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

Soi-même comme un volcan

Réflexions sur le statut du foyer dans *Stromboli*

Oneself like a volcano. Reflections on the status of the home in Stromboli

Joachim Daniel Dupuis

https://www.peren-revues.fr/demeter/2599

DOI : 10.54563/demeter.2599

Electronic reference
Joachim Daniel Dupuis, « Soi-même comme un volcan », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 12 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2599

Copyright
CC-BY-NC

Soi-même comme un volcan

Réflexions sur le statut du foyer dans *Stromboli*

Oneself like a volcano. Reflections on the status of the home in Stromboli

Joachim Daniel Dupuis

OUTLINE

Exploser comme un volcan : ou comment vivre un changement d'expérience
La rencontre avec le volcan : une expérience du changement
Cinéma néoréaliste mineur *versus* cinéma hollywoodien majeur

TEXT

« J'ai dit souvent que tout être est un volcan »

(Marguerite Yourcenar)[1].

« Chez Rossellini, le passé ne meurt pas

— comme dans la tragédie grecque »

(Élisabeth Boyer)[2].

1 Le titre de cette étude, *Soi-même comme un volcan*, est volontairement ambigu. Il peut désigner une personne qui, à l'image d'un volcan, boue de l'intérieur, est rongée par un mal qu'elle ignore le plus souvent et qui entre dans des humeurs intermittentes intenses, violentes et difficiles à contrôler, une personne en somme prête à faire exploser toute sa colère, son ressentiment ou sa rancœur à la face du monde. Mais le titre peut aussi qualifier toute personne qui aura su se hisser aux hauteurs d'un volcan, l'égaler : être soi-même *en tant que* volcan, ou, pour parler philosophiquement[3], entrer soi-

même dans un *devenir-volcan*. Et certes, ce n'est pas à la manière d'Empédocle [4] que l'on *devient* volcan — lui qui n'y trouva que la mort en se jetant dans la fournaise de l'Etna pour y chercher gloire et immortalité ; c'est en reconnaissant sa grandeur et sa puissance, comme lorsque nous le contemplons au plus près de son cratère ou sur ses flancs, et que nous nous abîmons, en pensée, *en lui*. Dans *Stromboli*, Roberto Rossellini croise ces deux manières de concevoir les rapports entre le personnage et le volcan. Pour penser ce basculement d'un rapport à un autre, il faut toutefois en faire intervenir un troisième terme : le motif du *foyer*, que notre sous-titre fait justement apparaître. C'est en suivant ce motif que nous pourrons éclairer le film, mais aussi, plus profondément, la nature du néoréalisme [5]. Dans cette perspective, nous tenterons de sortir de la polémique [6] selon laquelle, dans ce film, Rossellini aurait cherché à dépasser les codes du néoréalisme pour aller vers une recherche plus personnelle, qui pourrait être qualifiée de spirituelle.

Exploser comme un volcan : ou comment vivre un changement d'expérience

2 Il convient tout d'abord de mettre en évidence l'importance du foyer dans le film, à travers l'examen de plusieurs séquences, et son lien avec les humeurs incontrôlables du personnage principal. Nous insisterons sur les éléments qui vont ressortir ce *topos* du foyer, en suivant le récit, et sur la manière dont Rossellini nous le fait percevoir à l'écran. Loin d'être propre à Rossellini, cependant, ce *topos* nous semble un élément essentiel du néoréalisme.

3 La première séquence du film *Stromboli* se situe dans un camp de réfugiés pour femmes, à Farfa, en Italie en 1948, donc après-guerre et après le fascisme mussolinien. La première scène en particulier se passe dans les murs d'un baraquement. On y voit des femmes, en plans serrés et fixes, en train de parler, qui évoquent leur condition d'apatride. Le cinéaste met l'accent, moins sur la perte du pays que sur le désir d'un foyer. Du fait de la promiscuité et de leur condition, ces femmes se ressemblent. « On n'a plus de maison », dit l'une d'entre elles. À cause de la différence linguistique, la phrase est

répétée une seconde fois. La guerre les a séparées de leurs maris ou de leurs frères. Le désir du foyer est tel qu'elles éprouvent même une certaine empathie envers ceux qui sont chargés de les surveiller, car eux aussi sont des soldats mobilisés et éloignés de leurs familles. Ce qu'elles désirent plus que tout au monde, c'est reconstruire un lieu bien à elles, où en tant que femmes et épouses, elles pourront s'accomplir. Et pour y parvenir, deux solutions sont possibles : obtenir un visa, donc un accès à un pays dans lequel elles pourront devenir citoyennes, ou se marier avec un Italien. La caméra cadre très vite un personnage en particulier : la belle et intelligente, Karin/Karen (dans la version américaine), incarnée par l'actrice hollywoodienne Ingrid Bergman, qui est ainsi mise au premier plan de l'histoire. Karin a quitté sa Lituanie natale, avant de se marier à un architecte tchèque, mais après l'*Anschluss* des Allemands en 1938-39 et la mort de son mari, elle se retrouve en Yougoslavie, laquelle est envahie par les mêmes belligérants. Elle rejoint alors l'Italie pour espérer embarquer vers l'Argentine, qui est un peu l'Eldorado pour les Européens de cette époque [7]. Le visa lui est refusé, par cause de sa réputation : elle passe pour une « menteuse », une fille au passé trouble, voire par une collaborationniste — comme Rossellini lui-même le suggère [8]. La seule option qui lui reste pour partir du camp est de se marier avec Antonio, le beau soldat qui lui fait la cour, qui est originaire de l'île de dieu, où se trouve un volcan, le Stromboli, qui donne son nom au film. Tout en mettant l'accent sur le désir d'avoir un foyer, ce qui est au cœur des discours et des actions des personnages, Rossellini introduit dans cette séquence la question du pouvoir politique, qui contraint les déplacements des gens, et le fait de manière subtile et indirecte.

4 La seconde séquence marque l'arrivée de Karin sur l'île. Arrivée à son nouveau foyer, qui est la maison d'Antonio, elle déchante. Rossellini filme sa désillusion. La maison qu'elle inspecte n'est pas à la hauteur de ses rêves : vide, dénuée de décoration, sans meuble, rien ne la distingue des autres et, en la découvrant, il lui est impossible d'y projeter son bonheur. Rossellini la filme la tête crispée et le regard à la fois étonné et incrédule. La visite dure un certain temps, puis elle sort de la maison, portée par des sentiments contradictoires, sur le point d'exploser. Antonio finit par la rejoindre, le regard de Karin est fuyant, plein de dégoût.

