Déméter
ISSN : 1638-556X
Publisher : Université de Lille

15 | Été | 2026
L'actrice face au volcan néoréaliste : une confrontation propice à l'expérience du temps

Jennifer Jones en Europe : enjeux esthétiques et historiques d'une migration artistique

Jennifer Jones in Europe: Aesthetic and Historical Stakes of An Artistic Migration

Francesco Schiariti

https://www.peren-revues.fr/demeter/2551

DOI : 10.54563/demeter.2551

Electronic reference
Francesco Schiariti, « Jennifer Jones en Europe : enjeux esthétiques et historiques d'une migration artistique », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 11 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2551

Copyright
CC-BY-NC

Jennifer Jones en Europe : enjeux esthétiques et historiques d'une migration artistique

Jennifer Jones in Europe: Aesthetic and Historical Stakes of An Artistic Migration

Francesco Schiariti

OUTLINE

Jennifer Jones, actrice hollywoodienne en Europe
La migration signifiante
Le contre-exemple anglais : vers une harmonisation
Conclusion

TEXT

1 En décembre 1953, la revue corporatiste américaine *Motion Picture Daily* publie des photographies de plateau pour un encart publicitaire consacré à *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953). Si le film est annoncé comme le premier tournage en langue anglaise d'un réalisateur prestigieux, la légende d'une photographie représentant les stars de *Stazione Termini*, Jennifer Jones et Montgomery Clift, préparant une séquence avec De Sica, introduit une forme de dissonance. « De Sica explique soigneusement, même si c'est laborieux, ce qu'il attend de Clift [...]. Pour s'adresser à Clift, De Sica parle souvent en français tandis qu'il a recours à des interprètes pour communiquer avec Miss Jones[1] ». Sur le tournage, le dialogue entre le réalisateur et l'actrice sera donc indirect. Sur la photographie, Jones ne regarde d'ailleurs pas le réalisateur et semble, de ce fait, assez distante. Somptueusement habillée par Christian Dior, encore embellie par une étole en fourrure et des perles aux oreilles, elle évoque une star glamour en visite dans un univers qui lui est étranger, celui de la gare de Rome où le film a été presque entièrement filmé. C'est cette distance éventuelle entre la star américaine et le film de style européen que cet article se propose d'interroger, alors que la recherche universitaire a en général plutôt envisagé l'inverse, c'est-à-dire l'inté-

gration des acteurs européens à Hollywood [2]. De fait, les ouvrages consacrés aux stars et au star-system hollywoodien les examinent d'abord dans leur contribution au rayonnement des studios et se focalisent plutôt sur les années 1930-1940 qui ne sont pas celles de l'exportation des vedettes américaines dans des productions européennes [3].

2 Constituant comme une parenthèse dans une carrière soigneusement co-construite par elle et par David O. Selznick, les films « européens » de Jennifer Jones illustrent, au contraire, le cas rare d'une vedette purement hollywoodienne se confrontant volontairement à un univers artistique qui lui est doublement étranger. Connus comme d'importants échecs publics, soumis à des coupures et à de nouveaux montages pour le marché américain, *Gone to Earth* (Michale Powell et Eric Pressburger, 1950) et *Stazione Termini* n'en sont pas moins, dans leurs conditions de production et de tournage, dans leur accomplissement artistique, dans leur promotion et dans leur réception, des films qui interrogent le statut de l'actrice, participant d'un transfert culturel : « rencontre », « confrontation » et/ou « hybridation [4] » pour reprendre les mots de Patricia-Laure Thivat.

3 De manière générale, l'histoire des deux films se comprend selon un prisme bien connu, celui de l'importance grandissante dans l'imaginaire hollywoodien à la fois du cinéma néoréaliste italien [5] et du cinéma britannique [6], ces deux aires culturelles représentant une nouvelle forme de prestige et de modernité après-guerre. Le coproducteur américain de *Gone to Earth* et de *Stazione Termini*, Sezlnick, est particulièrement sensible à l'équilibre à trouver entre popularité et qualité artistique et il espère atteindre à cet équilibre par ces films [7]. En effet, on retrouve chez lui ce fantasme d'un cinéma légitime, car européen, dont Jean-Loup Bourget a montré qu'il se développe sous forme d'hybridations ou de naturalisations et non pas de transpositions simples et directes à Hollywood [8]. C'est d'ailleurs cette idée de repousser l'hybridation pour aller vers une transposition plus pure qui semble guider les productions que Selznick monte autour de Jennifer Jones au début des années 1950. Dans les deux cas, il programme des tournages sur les lieux de l'action, il coproduit avec des compagnies européennes (Les Archers et les deux maisons de production de De Sica) et il entoure sa vedette américaine d'acteurs natifs. Dans *Gone To Earth*, la vedette donne la réplique à des comé-

diens anglais, tandis que pour *Stazione Termini*, à l'exception des deux acteurs principaux, tous les rôles sont tenus par des Italiens, de Paolo Stoppa à Memmo Carotenuto et Gino Cervi. Par ailleurs, les deux films sont signés par des noms européens eux-mêmes prestigieux et associés à une forme neuve de réussite artistique, reconnue par la critique et par l'Académie des Oscars [9]. Les films restent donc des hybridations, au sens où ils conservent quelques éléments américains, en particulier la star et la langue (pour *Stazione Termini* dont une large partie des dialogues est tournée en anglais), mais les réalisateurs et le cadre en font bien des représentants de courants et de styles associés à l'Europe.

4 À propos des conditions de productions spécifiques de *Stazione Termini*, il existe une bibliographie assez importante, puisque, outre les pages qu'y consacre Milan Hain dans son ouvrage sur Selznick [10], on peut mentionner un article de Catherine O'Rawe [11] et un article dans le numéro de la revue *The Italian* [12]. Les chercheurs qui ont travaillé sur le film établissent tous que la volonté apparente d'appropriation du prestige européen se heurte aux principes esthétiques qu'elle pense promouvoir. Catherine O'Rawe remarque que ce problème ne trouve sa solution que dans le dédoublement du film, puisqu'il en existe deux versions relativement différentes. Il est cohérent que la plupart de ces commentaires puissent également s'appliquer à *Gone to Earth*. Dans les deux cas, Selznick est déçu par le résultat parce que les films n'obéissent pas à certains canons hollywoodiens (pour le film anglais, essentiellement la lisibilité du récit [13], pour le film italien, le fait de ne pas se focaliser assez sur les stars). Pour les deux films, il reproche également aux chefs opérateurs et/ou au costumier de ne pas mettre assez en valeur Jennifer Jones [14]. Dans *Stazione Termini*, le producteur américain impose d'ailleurs pour les plans de Jones et de Clift un autre chef opérateur [15]. Il fait ensuite remonter les films pour le marché étasunien, retournant même certaines scènes pour *Gone To Earth*, ajoutant un prologue et un épilogue chanté pour *Stazione Termini*. Selznick change aussi les titres (*Gone to Earth* devient *The Wild Heart*, *Station Termini* devient *Indiscretion of an American Wife*) mais il ne parvient pas pour autant à obtenir des succès. Les deux films, malgré leur modification, inquiètent d'ailleurs les exploitants, qui les

trouvent déprimants et relevant d'un marché « de niche », celui du film « artistique[16] ».

