



1 DES IMAGES ET DES LETTRES

- 1.1 LES NATURES FLUENTES.
DE CLARA PEETERS À MAYA TEVALLY
(Fatima Rodriguez)
- 1.2 DU ROMAN D'ENFANCE AU ROMAN EN IMAGE
(Chiara Mezzalama)
- 1.3 LA DOUBLE IMPOSTURE
(Nelly Sanchez)
- 1.4 BOCCACE 70 (1962), HIER, AUJOURD'HUI ET DEMAIN
(IERI, OGGI, DOMANI, 1963) ET MARIAGE À L'ITALIENNE
(MATRIMONIO ALL'ITALIANA, 1964) : TROIS FILMS DE VIT-
TORIO DE SICA ET SOPHIA LOREN ?
(Arnaud Duprat)

1.1 LES NATURES FLUENTES. DE CLARA PEETERS À MAYA TEVALLY

(Fatima Rodriguez/
Université de Bretagne Occidentale)

L'ébauche de réflexion que je présente ici a pour arrière-plan la corbeille de fruits du Caravage. Cette célèbre nature morte, je la verrai toujours filtrée, éclairée par la lecture que Michèle Ramond en a fait, voici déjà quelques années⁸. Mais pas autant, chère Michèle, que nous ne puissions nous en souvenir.

« Mes ascendants étaient des montagnards nomades depuis la nuit des temps, musiciens, pleureuses de veillées, tisserandes de mère en fille. Ces êtres voyageurs vivaient et se déplaçaient au gré de leur travail. Nous étions aux portes de l'Asie. A côté, le Daghestan, en Cis Caucase, le pays des tapis, des teintures, des tissus, de marchandes de couleurs. Nourrie de valeurs spirituelles autant que de boissons spiritueuses, notre nature est paisible, créative et passablement alcoolique. Enfant, j'accompagnais ma grand-mère au cimetière... Elle était pleureuse professionnelle, ce qui veut dire qu'elle pleurait les morts des autres...

Je pouvais passer mon temps à déambuler à travers cette vaste nécropole où chaque mort honorable et digne d'une famille éplorée avait son effigie apposée sur une gigantesque stèle noire. Avec le recul, ce lieu, je le vois comme une exposition d'images en noir et blanc, assortie de noms, de titres et légendes, à la manière des photogrammes du cinéma muet. La vision des femmes endeuillées foulant la neige qui, de loin, paraissait leur arriver à même la taille, et le chant rituel de ma grand-mère m'accompagnent encore aujourd'hui dans ce que l'on appelle couramment une démarche artistique. Pour autant, je ne pense pas avoir créé une seule image digne de ce tableau emprunté à mon enfance. »⁹

Je viens de vous livrer un extrait du récit de vie de Maya Tevally, artiste peintre et photographe, née en 1972 à Markhopi et résidant à Paris, après avoir fui en 1993 la Géorgie du Caucase, nation alors à peine affranchie du bloc des républiques soviétiques. En pleine guerre des Balkans, elle traverse l'Europe, d'Orient en Occident, munie d'un simple sac à dos, perdu à mi-chemin, par ailleurs, dans une migration maritime et terrestre de quatre mois. C'est là que ce récit prend corps. Son exode commence le jour de ses vingt-et-un ans.

Dès son installation en France, Maya Tevally interrogera sans relâche deux genres, et ce à travers d'innombrables compositions. Deux genres on ne peut plus antithétiques, en apparence, du moins : le portrait (l'autoportrait, de préférence) et la nature morte. Or, si les représentations des jarres ébréchées, des pétales éteints, du feuillage des bouquets ou du livre, flétris par le temps de pose ou par les lectures répétées, s'inscrivent dans cette filiation de la mal nommée nature morte, sa modeste échelle est mise au service, une fois de plus, d'une réflexion autre à laquelle l'artiste géorgienne en exil apportera des éléments nouveaux, issus de sa propre expérience vitale.

Expression allégorique du passage du temps, des puissances sensorielles ou de l'importance sociale de la table¹⁰, la nature morte figure une scénographie du quotidien présidée par l'objet et constitue à ce titre un motif imposé par la tradition picturale aux femmes artistes, longtemps privées de l'exercice du dessin anatomique, exécutantes assidues de sujets que l'on qualifierait aujourd'hui de subalternes.

⁸ Michèle Ramond, « Réminiscence », in Jean Alsina et Vincent Ozanam (éd.), *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Debax*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, p. 21-28.

⁹ Autobiographie inédite de Maya Tevally. Ce récit était prévu à l'origine pour un scénario cinématographique.

¹⁰ Les critiques d'art et les spécialistes du genre concordent dans cette caractérisation picturale au-delà des périodes où il s'intègre, du baroque aux avant-gardes contemporaines. Les invariants de la nature morte nous sont rappelés par Gérard Denizeau, *Cézanne*, Paris, Larousse, 2018, ainsi que par Pierre Rosenberg [éd.], *Chardin*, Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979, Paris, Ministère de la Culture et la Communication, 1979. Voir aussi

Norbert Schneider, *Les natures mortes*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994.

Pour une réflexion globale autour du genre, voir Pierre Skira, *La nature morte*, Genève, éd. d'art Pierre Skira, 1979.

Nous ne savons rien, ou presque, de Clara Peeters¹¹. Ni son lieu ni sa date de naissance ou de mort. Aurait-elle eu des enfants ? Dans quel nombre ? Serait-elle une jeune veuve obligée de négocier rudement le prix de ses œuvres, d'en garder les factures, de produire et de reproduire sur gabarit les motifs imposés par des commettants parvenus, soucieux de mettre en valeur les tulipes et les artichauts, nouvelles ressources marchandes que l'on monnayait à prix d'or ? Avait-elle un atelier ? Des imitateurs ? Quel était son maître ? Toutes ces questions réservées par l'histoire de l'art aux femmes artistes et rarement dévolues aux peintres historiquement attitrés. Seuls onze de ses trente-neuf tableaux tirés de l'oubli seraient datés, les premiers consignés de 1607-1608 ; à l'époque, l'artiste devait avoir entre seize et dix-huit ans. Sa dernière œuvre connue date de 1621, d'après l'état de sa technique et selon l'avis des experts.



Fig. 1 : Clara Peeters, *Nature morte avec vases et fleurs*, 1612-1613, huile sur cuivre, 64/69 © Museo del Prado

Et pourtant. Et pourtant, son nom apparaît sur les grands inventaires des marchands de Londres, Bonn, Paris, Bruxelles, Hanovre, Hambourg, Madrid... Sa production est largement reconnue de son temps, pionnière à plusieurs titres, en ce qu'elle épouse à la perfection la dynamique financière de sa ville de résidence, Anvers, le plus grand centre producteur et exportateur de peinture dans l'Europe du XVIIe siècle. Pionnière surtout, puisqu'elle approche l'objet au point de défier l'idéalisme en vigueur de ses contemporains, osant se confronter, par une sorte de vénération du produit, du produit de luxe, à la main prodigieuse, on ne peut plus longue de Pierre Paul Rubens, de dix ans son aîné.

¹¹ Les images et les informations dont nous disposons à ce jour sur Clara Peeters sont tirées du livre qui a accompagné l'exposition entièrement dédiée à l'artiste en 2016 : Alejandro Vergara [éd.], *El arte de Clara Peeters*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

Clara Peeters fut consacrée comme l'une des plus grandes représentantes d'un genre nouveau, longuement boudé par les hiérarchies académiques. Elle y portera un regard insolite, au fil de la première moitié du XVIIe siècle dans cette ville flamande, alors occupée par les Espagnols, bastion catholique de l'empire 150 années durant.

En une quinzaine d'années, la peintre aura produit un amas exubérant d'objets d'intérieur, de choses d'apparence familière, à la manière de Breughel l'Ancien, de Franz Snyders, des frères de Hems, d'Ossias Beert, dont elle paraît si proche par le choix des motifs, par la gamme chromatique déployée. À la manière, mais autrement, sur une quarantaine de tableaux, témoins muets d'un mode de vie, celui de la florissante bourgeoisie flamande, férue du commerce des fleurs, fine imitatrice des porcelaines asiatiques et du cristal de Venise, fière du *peltre* et de l'étain fondus et ouvragés dans ses hauts-fourneaux.



Fig. 2 : Clara Peeters, *Nature morte avec bougie, crabes et crevettes*, 1611, huile sur bois, 50/72cm © Museo del Prado

Des vases de fleurs dépossédées de leur symbolique mariale, de leur signification prophylactique ou marchande, de leur enveloppe profane, idéale ou utilitaire. L'artiste descend le point de vue et montre l'objet dans toute sa plénitude, dans sa béance, dans sa chair et son sang. Dotée d'une prodigieuse maîtrise des pigments, elle travaille jusqu'à l'obsession les textures, invitant les yeux à devenir tactiles. Les objets harmonieusement rassemblés par Clara Peeters sollicitent tous nos sens ; ils sont faits et vus pour la consommation, chaque tableau nous incite à prendre les gâteaux, l'œil et la bouche avides, si peu habitués au pain blanc, au petit gibier, au sucre et au sel, denrées précieuses, pourtant présentées à profusion dans ses tables servies, ouvertement exposées dans les salières ou cachées au

cœur des fromages, des harengs fumés, des olives en saumure importées du Sud de l'Espagne, de la texture glacée des modernes aiguères de Siegburg. Si l'objet apparaît frontalement devant nos yeux, il ne se représente pas en tant que tel, mais dans un rapprochement possible, dans un proche inatteignable. Ce n'est donc pas de l'objet qu'il s'agit, mais de l'expérience sensorielle de l'objet. Les images de Clara Peeters sont bel et bien des étalages, mais des étalages du désir.

