (Landy, 2008 : 125). Quant à *Mariage à l'italienne*, selon Florence Basilio, il « autorise [...] un retour sur ses métamorphoses physiques et ses différentes représentations symboliques » (Basilio, 2011 : 83), c'est-à-dire « la prostituée, la mère, l'analphabète et la bourgeoise » comme une « [...] métaphore [...] de la carrière de l'actrice : l'histoire du petit personnage napolitain qui gravit les échelons et atteint la reconnaissance de ses pairs » (Basilio, 2011 : 11).

Cette évolution de la *persona* de Sophia Loren était donc en gestation dans *Madame Sans-Gêne* – à l'exception de la mère et la prostituée –, mais elle était également présente, quelques mois plus tôt, dans *La Ciociara*. Cesira, son héroïne, est une femme du peuple non instruite, qui traverse la Seconde Guerre mondiale sans trop chercher à comprendre ses enjeux politiques. Elle est de plus secrètement amoureuse de Giovanni, un ami de son mari défunt et, bien qu'endurcie par la vie, elle est généreuse et aimante avec sa fille. Enfin, Cesira est brutalement victime du désir des hommes puisque violée par des soldats. Rappelons que, au sein de la collaboration de Sica-Loren, *La Ciociara* fut le film où l'actrice ne s'adapta plus seulement à une gestuelle suggérée par le cinéaste, mais où elle caractérisa son héroïne de manière plus personnelle, dans la mesure où le souvenir de sa mère domina sa création – « Je pensais à *mamma* [sa mère] » (Loren, 2014 : 166). Quatre ans plus tard, dans *Mariage à l'italienne*, sa mère et sa tante Dora devinrent les références principales de son jeu : « Qui pourrait explorer la psychologie de Filumena mieux que *mamma* 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... » (Loren, 2014 : 208) L'accomplissement de la *persona* de l'actrice, à l'occasion de *Mariage à l'italienne*, dépend donc de la somme des héroïnes précédentes en Filumena, accompagnée par ces souvenirs d'enfance, cette dimension personnelle revendiquée par l'actrice dès les années 1960²¹.

Le jeu de Sophia Loren ne se limite donc plus à suivre celui de de Sica – une direction qui a désinhibé son jeu tout en la conformant à la vision que le cinéaste avait d'elle – et assume une part personnelle à l'écran qui a des conséquences fondamentales sur l'évolution de sa *persona*. Ce faisant, l'actrice s'approprie les films et y inscrit sa marque. C'est ainsi que nous pouvons comprendre Sophia Loren quand elle déclara que « Avant *La Ciociara*, je me contentais d'être une exécutante ; cette fois, j'étais une actrice » (Loren, 1979 : 167). *Madame Sans-Gêne* peut être envisagée, de la part de Sophia Loren, comme une première tentative d'émancipation dans la comédie, juste après celle de *La Ciociara* dans le drame, et de faire émerger une actrice comique autonome à partir de celle qui fut l'exécutante douée de de Sica. Cependant, le film de Christian-Jaque ne dépassa pas le statut de tentative, en raison d'une maîtrise de la langue française encore imparfaite, comme d'un contexte cinématographique étranger et en décalage avec la *persona* de Sophia Loren, qui ne put permettre une vraie symbiose entre cette

dernière et l'héroïne. Pour autant, dans les limites même de *Madame Sans-Gêne*, s'esquisse la démarche que vient d'entreprendre Sophia Loren et qui, avec de Sica, lui fera atteindre juste après le sommet de sa carrière.