5 Dans cette configuration particulièrement complexe, la place de Jennifer Jones mérite d'être observée. Faut-il voir les héroïnes de ces films comme autant de ruptures avec la carrière initiale de la star ou bien, au contraire, se placent-elles dans la lignée de ses personnages purement hollywoodiens ? Comment, plus généralement, Jennifer Jones participe-t-elle au phénomène d'hybridation : permet-elle une rencontre harmonieuse ou plutôt une confrontation ? Pour répondre à ces questions, il convient de s'interroger à plusieurs niveaux, en examinant de quelle manière l'actrice a modulé son interprétation pour s'adapter à des canons nouveaux et d'analyser, à la lumière non exclusive de la réception, comment sa place, sa présence et son jeu dans les deux films ont potentiellement produit du sens[17]. Autrement dit, la migration de la star est-il significatif dans l'objet filmique en lui-même et enrichit-il le transfert culturel ? Je m'interrogerais d'abord sur la légitimité éventuelle de l'actrice à occuper un créneau européen, avant de revenir plus précisément sur les effets signifiants de sa présence et de son jeu dans les deux films.

Jennifer Jones, actrice hollywoodienne en Europe

6 Jennifer Jones, actrice hollywoodienne par excellence, pouvait-elle s'intégrer dans des dispositifs européens, en particulier ceux, singuliers, qui présidaient au néoréalisme italien ? Jacqueline Nacache a étudié les principes actoraux à l'œuvre chez les cinéastes néoréalistes en signalant l'importance du « non-acteur » chez Rossellini ou Pasolini, mais rappelle également que l'acteur professionnel, parfois la star, est également présent dans les films de ces cinéastes et mentionne Anna Magnani à titre d'exemple[18]. Cette dernière est en effet un des visages essentiels du néoréalisme, selon Christian Viviani, qui voit en l'actrice italienne une illustration du principe selon lequel un grand acteur ne fait que se jouer lui-même[19]. L'opposition « jouer vrai » / « composition », qui doit se résoudre au profit de la première option, parfois en passant par le « non-jeu », est donc un élément central de la compréhension du jeu néoréaliste. Jennifer Jones relève successivement des deux tendances.

7 L'excellente réception critique de *The Song of Bernadette* (Henry King, 1943) en fait d'abord une actrice qui incarne le personnage, au point de se confondre avec lui[20]. La promotion met d'ailleurs l'accent sur cette confusion, en ne donnant aucune information sur la jeune actrice, qui devient alors simplement le visage de Bernadette Soubirous, ce qu'illustre par exemple un dessin de Norman Rockwell où la sainte prend les traits de l'actrice[21]. L'idée d'identification perdure puisque les réalisateurs avec lesquels elle travaille disent publiquement qu'elle ne joue pas tant qu'elle ne « devient », le personnage[22]. Jennifer Jones est également connue pour s'investir physiquement dans les tournages, au point de s'abîmer les mains nettoyant le sol pour une scène[23] ou de se faire une fracture au cours d'une scène d'affrontement[24] et ces informations circulent dans les journaux et magazines, contribuant à la construction de son image. Cependant, on peut considérer que cette lecture de son jeu entre en tension avec la manière dont l'actrice manifeste son désir de composer, se qualifiant elle-même d'actrice de caractère[25]. Ce dernier aspect est d'ailleurs renforcé par le sérieux de sa préparation à chaque rôle[26]. On peut dire que, chez Jones, cette préparation intense en amont du tournage lui permet ensuite de s'oublier dans l'incarnation du personnage. Progressivement cependant, la presse, en particulier indépendante, privilégie une lecture plus univoque de sa carrière et de sa personnalité, ne relevant pas cette tension mais mettant l'accent (à l'inverse de ce qui avait présidé à ses débuts) sur l'image d'une actrice complexe, torturée par sa timidité et par ses ambitions, mais aussi soucieuse d'impressionner. Elle en est arrivée à être fréquemment accusée de surjouer[27]. Au début des années 1950, Jennifer Jones n'apparaît donc pas nécessairement comme le choix le plus évident, au-delà de la question de la langue, pour devenir une actrice néoréaliste.

8 Si l'on inverse la perspective et que l'on adopte le point de vue de Jones, en revanche, le passage par un cinéma de caractère européen considéré comme novateur et artistique est cohérent avec le déroulé de sa carrière qui se déploie sous deux signes, celui du prestige et celui du contrôle de sa *persona*, les deux étant liés. En effet, la star demeure toute sa carrière une actrice dramatique auréolée d'un certain respect, comme le montre en particulier sa distribution en *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949) : par ce casting, la MGM

facilite la mise en chantier de son adaptation du roman de Flaubert, jugé *a priori* trop sulfureux, pour être acceptée par le bureau de Joseph Breen. La présence d'une actrice prestigieuse dans le rôle-titre est censée donner un certain lustre au film [28]. Même si les critiques sont parfois sévères à son égard, l'idée qu'elle est une actrice capable, voire très douée, reste centrale pour son image et se répercute également dans la promotion des films. Ainsi, pour *Ruby Gentry* (King Vidor, 1952), la publicité ne néglige pas le *sex-angle* mais met surtout en avant le fait que le public ira voir aussi une performance d'actrice [29].