Des animaux fabuleux ou des personnages mythologiques, de petits soldats, décorent les objets présentés à la vue. Aucune image religieuse. Elle peint l'abondance des viandes sur un territoire où l'église contre réformiste en imposait l'abstinence jusqu'à trois fois par semaine, montre au grand jour les faisans, les faucons, les perles, seules accessibles à l'aristocratie. En appelant à l'objet prohibé, prohibitif, elle sollicite une sensorialité, avant tout, désirante.

La peintre reproduit dans une combinatoire impossible des objets qui sont autant de restrictions, et c'est de propos délibéré qu'elle le fait. Dès lors, l'espace pictural est le lieu d'accueil d'un temps autre, le temps des choses en devenir, de choses rares, en halte d'un voyage. Des êtres un jour vivants, arrachés à leur vie, à leur habitat, les poissons qu'on apportait frétilants au fourneau, les perdreaux que nous sentons encore chauds, le singe, l'écureuil, l'épervier, font ménage avec le chat ou la souris, des bêtes au parcours si dissemblable se retrouvent dans une étrange harmonie, dans une convergence impossible, devenues, elles aussi, des objets transitaires.

Détrompons-nous, ces représentations ne montrent pas l'ordinaire, c'est le voyage de l'objet cosmopolite, du produit d'élite, le parcours d'un moi qui transite à travers l'objet importé sans cesser de se heurter à son irréductible étrangeté.

Nous ignorons tout de la vie de Clara Peeters et, paradoxalement, quelle œuvre picturale nous aurait-elle autant parlé de sa créatrice, de son créateur ? Par ses natures mortes, Clara Peeters, dont nous ne savons rien, ou presque, incite le regard à interroger la part du nommé comme de l'innommé.

Un couteau en argent, de ceux offerts en cadeau de noces dans les familles aisées et que l'on portait sur soi pour les repas formels, figure à cinq reprises dans ses compositions, son nom y est inscrit, ainsi que le poinçon de l'orfèvre anversoïse qui l'a fabriqué. Il révèle astucieusement la signature de Peeters, ses origines, son état civil, sa condition de femme bourgeoise. Les cadres et supports en chêne sont de la même provenance. D'autres autoréférences sont décelables : la bague de fiançailles, le gâteau en pâte d'amande formant l'initiale de son nom de famille. Son œuvre s'offre alors à nous comme un assortiment d'énigmes à décrypter. Ce n'est donc pas uniquement l'objet dans sa matérialité qui donnerait un sens aux tableaux, mais ce qu'il stimule, ce qu'il recèle et ce qu'il suggère : les indices lui donnent une signification singulière.



Fig. 3 : Clara Peeters, détail du couteau portant les initiales de l'artiste © Museo del Prado

Sur les verres à pied, sur les carafes en porcelaine, apparaît en miroir le visage de l'artiste. Les volutes de la coupe dorée de sa *Nature morte aux coupes, monnaies et coquillages* la présentent munie de sa palette et ses pinceaux, en six autoportraits minuscules.

Pas moins d'une dizaine d'autoreprésentations sont visibles sur les tableaux connus de Clara Peeters. Ces étranges traits identitaires sont interprétés par les spécialistes comme un signe d'affirmation, dans un monde qui laissait bien peu de place aux créatrices. Mais ils peuvent aussi être vus comme une allusion à la présence nécessaire du sujet dans son lieu de création et dans le lieu de sa création, un sujet qui s'impose à la perception comme sujet créateur reflété au centre de cette imagerie exotique, inaccessible, irrévérencieuse, car transgressant les préceptes de l'église catholique, la logique des saisons, des moyens matériels de l'artiste, les possibilités réelles de ses commanditaires, toute limite géographique étant abolie par la cohabitation dans l'espace pictural de produits consommables ou décoratifs venant de l'Afrique, de l'Asie ou des Amériques.



Fig. 4 et 5 : Clara Peeters, détail d'objets de ses peintures reflétant le visage multiplié de l'artiste © Museo del Prado

Ce sujet est une femme, une femme représentée dans le répertoire des menues possessions qui configurent son existence sociale.

Vers 1618, Peeters réalise enfin un portrait. Un inventaire de biens, pièces de monnaie, jeu de dés, bijoux, chaîne, occupe les deux tiers du tableau. Au premier plan, le personnage en buste et tourné de trois quarts, regarde en direction opposée à ce qui s'apparente à une table de toilette en désordre. Les pièces de monnaie, la bulle de savon, les dés, les quelques fleurs fanées, les bijoux, la chaîne et les vases et coupes en argent doré dont une renversée, constituent l'attirail de cette vanité insolite. Le sujet paraît étranger, hermétique à ces avoirs.



Fig. 6 : Clara Peeters, *Femme assise devant une table d'objets précieux*, vers 1618, huile sur bois, 37,2/50,2 © coll. particulière

Placée sur leur même plan, la jeune femme se détourne de la sphère des matières naturelles ou fabriquées de sa possession. Elle est élégamment parée, trop, pour sa condition de femme bourgeoise : col en moderne dentelle au point de fée, collier et diadème de perles, réservées à la femme aristocrate, symboles de sa modestie, un code social que nulle ne saurait transgresser ; son geste est raffiné, sa carnation, limpide et rosée, à la manière des portraits féminins des écoles italiennes. Mais elle manque de cette douceur, de cette sérénité idyllique des figures d'Ubertini ou de Léonard. Le regard est grave et perçant, presque cinématique. Ses mains portent les instruments qui la fardent comme elle porterait la plume ou le pinceau. Contrariant la tradition du portrait flamand, ses yeux ne nous regardent pas. Elle est comme absente. Absente à l'objet et au regard qui la regarde.

J'aurai beau comprendre par un savoir *acquis* qu'il s'agit d'une vanité, je ne vois pas dans l'expression de cette femme une quelconque abomination des gloires terrestres, des biens superflus. Si je mentionne aujourd'hui la peinture de Clara Peeters, c'est qu'elle a, certes, transformé la représentation des natures, mais elle a surtout créé une narration iconique transcendant la charge symbolique dont ces peintures étaient empreintes et déplaçant cette charge vers une sorte de subjectivation explicite de l'objet.

Maya Tevally travaille sur le reflet de sa personne. Elle apparaît souvent dédoublée par le miroir déformant de l'eau ... Si la texture est signifiante chez Peeters, le texte est l'ADN des photographies des natures mortes de l'artiste géorgienne. L'illusion de la matière se crée sur un médium immatériel, basé sur un système alphanumérique. Certes, la temporalité de l'objet ne peut être réversible, mais le processus digital rend le temps de l'image programmable, amputable, transcendant l'irréversible évolution de son référent. Le langage algorithmique permet à l'image de disparaître et de renaître à elle-même. L'impérissable se conjugue avec l'inachevé, le malléable.



Fig. 7 : Maya Tevally, *Autoportrait à Upliscixe*, photographie numérique, 2018

Maya Tevally représente des fleurs. Avec exactitude et retenue, la silhouette, la couleur, la forme, dans une composition extrêmement détaillée, comme transférant à la photographie la tradition picturale flamande, qui excellait dans l'art du détail et de la minutie. Elle détache l'objet du fond par un sfumato sombre et neutre, qu'elle confectionne laborieusement sur de grands panneaux, suivant la technique des fresques anciennes des grottes-monastères de sa terre natale, la Georgie. Ce ne sont pas des fleurs de culture, mais de sa culture, fleurs des champs, de bord de mer, de bord de route, de prairie, de ballast, cueillies au prix et au gré d'une marche tenace, incessante. Leur beauté est alors dissociée de toute valeur commerciale, de leur qualité de consommable. Espèces fortuites devenues des *naturalia* qui disent par contiguïté les bois, les littoraux sillonnés et regagnent une clarté dans ce transvasement forcé, de main de femme, opéré de l'extérieur vers l'intérieur. A tel point que ce n'est pas l'objet, en définitive, qui compte, mais la rencontre avec l'objet.

Ces fleurs sauvages, arrachées à la forêt, à la lande, à une voie morte... ces espèces autrement

dédaignées, soumises à l'alphabet du trivial, modeste ou somptuaire, qui articule le langage plastique de la nature morte.