5 La troisième séquence, qui a lieu le lendemain, montre une aggravation de l'état émotionnel de Karin : après son réveil, tout en ignorant Antonio, le regard est fermé et la tête baissée, elle entre dans des phases de pleurs. Puis, après s'être longuement laissé porter par ses émotions, elle sort de la maison. Tout est filmé en plans serrés (plan poitrine, plan américain). Sur son chemin, elle croise un enfant, qu'elle aborde et considère de toute son âme : cette rencontre signifie que fonder une famille sur l'île est tout de même possible, mais l'enfant ne se laisse pas attendrir, il lui échappe ; elle retombe donc dans la détresse. Elle continue à errer, contemple quelques plantes, la tête toujours baissée et semblant submergée par l'émotion ; le cadrage est toujours serré et ne laisse pas voir le ciel. Le comportement de Karin, dans cette séquence, est le contrecoup de cette désillusion.

6 Dans la quatrième séquence, Karin a choisi l'option de rester et semble avoir changé d'attitude. Elle commence patiemment à réorganiser la décoration intérieure de son lieu de vie : elle s'imagine qu'elle pourra ainsi s'approprier cette maison. Son mari veut l'aider et fait appel à des ouvriers qui ont travaillé en Amérique. Elle habille ses fenêtres de rideaux qu'elle trouve dans un tiroir, selon un style qui lui rappelle la Lituanie de son enfance, elle peint les murs d'une nature végétale. Quand les femmes du village lui rendent visite, elles ne veulent pas entrer, elles la trouvent trop hautaine et trop fière. Pour qu'une cohabitation ait lieu, elle doit changer. De son côté, elle trouve que les habitants sont des rustres, pieux et peu affables. Mais ses aménagements bourgeois ne suffisant pas à garantir un « espace domestique », elle doit aussi gommer ce qui lui est étranger : elle enlève les photos de famille de son mari — qui trônent comme des *ex-voto* ridicules sur une commode. Se font jour ici deux conceptions opposées du foyer : le foyer des habitants de l'île repose sur la domination d'un chef de famille et, économiquement, sur le travail de la pêche, partagé entre les femmes et les hommes ; et le foyer bourgeois, que Karin incarne, et dans lequel c'est la femme qui gère la maison et les enfants [9]. Rossellini montre l'écart social au sein de l'île qui s'opère avec l'arrivée de Karin. C'est précisément l'un des principaux critères du néoréalisme que de montrer les gens dans leur milieu, dans leur activité de travail ; un autre critère, c'est que ces gens ne doivent pas être des acteurs professionnels, mais des habi-

tants de l'île confrontés aux difficultés de la vie sur une île. Ils doivent jouer leurs propres rôles. Le contraste entre les deux conceptions du foyer est d'autant plus marqué qu'on le retrouve jusque dans la physiologie du corps des personnages : d'un côté un corps de femme qui n'a de cesse d'être en mouvement, incapable de se poser, de se contrôler, qui ne semble guidé que par ses émotions, un corps en souffrance ; de l'autre, un corps social, les femmes du village, pris dans des activités traditionnelles (aller à l'église, travailler). Mais qu'on ne s'y trompe pas, comme le dit Rossellini, Karin est « un personnage entièrement rationnel », « prisonnière de son esprit[10] ». Karin cherche avant tout, dans cette agitation, un simple lieu où s'exprimer, un espace où exister — les peintures qu'elle réalise sur les murs de sa nouvelle maison sont un signe de reconquête de son identité. Dans *Voyage en Italie* (1954), Rossellini opposera le point de vue d'une femme étrangère désireuse de vivre à la manière napolitaine, c'est-à-dire proche du peuple, et s'attendrissant sur les amoureux et les femmes enceintes, et le point de vue de son mari, décidé à vendre la maison napolitaine qu'il a reçue en héritage de son oncle, et porté vers une vie plus dissolue. Ce contraste entre deux aspirations du foyer se retrouve aussi chez d'autres cinéastes néoréalistes, comme De Santis : dans *Riz Amer* (1949), Silvana est fascinée par Walter, un jeune délinquant qui aime les belles choses, la vie facile, les hôtels, elle ne veut pas d'une vie de travailleuse (dans des rizières) qui l'exténue, et pour mentalement déjà assouvir ce fantasme, elle vole le bijou de Francesca[11], alors que celle-ci rêve, au contraire, d'un foyer simple et d'un mari avec qui elle aurait des enfants (scène de discussion où elle se confie à Silvana). Finalement son aspiration finira par rejoindre celle de Marco, un militaire. Dans *La Terre tremble* (1948), Luchino Visconti traduit cette ambivalence de la conception du foyer au sein même d'une famille de pêcheurs qui tentent de devenir propriétaires de leur bateau.

7 Pour en revenir à *Stromboli*, d'autres éléments justifient le caractère central de la thématique du foyer dans le film. Karin découvre bientôt qu'elle est enceinte. À ce sujet, Pierre Brunelle fait un rapprochement avec Irina, un autre personnage de Rossellini dans *L'homme à la croix* : Karin et Irina « obtiennent leur salut en retrouvant d'abord l'espoir par l'intermédiaire d'un bébé[12] ». Plus simplement encore, l'espoir est l'enfant, car c'est ce qui permet de donner des fondations solides à un