9 Or Jennifer Jones n'existe à ce moment de sa carrière que comme « actrice ». Elle a en effet disparu de l'espace médiatique. Dès mars 1948, les rédacteurs de la revue de fans *Movieland* publient une lettre ouverte qui lui est adressée, car la star, nouvellement remariée à son agent, refuse désormais de répondre aux demandes d'interviews [30]. Gaylin Studlar postule ce qui constitue une véritable singularité de Jones par rapport à ses contemporaines, au moins pour le tournant des années 1940 et 1950 : le public ne peut la connaître pratiquement que par ses films, l'appareil promotionnel qui les entoure et des commentaires plus ponctuels faits à son propos dans la presse [31]. On peut aussi émettre l'hypothèse que cet effacement contribue à sa *persona*, au sens où Jones n'apparaît plus exclusivement que comme une actrice, que le public n'est censé connaître et apprécier que pour ses performances. Cela participe ainsi de cette idée de l'interprète de prestige dont les choix de films doivent être particulièrement réfléchis et explique une filmographie riche en réalisateurs importants du point de vue de la reconnaissance critique, comme Lubitsch ou Wyler. De Sica, comme Powell et Pressburger, apparaissent de ce point de vue, comme des versions européennes de ces auteurs prestigieux.

10 On retrouve la même continuité en considérant la filmographie américaine de l'actrice. S'il faut remarquer, avec Milan Hain, que sa carrière est d'abord manifestement pensée pour donner des preuves de sa versatilité, diffractant ainsi le visage de l'actrice d'un film à l'autre, des lignes de force permettent cependant d'envisager une forme de cohérence. Pour Gaylin Studlar et Pierre Berthomieu, cette cohérence repose sur la représentation de la jeunesse, mais aussi sur toutes les manifestations de l'hystérie et de l'étrangeté [32]. Il semble

nécessaire de signaler aussi l'importance des scènes d'agonie douloureuse dans de nombreux films de Jennifer Jones [33]. Enfin, il faut noter qu'elle illustre dans presque tous ses films « la difficulté d'aimer » hollywoodienne [34], puisque la quasi-totalité de ses histoires d'amour à l'écran se terminent mal et qu'elle est très souvent confrontée à l'adultère. Autrement dit, le public sait à quoi s'attendre quand elle est à l'écran : des larmes, des souffrances, des tortures morales et physiques. En ce sens, les films européens qu'elles tournent sont absolument cohérents avec le reste de sa filmographie : on retrouve le thème de l'adultère, la difficulté à faire des choix, les séparations douloureuses et, pour *Gone to Earth*, une mort tragique. Dans *Stazione Termini*, Mary, épouse américaine infidèle, dit adieu à son jeune amant Giovanni (Montgomery Clift) avant de prendre son train. Dans *Gone to Earth*, Hazel, la femme du pasteur, ne parvient pas à échapper à l'emprise de l'aristocrate qui la fascine et qu'elle finit cependant par fuir jusqu'à trouver la mort. D'ailleurs, significativement, dans le cas de *Stazione Termini*, même si Hedy Lamarr et Linda Darnell, ont été mentionnées pour le rôle de Mary [35], le film apparaît très vite comme un projet idoine pour l'actrice et De Sica dit explicitement que le film était fait pour elle [36]. La « parenthèse européenne » de la filmographie de Jones entre donc en résonance avec sa carrière américaine et ne paraît pas incongrue, ni même réellement surprenante. Il importe cependant d'entrer plus avant dans l'analyse pour observer au mieux la place de l'actrice dans les deux films.

La migration signifiante

11 En tant que star, Jones s'intègre à première vue dans *Stazione Termini*, c'est-à-dire que sa distribution ne semble pas relever des effets de disjonctions que Richard Dyer a théorisés [37] : pour reprendre les dires du théoricien, il n'y a pas réellement besoin de « distordre » le personnage pour qu'il rencontre « Jennifer Jones ». D'abord, l'actrice réconcilie en elle une tendance à l'internationalisation (elle joue des rôles européens fréquemment) et un caractère originel, au contraire, tout à fait inscrit dans un quotidien étasunien. Elle est donc à sa place en femme au foyer de Philadelphie, même dans un film italien, d'autant que le scénario ne cherche pas, dans la version en anglais, à lui faire parler une langue qu'elle ne maîtrise

pas : son accent n'est pas très bon, son personnage ne comprend pas quand on s'adresse à elle, etc.

12 Ensuite, sur le plan de l'apparence physique, il n'y a pas non plus d'obstacle à l'élégance « hollywoodienne » que Jennifer Jones affiche. Si sa beauté est frappante, l'actrice donne également ici par son allure une impression de modernité (la coupe de cheveux courts, la robe de Dior) encore accentuée par deux éléments naturels qui rendent le glamour moins artificiel : les grains de beauté visibles [38] et les sourcils épais, apparemment non travaillés, caractéristiques des stars de Selznick comme Dorothy McGuire ou Ingrid Bergman. Jennifer Jones a donc finalement son apparence « normale », celle qui est connue du public par les médias, mais cette apparence n'est pas contradictoire avec le personnage qu'elle interprète, même dans un contexte néoréaliste. D'ailleurs, bien que Mary se décrive comme une femme au foyer, elle porte un manteau de fourrure, rend visite à sa sœur qui vit à Rome, a laissé sa fille chez elle avec sans doute du personnel pour s'en occuper. Même si ce n'est pas précisé explicitement, on peut donc parfaitement envisager que son personnage est en réalité plutôt fortuné et, pour le décrire, le livret d'exploitation parle bien de « socialite [39] ». Mais il est également vrai que sa beauté raffinée peut devenir un moyen de dire son étrangeté au monde qui l'entoure et rappeler qu'elle n'est que de passage. Son élégance rend d'ailleurs presque absurde la séquence où Montgomery Clift/Giovanni lui parle de s'installer avec lui dans un village en Sardaigne — ce qui renvoie aussi à l'idée de déconnexion, d'impossibilité à communiquer qui caractérise les amants. La beauté, le chic, le caractère américain de l'actrice semblent très éloignés des principes du néoréalisme, mais cette manière d'assumer le statut de la star américaine sert plutôt le propos du film, de la même manière que, selon Christian Viviani : « le statut de star américaine de Paulette Goddard dans la première version [de la pièce d'Oscar Wilde, *An American Husband*] est délibérément mis en avant pour isoler le personnage de Mrs Chevalley de la communauté britannique [40] ». La distribution d'une vedette hollywoodienne pourrait donc appuyer le propos d'un film européen. L'image de Jennifer Jones, star hollywoodienne, est ensuite exploitée au mieux dans la promotion du film, dans sa version américaine, qui utilise de fausses manchettes de journaux qui la présentent comme une femme mariée, adultère et victime de scandales. Milan Haim y

voit une référence à l'affaire Bergman/Rossellini [41], mais il faut aussi remarquer que si Jennifer Jones n'a plus d'existence dans les médias que dans son rapport à son époux, ainsi que le note Gaylin Studlar [42], ce bruissement autour de l'adultère est d'autant plus potentiellement vendeur.