Face à *Madame Sans-Gêne* de Christian-Jaque, on pourrait regretter que Sophia Loren n'ait pas fait ce film en italien et en Italie, avec de Sica en Napoléon et Mastroianni dans le rôle de Lefebvre, reformant ainsi la distribution de *Domage que tu sois une canaille* et *Par-dessus les moulins*. Cependant, en 1961, ce trio et la langue italienne auraient renvoyé l'actrice quelques années en arrière, quand elle était encore la « protégée » de de Sica, déjà douée, certes, mais seulement « exécutante », alors que, à l'aube des années 1960 et grâce à *La Ciociara*, elle est entrain de devenir, dans le drame, une « actrice », comprenons une créatrice à part entière qui inscrit son empreinte personnelle dans l'œuvre. Au moment où, pour ce film, Sophia Loren est en train de recevoir les prix d'interprétation les plus prestigieux et d'être consacrée comme « grande actrice », *Madame Sans-Gêne* pouvait promettre de confirmer cette émancipation dans la comédie et sur un terrain « neutre » - la France et le cinéma français - en faisant la synthèse entre l'actrice qu'elle devint à Hollywood et celle qu'elle fut en Italie, et en tirant profit des enseignements de de Sica tout en marquant une distance grâce au décalage culturel et linguistique. Nous l'avons souligné, là où *Madame Sans-Gêne* aurait pu être un film de Sophia Loren, c'est-à-dire rendant compte pleinement des ambitions et de l'étape créatrice dans laquelle elle se trouve en 1961, il permet juste à l'actrice de faire ce qu'elle sait faire. En effet, elle y est parfois limitée par sa maîtrise de la langue française et par les représentations féminines du cinéma comique français de l'époque qui entrent en porte-à-faux avec sa *persona*. Cependant, nous l'avons vu en évoquant les comédies suivantes que Sophia Loren tourna avec de Sica, les frictions entre cette *persona* et le modèle alors répandu de la « ravissante idiote » pouvaient, au-delà de la dimension caricaturale de ce modèle, laisser tout de même deviner certaines évolutions de la *persona* de l'actrice. L'impression d'un résultat inabouti domine donc dans *Madame Sans-Gêne*, peu de temps après *La Ciociara* où déjà Sophia Loren s'était investie et avait déterminé l'œuvre. Avec Christian-Jaque, Sophia Loren a fait juste preuve de « métier » et ne peut que correspondre à une vision d'elle-même quelque peu extérieure, partiellement en décalage, voire fantasmatique car télescopée par d'autres références. De nouveau avec de Sica, l'actrice gagne ensuite en assurance, évolue, s'affirme et c'est ce qui se produit dans les trois comédies suivantes où ses héroïnes deviennent, dans la continuité de *La Ciociara*, plus personnelles. En résumé, si *Madame Sans-Gêne* de Christian-Jaque, en comparaison avec la pièce de Sardou, le film de Richebé et la *persona* de Sophia Loren, est visiblement au diapason d'une misogynie certaine dans les représentations féminines du cinéma comique français de l'époque, il a au moins la vertu de nous permettre d'observer la démarche d'une actrice qui tente de passer du statut de « Galatée » à créatrice et, dans son inaboutissement, de comprendre la nécessité, dans cette démarche, de la collaboration d'un cinéaste qui ait abandonné le rôle du « pygmalion » pour celui de co-créateur.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- AGUILAR Santiago et Felipe CABRERIZO (2015), *Vittorio de Sica*, Madrid, Cátedra.
- BURCH Noël et Geneviève SELIER (2019), *La drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, L'Harmattan.
- CAPRARA Valerio (1993), *Dino Risi, maître de la comédie italienne*, Rome, Gremese international.
- CHAPUY Arnaud (2001), *Martine Carol filmée par Christian-Jaque, un phénomène du cinéma populaire*, Paris, L'Harmattan.
- DE SANTI Gualtiero (2003), *Vittorio de Sica*, Milano, Il Castoro.
- DE SICA Vittorio (2015), « Ma chère Emi, il est cinq heures du matin... », *Lettres de tournage*, Paris, Robert Laffont.
- FLEISCHER Alain (2005), *L'accent, une langue fantôme*, Paris, Seuil.
- LANDY Marcia (2008), *Stardom Italian Style*, Bloomington, Indiana University Press.
- LEPROHON Pierre (1966), *Vittorio de Sica*, Paris, Seghers.
- LOREN Sophia (2014), *Hier, aujourd'hui et demain*, Paris, Flammarion.
- LOREN Sophia (1979), *La bonne étoile*, Paris, France Loisirs.
- MASECCHIA Anna (2012), *Vittorio de Sica, storia di un attore*, Torino, Kaplan.
- MASI Stefano et Enrico LANCIA (2001), *Sophia*, Rome, Gremese international.
- MONNIER Pierre (1984), *Arletty*, Paris, Stock.
- SMALL Pauline (2009), *Sophia Loren, Moulding the Star*, Bristol, Chicago, Intellect.
- VICENTINI Claudio (2007), *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio Editori.