foyer. D'autre part, Antonio s'est fait embaucher comme pêcheur, ce qui peut assurer la subsistance de la famille et correspondre à son modèle de vie. Fier de son nouveau travail et désireux d'impressionner Karin, il veut faire découvrir à sa femme son nouvel univers. Il l'embarque avec elle et assiste à tout : le piège qui se referme sur les thons et la tuerie. Elle découvre alors que l'homme est violent aussi face à la nature. Il fait ainsi de la mer un prolongement de son *oïkos* (conception du foyer traditionnel sur l'île)[13], en imposant sa domination à la nature. Même hors de chez lui, la conception du foyer de son mari — qui implique une activité de travail dure et violente — heurte l'esprit de Karin. Jusque-là préoccupée de ré-agencer sa maison, son intérieur, qu'on peut voir comme une tentative de transformation par Karin du modèle du foyer en vigueur sur l'île, Karin est directement confrontée à cette violence inhérente qui le rend possible et dans lequel elle tente de faire sa place. La scène de la pêche montre des plans d'ensemble d'hommes sur leurs bateaux donnant des coups de lance aux poissons attrapés dans les filets qui sont reliés aux bateaux formant un barrage et des plans d'ensemble de gros poissons à l'agonie, alignés dans une très grande barque. Les scènes de la pêche sont ici déconnectées : le spectateur a du mal à envisager d'un seul regard, précisément, ce quotidien du travailleur de la mer. Et elles répondent aux gros plans du visage d'Ingrid Bergman qui regarde, horrifiée, la pêche depuis une barque. Ce qui intéresse ici Rossellini, en tant que partisan du néoréalisme, ce n'est pas seulement le quotidien des pêcheurs[14], montrés à l'aide d'images qui empruntent au *Found footage*[15] ; c'est le contraste avec l'attitude de Karin, qui est en proie à la sidération, devant la violence faite aux poissons. Les images que nous voyons sont ce qu'elles voient. Pour Deleuze, « le personnage est devenu une sorte de spectateur[16] ». Rossellini veut montrer le désordre intérieur de Karin. La scène centrée sur le visage de l'actrice marque son impuissance à trouver pour elle-même un havre de paix, un apaisement. Gilles Deleuze interprète ce moment comme un suprême moment de « voyance », qui fait que l'héroïne entre dans des situations qui débordent toute situation possible, « parce que c'est trop fort, trop douloureux, trop beau, presque insupportable » et parce que le personnage est « confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée[17] ». Le philosophe insiste sur la déconnexion des espaces, l'apparition d'images-optiques par rapport à un cinéma orienté sur le mouvement. C'est d'ailleurs l'un des rares moments où

le personnage est statique. Gilles Deleuze a insisté sur les « images optiques et sonores[18] » qui lui paraissent constituer l'essence esthétique du néoréalisme, au-delà de la portée sociale, et qu'il retrouve aussi chez d'autres réalisateurs comme Fellini ou Visconti, mais jamais il ne les met en rapport avec l'idée de foyer.

8 Les choses se compliquent, quand le volcan se réveille. La vie sur l'île dépend aussi de la manière dont la nature réagit à l'homme, puisque les habitants de l'île ont établi leur demeure au pied du volcan. Le volcan se réveille soudainement et a fait éclater sa colère, le village est menacé et les habitants doivent rejoindre des embarcations pour gagner le plus vite possible le large. Pour les habitants, l'échappée belle est inscrite dans leurs habitudes[19], mais pour Karin, les pierres projetées par le Stromboli sont comme des bombes explosives. Et de nouveau, elle entre en sidération. La sidération est ici portée à son climax, car Karin comprend qu'il lui est impossible d'assurer sa sécurité et *a fortiori* celle de l'enfant qu'elle porte. Le volcan lui apparaît comme la menace naturelle la plus grande de l'île : l'équivalent naturel de la guerre. La Nature est une puissance meurtrière. Après cette attaque et le refus de partir d'Antonio, elle décide de quitter, seule, l'île en emportant l'argent de son mari, qui lui semble lui revenir de droit, avec l'espoir de faire naître son enfant sous de meilleurs auspices.

La rencontre avec le volcan : une expérience du changement

9 Dans la dernière séquence du film, s'opère un retournement décisif. C'est au moment où Karin cherche à quitter définitivement l'île pour fonder son foyer qu'elle trouve enfin un apaisement à son bouillonnement intérieur et qu'elle change aussi complètement son rapport à l'île. Décrivons brièvement la séquence pour en dégager les enjeux.

10 À peine commence-t-elle à grimper ses pentes abruptes, qu'elle est asphyxiée par les fumerolles toxiques que dégage le monstre de lave. Les plans d'ensemble montrent le volcan et le ciel. Dans l'affolement, elle perd rapidement ses affaires, valise et argent. Rossellini filme Bergman qui marche, en plan fixe ou panoramique latéral, en panique. Cette mobilité de la caméra permet de révéler au spectateur

l'immensité du volcan. Exténuée, Karin implore l'aide de Dieu et lui demande de mettre fin à son calvaire, et s'endort. Au réveil, le corps filmé de près avec les parois du volcan en contre-jour donne l'impression qu'elle a dormi dans le lit du volcan. Karin est de nouveau sidérée : devant tant la beauté et l'immensité du volcan, elle semble implorer Dieu pour savoir ce qu'elle doit faire et pour lui donner la force de décider si elle doit rester ou partir. Cette séquence a donné lieu à plusieurs interprétations dont il faut dire quelques mots.

11 Anne Marie Baron, dans son article « La symbolique du volcan chez Rossellini », propose une lecture religieuse de ce moment : « Karin n'est décidément pas une prostituée du mélodrame, c'est une héroïne biblique appelée à une révélation mystique[20] ». Ou encore, dit-elle : « *Stromboli*, c'est l'attente de Dieu[21] ». Certes, il est tentant de voir dans cette séquence un moment spirituel, s'appuyant sur le fait que le mot « Dieu » est convoqué à plusieurs reprises et que l'on parle dès l'apparition du titre du film de *Stromboli* comme de « la terre de Dieu » — *Stromboli (Terra di Dio)* en étant le titre original. Ce moment serait ainsi une épiphanie[22]. Patrick Werly, quant à lui, propose une conception plus élargie de la conversion « éthique[23] » du personnage, marquée par « l'attente », qu'il oppose à « l'action » de l'homme, mais qui ne semble pas rompre complètement avec une approche religieuse. Elle nous paraît difficile à justifier, même si Rossellini dit, dans ses écrits, que « Dieu force l'héroïne à invoquer la lumière de la Grâce » et que « le volcan est là pour la briser afin qu'elle puisse se retrouver[24] ». Mais comme le fait remarquer justement Enrique Seknadje-Askénazi, l'imploration de Dieu « se fait en dehors de tout cadre institutionnel chrétien[25] ». Ce n'est pas une raison pour identifier ce dieu à la « Nature sublime ». Nous pensons qu'il faut aller plus loin : s'il y a un dieu, c'est seulement le volcan. Le « Oh, mon dieu, quel mystère, quelle beauté » de Karin renvoie moins à Dieu qu'au dieu-volcan : c'est une exclamation et non une invocation. Elle se rend compte de ce qu'est le volcan pour les habitants, elle comprend enfin la nature profonde du volcan. Celui-ci n'est plus l'incarnation de la brutalité, la pure expression de la violence de la nature, sinon les habitants seraient déjà partis. Le volcan est un lieu, ce sur quoi elle marche depuis des heures, il est ce qui l'enveloppe, les enveloppe tous : il porte l'île en quelque sorte. Karin se sent envahie, possédée par le lieu. Esthétiquement, les derniers plans du film mettent en