Quelles effractions, quelles résistances s'autorisent Clara Peeters ou Maya Tevally par cette capture de la fleur, du fruit, du feuillage remanié d'un livre, de l'orbite béante d'une conque évidée, de la nappe de lin torturée par la chloration, par les innombrables lavages ? Par quelle brèche peut-on s'introduire dans l'apologie de l'anonymat, dans l'éloge de la domesticité réservée à la femme, créatrice ou regardeuse ? Par le trou, par l'ajour, l'interstice entre les matières débordantes, la profusion des pétales, entre la dégoulinade de mélasse, de sève. Quel signe identitaire du moi créateur oserait-il se faufiler dans ce schéma construit sur le motif, sur la figure imposée de l'ordinaire, d'une domesticité avant tout factice ? Au mois d'avril de cette année, Maya Tevally entreprend un périple. Elle retourne dans son pays, mais cette fois-ci, sa destination ne sera plus son lieu de naissance, elle se rend dans un autre lieu : le lieu interdit. Car cette série photographique provient du désert de Garedja, à quarante kilomètres de sa ville natale, sur la route de la soie, devenue zone frontalière avec l'Azerbaïdjan et l'Iran et camp militaire soviétique et, de ce fait, longtemps inaccessible. Les grottes-monastères de David, à moitié vandalisées, vestiges de la chrétienté orthodoxe du désert, hébergent les dernières natures mortes de l'artiste.

Dans la disposition de l'objet offerte à la regardeuse par Maya Tevally, il y a quelque chose de l'offrande, des figures votives de nos rites funéraires traditionnels. Ses images ne sont pas pleines à craquer, une frugalité visuelle inonde plutôt le regard et nous éloigne de l'abondance des tables servies de Clara Peeters. Mais ce dépouillement laisse des ouvertures similaires, des ouvertures qui nous laissent, nous autres, entrevoir autre chose que l'objet en lui même, dans son humilité ou dans sa splendeur. Soumis à une construction rigoureuse, les *naturalia* de Maya Tevally ne renvoient plus ni aux progrès botaniques, ni à la prospérité mercantile, pas plus qu'à une spiritualité transcendant la conscience de notre finitude, notre vanité. Double désacralisation de l'objet, double profanation de la représentation convoyée par l'art pictural, à portée religieuse et mercantile.



Fig. 8 : Maya Tevally, *Route de la soie*, photographie numérique, 2018

Loin des épopées florales, de l'imposante variété d'herbes, d'étamines, la photographie nous offre un supplément interprétatif : le hors-champ. Qu'en est-il alors du hors-champ de ces images

champêtres ? En tant que tel, l'objet suggère au regard la dessiccation, le galbe avachi, le feuillage sans éclat, la branche en léthargie. L'écorchure et la cerne que forment les pétales à peine auréolés en peine dans leur nouvelle atmosphère. La mort pénètre sournoisement l'objet par capillarité, par porosité, par l'entaille, par l'arrachage, par la simple manipulation. Le maigre vivant disparaît peu à peu dans les dehors de l'image, en proie à une chosification préfigurée, dans le teint laiteux, porcelainé, nacré ou chaulé de ces êtres inertes, des livres de bouquiniste, un jour vivants, bois et cellulose, aux bords rongés par l'usure, aux angles racornis. À voir ou à supposer sur eux le passage de la main, la disposition des choses dans une esthétique où le dédaigné trouve grâce, il me vient à l'idée qu'une forte résonance du moi est tout aussi présente dans ces photographies.



Fig. 9 : Maya Tevally, *Retour à Garedja*, photographie numérique, 2018

Apologie, ou analogie de la déglutition, de la consommation, de la consommation, de la section et de la succion, pulpe, peau, pépin, pistil, fil, colle, point de couture, pli, renflement, renforcement. Cellules appétissantes, cellules en décomposition. Voilà notre expérience de l'objet, notre savoir *implicite*. Dans la série photographique *Garedja*, le hors-champ est, justement, l'interdit.



Fig. 10 : Maya Tevally, *Retour à Garedja*, photographie numérique, 2018

L'image relèverait alors d'un effort d'appropriation, d'intériorisation d'un extérieur défendu. C'est un retour intime, présidé par une confrontation avec les territoires proscrits de l'enfance. Le retour sur le lieu de l'interdit concorde avec un autre voyage de la matière à ses origines, de la nappe à sa fibre primitive, la fleur du lin, du pain à l'épi, du modeste pichet à la terre argileuse. L'espace pictural, l'espace photographique deviennent l'auberge spatio-temporelle où la créatrice, par un mouvement contradictoire d'adhésion et de détachement, patent dans le portrait de Peeters, interroge le motif plus qu'elle ne le montre. Elles investissent un lieu convenu, les topiques picturales, pour en faire un refuge immatériel où s'expriment les contradictions intérieures. Dans les tableaux de Peeters, ce moi qui, reflété sur les objets, s'autorise l'exhibition démultipliée dans des autoportraits minuscules, s'offre aussi à nous, emprisonné dans une alvéole émaillée, comme le pauvre insecte dans une goutte d'ambre.

La rencontre entre deux artistes séparées par quatre cents ans de distance est toujours hasardeuse ; Mais quelques invariants s'offrent à nous, à notre regard de femmes : la perméabilité entre la fiction picturale ou photographique et le référent qui l'inspire. Ce référent n'est pas un objet, mais un sujet, un sujet féminin qui existe à travers le motif de son élection, il y est pris comme les effigies des camées. L'imagerie conventionnelle du fugace n'est plus au service d'une quelconque doctrine, mais de la pure expérience d'une femme à l'œuvre. Les images font halte d'un voyage. Des êtres autrefois vivants qui tranchés, taillés, arrachés à leur habitat naturel, se retrouvent désormais figés dans une scénographie allégorique du passage. Ces êtres sont devenus des viatiques du moi. La mémoire portative de la voyageuse.

Ils composent des natures, non pas des natures mortes, mais des natures *fluentes*.

Bibliographie

Denizeau (Gérard), *Cézanne*, Paris, Larousse, 2018, 128p.

Ramond (Michèle), « *Réminiscence* », in Jean Alsina et Vincent Ozanam [éd.], *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Debax*, Toulouse CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2001, p. 21-28, 446p.

Schneider (Norbert), *Les natures mortes*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, 216p. Skira (Pierre), *La nature morte*, Genève, éd. d'art Pierre Skira, 1979, 184p.

Rosenberg (Pierre) [éd.], *Chardin*, Grand Palais, 29 janvier-30 avril 1979, Paris, Ministère de la Culture et la Communication, 1979, 428p.

Vergara (Alejandro) [éd.], *El arte de Clara Peeters*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, 136p.

1.2 DU ROMAN D'ENFANCE AU ROMAN EN IMAGE

(Chiara Mezzalama)

Trois fleurs sur une même tige, trois branches d'un même arbre. D'abord un roman, un roman autobiographique sur une enfance iranienne, la mienne, sur fond de révolution islamique. La révolution khomeyniste de 1979, que je raconte dans le roman *Il giardino persiano*¹² n'est qu'un début. Il y a un jardin, ou plutôt la mémoire d'un jardin et la nostalgie qui l'accompagne ; un univers clos, royaume de l'enfance, entre rêve et réalité. Un ancien jardin traditionnel persan, au cœur de Téhéran, avec son histoire, le poids de la tradition et l'abandon dans lequel il était à l'époque. À l'époque c'était la guerre. La Révolution et ensuite une guerre meurtrière entre l'Irak et l'Iran qui dura longtemps. Le rêve d'un jardin donc, mais aussi la guerre. Son bruit, ses ravages, son odeur que les arbres, les oiseaux et les fleurs du jardin ne suffisaient pas à garder à l'écart, ni l'insouciance de l'enfance qui était bien là, pourtant. Au cœur de la création, ce besoin de recomposer une fracture symbolique entre un espace intérieur protégé et protecteur et un espace extérieur menaçant, dangereux, étranger.

La voix choisie pour raconter cette histoire est celle de l'enfance. La complexité qui nous entourait, petite famille italienne à la suite du père ambassadeur, ne pouvait être décrite autrement qu'à partir de son niveau zéro, celui de l'enfance justement, là où le manque de compréhension – tous les pourquoi sans réponse – engendre un excès d'imagination. Je cherchais mon enfance dans ce jardin, mais aussi le mystère jamais dévoilé de ma vocation. C'est là-bas, dans ce jardin symbolique, que j'écrivis à onze ans mon premier roman. C'était un roman d'aventure, une chasse au trésor qui me tenait à distance du chaos qui nous entourait, bien que j'écrivisse, par manque de feuilles, sur le dos du papier rose de l'agence de presse italienne, seul cordon qui nous tenait reliés au reste du monde, dont je ne voulais trop rien savoir, tous les autres moyens de communication étant interrompus. Pour le reste du temps, c'était l'isolement. Des lectures désordonnées et des relectures, des quelques livres que nous avions emportés. L'ennui, les jeux avec mon petit frère et un chien. Des rêveries d'ailleurs, dans la chaleur des jours d'été, tous pareils. Presque rien au final. La création littéraire comme nécessité de fuir l'ennui ? Comme tentative d'éloigner la réalité ? De disparaître, peut-être ? D'être ailleurs, sûrement.