13 Sur le plan du jeu, la lecture peut être plus nuancée. On reconnaît, en effet, certains des « idiolectes » (pour reprendre le terme de Philip Drake [43]) de l'actrice, mais ils ne vont pas nécessairement ni dans le sens du personnage ni dans celui du style du film. Il y a ainsi des expressions qui lui sont associées, comme sa manière d'exprimer le mépris et la colère, le regard fixe sous ces sourcils épais, la bouche pincée. De même, on retrouve une de ses postures favorites : l'appui sur le décor, en tournant le dos au partenaire, qui se retrouve d'un film à l'autre, dans des registres variés. Le jeu de l'actrice ne s'adapte donc pas, à première vue, au courant artistique du film dans lequel elle figure. On peut l'expliquer par des éléments factuels : si Jennifer Jones est en général très appréciée des metteurs en scène, car très professionnelle, très investie et très attentive aux propositions [44], les sources s'accordent pour dire qu'elle ne s'est pas bien entendu avec De Sica, parce qu'elle était très nerveuse sur le tournage [45] et, comme indiqué dans la partie liminaire de cet article, parce que De Sica ne parlait pas suffisamment l'anglais pour préciser ses intentions, ce qui a amené à refaire de nombreuses prises des scènes [46].

14 Cependant, le contexte amène peut-être ponctuellement Jennifer Jones à un jeu différent, même si on ne peut pas, bien sûr, le qualifier de néoréaliste, car il ne se réfère pas aux principes de simplicité, voire de « non-jeu » signalé par Nacache [47]. Alors que l'actrice met habituellement l'accent sur sa gestuelle et sa démarche, comme l'illustre sa manière étudiée de rouler les hanches dans *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), elle adopte ici des gestes assez stéréotypés, comme sa façon de tenir le col de son manteau de fourrure, reflétant la propre banalité de son personnage. De même, bien qu'elle soit souvent une interprète très vive, son allure a tendance à rester la même dans tout le film, même lorsque la tension dramatique est plus forte et fondée sur la précipitation. Alors que son personnage est constamment pressé, l'actrice ne court finalement presque jamais, ce qu'on peut faire le choix de lire comme le reflet d'une indécision de Mary ou d'une impossibilité à assumer son départ. Jennifer Jones est

par ailleurs généralement remarquable par son extrême mobilité expressive, ce qui l'éloigne du sous-jeu pratiqué par les stars américaines des années trente[48]. Cette mobilité du visage est certes parfois bien à l'œuvre dans le film de De Sica et est signalée par la critique[49]. Pour cette raison, Charles Thomas Samuel estime même que l'actrice paraît trop névrosée[50], ce qui crée un effet de disjonction et d'invraisemblance. Jennifer Jones a par exemple tendance à « expliquer » la situation, en particulier quand la scène est muette. Dans la première séquence, où Mary se rend à l'appartement de Giovanni pour lui dire adieu mais ne se décide pas à sonner, le visage de Jennifer Jones manifeste clairement regret, inquiétude, hésitation. Son monologue du restaurant est également très caractéristique de sa technique américaine : Mary parle de sa fille, et à chaque fois qu'elle évoque une partie de son corps (ses cheveux, son cou, etc.), l'actrice touche l'endroit du corps qui correspond. C'est un jeu en « italique », très signifiant, qu'on peut qualifier en ce sens d'histrionique et qui se révèle d'autant plus que Clift est davantage adepte d'une forme de minimalisme, où l'expression passe par l'intensité du regard et par des micro-gestes « naturels ». Pour autant, de manière générale, les nombreux gros plans du visage de la comédienne montrent que le passage d'une expression à une autre se fait de manière graduée et nuancée, quand il peut lui arriver dans de nombreux autres films d'être dévorée par les tics et les mouvements expressifs, le jeu pouvant alors relever de la juxtaposition d'émotions violentes. Ici, le visage reste beau et l'expression maîtrisée, sans recours aux grimaces.

15 Ces différences modestes et ponctuelles avec le jeu habituellement pratiqué par l'actrice dans le cinéma américain peuvent s'expliquer de plusieurs manières sans, cependant, devoir être lues comme relevant d'une esthétique néoréaliste, ni même d'une direction d'acteurs spécifique : ils peuvent refléter plus généralement une forme d'incertitude par rapport au personnage ou encore signaler à nouveau la distance de la star vis-à-vis de son matériel. Il est également envisageable que, sur le plan esthétique, en ralentissant à certains moments son rythme expressif et en évitant les effets de distorsions, Jennifer Jones rejoigne des canons plus glamours du jeu classique américain. De la même manière que sa photogénie et son apparence de star appuyaient le propos, son étrangeté au monde qui l'entoure se mani-

feste aussi dans cette maîtrise du visage puisque le jeu néoréaliste peut sacrifier l'apparence physique à l'expression. La comédienne joue donc parfois à la fois *a contrario* du style de la production, mais aussi en partie à l'opposé de ses propres habitudes interprétatives, ce qui sert le film, donnant du sens au déplacement culturel, en continuant de mettre l'accent sur une iconographie hollywoodienne.

Le contre-exemple anglais : vers une harmonisation

16 Alors que Christian Viviani remarque qu'à l'époque classique, les acteurs américains ne s'intègrent en général pas dans « les univers typiquement britanniques[51] », dans *Gone to Earth*, l'harmonie créée par Powell et Pressburger et Jennifer Jones paraît immédiate, d'autant plus par comparaison avec *Stazione Termini*. D'abord, les techniques de jeu utilisées dans les films du duo de réalisateurs ne reposent évidemment pas sur les mêmes principes que sur celles qui caractérisent le néoréalisme. L'école anglaise est plutôt associée à la composition[52] tandis que les interprètes de Powell et Pressburger peuvent avoir parfois recours à un jeu ultra-expressif, stylisé, où le visage évoque presque un masque théâtral, comme l'illustre, par exemple, Kathleen Byron dans *Black Narcissus* (Michael Powell et Eric Pressbuger, 1947). L'interprétation, plus extravertie dans *Gone to Earth* que dans *Stazione Termini*, de Jennifer Jones repose sur des éléments techniques qui observent une distance beaucoup plus grande d'avec ce que le public peut savoir ou deviner de sa personnalité : vêtue une partie du film en sauvageonne, l'actrice court à travers la forêt et les vallées, se montre à l'image entourée d'animaux qu'elle manipule avec facilité, se saisissant du renard qui accompagne toujours son personnage, sans crainte ni hésitation, chante accompagnée à la harpe et adopte l'accent particulier de la région où se passe l'intrigue du film. Sur ce point précis, la presse accueille avec circonspection son interprétation, mais, selon Powell lui-même qui a observé le travail de sa star et l'estime à la hauteur des enjeux du film, cette résistance est davantage due à un préjugé d'une partie des journalistes qu'à un véritable échec technique de la composition[53]. Par ailleurs, le spectateur n'est pas non plus troublé par une autre composition voisine encore plus manifeste, comme celle de Clift qui