relation le mot « Dieu » prononcé par Karin avec le ciel et la terre, c'est-à-dire les flancs du volcan. Gilles Deleuze, qui élude cet aspect, voit seulement dans la séquence une « montée de situations purement optiques » et parle, à propos des paroles de Karin, de « puissance panique de l'éruption[26] », pour éloigner le lecteur d'une approche trop spirituelle. Mais ce faisant, il écarte aussi les enjeux du foyer. Or le volcan, qui n'est plus ici, à ce moment du film, une force de destruction, est ce qui incarne le bon foyer. Les plans de la voûte céleste, aperçue la veille de son endormissement sur le volcan, sont comme un prolongement du volcan, et non pas une façon de pointer le regard de Karin vers Dieu. Ce qui est important dans cette séquence, à notre avis, c'est que pour la première fois peut-être, Karin n'a plus envie de fuir. Le volcan la plonge du point de vue de ses conduites dans une sorte d'indétermination ; c'est presque le sentiment de sublime, qui déborde sa capacité à pouvoir envelopper du regard le volcan et auquel l'immensité de la voûte céleste fait écho. Pour la première fois, elle regarde quelque chose de stable et qui n'est pas humain. Le volcan est précisément un *alter ego*, elle lui montre *qu'elle* peut être stable. Le volcan s'impose à elle, arrête son mouvement, interrompt son errance. Le volcan la sort de son destin, de sa trajectoire, de ses humeurs cyclothymiques. Karin découvre que le volcan est une sorte de principe. Elle qui explosait sans cesse, ayant le sentiment d'être sans ancrage, vissée par rien, découvre maintenant qu'elle est entourée, enveloppée, comme si elle était sous la protection d'un maître : le volcan est le maître de la maison qu'elle désire. Désormais, elle n'a plus peur.

12 Cette conception du lieu comme permanence absolue est déjà présente dans la tradition gréco-romaine à travers la figure d'Hestia (ou Vesta chez les Romains). Hestia, c'est l'idée du foyer, comme le rappelle Pierre Grimal[27]. Hestia est immobilité (et peut être rapprochée de l'étymologie *ousia*, désignant l'essence des choses), c'est la seule déesse qui reste immobile dans l'Olympe, elle est d'ailleurs souvent couplée, avec Hermès, le voyageur, celui qui est en fuite. Karin, l'errante, s'associe ici au principe d'Hestia. Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, Hestia est aussi le « Foyer commun de la cité », qui symbolise « l'unité des citoyens[28] ». Ce point est essentiel, car il donne au volcan une dimension politique, sociale. Ainsi Hestia, dans la topographie mythologique, est un axe qui relie ciel et terre, un mât,

une colonne qui s'enracine dans les profondeurs de la terre et se dresse vers le ciel… Cette verticalité, le volcan la représente bien, mais aussi permet de faire se rejoindre Karin et les villageois. D'ailleurs le langage commun ne parle-t-il pas des « cheminées » par lesquelles les fumées s'échappent du volcan ? Ne retrouvons-nous pas là la métaphore de la maison, du foyer ? Le volcan porte en son sein une ambiguïté, il est à la fois ce qui ne manque pas d'ébranler, de mettre en péril, d'affirmer une « colère » et il est aussi ce qui exprime, en tant qu'Hestia, la stabilité. En somme, le volcan est un refuge, un dôme protecteur. Pour ne pas retomber dans une conception religieuse à notre tour, nous sommes tentés de caractériser le volcan, moins comme un dieu comme le dit Karin, que comme un « personnage conceptuel[29] », selon la conception de Deleuze et Guattari. Les « personnages conceptuels » ne sont pas très nombreux dans le cinéma : les *giganti buoni* de *Cabiria* (1914) ou d'*Hercule contre les tyrans de Babylone* (1949)[30], le monolithe de Kubrick dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), le zombie de Romero dans *Dawn of the Dead* (1978), les fourmis de Saul Bass dans son long-métrage *Phase IV* (1974). Ce sont des objets ou des vivants qui servent parfois d'incubateurs et qui portent au changement : puissante en ce sens la transformation que le monolithe opère chez Kubrick des grands singes en hommes et des hommes en surhommes. Pour en revenir à *Stromboli*, le volcan montre à Karin son vrai visage, quand elle grimpe sur ses flancs, celle de la permanence la plus absolue alors qu'elle n'avait vu jusqu'à présent que son côté instable et destructif. Le volcan lui apparaît comme un dieu tout puissant et non plus comme une puissance de mort. Tout l'enjeu du film tient donc dans ce changement d'approche du volcan : il est désormais *le* foyer, qui permet à l'héroïne de trouver une place sur l'île. Elle a dépassé sa conception bourgeoise du foyer. Elle a brisé l'individualisme bourgeois qui était en elle pour entrer dans un rapport à la communauté, au village, dont elle fait désormais mentalement partie. Il ne s'agit donc pas seulement, comme le pense Deleuze, d'envisager le néoréalisme comme une « montée des situations optiques (et sonores, bien que le son synchrone ait manqué aux débuts du néoréalisme)[31] », mais surtout d'articuler cette « voyance » à la quête d'un foyer, d'un axe social. Dans l'épisode de la pêche, la sidération marquait un malaise entre le personnage et la violence faite par l'homme à la nature, il ne lui était pas possible de rejoindre la communauté des hommes de l'île : elle

était au plus loin des habitants. Dans l'épisode final, elle est réconciliée avec l'île, elle se sent, pour parler comme Patrick Werly, comme « drapée [32] », enveloppée par le volcan.

13 L'essence du néoréalisme chez Rossellini, c'est de rechercher un apaisement et une réalisation dans le couple et la famille, et cette conception n'est pas contraire à la dimension sociale et politique, elle fait corps avec elle. On retrouve dans d'autres films de Rossellini, cette convergence des « images-optiques et sonores » et du foyer. Dans *Voyage en Italie*, la scène finale est construite comme une sorte de moment terreur pour le couple formé par Katherine et Alexander qui, emportés par les mouvements de la foule, s'éloignent progressivement l'un de l'autre même s'ils finiront par se retrouver — là encore on a des espaces déconnectés. Dans *Allemagne année zéro*, Rossellini montrait une femme qui passe, à partir de la mort de son enfant, incarnation du foyer perdu, « par les états d'une vision intérieure, affliction, compassion, amour, bonheur, acceptation, jusque dans l'hôpital psychiatrique où on l'enferme… [33] », marque d'une désorientation intérieure, ou réponse à la perte de son enfant. On le voit, l'essence du néoréalisme est moins la problématique sociale *per se*, que la mise en avant de la faillite ou de la réussite de la quête du foyer qui est son point central. *Stromboli* est de ce point de vue un film incomparable, car il exprime à travers un personnage l'extrême écart de cette quête du foyer : en elle s'opposent presque dialectiquement deux modes d'existence, et c'est finalement, dans un rapport à la nature, qu'elle va résoudre ce conflit. C'est ce pour quoi *Stromboli* traduit, selon nous, l'essence du néoréalisme dans sa plus grande pureté et avec la plus grande acuité. Le bonheur de Karin, même si elle ne le sait qu'à la fin, est lié au reste de l'île, à sa place dans la communauté. Il n'y a donc pas de polémique pour savoir s'il dépasse les codes du néoréalisme. Rossellini n'est pas Antonioni [34]. Au contraire Rossellini donne toute sa force au néoréalisme en axant ce cinéma contre le cinéma américain.