La première fleur est donc un roman, un roman sur l'enfance que je n'ai pu écrire qu'après avoir eu à mon tour des enfants. Double identification avec le moi-enfant et avec mes propres enfants, qui avaient l'âge, pendant l'écriture du roman, que mon frère et moi avions lorsque nous vivions l'expérience de ce jardin des merveilles dans cet étrange pays dévasté, où tout était interdit. La voix des personnages-enfants n'a pas été difficile à trouver : il me suffisait d'écouter mes enfants, de les observer, pour retrouver des manières de voir le monde, de jouer, de se disputer et de s'aimer qui sont propres à toutes les enfances. Ce matériel vivant, mélangé à mes souvenirs, a composé l'essentiel des personnages (la même identification s'est opérée pour les personnages-parents, la mémoire de mes parents et mon rôle de mère se sont en quelque sorte mélangés). Peut-on dire alors que les personnages du roman sont une co-création du moi-enfant / moi-mère / moi-écrivaine au moment où j'ai écrit cette histoire ? Quel rôle joue le temps dans la création ? Aurais-je écrit la même histoire à un autre moment ?

Une rencontre avec des éditrices jeunesse lors d'un salon... une deuxième fleur sur la tige. Intriguées par le sujet du roman, elles proposent d'en écrire une version pour enfants. Pas de princesses, ni de chevaliers, mais une histoire vraie, d'un jardin particulier dans un pays en guerre. Une histoire du passé qui reste malheureusement bien actuelle. Et là d'emblée deux questions : comment transformer une œuvre pensée pour des adultes, un roman, en une toute petite histoire s'adressant à une tout autre

¹² Chiara Mezzalama, *Il giardino persiano*, Roma, Edizioni E/O, 2009.

lectrice ou lecteur ? Et encore, comment écrire cette même histoire en une autre langue ? La première réaction a été de penser que je n'y arriverais jamais. J'ai commencé à y réfléchir tout de même. Pour m'en sortir, je devais trouver la clé. Me poser des questions.

Ces questions me portent à réfléchir à d'autres questions : est-ce que je pense à une lectrice, à un lecteur quand j'écris ? La réponse est oui et non. Oui bien sûr, à quoi bon écrire s'il n'y a personne à qui d'adresser ? Mais non, la lectrice, le lecteur sont des entités abstraites auxquelles je ne pense pas quand j'écris. Mais raconter une histoire à un enfant est une toute autre affaire. Quels sont les ingrédients nécessaires pour raconter une histoire à un enfant ? J'ai senti le poids d'une grande responsabilité ; je connais la place que certains livres ont occupé dès mon plus jeune âge, je l'observe encore aujourd'hui avec mes propres enfants, l'attachement qu'ils portent à certains albums, la concentration avec laquelle ils m'écoutent quand je leur lis des histoires. La lecture est un rituel, un outil de construction, un espace transitionnel, et un enjeu majeur : on apprend à lire, enfants. Enfants, on apprend à chérir les livres, à s'y reconnaître, à les considérer comme des compagnons essentiels, comme une présence incontournable, on éprouve le besoin physique d'en être entourés.

Écrire pour les enfants demande un effort de synthèse : une seule idée, l'idée sur laquelle se tient toute l'histoire. L'étymologie du mot « paradis », me vient en aide ; dans l'ancienne langue persane le paradis est un lieu clos, enfermé par un autour qui le protège. Le paradis contient donc l'idée d'une limite, une délimitation, un mur qui sépare un intérieur de l'extérieur, donc voici : un dedans (le jardin, l'enfance, la protection familiale) et un dehors (l'Iran, la révolution, la guerre). Ainsi a pris forme *Le jardin du dedans- dehors*¹³. Il y a un moment où la séparation entre le dedans et le dehors ne tient plus. Un petit garçon a franchi le mur, traversé la frontière, créant une faille dans le monde de l'enfance. La réalité fait irruption dans le rêve.

Et encore un obstacle : se projeter dans une autre langue. À l'écrit. En français je n'entends pas ma voix, je ne reconnais pas mon style. En fait, il me semble ne pas avoir de style. Il faut que je m'accroche aux mots, un par un, un peu comme si je réapprenais à écrire, mes moyens sont limités mais il est d'autant plus important de les choisir, de les apprivoiser. J'écris à haute voix, presque en chantant, avec une forme d'émerveillement. Cinq pages sur lesquelles je passe des mois ; j'ajoute, j'enlève, je déplace, c'est un travail sur le détail, un travail d'orfèvrerie, sous l'emprise du doute. Puis-je me permettre d'emprunter une langue qui n'est pas la mienne ? Mais cette langue d'accueil, je dois lui faire confiance malgré son orthographe qui me repousse, me fait sentir inadéquate, incapable. Son degré de sophistication, sa complexité m'effrayent. Jamais je ne saurai écrire dans la langue des œuvres que j'apprécie et que j'admire mais qui n'est pas la mienne. Le mélange entre ma langue maternelle et la langue d'accueil, peut-il être considéré une autre forme de co-création ? L'invention d'une langue, mon français, qui dérive de l'autre langue, l'italien, et qui ensemble créent un style personnel. « Le ton est juste, l'écriture est belle » m'écrivent les éditrices après avoir lu le texte. Mon travail est presque achevé.

Et enfin la partie festive, la troisième fleur sur la tige, encore une co-création. L'album jeunesse ne peut exister sans l'image. L'illustration sert au texte, elle lui fournit un cadre, elle lui offre une dimension ultérieure et précieuse, c'est un monde en couleur, une recherche de beauté qui tourne autour des mots et de l'histoire. Je raconte à Régis Lejonc, lors d'une de nos rencontres, l'atmosphère vécue dans ces lieux. Il ressent, il comprend, il cherche, il commence à travailler sur la différence entre le dedans et le dehors, puis il dessine. Le trait est clair, bien défini, il illustre l'histoire. La couleur, elle, dicte l'émotion : le dedans verdoyant, riche d'arbres, de fontaines et de fleurs. Le dehors rouge et noir, le sang et la guerre, l'iconographie martyrologue du chiisme. Le contraste est flagrant, le résultat puissant. Eh oui, dans l'album il y a aussi une princesse du dedans-dehors et un prince persan !

La co-création apparaît donc comme une source inépuisable de richesse, qui transforme l'œuvre et par cela même la créatrice ou le créateur. Elle fait revivre l'œuvre, puise dans sa dimension inachevée, qui est propre à sa nature. Elle permet la rencontre d'univers et de sensibilités qui se retrouvent

13 Chiara Mezzalama, *Le jardin du dedans-dehors*, Paris, Trad. Régis Lejonc., Les Éditions des Éléphants, 2017.

parfois, heureuses, dans des occasions inespérées. Un lien invisible et pourtant puissant, comme un langage secret.

Bibliographie

Mezzalama (Chiara), *Il giardino persiano*, Roma, Edizioni E/O, 2009, p. 192.

Mezzalama (Chiara), *Le jardin du dedans-dehors*, Paris, Trad. Régis Lejonc., Les Éditions des Éléphants, 2017, 40 p.

1.3 LA DOUBLE IMPOSTURE

(Nelly Sanchez /
Université Bordeaux-Montaigne)

« Collagiste : artiste créant des œuvres catégorisées techniquement comme collages ». C'est ainsi que nous nous définissons. Avant de débiter notre réflexion, nous souhaitons préciser que nous ne parlerons ici que de collage. Nous n'évoquerons pas les productions issues du découpage du papier comme celles de Georges van Haardt (1907-1980), même si le découpage et le collage exploitent la même matière. Le découpage ne fait que retrancher des éléments, et sa création est le produit de cette soustraction. Si le collage nécessite l'action de découper – pas toujours cependant comme ont pu le prouver les affichistes du Nouveau Réalisme américain des années 60 –, sa création est le résultat d'une addition d'éléments de provenance et de nature diverses.

Le collage, par l'habileté et la maîtrise de techniques qu'il requiert, est un art à part entière. Celui-ci a, comme les autres disciplines, une histoire et une évolution que nous retracerons brièvement. Son essence l'amène cependant à se démarquer des autres pratiques artistiques puisqu'il repose entièrement sur la fraction, le fragment emprunté à des créations préexistantes. Cette démarche, fondée sur une forme particulière de co-création que nous ne manquerons pas d'expliquer et de développer, remet en question la définition traditionnelle d'auteur ainsi que celle, par voie de conséquence, de genre de l'œuvre. Dès lors qu'est-ce qui est donné à voir mais surtout qui donne à voir dans un collage ?