s'essayait à l'accent italien et au machisme du *latin lover*[54] dans *Stazione Termini*. Le film de Powell et Pressbuger paraît plus harmonieux et naturel sur le plan du jeu et il n'y a pas d'effet de contraste ou de rupture, l'intégration prend le pas sur la confrontation.

17 Cette harmonie provient aussi de la cohérence qui existe entre *Gone to Earth* et les autres films de la star, de manière plus marquée encore que pour le film de De Sica. L'héroïne du roman de Mary Webb adapté dans *Gone to Earth* se révèle extrêmement proche de Pearl Chavez dans *Duel in the Sun*, le rôle le plus connu de Jennifer Jones avec Bernadette, ce qui crée à nouveau une impression de continuité dans la filmographie de l'actrice dont la promotion désire se saisir. Alors que la sexualité n'est pas habituellement l'élément le plus mis en avant dans les publicités pour les films de la star, les exploitants sont d'ailleurs invités à mettre en parallèle *Gone to Earth*, dans son nouveau montage, et *Duel in the Sun*, dans le but de corriger ce que le premier film risquerait d'avoir d'austère aux yeux du public. Le titre américain, *The Wild Heart*, pourrait d'ailleurs correspondre au film de Vidor et au personnage Pearl. La sensualité n'est pas le seul élément qui permette d'établir une cohérence entre le film britannique et le reste des productions auxquelles Jennifer Jones a participé. On retrouve en effet, dans le personnage d'Hazel, tous les éléments signalés comme constitutifs de la *persona* de l'actrice à l'écran tels qu'ils sont établis par Gaylin Studlar et Pierre Berthomieu, en particulier une forme d'étrangeté au monde, voire de mysticisme, qui marque la plupart de ses personnages. Comme le remarque Berthomieu, les scènes de transe sont nombreuses dans sa filmographie[55] et elles sont développées dans le film de Powell et Pressburger à la fois dans les moments de chant et dans ceux d'invocation à la nature, nombreux dans le film. Jennifer Jones y apparaît, comme à l'époque de *The Song of Bernadette*, le corps tendu, le regard perdu, le visage figé. Ainsi, son jeu peut paraître à la fois réaliste, dans les séquences où elle court et évolue avec les animaux, relever de la pure composition technique et dans ces séquences de sidération mystique, se référer à une forme de stylisation qui s'accorde au style des réalisateurs.

18 Enfin, sur un plan plus purement esthétique, Jennifer Jones ne donne jamais l'impression d'être « invitée » ou de passage, puisque ni ses costumes, ni, surtout, la manière dont elle est photographiée ne

marquent une différence entre elle et ses partenaires. On retrouve, en particulier, sur le visage de l'actrice des ombres dramatiques *a priori* peu hollywoodiennes. De fait, si la réception du film de De Sica insiste souvent sur la beauté de la star et son élégance [56], il n'y a pas de tels commentaires au moment de la sortie de *Gone To Earth*, même dans sa version américaine et malgré les efforts de Selznick pour aller dans le sens d'une « glamourisation » de son épouse.

19 En somme, la star a su naturellement s'intégrer dans cet univers britannique immémorial et magique et il n'est pas nécessaire de remodeler l'image de l'actrice dans le film ou de chercher un compromis. Il semble que ce soit du côté de la composition et du travail que l'harmonie puisse s'établir avec le plus d'évidence, ce qui d'ailleurs correspond à ce que l'on sait du tournage, pour lequel la vedette s'est manifestement rendue très disponible [57]. Le seul hiatus est ici créé par les journalistes qui contestent l'accent de l'actrice, mais cette rupture ne paraît pas renvoyer à une réalité effective.

Conclusion

20 Comment et jusqu'à quel point une star hollywoodienne peut-elle s'intégrer dans un univers qui lui est, au moins en partie, étranger ? Ingrid Bergman, d'ailleurs européenne à l'origine et non hollywoodienne, a épousé le mouvement néoréaliste et a réussi une intégration complète [58]. La résistance peut, à l'inverse, être totale, en particulier quand le film se révèle une production américaine, même tournée en Italie. On voit bien comment *Flame and the Flesh* (Richard Brook, 1954) utilise des éléments qui renvoient à une idée très hybridée du néoréalisme [59]. Mais le film, tourné à 99 % en anglais par la MGM et par le producteur Pasternak, est un *star vehicle* pour Lana Turner, où tout évoque, malgré le contexte et les décors, les autres *woman's pictures* de la vedette [60]. *Flame and the Flesh* constitue un cas intéressant d'hybridation, dans lequel la star fait des modifications d'image publique importante, en particulier en coupant et en teignant ses cheveux pour ressembler à Gina Lollobrigida, affirmant avoir l'occasion de jouer différemment [61], tout en restant dans son registre privilégié.