Articles

- GUNDLE Stephen (1995), « Sophia Loren, Italian Icon », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 15:3, p. 367-385.
- LAVILLE Pierre (2001), « Madame Sans-Gêne, un personnage légendaire », dans Victorien Sardou, *Madame Sans-Gêne*, Paris, L'avant-Scène Théâtre, n° 1099, p. 84-85.
- VINCENDEAU Ginette (2012), « Brigitte Bardot, ou le "problème" de la comédie au féminin », dans *Cinéma*, 22 (2-3), p. 13-34. <https://doi.org/10.7202/1011653ar> [23/06/2020]

Mémoire de Master 2

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

NOTES

1. Le film sortit le 22 décembre 1961 en Italie et le 25 mai 1962 en France.
2. Pour l'actrice, il s'agit également de son premier film tourné dans la langue de Molière, même si elle avait déjà doublé la version française de *La Ciociara* (Vittorio de Sica, 1960).
3. 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) et La Chance d'être femme (*La fortuna di essere donna*, Alessandro Blasetti, 1956).
4. *Ombres sous la mer* (*Boy on the Dolphin*, Jean Negulesco, 1957), *Orgueil et passion* (*The Pride and the Passion*, Stanley Kramer, 1957), *La Cité disparue* (*Legend of the Lost*, Henry Hathaway, 1957), *Désir sous les ormes* (*Desire under the Elms*, Delbert Mann, 1958), *La Clef* (*The Key*, Carol Reed, 1958), *La Péniche du bonheur* (*Houseboat*, Melville Shavelson, 1958), *L'Orchidée noire* (*Black Orchid*, Martin Ritt, 1959), *Une espèce de garce* (*That Kind of Woman*, Sidney Lumet, 1959), *La Diabliesse en collant rose* (*Heller in Pink Tights*, George Cukor, 1960), *Un scandale à la cour* (*A Breath of Scandal*, Michael Curtiz, 1960), *C'est arrivé à Naples* (*It Started at Naples*, Melville Shavelson, 1960), *Les Dessous de la millionnaire* (*The Millionairess*, Anthony Asquith, 1960).
5. *L'Or de Naples*, *Dommage que tu sois une canaille*, *Le Signe de Vénus*, *Par-dessus les moulins*, *Pain, amour, ainsi soit-il*, *C'est arrivé à Naples*, *Les Dessous de la millionnaire*, *La Ciociara*, *Boccace 70* (Boccaccio 70, sketch *La riffa*, Vittorio De Sica, 1962), *Les Séquestrés d'Altona* (*I sequestrati di Altona*, Vittorio De Sica, 1962), *Hier, 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*.
6. Il devait même lui donner la réplique dans *La Chance d'être femme*, avant d'être remplacé par Charles Boyer.
7. Le film fit 2 839 867 entrées en France et occupa la dixième place du box-office de 1962. Bien que très honorable, le succès commercial en Italie fut un peu plus mitigé: classé au rang 17 du box-office annuel, *Madame Sans-Gêne* est classé loin derrière *Le Cid* (*El Cid*, Anthony Mann, 1961) – n° 1 avec 11 179 000 entrées –, l'autre film de Sophia Loren sorti en 1961. <http://www.boxofficestory.com/box-office-sophia-loren-c22726523> [22/06/2020].
8. Nous ne comptons pas ici certaines coproductions françaises, comme *Le Couteau dans la plaie* (Anatole Litvak, 1962) ou *Lady L.* (Peter Ustinov, 1965) qui, malgré une équipe et un décor français, ont été tournées en anglais et avec des partenaires majoritairement anglophones.
9. Au sujet des films où de Sica a assumé officieusement des responsabilités de directeur d'acteurs, voire même de réalisateurs, lire : De Santi, 2003 : 100-101 et 111 ; Small 2009 : 67-70 ; Aguilar, Cabrerizo 2015 : 220.
10. « [...] Vittorio de Sica, who was the first to sense Sophia's true screen potential and who was the real architect of many of her subsequent successes. In contrast to the cheap glamour image others had sought to impose on her, he wanted to uncover what he saw as the hidden dimension of her personality, that of a loud, passionate Neapolitan woman with a strong character and spontaneous charisma that escaped the confines of any show business packaging. » (Gundle, 1995: 371)
11. De *Carmen* (1943) au *Saint prend l'affût* (1966), Jeanson signa les dialogues de quinze films de Christian-Jaque.
12. Louis Chauvet va dans le même sens : « Son courage d'actrice est exemplaire (puisqu'elle a refusé de se laisser doubler dans notre langue), son accent napolitain ne gêne presque pas. Et son tempérament se joue des principaux écueils. » Louis Chauvet, *Le Figaro*, 29/05/1962. « [...] de ses origines napolitaines, la comédienne ne souffre pas, tant son franc dynamisme et sa vitalité naturelle la rendent proche du modèle. En définitive, la convention appelle la convention, et