1. Brève histoire du collage

Le collage a encore du mal à se faire une place parmi les arts : il est bien souvent considéré comme un simple loisir au même titre que le scrapbooking ou le décopatch. Et si certains artistes se sont adonnés aux

« papiers collés », comme Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso dans certains de leurs tableaux cubistes¹⁴, ou Henri Matisse à la fin de sa vie, cet aspect de leur œuvre est rarement retenu. Pourtant le collage est intimement lié à l'Histoire de l'Art. Après avoir été longtemps employé dans l'artisanat, notamment dans la pratique de l'arte povera italienne du XVIIIe siècle, celui-ci est repris par les futuristes au début du vingtième siècle. Née du *Manifeste du futurisme* (1909) du poète Marinetti, cette esthétique entendait exprimer le mouvement, la vitesse, le dynamisme de la société moderne. Le collage s'est rapidement imposé comme la seule technique artistique capable de traduire ces aspirations et surtout d'offrir la même liberté que la modernité : son exécution relève presque de l'instantané et sa pratique n'impose aucune contrainte. L'assemblage d'éléments empruntés au réel et à la modernité, permettait d'aborder tous les sujets et donc de traduire le dynamisme, le mouvement, pour confronter le spectateur à l'énergie de la vie urbaine. Il intéressait d'autant plus les artistes du moment qu'il rompait totalement avec les règles de l'art traditionnel : il fait en effet fi des conventions classiques (proportions, perspectives, lumière...), des matières nobles habituellement utilisées (marbre, pigment, toile...) et sa facilité d'exécution rend inutile tout apprentissage. Par la suite, tous les mouvements artistes s'emparent du collage comme le constructivisme et, parallèlement, le suprématisme russe, impulsé par Kasimir Malevitch à qui l'on doit *Carré blanc sur fond blanc* (1919). Ce mouvement s'intéressa davantage à la couleur et aux formes géométriques. Après-guerre, le mouve-

14 Voir notamment Juan Gris, *La Bouteille de Banyuls* (1914), Georges Braque, *Assiette de fruit et verre* (1912), Pablo Picasso, *Guitare* (1913).

ment Dada s'approprié à son tour le collage pour mettre en scène une société désabusée ; il devient le mode de création de prédilection des surréalistes car l'inconscient est désormais à l'œuvre dans l'association des éléments collectés. Chaque mouvement artistique s'approprié cette technique : les expressionnistes abstraits comme Antoni Tàpies et Anselm Kiefer l'associèrent à d'autres médiums comme la peinture, le Junk Art (l'art du rebut) dont les représentants, John Chamberlain, Louise Nevelson, le mêlèrent à d'autres objets. Il n'y a pas jusqu'au Pop Art qui ne se soit mis à ses débuts au collage, notamment avec David Hamilton, pour refléter le bavardage désœuvré d'une réalité privée de sens et d'une société dominée par le culte de la consommation et de l'éphémère. À l'heure actuelle, le collage semble en perte de vitesse car il est supplanté par le numérique. Si le collage satisfait le désir de toucher la réalité et de la manipuler, puisqu'il supprime tout intermédiaire entre la matière et le support, le numérique va plus loin car il offre l'opportunité de modifier et de rectifier la réalité.

2. Une première imposture...

Si ce très rapide résumé de l'histoire du collage confirme, si besoin était, que celui-ci était un art à part entière, il explique également les raisons pour lesquelles il demeure suspect aux yeux du public. Le génie, ou simplement le talent ne paraît pas être une condition nécessaire pour réaliser des collages, ces qualités traditionnellement requises sont souvent compensées par tous ces mouvements que sont le hasard, le fortuit, l'accident largement exploités par les surréalistes. Sa réalisation semble des plus aisées et sa maîtrise ne requiert aucune formation, aucune aptitude particulière. Il n'y a pas de technique propre au collage ; chaque artiste élabore la sienne. D'autre part, la matière qu'il utilise est une matière vile, à portée de tous, et fragile : le papier. Le collage « aggrave encore son cas » lorsque ce papier est imprimé : il devient alors la somme d'éléments empruntés à des images produites par d'autres. C'est certainement cette démarche d'appropriation d'œuvres préexistantes qui amène à considérer le collage comme un simple loisir, une activité ludique. Pourtant la création est bien à l'origine même du collage, c'est d'ailleurs elle qui motive ce geste d'appropriation. Mais parce que le collagiste ne conçoit pas ses œuvres à partir d'éléments originaux, c'est-à-dire directement issus de ses mains, il se voit encore trop souvent dénier le statut d'auteur. Pour le public encore, s'il y a un auteur, s'il y a un créateur, c'est celui qui est à l'origine de l'œuvre découpée, dépecée au sens premier du terme. Ce dernier peut même faire figure d'artiste spolié, dépouillé puisque désormais son œuvre lui échappe, alors que le collagiste ne peut passer pour un imposteur en se revendiquant auteur et artiste. Il convient de noter que de toutes les formes d'emprunt dont l'art est capable (objets trouvés dadaïstes, détournements d'objets, ready-made... il s'est même développé dans les années 1960-70, un mouvement qui, dans le sillage du Pop Art, se désigna comme « appropriationniste¹⁵ »), le collage est celui qui se positionne le moins dans la logique du détournement des droits d'auteurs. Il est, en effet, le plus souvent constitué de fragments et non de l'intégralité d'une image.

La notion d'auteur telle qu'elle est traditionnellement définie ne fonctionne donc pas dans l'art du collage. Un auteur, en effet, est habituellement quelqu'un qui est à l'origine de quelque chose, c'est un créateur. Si le collagiste est à l'origine son œuvre, il est, en revanche co-créateur de la matière qui compose son œuvre. Toute création de collage dépend entièrement de la production des autres artistes. Ces derniers n'ont pas connaissance du sort réservé à leurs œuvres et sont rarement à même de les identifier une fois qu'elles sont intégrées à une œuvre. C'est à leur insu, sauf rare exception, qu'ils participent donc à ce processus de création. Aucune collaboration active, consciente et délibérée. Le collagiste, en revanche est pleinement conscient de ses emprunts. À la contrainte d'originalité qui fonde la traditionnelle définition de l'auteur, il a substitué, ainsi que le précise Frédérique Entrialgo,

15 Voir les œuvres de Cindy Shermann et de Richard Prince.

« l'acceptation d'une antériorité artistique qui traverse sa propre création¹⁶ ». Le collagiste investit l'œuvre dans laquelle il a choisi de prélever un ou plusieurs fragments, il l'investit et se l'approprie non seulement physiquement mais aussi sémantiquement. Le fragment retenu n'est intéressant, pour la collagiste que nous sommes, que par ce qu'il représente mais également par ce qu'il signifie. En l'incluant dans une œuvre nouvelle, le collagiste détourne sa représentation, déforme sa signification première. Il exploite, explicite une polysémie insoupçonnée en le mettant en relation avec d'autres fragments. De manière sous-jacente, la seconde œuvre prolonge la première, l'interroge et l'explique. Si le créateur initial participe malgré lui à la réalisation du collage, le rendant même possible grâce à son œuvre, il ne disparaît pas pour autant. En lui empruntant un fragment, le collagiste emprunte également son style, son atmosphère, sa palette de couleurs... Ce dernier ne peut donc jamais se détacher, se démarquer totalement de l'œuvre matricielle. Le créateur premier sous-tend donc le collage, demeure toujours présent à travers les éléments prélevés, à la manière des gènes d'un père involontaire lors de la conception d'un enfant. Le collage est cet enfant. On le voit, dans le collage, le concept d'auteur est indissociable de celui de co-création et de co-existence de tous les artistes ayant contribué, d'une manière ou d'une autre, à l'élaboration de l'œuvre.

16 Frédérique Entrialgo, La notion d'auteur comme objet d'art, Marseille : [<http://www.articule.net>], 2005/2006.



Fig. 1 : Nelly Sanchez, *Autoportrait à l'éventail* (collage, 2015)

3. La seconde imposture

S'appuyant désormais sur une antériorité reconnue et revendiquée, cette définition particulière de l'auteur, synonyme de co-créateur, brouille tous les repères du spectateur. Elle alimente, si besoin était, le débat que souleva Roland Barthes et son article au titre provocateur « La Mort de l'auteur¹⁷ ». Celui-ci dénonçait en effet la démarche rassurante qui consistait à chercher le rapport existant entre l'œuvre et son auteur afin d'établir une sorte de dialogue entre le spectateur et l'auteur. Pareille approche ne peut, face à un collage, fonctionner. Il est absurde de se demander si le sens de l'œuvre est identifiable à l'intention du collagiste, sachant que celui-ci est co-créateur. Le signataire de la production n'a pas créé les éléments qui la composent, il les a seulement choisis et agencés. Dès lors, se pose la question de savoir qui donne à voir. Quel lien ces fragments entretiennent-ils entre eux ? Pourrions-nous dire que le collage est une intention exprimée à travers la fraction d'œuvres préexistantes ? L'œuvre a-t-elle seulement un sens ?

À la définition de l'auteur s'articule celle, tout aussi problématique, du genre de l'œuvre, c'est-à-dire de l'identité sexuelle. Est-ce que cette antériorité, inhérente au collage, interfère dans l'identification du genre ? Il est communément admis que nos collages reflètent une féminité surréaliste, onirique. Ces mains, ces bouches féminines idéalement dessinées au rouge à lèvres, qui reviennent de manière récurrente dans nos collages¹⁸, font oublier qu'elles appartiennent à l'univers fantasmagorique masculin. Tous les éléments que nous prélevons proviennent de magazines, de revues qui, en effet, mettent en scène une vision masculine de la féminité et de la virilité. Quel genre, au sens construction sociale et culturelle, peut être donné à mes œuvres ? Qu'est-ce qui prévaut ? Le genre de l'œuvre antérieure, le masculin dans une grande majorité des cas, dans laquelle nous avons puisé ou notre féminité créatrice qui rassemble et associe les fragments ? Force est de constater que le collage, en provoquant cette valse-hésitation, met en lumière « l'arbitraire du genre » si l'on veut parodier Ferdinand de Saussure. Mieux qu'aucun autre art, il montre combien l'association d'un signifiant à un genre est purement conventionnel, culturel. Aucun élément, qu'il soit considéré isolément ou associé à d'autres, ne permet de définir le genre de l'œuvre puisqu'il semble lui-même n'en posséder intrinsèquement aucun. Le masculin et le féminin ne serait donc pas tant caractérisé par le fragment retenu que par le geste d'appropriation.