21 Jennifer Jones illustre un entre-deux qui se module d'un film à l'autre et offre donc deux réponses différentes à la question. Ni son jeu ni

son apparence n'évoquent le néoréalisme à l'écran dans le film de De Sica et c'est même dans ce qu'elle conserve d'hollywoodien en tant que star que réside l'intérêt intrinsèque de cette distribution puisque Mary est « en visite » dans le monde romain du film, de la même manière que Jennifer Jones elle-même. De ce point de vue, on peut dire que le déplacement culturel fonctionne en raison du hiatus entre l'actrice et son entourage. Pour autant, comme le montre *Gone to Earth*, la star américaine était en mesure de s'intégrer à certains mondes qui lui étaient *a priori* étrangers, faisant preuve d'une réelle polyvalence à l'écran. Cette polyvalence est rendue d'autant plus possible quand le rôle autorise une part de composition à laquelle se soumet sans difficulté l'actrice. La migration en elle-même est donc moins importante que la qualité et la variété du jeu et son harmonisation avec le style du film. Ce cas précis montre que la migration de l'acteur hollywoodien est parfois parfaitement effective, au moins sur le plan esthétique et rappelle que l'internationalisation n'a pas concerné que les stars européennes. Il serait donc particulièrement intéressant d'examiner d'autres tentatives contemporaines ou un peu plus tardives, comme celle de Bette Davis dans *La noia* (Damiano Damiani, 1963) par exemple, pour enrichir et nuancer ces premières observations.

BIBLIOGRAPHY

Phillips Alastair et Ginette Vincendeau (dir.), *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood – A Critical Companion*, Londres, BFI, 2006.

Jeanine Basinger, *The Star Machine*, New York, Vintage Books, 2007.

Pierre Berthomieu, *Le temps des folies. La fabrique de Duel au soleil*, Paris, Carlotta Films, 2018.

Robin Blaetz, « Ingrid Bergman. The Face of Authenticity in the Land of Illusion », dans *What Dreams Were Made of Movie Stars of the* 1940*s*, Sean Griffin (dir.), New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2011, p. 50-69.

Jean-Loup Bourget, *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Collin, 2006.

Cheryl Crane et Cindy De la Hoz, *Lana : The Memories, the Myths, the Movies*, Philadelphie et Londres, Running Press, 2008.

Philip Drake, « Jim Carrey : The Cultural Politics of Dumbing Down », dans *Film Stars Hollywood and Beyond*, Andy Willis (dir.), Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 71-88.

Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, (1979) 2004.

Richard Dyer, « Lana: Four Films of Lana Turner », *Movie*, n° 25, hiver 1977-1978, p. 30-54.

Sam Gaglio, « Indiscretions of an Italian Lover: Montgomery Clift, Masculinity, and Melodrama », *The Italianist*, vol. 39, n° 2, 2019, p. 242-250 DOI : https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1591708.

Ora Gelley, *Stardom and the Aesthetics of Neorealism, Ingrid Bergman in Rossellini's Italy*, New York-Londres, Routledge, 2012.

Saverio Giovacchini et Robert Sklar (dir.), *Global Neorealism, The Transnational History of a Film Style*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.

Paul Green, *The Life and films of Jennifer Jones*, Jefferson, McFarland, 2011.

Milan Hain, Starmaker. *David O. Selznick and the Production of Stars in the Hollywood Studio System*, Jackson, University Press of Mississippi, 2023.

Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood*, New York, Bonanza Book, 1985.

Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, 2004.

Dylan Levy, « Atoning for an Indiscretion: the Impact of Reception, Publicity and Censorship and the Re-editing of Stazione Termini », *The Italianist*, vol. 39, n° 2, 2019, p. 251-266, DOI : https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1591715.

Paul McDonald, *The Star System, Hollywood's Production of Popular Identities*, Londres, Wallflower Publishing, 2000.

Adrienne L. McLean**,** *All for Beauty. Makeup and Hairdressing in Hollywood's Studio Era*, New Brunswick, Camden, Newark et Londres, Rutgers University Press, 2022.

Vincente Minnelli, *Tous en scène* (1974), Paris, J.C. Lattès, 1981.

Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, (2003) 2005.

James Naremore, « Film Acting and the Arts of Imitation », *Film Quarterly*, vol. 65, n° 4, 2012, p. 34-42.

Catherine O'Rawe, « Italian neorealism and the "woman's film" : Selznick, De Sica and Stazione Termini (https://academic.oup.com/screen/article-abstract/61/4/505/6146284) », *Screen*, vol. 61, n° 4, p. 505-524.

Michael Powell, *Million Dollar Movie*, Londres, Heinemann, 1992.

Charles Thomas Samuels, « De Sica on de Sica », dans *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*, Howard Curle et Stephen Snyder (dir.), Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 2000, p. 22-49.

Sarah Street, *Transatlantic Crossings: British Feature Films in the USA*, New York et Londres, Continuum, 2002.

Gaylin Studlar, *Precocious Charms, Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2013.

Patricia-Laure Thivat (dir.), *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*,

Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

Christian Viviani, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.

Christian Viviani, « Anna Magnani, l'actrice louve », dans *Jeux d'acteur. Corps et gestes au cinéma*, Christophe Damour (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p. 57-67.

Christian Viviani, « De Cinecittà à Hollywood, l'apprentissage d'un autre réel. Le cheminement du néoréalisme dans le classicisme hollywoodien », dans *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*, Patricia-Laure Thivat (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 101-114.

NOTES

1 *Motion Picture Daily*, 7, décembre 1953, p. 5. « The scene above shows the Italians Producers Directors carefully, if laboriously, emphasizing a point to Clift [...]. de Sica frequently resorted to french in conversing with Clift and used interpreters to communicate with Miss Jones ». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf mention contraire.

2 Cf. Phillips Alastair et Ginette Vincendeau (dir.), *Journeys of Desire. European Actors in Hollywood – A Critical Companion*, Londres, BFI, 2006. Leur introduction montre, à la fois, l'importance du phénomène et l'intérêt universitaire pour cette forme de circulation entre l'Europe et Hollywood.

3 Voir, par exemple, Jeanine Basinger, *The Star Machine*, New York, Vintage Books, 2007, ou Paul McDonald, *The Star System, Hollywood's Production of Popular Identities*, Londres, Wallflower Publishing, 2000.

4 Patricia-Laure Thivat (dir.), « Introduction. Voyages et exils au cinéma. Au cœur des transferts culturels », dans *Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 11.

5 Christian Viviani, « De Cinecittà à Hollywood, l'apprentissage d'un autre réel. Le cheminement du néoréalisme dans le classicisme hollywoodien », dans *Voyages et exils au cinéma*, *op. cit.*, p. 101-114 ; Robert Sklar, « "The Exalted Spirit of the Actual". James Agee, Critic and Filmmaker, and the US Response to Neorealism », dans *Global Neorealism, The Transnational History of a Film Style*, Saverio Giovacchini et Robert Sklar (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 71-86.

6 Sarah Street, *Transatlantic Crossings: British Feature Films in the USA*, New York et Londres, Continuum, 2002, p. 91-119.