Cinéma néoréaliste mineur *versus* cinéma hollywoodien majeur

14 Toute l'esthétique néoréaliste est travaillée par l'idée de foyer, qui est l'aspiration à vivre avec les siens. On retrouve cette importance du foyer dans la première scène de la *Terre Tremble* (1948) de Luchino Visconti, dans ce beau regard porté par une jeune fille sur le portrait de sa famille. Qu'ils soient travailleurs dans les rizières, pêcheurs, ouvriers, les femmes et les hommes n'ont qu'une hâte : c'est de regagner leurs foyers ou de fonder une famille. Si *Stromboli* nous semble vraiment exprimer de façon exemplaire, presque cristalline, le néoréalisme, c'est parce qu'il met en question les principes du cinéma américain pour faire, du néoréalisme, un cinéma mineur. C'est pourquoi *Stromboli* est travaillé par les cinq critères[35] du cinéma mineur plus que n'importe quel autre film néoréaliste : « passer par le milieu », « l'affect » contre une émotion déterminée qui toucherait le héros *et* le spectateur, « la désorientation des lieux ou des espaces » contre un cadre orienté, « les devenirs », « le démaquillage ». Plus spécifiquement, il est possible de remarquer l'absence de résolution du film *Stromboli*, la sidération de Karin, la désorientation (« images optiques et sonores »), le devenir-volcan, la crise du *star system*[36]. Cette conception vient briser l'idée de « dispositif[37] », caractéristique du cinéma majeur dont le cinéma américain est le modèle. En procédant ainsi, Rossellini subvertit le dispositif des studios américains de l'intérieur, étant donné que son film est financé par RKO racheté par Howard Hughes[38].

15 Pour bien cerner cette différence, on peut comparer *Stromboli* et *The Wind*, film muet réalisé en 1928 par Victor Sjöström et distribué par la MGM. Au premier abord, les films se ressemblent par le sort partagé des deux protagonistes féminines, Karin et Letty. Celle-ci, récemment orpheline, vient s'installer chez un cousin, mais sa femme, jalouse et possessive, la pousse à épouser un modeste cowboy, Lige. Certes, Letty n'est pas une apatride, mais elle est dans la même configuration mentale que Karin : elle souhaite retourner en Virginie, son chez-soi (son *home*). Le désir d'un foyer met le person-

nage dans tous ses états. Comme Karin, Letty ne veut pas être avec un mari, et comme elle, elle sera soumise à la violence des hommes. Un autre point important peut renforcer le parallèle entre les deux films : c'est qu'elles sont confrontées à un élément menaçant qui les terrifie : le feu destructeur du volcan pour Karin et le vent dévastateur pour Letty. Sjöström apporte une touche naturelle au film, au point que le vent est le vrai protagoniste du film. Pour autant, plus on gratte à partir d'une analyse comparée des critères du cinéma énoncés plus haut, plus on s'aperçoit que les deux films divergent.

16 Partons du critère de l'émotion, qui dans le système hollywoodien permet au spectateur de voir à travers les yeux du héros et d'éprouver ses émotions. L'émotion dans *The Wind* est la peur. Elle est clairement déterminée. Le cinéma des années 1930 est marqué par un dispositif qu'on a nommé très justement « dispositif hypnotique[39] ». Le cinéma s'est emparé du discours clinique de l'hypnose, et tente avec ses moyens techniques de transporter le spectateur jusqu'au rêve ou, si l'on préfère, lui faire vivre le film comme un rêve. N'importe quel personnage, par son regard, son immobilité, peut hypnotiser le spectateur, même si le dispositif privilégie le plus souvent des vampires, des zombies ou des somnambules (cf. *Cabinet du Docteur Caligari*, Robert Wiene, 1920). Ainsi dans la scène d'ouverture de *The Wind*, les spectateurs du film sont placés dans le même état de suggestion que Letty : des grains de sable jetés sur la fenêtre du compartiment du train en mouvement ont un effet hypnotisant et, en s'accumulant sur la fenêtre, donnent l'impression que le train est sur le point de devenir son/notre tombeau.

17 Le second critère, corrélat du premier, c'est celui du cadre orienté, car dans un film américain, il y a une grammaire des espaces, des lieux : c'est le rôle des cartons, des plans d'ensemble qui sont le plus souvent fixes, à l'époque du muet, pour donner une idée précise de la géographie du lieu et de construction de l'action. Rossellini, à l'encontre de cette manière de configurer les espaces, crée des espaces qui prennent une sorte d'autonomie, qui les fait valoir pour eux-mêmes ; ils sont comme vidés de l'humain. L'actrice dans *Stromboli* est plutôt une spectatrice que l'on suit à son regard, et c'est pourquoi « les images optiques et sonores » qui accompagnent les moments de sidération n'incluent pas les spectateurs et les désorientent plutôt : le spectateur est uniquement en

position de témoin, de tiers. Dans *Le Voleur de bicyclette* de De Sica (1948), c'est par le regard de son fils qu'un père ressent la honte d'avoir volé ; le spectateur n'éprouve nulle honte. Dans le néoréalisme, ce sont les « regards clos, tournés sur eux-mêmes, comme régressifs » dit Jacques Demange « qui détermineront la critique sociale du monde bourgeois dépeint par Federico Fellini, ou l'accusation politique de fascisme par Pier Paolo Pasolini (*Salò*, 1975)[40] ». Pour finir, si le spectateur est soumis à la logique des genres dans le cinéma américain, dans le néoréalisme il n'y a nulle vision morale et fabriquée de l'histoire, mais au contraire la possibilité donnée aux spectateurs de regarder le réel en face.