Le collage rend l'identification du genre d'autant plus complexe qu'il évacue le problème du modèle par sa manière de traiter le réel. En effet, même si celui-ci se fonde sur des éléments figuratifs, il dénonce l'imposture de toute démarche qui se veut réaliste. Le public répond à ce questionnement en identifiant l'œuvre à l'auteur, en considérant simplement le collage comme un exact reflet. Cette logique trop simpliste plonge alors le spectateur dans une certaine perplexité puisque, privé de référence, il ne peut plus comprendre ce qui lui est donné à voir. Nous nous sommes amusée de cette situation en élaborant *Autoportrait à l'éventail* (2015) et *Autoportrait en blonde (et aux chouettes)* (2017)... Le spectateur a, en effet, encore du mal à évacuer l'omnipotence de l'auteur dans le sens à donner à un collage. Il se raccroche à tout indice qui pourrait l'aider, comme un titre. Nous en avons fait l'expérience lors de nos premières expositions : un collage sans titre n'est pas considéré par le spectateur, il ne prend pas le risque de forger sa propre explication, son propre sens. Nous avons eu la tentation d'intituler de manière farfelue certaines de nos productions, ainsi avons-nous exposé *Attends, je réfléchis* (2017), *On bouge !* (2018) ... Le spectateur peut cependant échapper à son angoisse et évacuer ainsi tout questionnement sur l'auteur en acceptant de prendre comme critère de signification sa propre perception. Il impose alors son propre filtre, ainsi que son propre genre, pour tâcher de trouver un sens à ce qui lui est donné à voir. Il devient co-créateur du sens de l'œuvre et, par voie de conséquence, de son genre. Il apprivoise ce qui lui est donné à voir, établit des liens entre les différents éléments, construit parfois une trame narrative grâce au titre. Ainsi *Le Cheval d'amour* (2017)

17 Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », Le bruissement de langue : Essais critiques IV, Paris, Points Essais, 1984.

18 Voir notamment *Réflexion* (2014), *Dynamique* (2017), *Comme un sortilège* (2018) sur www.nellysanchez.fr Se rendre sur notre site pour tous nos collages cités.

est souvent perçu comme l'apologie de la castration par certains hommes alors que le public féminin y voit une image romantique de l'amour...

Le patchwork, le vitrail, la mosaïque, le zellig ont ceci de commun avec le collage qu'ils sont constitués de fragments. Mais plus que ces autres arts, le collage requiert toute la subjectivité et la vivacité d'esprit du spectateur car celui-ci est « une manivelle pour l'imagination¹⁹», ainsi que le définissait Martin Stejskal. Le spectateur est d'autant plus sollicité qu'il doit pallier aussi bien l'absence de signification précise de l'œuvre que l'identification formelle de l'auteur. Il est encore mis à contribution lorsqu'il s'agit de définir le genre de ce qui lui est donné à voir... En raison de sa nature fragmentaire, le collage ne cesse en effet d'interroger la construction des genres et leur représentation. Et c'est en ce sens qu'aussi « passé de mode » que semble être le collage, il n'en demeure pas moins étonnamment moderne.



Fig. 2 : Nelly Sanchez, Le Cheval d'amour (collage, 2017)

19 Martin Stejskal, catalogue de l'exposition *Collages. Le collage surréaliste* à la galerie Le Triskèle, à Paris en 1978 in Françoise Monnin, *Le collage, art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus idées, 1993, p. 36.

Bibliographie

Amey (Claude) et Olive (Jean-Paul) [coord.], *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, 212 p.

Barthes (Roland), *Le bruissement de langue : Essais critiques IV*, Paris, Points Essais, 1984, 288 p.

Entrialgo (Frédérique), *La notion d'auteur comme objet d'art*, Marseille : [<http://www.articule.net>], 2005/2006, 4 p.

Monnin (Françoise), *Le collage, art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus idées, 1993, 167 p.

1.4 BOCCACE 70 (1962), HIER, AUJOURD'HUI ET DEMAIN (IERI, OGGI, DOMANI, 1963) ET MARIAGE À L'ITALIENNE (MATRIMONIO ALL'ITALIANA, 1964) : TROIS FILMS DE VITTORIO DE SICA ET SOPHIA LOREN ?

(Arnaud Duprat /
Université de Rennes 2)

Introduction

Après avoir été l'un des pères fondateurs du néoréalisme et signé certaines des plus belles œuvres de ce mouvement, Vittorio de Sica a définitivement évolué dans les années soixante vers un cinéma grand public, aux budgets confortables et avec des stars en tête d'affiche, ce qui lui a attiré de violentes critiques et même des accusations de trahison d'un idéal artistique. Les comédies populaires *Boccace 70* (*Boccaccio 70*, Vittorio de Sica, 1962), *Hier, aujourd'hui et demain* (*Ieri, oggi, domani*, Vittorio de Sica, 1963) et *Mariage à l'italienne* (*Matrimonio all'italiana*, Vittorio de Sica, 1964), dans la mesure où il s'agit des plus gros succès commerciaux de sa filmographie, ont cristallisé ces accusations. De plus, ce sont de véritables *Star Vehicles* au service de Sophia Loren, produits par l'époux de cette dernière, Carlo Ponti, avec la participation de Joe Levine qui assurait la distribution sur le sol américain à la hauteur de la popularité outre-Atlantique de la star italienne. *De L'or de Naples*¹ (*L'oro di Napoli*, Vittorio de Sica, 1954) au *Voyage* (*Il viaggio*, Vittorio De Sica, 1974), ces trois collaborations avec Sophia Loren occupent les neuvième, onzième et douzième places d'un corpus de quatorze films où l'actrice s'est retrouvée avec De Sica pour lui donner la réplique ou, selon les titres, se placer sous sa direction¹. Comme *L'or de Naples* a fait d'elle une vedette et que le cinéaste l'a accompagnée ensuite, en tant que partenaire de jeu, dans la majorité de ses films italiens avant son départ pour Hollywood en 1957, la collaboration De Sica-Loren est très souvent envisagée selon le modèle Pygmalion-Galatée. Aux yeux de plusieurs commentateurs, l'actrice serait même responsable – avec son partenaire Marcello Mastroianni – de la déchéance artistique de cet auteur néoréaliste. Les propos de Pierre Leprohon sont, en ce sens, éclairants :

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 créatures².

Aujourd'hui encore, dans les études faites sur les films de De Sica, *Boccace 70*, *Hier, aujourd'hui et demain* et *Mariage à l'italienne* souffrent de ces représentations nourries, il est vrai, par les propos du réalisateur lui-même qui les a jugés comme de « beaux films, au succès assuré, mais d'orientation résolument commerciale³ » en avouant même que *Hier, aujourd'hui et demain* serait « un film digne, un bon film, mais pas mon film⁴ ». Cependant, nous ne devons pas oublier que le premier film que De Sica signe, quatre ans après *Le toit* (*Il tetto*, 1956), est *La ciociara* (1960) et que, suite à ce dernier, tous ses projets sont liés à Sophia Loren – à l'exception de *Il boom* (1963). En effet, il prévoyait de

1 *L'or de Naples* (*L'oro di Napoli*, sketch *Pizze a credito*, Vittorio de Sica, 1954), *Domage 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), *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* (*Il viaggio*, Vittorio de Sica, 1974). Ajoutons que Vittorio de Sica et Sophia Loren sont au générique de *Quelques pas dans la vie* (*Tempi nostri*, Alessandro Blasetti, 1954), mais dans deux sketches différents.

2 Pierre Leprohon, Vittorio de Sica, Paris, Seghers, Coll. « cinéma d'aujourd'hui », 1966, p. 93-94.

3 Vittorio de Sica, « Ma chère Emi, il est cinq heures du matin... », *Lettres de tournage*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 119.

4 Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, Vittorio de Sica, Madrid, Cátedra, Coll. « Signo e imagen/cineastas », 2015, p. 268.

la diriger dans *Le jugement dernier* (*Il Giudizio universale*, 1961), avant d'essayer le refus de Carlo Ponti¹, et le rôle féminin principal d'*Amants* (*Amanti*, Vittorio de Sica, 1968) lui aurait été attribué sans la naissance de son premier fils au moment du tournage. S'il a avoué que ces films étaient nés pour « donner une opportunité à une actrice² », De Sica a évoqué également et surtout, un « facteur sympathie » pour Sophia Loren et a ajouté : « Je l'admire beaucoup et je suis très ami avec Sophia et quand elle m'a demandé de collaborer avec elle, je l'ai fait avec plaisir³. ». Dans la mesure où, de son côté, Sophia Loren a reconnu être devenue une actrice à partir de *La Ciociara* et non plus une simple « exécutante⁴ », et avoir été à l'origine de projets comme *Mariage à l'italienne*, il convient de revenir à ces trois comédies qui ont marqué le sommet de cette collaboration et de les envisager non pas comme de simples produits commerciaux réalisés par un cinéaste ayant renoncé à toute ambition artistique en acceptant de servir la carrière d'une star, mais comme deux films où l'instance auctoriale se partagerait entre le réalisateur et l'actrice, et où la révélation artistique de cette dernière serait leur raison d'être. Pour cela, après avoir défini la direction d'acteurs de De Sica dès l'origine de la collaboration avec Sophia Loren dans les années cinquante et déterminé quelles en sont les conséquences sur la *persona* de cette dernière, nous verrons si la *persona* qui se dessine dans *Boccace 70*, *Hier, aujourd'hui et demain* et *Mariage à l'italienne* est une simple reprise de celle des années cinquante, si elle s'adapte à la construction de la star internationale qu'est devenue alors Sophia Loren, ou si elle manifeste également une part humaine plus authentique visant l'affirmation d'une créatrice cinématographique à part entière.