plutôt que de doubler Sophia Loren en lui substituant un accent qu'elle n'a pas, le réalisateur a eu l'heureuse idée de lui conserver sa voix. » Yvonne Baby, *Le Monde*, 29/05/1962.

13. Robert Chazal parle de « l'accent très particulier de la belle Italienne dont les intonations natales sont souvent d'un curieux effet chez *Madame Sans-Gêne* ». Robert Chazal, *France Soir*, 29/05/1962. « Malgré la bonne humeur et l'entrain de Sophia Loren, aussi belle, aussi pétillante ici que dans *L'or de Naples*, il est impossible de croire une minute, à cause de son accent italien, qu'elle soit *Madame Sans-Gêne*, personnage parisien par excellence. » Jacques Siclier, *Télérama*, 10/06/1962.

14. Parmi ses films hollywoodiens, pensons à l'importance de l'engagement politique et moral dans *Orgueil et passion*, *La Clef*, *Une espèce de garce...*

15. Citons *Désir sous les ormes*, *La Clef*, *La Péniche du bonheur*, *L'Orchidée noire*, *Une espèce de garce* et *C'est arrivé à Naples*.

16. Elle fut incarnée à l'écran par Réjane en France (André Calmettes et Henri Desfontaines, 1911), Gloria Swanson à Hollywood (Léonce Perret, 1924) et Nini Marshall en Argentine (Luis César Amadori, 1945).

17. En ce sens, elle s'inscrit dans la continuité des héroïnes que Christian-Jaque avait offertes à Martine Carol, pour lesquelles « les affaires publiques, s'il en est question, ne sont jamais qu'un repoussoir [à leurs] amours ». (Chapuy, 2001: 23)

18. Au sujet de cette montée de misogynie, Geneviève Sellier et Noël Burch écrivent : « Au milieu des années cinquante, la Guerre des sexes ayant été provisoirement gagnée par un patriarcat régénéré sinon rajeuni, la figure violemment polémique de la 'garce' est sans doute moins nécessaire. La "ravissante idiote" donnée comme quintessence de la femme désirable ne témoigne-t-elle pas, mieux que n'importe quel discours, de la défaite (provisoire?) des femmes. » (Burch, Sellier, 2019: 290)

19. Même si cela est surtout vrai dans ses drames – *Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956), *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1959), *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960)... –, plus que dans ses comédies. « Après l'explosion de sa *persona* extrêmement sexuelle dans *Et Dieu... créa la femme*, le relais est pris par la "blonde idiote" qui, délibérément, cherche à désamorcer son pouvoir sexuel » (Vincendeau, 2012: 31)

20. Ce manque de sexualité en lien avec l'image de l'amoureuse fidèle, injustement victime du désir des hommes, peut être relié aux attaques auxquelles Sophia Loren fit face en raison de sa relation avec Carlo Ponti qui était déjà marié. On peut même voir un lien entre la recherche du mariage de Zoe ou Filumena afin de retrouver protection, respectabilité et honneur, et les démarches juridiques de Sophia Loren pour épouser Carlo Ponti. En effet, le divorce étant interdit en Italie, Sophia Loren se maria avec le producteur 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. Pendant toutes ces années, l'actrice était perçue par tout un pan de la société italienne comme immorale et l'Église catholique menaça même le couple de les excommunier.