7 Ronald Haver, *David O. Selznick's Hollywood*, New York, Bonanza Book, 1985, p. VI-VII.

8 Jean-Loup Bourget, *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin, 2006.

9 Cf. note 5. *The Red Shoes* (Michael Powell et Eric Pressburger, 1948) a été nommé dans cinq catégories aux oscars et en a remporté deux, tandis que *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sitta, 1948) a été honoré par une récompense spéciale de la part de l'Académie.

10 Milan Hain, *Starmaker. David O. Selznick and the Production of Stars in the Hollywood Studio System*, Jackson, University Press of Mississippi, 2023, p. 181-189.

11 Catherine O'Rawe, « Italian neorealism and the "woman's": Selznick, De Sica and *Stazione* Termini (https://academic.oup.com/screen/article-abstract/61/4/505/6146284) », *Screen*, vol. 61, n° 4, p. 505-524, DOI :10.1093/screen/hjaa050 (https://doi.org/10.1093%2Fscreen%2Fhjaa050) [consulté le 01/08/2024.]

12 Dylan Levy, « Atoning for an Indiscretion : the Impact of Reception, Publicity and Censorship and the Re-editing of *Stazione Termini* », *The Italianist*, vol. 39, n° 2, 2019, p. 251-266, https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1591715, [consulté le 01/08/2024]

13 Milan Hain, *op. cit.*, p. 182.

14 *Ibid.*, p. 182.

15 Paul Green, *The Life and films of Jennifer Jones*, Jefferson, McFarland, 2011, p. 134.

16 *Film Bulletin*, 2 juin 1952, p. 10 ; *Harrison's Reports*, 1er mai 1954, p. 72 ; *Film Bulletin*, 1er mai 1954, p. 10.

17 C'est aussi une lecture « signifiante » de la migration de la *persona* hollywoodienne de Bergman dans le cinéma de Rossellini que propose Ora Gelley dans son ouvrage sur l'association entre l'actrice suédoise et le cinéaste italien. Ora Gelley, *Stardom and the Aesthetics of Neorealism, Ingrid Bergman in Rossellini's Italy*, New York-Londres, Routledge, 2012.

18 Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, (2003) 2005, p. 130-131.

19 Christian Viviani, « Anna Magnani, l'actrice louve » dans *Jeux d'acteur. Corps et gestes au cinéma*, Christophe Damour (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p. 57-67.

20 Paul Green, *op. cit.*, p. 37-38. Les journalistes soulignent « l'innocence », « la simplicité » et le « naturel » de l'actrice. Le critique du *Time*, cité par Paul Green, s'interroge même : « It remains to be seen whether or not cinema actress can do in other roles the delicately dynamic things she achieves as this little peasant saint ». [Reste à savoir si cette actrice de cinéma pourra reproduire dans d'autres rôles la subtilité et le dynamisme dont elle fait preuve dans celui de cette petite sainte paysanne.] Jennifer Jones pourrait donc avoir rencontré l'unique rôle qui lui conviendrait.

21 *Motion Picture Herald*, 27 novembre 1943, p. 5.

22 *Modern Screen*, février 945, p. 42; *Modern Screen*, avril 1947, p. 92.

23 Leonard Mosley, *Zanuck, le dernier grand nabab*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, (1984) 1987, p. 245-246.

24 *Screenland Plus TV-Land*, novembre 1952, p. 40.

25 *Photoplay*, septembre 1945, p. 29 et p. 116-117.

26 Par exemple, pour *Duel in the Sun*, elle effectue des recherches dans les réserves indiennes. Pierre Berthomieu, *Le temps des folies. La fabrique de* Duel au soleil, Paris, Carlotta Films, 2018, p. 81.

27 Par exemple, voir *Independent Exhibitors Film Bulletin*, 14 avril 1947, p. 11 ou les critiques consultables dans l'ouvrage de Paul Green. Paul Green, *op. cit.*, p. 59 ou p. 76-77.

28 Vincente Minnelli, *Tous en scène* (1974), Paris, J.C. Lattès, 1981, p. 215.

29 *Film Bulletin*, 2 janvier 1953, p. 30-31.

30 *Movieland*, mars 1948, p. 26-27 et p. 76-77.

31 Gaylin Studlar, *Precocious Charms, Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2013, p. 201. « Her star persona was unusual for the time in its almost exclusive textual focus. As an offscreen persona she barely existed, other than in her association with Selznick and with the neurotic qualities attribued to her ». [Sa *persona* était inhabituelle pour l'époque, car elle était presque exclusivement axée sur le texte filmique. En dehors des plateaux de tournage, elle était quasiment inexistante, si ce n'est par son association avec Selznick et par les traits névrotiques qu'on lui attribuait.]

32 *Ibid.*, p. 158-201 ; Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 186. « Son interprétation de Pearl Chavez repose sur une sidération fébrile qui passe par l'extase, la transe, l'excitation de l'imaginaire, traits distinctifs de Jennifer Jones qu'elle transporte de Bernadette à Pearl Chavez ».

33 Dans *The Song of Bernadette*, *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949) ou A *Farewell to Arms* (Henry King, 1957). L'actrice meurt dans sept des vingt films dans lesquels elle joue entre 1943 et 1962, ce qui est inhabituel pour une star hollywoodienne.

34 Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, 2004.

35 Paul Green, *op. cit.*, p. 132.

36 Charles Thomas Samuels, « De Sica on de Sica » dans *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*, Howard Curle et Stephen Snyder (dir.), Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 2000, p. 42.

37 Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien* [1979], Paris, L'Harmattan, 2004, p. 97-99.

38 Adrienne McLean remarque qu'ils sont de mieux en mieux assumés précisément à cette période par les actrices alors que pendant les années 1940 on tendait à les dissimuler, mais ceux de Jones sont déjà très visibles dans *Duel in the Sun.* Adrienne L. McLean**,** *All for Beauty. Makeup and Hairdressing in Hollywood's Studio Era*, New Brunswick, Camden, Newark et Londres, Rutgers University Press, 2022, p. 184.

39 *Film Bulletin*, 19 avril 1954, p. 30.

40 Christian Viviani, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p. 84.

41 Milan Hain, *op. cit.*, p. 188.

42 Cf. note 31.

43 Philip Drake, « Jim Carrey : The Cultural Politics of Dumbing Down », dans *Film Stars Hollywood and Beyond*, Andy Willis (dir.), Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 71-88.

44 Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 81.