1. Sophia Loren face à Vittorio de Sica dans les années cinquante : une actrice « exécutante » ?

L'arrivée de Sophia Loren dans la filmographie de De Sica coïncide avec le moment où, avant *Le toit* et avec *Station Terminus* (*Stazione Termini*, Vittorio de Sica, 1953) et *L'or de Naples*, le cinéaste renonce à une caractéristique du néoréalisme en faisant tourner, dans des décors souvent naturels et au milieu d'acteurs non-professionnels, de grandes vedettes. Ensuite, De Sica se détourne progressivement de la réalisation⁵ 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. Le fossé se creuse entre « l'auteur » de films artistiquement prestigieux, mais élitistes, et l'acteur grand public. Alors que le néoréalisme se meurt et que son intérêt pour l'interprétation est ravivé, sa filmographie évolue dans ce sens et ses films deviennent « des films d'acteurs⁶ », où la figure auctoriale devient floue et oscille entre le réalisateur et l'acteur. La démarche actorale devient fondation de la création et détermine le jeu des partenaires qui ne doit pas dénaturer un ensemble dont le centre est De Sica lui-même, qu'il soit réalisateur, acteur, ou les deux à la fois. Ajoutons que si, des sept films que le cinéaste tourna avec Sophia Loren avant *La Ciociara*, un seul est officiellement mis en scène par lui, nous savons que des recherches récentes ont tenté de démontrer que De Sica aurait été le réalisateur officieux des deux titres attribués à Dino Risi⁷. Certes, les contrats signés avec la production le laissaient libre

1 Vittorio de Sica, op.cit., p. 45.

2 José Ángel Cortés, Entrevistas con directores de cine italiano, Madrid, Magisterio español DL, 1972, p. 91.

3 Ibid., p. 88

4 Sophia Loren, La bonne étoile, Paris, France Loisirs, 1979, p. 167.

5 En plus de cette évolution du néoréalisme, De Sica se plaignit 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. De la même façon, 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.

6 *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).

7 Pierre Leprohon, op. cit., p. 93.

de son jeu, de pouvoir diriger ses partenaires et même de se mêler de la mise en scène⁸, mais les témoignages de Sophia Loren ou Franca Valeri – coscénariste et actrice du *Signe de Vénus* – reconnaissent Dino Risi comme le réalisateur de ces deux films⁹. En revanche, la première cite De Sica comme le principal responsable de son travail d'actrice¹⁰. Franca Valeri et Dino Risi confirment d'ailleurs que De Sica dirigea Sophia Loren sur ces tournages¹¹ à la demande, selon Risi, de Carlo Ponti¹².

Au sujet de *L'or de Naples*, 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 avons joué [...] nous avons tenu notre rôle¹³ ». Pour autant, ce mimétisme où le personnage semble 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. Elle 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 façon¹⁴. ». De Sica lui disait :

« Sofi', tu possèdes déjà en toi tout ce dont tu as besoin. Extériorise-le, laisse-toi aller !¹⁵ ». Tout en précisant qu'il « suggérait sans jamais rien imposer¹⁶ », Sophia Loren a expliqué que « Avec lui, je m'amusais, je découvrais tout un tas de choses, je parvenais à montrer des aspects de mon tempérament que, d'ordinaire, je gardais pour moi¹⁷ ». Si ce travail de gestuelle s'est effectué, dans *L'or de Naples*, avec la caméra entre les deux comédiens, de nombreuses scènes des films suivants où ils se donnent la réplique, permettent d'observer un mimétisme grâce auquel Sophia Loren s'adapte à son partenaire et dans lequel, dans la mesure où ce dernier adopte une gestuelle qui ne lui est pas naturelle mais qui vise à faire émerger l'authenticité de l'actrice, il est donc difficile d'observer la source de ce jeu en commun. Ce phénomène appelle une écriture filmique particulière : dans ces films, la caméra réunit les deux acteurs dans le cadre. 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.

Le fait est que cette gestuelle se retrouve dans tous ces films des années cinquante et favorise l'esquisse de la *persona* naissante de Sophia Loren. Lors de cette décennie et avec De Sica, Sophia Loren est toujours une jeune fille 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

8 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, op. cit. Pauline Small, op. cit., p. 67-70.

9 Au sujet du *Signe de Vénus*, Sophia Loren 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 : « nous devons 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. De son côté, Dino Risi reconnaît juste que De Sica aurait dirigé le tournage un matin où il était en retard. Cf. Valerio Caprara, Dino Risi, maître de la comédie italienne, Roma, Gremese international, 1993, p. 85. Sophia Loren avoue que, sur le tournage de *Domage que tu sois une canaille*, Blasetti sollicitait occasionnellement l'opinion de De Sica pour la mise en scène. Sophia Loren, Hier, aujourd'hui et demain, op. cit., p. 95.

10 « 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 infallible, je m'exposais et je m'améliorais sans même y penser. En somme, je continuais d'apprendre mon métier. » Ibid., p. 116.

11 « 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 ». Valerio Caprara, op. cit., p. 85. Franca Valeri explique : « lei era già protetta e seguita 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 transforma in commedia*, Torino, Lindau, 2007, p. 30. « [...] avevo [...] imbastito questo soggetto [...]. Lo feci leggere a Vittorio de Sica e a lui piacque molto [...]. De Sica [...] decise di proteggere questa avventura [...] e coinvolse Carlo Ponti. Ponti accettò e propose Sophia Loren [...]. Per la regia si scelse Dino Risi che era al suo quarto film. ». Citée in ibid., p. 27.

12 Valerio Caprara, Dino Risi, maître de la comédie italienne, op. cit., p. 85.

13 Sophia Loren, Hier, aujourd'hui et demain, op. cit., p. 84.

14 Sophia Loren, *La bonne étoile*, op. cit., p. 153.

15 Sophia Loren, Hier, aujourd'hui et demain, op. cit., p. 84.

16 Ibid., p. 152.

17 Ibid., p. 116.

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 rapide 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. Cette compétence sert 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 dans laquelle 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. Enfin, 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 une identification entre Sophia Loren et les lieux emblématiques de l'Italie où elle évolue.

2. Hier, aujourd'hui et demain et *Mariage à l'italienne* : la persona d'une star internationale ?

Afin de consolider le statut de star italienne de Sophia Loren, *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. De plus, elles font référence à plusieurs rôles de Sophia Loren. Dans *Hier...*, Adelina et les décors napolitains ravivent le souvenir de *L'or de Naples* ; Anna, bourgeoise superficielle, renvoie davantage à la Sophia Loren « statique [...] ennuyeuse¹ » et « sophistiqué[e]² » telle que la voyait De Sica quand elle travaillait à Hollywood et/ou sans lui, 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'italianité³ ». Cette fonction de somme s'accroît avec *Mariage à l'italienne* qui, toujours selon Florence Basilio, « autorise par sa pluralité narrative un retour sur [l]es métamorphoses physiques [de Sophia Loren] et ses différentes représentations symboliques⁴ », c'est-à-dire « la prostituée, la mère, l'analphabète et la bourgeoise [...] la métaphore [...] de la carrière de l'actrice : l'histoire du petit personnage napolitain qui gravit les échelons et atteint la reconnaissance de ses pairs⁵ ».

Ainsi, ces films produisent, à la différence des comédies des années cinquante, des effets de reflets avec le statut de star de Sophia Loren. Les personnages masculins qui admirent ces héroïnes 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 de son stand de tir, c'est-à-dire dans des cadres métaphorisant l'écran de cinéma et soulignant ainsi la star derrière l'héroïne⁶. Ces films semblent également évoquer entre les lignes l'image médiatique de l'actrice. Dans la lutte de certaines héroïnes pour survivre et éviter la précarité, le spectateur familier de sa biographie retrouve la

1 Vittorio de Sica, op. cit., p. 237.

2 Ibid., p. 25.

3 Florence Basilio, sous la direction d'Alain Bergala, *Sophia Loren dans les films de Vittorio de Sica : figure de l'italianité entre 1955 et 1965*, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, mémoire de Master 2, p. 82.

4 Ibid., p. 83.

5 Ibid., p. 11.

6 « 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. 18.

jeune fille pauvre au sortir de la guerre. La protection qu'impliquerait le mariage, telle qu'elle apparaît dans les intrigues, évoque facilement les nombreuses associations professionnelles et sentimentales entre actrices et producteurs, comme celle qui lie Sophia Loren et Carlo Ponti. Le spectateur 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 le producteur⁷.