21. Voir notamment cette interview de François Chalais au festival de Cannes 1961 où *La Ciociara* était présenté : <https://www.youtube.com/watch?v=g3aaln13s0I> [09/06/2020]

RÉSUMÉS

Madame Sans-Gêne se situe chronologiquement au cœur de la collaboration de Sica-Loren. Cette fois-ci sans son mentor, l'actrice s'aventure dans le cinéma français pour la première fois et interprète un rôle dans la lignée de ses comédies italiennes. Pourtant, alors qu'il présentait les atouts d'un *star vehicle*, le film de Christian-Jaque n'est pas passé à la postérité et Loren ne tourna plus que deux autres films français. Il serait donc tentant de voir *Madame Sans-Gêne* comme une tentative échouée. Cependant, ce film n'en constitue pas moins un échelon important dans la carrière de Loren. Entre le respect de l'enseignement actoral de de Sica et celui d'un dialogue foisonnant dans une langue étrangère ; entre le respect d'une héroïne emblématique d'une identité française et celui d'une *persona* où comédie et italianité vont de pair ; entre un rôle à l'humour vif, le modèle comique de la « ravissante idiote » infantile, et une *persona* au sein de laquelle la maternité va prendre une place croissante, toutes ces frictions parlent de Loren à un moment où elle est de moins en moins une créature soumise à son pygmalion et de plus en plus une actrice affirmée qui va bientôt revendiquer tout son art devant la caméra de de Sica.

In chronological terms, *Madame Sans-Gêne* is situated at the heart of the de Sica-Loren period of collaboration. This time without her mentor by her side, the actress ventures into French cinema for the first time, playing a similar role to the ones she played in her Italian comedies. Although it looked very much like a star vehicle, Christian-Jaque's film did not have an enduring legacy and Loren only made two other French films. It would therefore be tempting to view *Madame Sans-Gêne* as a failure. However, this film still constitutes a significant stepping-stone in Loren's career. Between the respect for her acting apprenticeship under de Sica and that for a dense dialogue in a foreign language; between the respect for an emblematic heroine with French identity and that for a *persona* whose comic nature and Italian nature are two sides of the same coin; between a role involving sharp humour, the comic model of the childlike "beautiful idiot" and a *persona* in which motherhood would play an increasingly important part, all of these frictions speak volumes about Loren at a time when she was becoming less of a creature in thrall to her Pygmalion and more of an established actress who would soon affirm all of her artistry for de Sica.

INDEX

Keywords : Transnational stardom, comic actress, dramatic actress, actress direction, actress-creator, language, accent, gesture, gender, misogyny

Mots-clés : Star transnationale, actrice comique, actrice dramatique, direction d'actrice, actrice-créatrice, langue, accent, gestuelle, genre, misogynie

AUTEUR

ARNAUD DUPRAT DE MONTERO

Arnaud Duprat de Montero est maître de conférences HDR à l'Université Rennes 2 et membre de « Arts : Pratiques et Poétiques » (EA 3208). Spécialiste de Luis Buñuel et d'études actorales, il est l'auteur de trois livres : *Le dernier Buñuel* (PUR, 2011), *Isabelle Adjani, un mythe de l'incarnation* (Le bord de l'eau, 2013) et *Les films de Carlos Saura et Geraldine Chaplin : entre correspondance et identification* (Le bord de l'eau, 2018). Il a codirigé *Corps et territoire, arts et littérature à travers*

l'Europe et l'Amérique (PUR, 2014), *Regards sur No* (Pablo Larraín, 2012) (PUR, 2017) et *La maman et la putain, politique de l'intime* (Le bord de l'eau, 2020). Il est l'auteur de plusieurs articles consacrés à la collaboration Vittorio de Sica-Sophia Loren (à paraître).