18 Le troisième critère c'est celui de la menace (la biopolitique, pour parler comme Foucault). Pour les producteurs américains, l'élément naturel (le vent) est un personnage au même titre que les autres. Il n'est pas que l'expression de la nature, du climat de la région désertique. D'ailleurs, il est aussi représenté par un cheval qui se cabre dans les nuages. Victor Sjöström renoue ici avec la tradition des fantasmagories qui remonte à l'époque des lanternes magiques[41]. Comme l'indique un intertitre du film, le vent du Nord est pour les Indiens le fantôme d'un cheval qui est dans les nuages. Un cheval blanc lumineux se dresse pour se mettre debout et lève ses pattes arrière pour refuser toute soumission. Le cheval perd ici son statut d'animal sauvage pour être associé à une détermination précise. Le vent est un maître, il impose sa force et organise la dynamique des personnages, par sa puissance et par sa capacité hypnotique. Ici, le vent est un personnage déterminé, il n'est pas conceptuel comme dans *Stromboli*, il vise à apparaître comme une menace, sinon un ennemi. D'où la peur. Ce régime de possession[42] a pour but de normaliser le spectateur, dans la mesure où est mise en œuvre une morale, une conduite à tenir. S'il a peur, il y a action. Alors que dans la sidération, concept propre au cinéma mineur, il y a un travail purement mental qui s'opère dans le personnage, auquel le spectateur ne participe pas : il est juste témoin.

19 Le quatrième critère du majeur est que le film doive former un tout, une « belle totalité », pour parler comme Hegel, ou une sorte de « corps organique[43] » : il doit avoir un début et une fin avec une morale. À la fin du film de Sjöström, le vent est envisagé par l'héroïne comme un allié, un garant moral. En ensevelissant le corps de l'agres-

seur de Letty, le vent agit pour effacer les traces du meurtre. Il permet à Letty de trouver enfin l'amour (Lige ne la répudie donc pas) et de la réconcilier avec le milieu hostile (*oïkos* de la nature). Dans le plan final, le vent pénètre dans la cabane par la porte ouverte derrière laquelle se tient le couple enlacé, signe de leur réconciliation. Cet *happy end*, c'est tout ce que le cinéma néoréaliste déteste. Certes, le scénario prévoyait au départ que Letty meure ; certes, Letty change ; mais au final, elle rentre dans le rang en acceptant de vivre avec son mari. *Stromboli* nous laisse, quant à lui, dans l'incertitude concernant la fin. On ne sait pas ce que Karin va faire.

20 Le dernier critère c'est celui du *star-system*. Dans le cinéma américain, il y a aussi toute une grammaire des gestes et des expressions des acteurs, pour répondre à la logique du *star-system*. Le *star-system* inscrit l'actrice dans des rôles qui tendent à ne faire qu'un avec elle. Il y a un effet de « vampirisation réciproque », comme l'a bien décrit Edgar Morin[44]. Le jeu de Lilian Gish dans *The Wind* rappelle celui de ses autres films. Si le spectateur constitue en lui une grammaire corporelle de l'actrice (gestes et expressions), la terreur qu'elle éprouve devant les bourrasques du vent dans *The Wind* pourrait aussi bien être une réminiscence de la peur d'Elsie devant les *crazed negroes* dans *Naissance d'une nation*. À l'inverse, le jeu de Bergman, dans *Stromboli*, sort complètement de cette logique hollywoodienne. Rossellini, par sa manière de la filmer, démaquillée, à nu, l'arrache au firmament des stars, lui retire même son statut de star. Par ailleurs, pour jouer les autres personnages, il emploie des « gens » et non des acteurs. Le néoréalisme de Rossellini neutralise l'effet de vampirisation. Bergman n'est plus qu'un corps en proie à des humeurs qui nous échappent : elle est seulement Karin. On retrouve ce même refus du *star-system* dans *Voyage en Italie*, dans la scène de la foule, où le couple se perd et se noie dans le collectif. Ou encore dans *Rome, Ville ouverte* (1945), où c'est souvent le collectif qui fait corps (portrait de multiples visages de gens qu'on voit ensemble). Au début de *Riz Amer*, c'est tout un peuple qui bouge vers les rizières, les personnages centraux (qui sont trois à ce moment-là) sont filmés directement au sein de la foule.

21 Le néoréalisme rossellinien répond donc aux critères du cinéma majeur, en les détournant et en déployant de nouveaux critères. C'est une manière de mettre en crise le cinéma comme dispositif. C'est un

acte éminemment politique. Rossellini défait ainsi toute filiation, tout attachement fantasmagorique. Il conteste l'idée même que le cinéma soit une fantasmagorie, c'est-à-dire un spectacle qui fait illusion, et qui fait l'essence du cinéma américain. Comme le dit Cesare Zavattini, scénariste de Vittorio De Sica, à propos du néoréalisme : « il ne s'agit pas d'inventer une histoire qui ressemble à la réalité, mais de raconter la réalité comme si elle était une histoire [45] ». Et à la place, c'est le foyer qui est mis par Rossellini au cœur du cinéma, ou plutôt sa faillite. Car le foyer est constamment soumis aux conditions sociales, politiques et économiques qui le menacent. Ainsi, avec *Stromboli*, Rossellini fait ressortir les arêtes du cinéma néoréaliste comme cinéma mineur, il les porte à leur paroxysme pour faire surgir dans son film la réalité brute à la manière dont s'échappe d'un volcan un morceau de pierre incandescente. Rien n'eût été possible, cependant, si l'actrice elle-même n'avait été transportée par un autre film de Rossellini : *Rome, ville ouverte*. C'est en effet après la projection d'un film de Rossellini, qui l'a sidérée, qu'Ingrid se lance dans la décision de lui écrire. On connaît la suite : elle écrira à Petter, son mari : « j'ai trouvé l'endroit où je veux vivre, je m'y sens chez moi, je veux y rester et je suis désolée [46] ». Cet endroit, c'est l'Italie, c'est Rome, et c'est un film qui n'est pas à l'image du *star-system* dans lequel elle a jusqu'alors baigné. Ce jour-là, en elle, un verrou — celui du cinéma majeur, qui l'avait jusqu'ici formée — a sauté.

BIBLIOGRAPHY

Anne-Marie Baron, « La symbolique du volcan chez Rossellini », *Gradiva*, vol. 10, n° 2, 2007.

Élisabeth Boyer, « Rossellini et la choralité (1) », *L'Art du cinéma*, n° 3, 1994, URL : http : //artcinema.org/spip.php ?article20 [consulté le 4 août 2014].

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma* ?, Paris, Cerf-corlet, rééd. 2007.

Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009.

Ingrid Bergman et Alan Burgess, *Ma vie*, Paris, Livre de Poche, 1980.

David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film, une introduction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.

Elena Dagrada, « Hollywood, Rossellini et le syndrome Griffith », Cinémas/Revue d'études cinématographiques, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 129-141.

Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé : le surhomme dans le cinéma italien* (1913-1926), Crisnée, Éditions Yellow Now, 1992.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1990) 2003.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Jacques Demange, *Michelangelo Antonioni, d'un regard à l'autre*, La Madeleine, LettMotiff, 2019.

Joachim Daniel Dupuis, « Le régime de possession fantasmagorique : la fabrique de l'ennemi », *Chimères*, 2017, n° 89, p. 185-194.

Joachim Daniel Dupuis, « L'Autre Kafka, pour un cinéma mineur », in Céline Belledent et Orgest Azizaj (dir.), *Être (devenir) minoritaire*, Paris, L'Harmattan, 2024, p. 231-254.

Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 9e éd. (1988), 1951.

Yolande Grisé, « L'illustre mort de Pline le naturaliste », *Revue des études latines*, n° 58, 1980, Paris, p. 338-343.

Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une approche optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 67-89.

Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, 1966, trad. fr. dans Debourdeau Ariane, *Les Grands textes fondateurs de l'écologie*, Paris, Flammarion, 2013, p. 53-54.

Joseph-Marie Lo Duca, *Histoire du cinéma*, collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1942.

Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Points, 1972.

Roberto Rossellini , *Le cinéma révélé*, Textes réunis et préfacés par Alain Bergala, Paris, Flammarion, 1984.

Robert A. Rushing, *Descended from Hercules : Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*, Indiana University Press, 2016.

Enrique Seknadje-Askénazi, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Vincent Sorrel, « *La camera della morte* : quand Roberto Rossellini et Vittorio De Seta filment la pêche aux thons », dans Robert Bonamy (dir.), *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenobles, UGA Éditions, 2015, p. 115-134, URL : https://books.openedition.org/ugaeditions/1112 ?lang =fr [26/01/2024].

Strabon, *Géographie*, VI, chap. 2, trad. par Amédée Tardieu, (1867), Paris, Hachette, 1867, ouvrage mis en ligne par Philippe Remacle. URL : https://remacle.org/bloodwolf/erudits/strabon/livre62.htm[03/06/2026].

John Truby, *L'Anatomie du scénario*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010.

Patrick Werly, *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*, Paris, Cerf-corlet, 2010.

Xénophon, *Économique*, VII, 20-21 VII, 20-21, texte établi et traduit par Chantraine Pierre, Paris, Collection des Universités de France, (1e ed. 1911)1949.

Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Paris, Livre de poche, 1981.

Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Rome, Bompiani, 1979.

NOTES

1 Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Paris, Livre de poche, 1981, p. 207.

2 Élisabeth Boyer, « Rossellini et la choralité (1) », *L'Art du cinéma*, n° 3, 1994. Article autrefois disponible en ligne URL : http : //artcinema.org/spip.php ? article20 [consulté le 4 août 2014].

3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 285.

4 Strabon, *Géographie*, VI, chapitre 2, trad. par Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867, mis en ligne par Philippe Remacle. URL : https://remacle.org/bloodwolf/erudits/strabon/livre62.htm [03/06/2026].

5 Le néoréalisme, comme le rappellent D. Bordwell et K. Thompson, désigne « le désir qu'avait une génération de jeunes réalisateurs de s'affranchir des conventions du cinéma italien ordinaire ». Ils les distinguent du cinéma sous Mussolini, époque qui produit des « films colossaux à grand spectacle, à caractère historique, et des mélodrames sentimentaux ("le cinéma des téléphones blancs") ». (cf. *L'art du film, une introduction* (3e édition), Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 773). Lo Duca classe, quant à lui, le néoréalisme en sous-catégories : néoréalisme épique (Visconti), néoréalisme poétique (Fellini,) néoréalisme populiste (Zavattini), tout en affirmant que ces trois « rayons » peuvent se croiser (cf. Joseph-Marie Lo Duca, *Histoire du cinéma*, collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1942, p. 85-87). Une approche plus philosophique du néoréalisme le définit comme « la montée de situations purement optiques » (cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 9). Selon le critique André Bazin, le néoréalisme ne définit pas « un refus de prendre position à l'égard du monde, non plus que le juger, mais il suppose en effet une attitude mentale ; c'est toujours la réalité vue à travers un artiste, réfractée par sa conscience [...] et recomposée à partir des éléments dissociés » (cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le*

cinéma ?, Paris, Cerf-corlet, rééd. 2007, chapitre 26, « Défense de Rossellini », p. 351).

6 Bazin évoque la polémique selon laquelle Rossellini aurait abandonné « le souci du réalisme social [...] au bénéfice d'un message moral de plus en plus sensible, message qu'on peut, selon le degré de malveillance, solidariser avec l'une des deux grandes tendances politiques italiennes », en l'occurrence la démocratie chrétienne (*Ibid.*, p. 350). Selon lui, cette polémique traduit une incompréhension des enjeux du néoréalisme.

7 L'Argentine est perçue par les nazis comme une terre refuge.

8 Cf. au sujet de ce point et des intentions de Rossellini le documentaire d'Adriano Aprà, *Rosssellini visto da Rossellini/Rossellini through his own eyes*, Italy, 1993, 62 mn.

9 Xénophon, *Économique*, VII, 20-21, texte établi et traduit par Chantraine Pierre, Paris, Collection des Universités de France, (1e éd. 1911)1949 : la femme est comparée à la « reine des abeilles », dans son rôle domestique.

10 Cf. Adriano Aprà, *op.cit.*

11 Ajoutons que la danse participe aussi de ce fantasme de Silvana d'une vie libre, faite de plaisirs.

12 Enrique Seknadje-Askénazi, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale : un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 136.

13 L'*oïkos*, ce n'est pas seulement le foyer, c'est aussi le rapport entre les êtres vivants, en l'occurrence l'homme et son environnement. C'est Ernst Haeckel, le père de l'écologie, qui élargit le concept grec de l'*oïkos* qui en vient à désigner les « relations des organismes avec le monde environnant, auquel nous pouvons rattacher toutes les conditions d'existence au sens large ». À dire vrai, cette conception est déjà présente dans l'*oïkos* grec, puisque le maître doit gérer le patrimoine, mais Haeckel prend davantage en considération le milieu. L'homme n'assure sa survie que par sa domination sur les autres espèces (cf.Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, 1966, trad. fr. dans Ariane Debourdeau, *Les Grands textes fondateurs de l'écologie*, Paris, Flammarion, 2013, p. 53-54).