Cependant, c'est surtout dans le thème de la maternité que cette dimension est la plus évidente. Les spectateurs des années soixante ont suivi le combat médical de l'actrice pour devenir mère, ainsi que ses deux fausses couches. La première eut lieu pendant le deuxième épisode d'*Hier, aujourd'hui et demain* – en raison du tournage dans une voiture en mouvement – et la seconde sur le plateau de *Fantômes à l'italienne* (*Questi fantasmi*, Renato Castellani, 1967), avant les naissances de Carlo Jr., en 1968 et d'Edoardo, en 1973. Dans la continuité de *L'orchidée noire* (*The Black Orchid*, Martin Ritt, 1958) 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 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 est perceptible y compris 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 que lui répondre qu'elle pourrait être sa mère⁸. Même si ce nouvel aspect de la *persona* de l'actrice des années soixante appartient à l'image médiatique de Sophia Loren, il nous éloigne de la star pour relever d'une dimension plus personnelle.

3. Une persona où l'humain prédomine

Si la maternité prend une telle importance dans ces films des années soixante jusqu'à devenir un élément fondamental de la persona de Sophia Loren, c'est parce que De Sica portait un regard attentif sur son actrice. Certes, il a clamé longuement son admiration pour elle 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*. Cependant, le cinéaste ne loue pas seulement ses qualités actrices et son professionnalisme, mais également sa « sensibilité⁹ ». Il la plaint en raison de la pression médiatique toujours exercée sur elle¹⁰ et est ému par son envie frustrée d'être mère¹¹. Pour lui, « Sophia est née maman¹² ».

Cette conviction est à l'origine du film *La Ciociara* qui marqua le retour de De Sica derrière la caméra et pour lequel il alla jusqu'à renoncer à Anna Magnani dans le rôle protagoniste quand celle-ci refusa Sophia Loren pour interpréter sa fille, et proposer le personnage de la mère à la jeune actrice de vingt-cinq ans. Au-delà du fait qu'elle était trop jeune pour le rôle de la mère d'une adolescente de douze ans, ce choix se révéla 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

7 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.

8 Soulignons d'ailleurs que Gianni Ridolfi, l'acteur incarnant cet adolescent, interprète également dans *Mariage... un des trois fils* de Filumena.

9 Vittorio de Sica, op. cit., p. 271.

10 Ibid., p. 254.

11 Ibid., p. 239.

12 Sophia Loren, *Hier, aujourd'hui et demain*, op. cit., p. 189.

tout ira bien¹.

Ce faisant, il a émancipé Sophia Loren et lui a permis de ne plus l'avoir comme seule référence de jeu – « Je pensais à *mamma* [sa mère]² », confirma-t-elle avant d'ajouter : « Il laissa le miracle s'accomplir, il laissa ma Cesira venir au jour et suivre sa route³. ». Quatre ans plus tard, *Mariage à l'italienne* naquit du désir de Sophia Loren – « Il aurait été difficile d'imaginer un rôle davantage dans mes cordes⁴ », expliqua-t-elle – et sa mère et sa tante Dora devinrent les références principales de la création de Filumena.

Qui pourrait explorer la psychologie de Filumena mieux que *mamma* et tante Dora ? Qui d'autre qu'elles pourraient 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 besoin⁵.

L'accomplissement de la *persona* de l'actrice, à l'occasion de *Mariage...*, dépend donc de la somme des héroïnes précédentes en Filumena, telle que nous l'avons commentée plus haut. Il dépend aussi de cette part personnelle qui passe par le regard attentif du cinéaste sur l'actrice et sur la femme, puis par une certaine émancipation dans le jeu. Celui-ci, de *La Ciociara* à *Mariage à l'italienne*, du drame à la comédie, s'affine. Tout en conservant une gestuelle affirmée héritée des premières collaborations avec De Sica, il s'éloigne du cabotinage très marqué qui était devenu la marque de fabrique du De Sica acteur des années cinquante pour se concentrer autour de quelques figures recensées par Florence Basilio, qui deviennent significatives surtout à partir de *La Ciociara* et qui, comme dans les années cinquante, s'opposent à une écriture filmique trop découpée pouvant nuire à leur naturel :

[...] 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 communiant » 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 soi⁶.

Malheureusement, il n'existe pas de document filmé de la mère de Sophia Loren afin de vérifier si cette gestuelle était bel et bien inspirée par elle. Nous pouvons juste souligner que le jeu et la gestuelle de l'actrice évoluent et s'éloignent de la direction de De Sica – une direction qui était censée révéler son authenticité mais qui ne relevait que de la vision que De Sica avait d'elle – au moment où le cinéaste l'incite à s'émanciper de lui-même, à assumer une part personnelle à l'écran et à revendiquer d'autres références – sa tante et surtout sa mère – qui ont des conséquences fondamentales sur l'évolution de sa *persona*. Ce faisant, l'actrice s'approprie les films, y inscrit sa marque non seulement en tant que star, mais surtout en tant qu'artiste et en tant que femme. 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 actrice⁷. ».

Conclusion

Dans la continuité de *La Ciociara*, nous pouvons envisager les trois comédies populaires *Boccace 70*, *Hier, aujourd'hui et demain* et *Mariage à l'italienne* comme des films en co-créations entre le réalisateur et l'actrice car Sophia Loren est tout d'abord leur raison d'être, voire même leur instiga-

1 Ibid., p. 166. La mère de Sophia Loren éleva ses deux filles sans leur père et l'actrice avait sensiblement l'âge de Rosetta, la fille de Cesira, lors des événements de la fin de la Seconde Guerre mondiale, racontés par le film.

2 Ibid., p. 166.

3 Ibid., p. 169.

4 Ibid., p. 206.

5 Ibid., p. 208.

6 Florence Basilio, op. cit., p. 19-20.

7 Sophia Loren, *La bonne étoile*, op. cit., p. 167.

trice. Les héroïnes, les intrigues, la mise en scène et le découpage s'adaptent à son statut de star, son image médiatique, ses héroïnes précédentes, mais aussi à son jeu et surtout à son univers artistique qui se construit progressivement, fait de désirs de maternité, de souvenirs et d'hommages aux femmes fortes de sa famille qui l'ont marquée. Sophia Loren a atteint ce statut auctorial grâce à De Sica qui ne s'est pas contenté d'être un simple exécutant impersonnel au service d'une star, mais a porté un regard attentif sur une actrice qu'il admirait et une femme qui le touchait. Ce faisant, il a permis la révélation à l'écran de l'authenticité d'une artiste, bien loin de la star

« statique et ennuyeuse » selon lui, qu'ambitionnait Carlo Ponti. En ce sens, il reste bien co-créateur de ces films qui affichent une certaine cohérence dans sa filmographie. Certes, nous sommes bien loin de la logique, en termes de production, du néoréalisme. Cependant, soulignons que le cinéaste a défini le néoréalisme comme « la réalité, la vérité⁸ », au-delà des décors naturels ou des acteurs non-professionnels, et a ajouté que

[...] no [...] se ha terminado el neorealismo ; se ha aplicado en una forma, como se diría..., de compromiso. Un compromiso entre el neorealismo, la comedia antigua y los guiones tradicionales [...] [Mariage à l'italienne] es un ejemplo de filme entre el neorealismo y la comedia tradicional. Dio un resultado óptimo. No se puede decir que «Matrimonio a la italiana» sea un mal filme [...] No es un filme neorealista, sino en el sustrato. Está tratado neorealísticamente⁹.

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) et Cabrerizo (Felipe), Vittorio de Sica, Madrid, Cátedra, Coll. « *Signo e imagen/cineastas* », 2015, 433 p.

Basilio (Florence), sous la direction de Bergala (Alain), *Sophia Loren dans les films de Vittorio de Sica : figure de l'italianité entre 1955 et 1965*, Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011, mémoire de Master 2, 103 p.

Caprara (Valerio), *Dino Risi*, maître de la comédie italienne, Roma, Gremese international, 1993, 191p.

Caprara (Valerio), *Il segno di Venere, un film di Dino Risi : quando il neorealismo si transforma in commedia*, Torino, Lindau, 2007, 212 p.

Cortés (José Ángel), *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, Magisterio español DL, 1972, 263 p. De Santi (Gualtiero), Vittorio de Sica, Milano, Il Castoro, 2003, 216 p.

De Sica (Vittorio), « *Ma chère Emi, il est cinq heures du matin...* », Lettres de tournage, Paris, Robert Laffont, 2015, 330 p.

Leprohon (Pierre), Vittorio de Sica, Paris, Seghers, Coll. « cinéma d'aujourd'hui », 1966, 191 p. Loren (Sophia), *La bonne étoile*, Paris, France Loisirs, 1979, 288 p.

Loren (Sophia), *Hier, aujourd'hui et demain*, Paris, Flammarion, 2014, 361 p.

Mulvey (Laura), « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans Vincendeau (Ginette), 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, 208 p.

8 José Ángel Cortés, op. cit., p. 85.

9 Ibid., p. 88.