45 Paul Green, *op. cit.*, p. 132-133. Voir aussi « De Sica on de Sica », *op. cit.*, p. 42-43.

46 *Ibid.*, p. 133.

47 Jacqueline Nacache, *op. cit.*, p. 130.

48 James Naremore, « Film Acting and the Arts of Imitation », *Film Quarterly*, vol. 65, n° 4, 2012, p. 38.

49 *Modern Screen*, mai 1954, p. 24.

50 Charles Thomas Samuels, *op. cit.*, p. 42. « Jones's neurosis is so great that I can't believe the love affair ». [La névrose de Jones est si importante que je ne peux croire à leur histoire d'amour.]

51 Christian Viviani, *op. cit.*, p. 83.

52 *Ibid.*, p. 82-83.

53 Paul Green, *op. cit.*, p. 110-111.

54 Sam Gaglio, « Indiscretions of an Italian Lover : Montgomery Clift, Masculinity, and Melodrama », *The Italianist*, op. cit., p. 242-250, DOI :https://doi.org/10.1080/02614340.2019.1591708 [consulté le 01/08/2024].

55 Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 186.

56 De manière significative, l'allure de Jones impressionne suffisamment les votants aux oscars pour que Christian Dior soit nommé dans la catégorie meilleurs costumes et ce alors que la star féminine du film n'y porte qu'une tenue unique.

57 Michael Powell, *Million Dollar Movie*, Londres, Heinemann, 1992, p. 69-72.

58 Robin Blaetz, « Ingrid Bergman. The Face of Authenticity in the Land of Illusion », dans *What Dreams Were Made of. Movie Stars of the 1940s*, Sean Griffin (dir.), New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 2011, p. 68.

59 Christian Viviani, « De Cinecittà à Hollywood, l'apprentissage d'un autre réel. Le cheminement du néoréalisme dans le classicisme hollywoodien », *op. cit.*, p. 103.

60 Tels qu'ils ont été établis par plusieurs théoriciens dont Richard Dyer. Richard Dyer, « Lana : Four Films of Lana Turner », *Movie*, n° 25, hiver 1977-1978, p. 30-54.

61 Cheryl Crane et Cindy De la Hoz, *Lana : The Memories, the Myths, the Movies*, Philadelphie et Londres, Running Press, 2008, p. 316.

ABSTRACTS

Français

Constituant une parenthèse dans une carrière soigneusement co-construite par elle et par David O. Selznick, les films européens de Jennifer Jones illustrent le cas rare, sinon inédit, d'une vedette purement hollywoodienne se confrontant volontairement à un univers artistique qui lui est doublement étranger. Connus comme d'importants échecs publics, soumis à des coupures et à de nouveaux montages pour le marché américain, *Gone to Earth* (Michael Powell et Eric Pressburger, 1950) et *Stazione Termini* (Vittorio De Sica, 1953) n'en sont pas moins, dans leurs conditions de production et de tournage, dans leur accomplissement artistique, dans leur promotion et dans leur réception, des films qui interrogent le statut de l'actrice, transférée d'un espace à un autre. Faut-il, en effet, voir les héroïnes de ces films comme autant de hiatus avec la carrière initiale de Jennifer Jones ou bien, au contraire, se placent-ils dans la lignée de ses personnages hollywoodiens, dont une partie au moins est manifestement « volcanique » ? Pour répondre à ces questions, cet article propose de s'interroger à plusieurs niveaux, en examinant à la fois comment le cinéma européen, et plus précisément néo-réaliste, a pu être perçu comme un gage de réussite par une star dramatique toujours anxieuse de reconnaissance, d'étudier de quelle manière l'actrice a travaillé son interprétation pour s'adapter à des canons nouveaux et d'analyser, à la lumière non exclusive de la réception, comment sa place, sa présence et son jeu dans les deux films ont potentiellement produit du sens aux yeux des spectateurs. Autrement dit, la migration est-elle significative dans l'objet filmique en lui-même ? La richesse de ces perspectives montre bien que, quoique beaucoup moins commenté rétrospectivement et médiatiquement que celui d'Ingrid Bergman quelques années plus tôt, le voyage artistique de Jennifer Jones peut être lu comme un cas remarquable de transfert culturel.

English

Constituting a parenthesis in a career carefully co-constructed by her and David O. Selznick, Jennifer Jones' European films illustrate the rare, if not unprecedented, case of a purely Hollywood star voluntarily confronting an artistic universe that is doubly foreign to her. Known as major public failures, subjected to cuts and re-edits for the American market, Gone to Earth (Michael Powell and Eric Pressburger, 1950) and Stazione Termini (Vittorio De Sica, 1953) are nonetheless, in their production and filming conditions, their artistic achievement, their promotion, and their reception, films that question the status of the actress, transferred from one space to another. Should we, in fact, see the heroines of these films as so many breaks with Jennifer Jones's initial career, or, on the contrary, do they belong to the lineage of her Hollywood characters, at least some of whom are clearly "volcanic" ?

To answer these questions, this article proposes a multi-layered approach, examining how European cinema, and more specifically neo-realist cinema, could have been perceived as a guarantee of success by a dramatic star constantly seeking recognition ; studying how the actress adapted her performance to new conventions ; and analyzing, not exclusively through the lens of reception, how her role, presence, and acting in the two films potentially generated meaning for viewers. In other words, is the migration significant within the film itself ? The richness of these perspectives clearly demonstrates that, although far less discussed in retrospect and in the media than Ingrid Bergman's a few years earlier, Jennifer Jones's artistic journey can be interpreted as a remarkable case of cultural transfer.

INDEX

Mots-clés
Néoréalisme italien, star studies, études actorales, Hollywood, Grande Bretagne

Keywords
Italian neorealism, star studies, acting, Hollywood, Great Britain

AUTHOR

Francesco Schiariti
Francesco Schiariti est agrégé de lettres modernes, docteur en cinéma de l'université de Paris 8 et chargé de cours dans la même université. Sa thèse, soutenue en 2024, porte sur les actrices dramatiques hollywoodiennes entre 1943 et 1963 et a été dirigée par Marguerite Chabrol. Ses recherches, essentiellement consacrées au cinéma classique hollywoodien, relèvent à la fois des *star studies* et des études actorales. Il a récemment publié des articles sur le *biopic* de stars de Broadway, sur le *female gothic* tardif ainsi que le chapitre consacré à *Double Indemnity* dans la « Clef Concours Capes de Lettres 2026 », publiée chez Atlande.