14 Pratique du documentaire courante à l'époque. Cf. Vincent Sorrel, « *La camera della morte* : quand Roberto Rossellini et Vittorio De Seta filment la pêche aux thons », dans *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Robert Bonamy

(dir.), Grenobles, UGA Éditions, 2015, p. 115-134, URL : https://books.openedition.org/ugaeditions/1112 ?lang =fr [26/01/2024].

15 Comme on sait, Rossellini l'a fait pour *Rome, ville ouverte* (1945).

16 Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 9.

17 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1990) 2003, p. 73-74.

18 Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 9.

19 On peut faire remonter toute cette tradition italienne du rapport au volcan des habitants à Pline l'Ancien (an 79). Cf. Yolande Grisé, « L'illustre mort de Pline le naturaliste », *Revue des études latines*, n° 58, 1980, Paris, p. 338-343.

20 Anne Marie Baron, « La symbolique du volcan chez Rossellini », *Gradiva*, vol. 10, n° 2, 2007, p. 3

21 *Ibid.*, p. 6.

22 Enrique Seknadje-Askénazi, *op. cit.*, p. 204-208.

23 Patrick Werly, *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*, Paris, Cerf-corlet, 2010, chapitre I.

24 Roberto Rossellini, *Le cinéma révélé*, Textes réunis et préfacés par Alain Bergala, Paris, Flammarion, 1984, p. 112.

25 Enrique Seknadje-Askénazi, *op. cit.*, p. 204-208.

26 Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 8

27 Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 9e éd. (1988), 1951, p. 210.

28 Jean-Pierre Vernant, « Hestia-Hermès, sur l'expression de l'espace et du mouvement chez les Grecs », in *La Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1991, p. 83.

29 Notion développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p 63.

30 Allusion aux colosses de la tradition du péplum italien. Dans *Cabiria* (1914), une jeune romaine est délivrée par Maciste, un esclave à la musculature impressionnante. Dans *Hercule contre les tyrans de Babylone* (1964), Hercule tend les chaînes qui servent à maintenir l'équilibre de la cité au-dessus de lui, et par sa force, fait s'effondrer la cité. Pour une approche des « bons géants » dans le cinéma muet, cf Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé : le surhomme dans le cinéma italien* (1913-1926), Crisnée, Éditions

Yellow Now, 1992. Pour une approche plus large des colosses dans le cinéma italien, cf. Robert A. Rushing, *Descended from Hercules : Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*, Indiana University Press, 2016.

31 Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op.cit.*, p. 9.

32 Patrick Werly, *op. cit*, p. 218-219.

33 Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 9.

34 Jacques Demange, *Michelangelo Antonioni, d'un regard à l'autre*, La Madeleine, LettMotiff, 2019, p. 43-44.

35 Joachim Daniel Dupuis, « L'Autre Kafka, pour un cinéma mineur », in Céline Belledent et Orgest Azizaj (dir.), *Être (devenir) minoritaire*, Paris, L'Harmattan, 2024, p. 231-254.

36 Rappelons ici que les personnages ne sont pas joués par des acteurs professionnels ; quant à Ingrid Bergman, Rossellini réussit à l'arracher au fonctionnement du *star-system*. « Je ne comprends pas le bonhomme, je ne comprends ni ce qu'il fait ni ce dont il parle », cf. Ingrid Bergman et Alan Burgess, *Ma vie*, Paris, Livre de Poche, 1980, p. 271.

37 Au sens où Foucault entend ce terme, c'est-à-dire, comme un ensemble de moyens organisés pour orienter, contrôler, ou produire des comportements et des façons de penser. Ainsi, un dispositif au cinéma porte les spectateurs à des normes qui orientent leurs manières de voir les choses.

38 Ce dernier, aveuglé par son amitié — amour ? — pour Ingrid Bergman, avait accordé toute sa confiance à Rossellini. Ce que n'avait pas fait Sam Goldwyn, producteur à Hollywood, qui avait tout de suite perçu l'influence néfaste que Rossellini aurait eue à Hollywood. D'ailleurs, il négligera la version américaine du film, trop marquée par le « syndrome Griffith », selon l'analyse proposée par Elena Dagrada, « Hollywood, Rossellini et le syndrome Griffith », *Cinémas/Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 129-141.

39 Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma, Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, p. 358-361.

40 Jacques Demange, *op. cit.*, p. 40.

41 Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une approche optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 67-89.

42 Joachim Daniel Dupuis, « Le régime de possession fantasmagorique : la fabrique de l'ennemi », *Chimères*, 2017, n° 89, p. 185-194.

43 John Truby, *L'Anatomie du scénario*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, p. 57.

44 Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Points, 1972, p. 36.

45 Cf. Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Rome, Bompiani, 1979.

46 Ingrid Bergman et Alan Burgess, *op. cit.*, p. 296.

ABSTRACTS

Français

Stromboli met en scène un personnage féminin constamment au bord de l'explosion, Karin, qui, pour survivre, se marie à un pêcheur de l'île de Dieu. Sur cette terre aride et dangereuse, elle ne trouve pas le bonheur et désire fuir ailleurs pour constituer un foyer. Le but de cet article, c'est de montrer le changement qui s'opère en elle, et qui n'a rien à voir avec une « conversion religieuse ». Karin comprend, au terme d'un long cheminement, que son véritable foyer est lié au destin de l'île, au volcan. Rossellini propose, à travers ce film, une *expérience de pensée* qui délivre toute la vérité du cinéma néoréaliste, dont le thème central est « le foyer ». Le cinéma néoréaliste apparaît ainsi comme un *cinéma mineur*, dont nous donnerons les principaux critères, qui rompt radicalement avec le *cinéma majeur*, hollywoodien.

English

Stromboli presents Karin, a female character constantly on the verge of exploding, who, in order to survive, marries a fisherman from the island of God. On this arid and dangerous land, she finds no happiness and longs to flee elsewhere to build a home. The aim of this article is to show the transformation that takes place within her, a transformation that has nothing to do with a "religious conversion." Karin understands, at the end of a long journey, that her true home is linked to the fate of the island, to the volcano. Through this film, Rossellini offers a thought experiment that reveals the full truth of neorealist cinema, whose central theme is "home." Neorealist cinema thus appears as a *minor* cinema, whose main criteria we will outline, which breaks radically with mainstream, Hollywood cinema.

INDEX

Mots-clés

Néoréalisme, volcan, Rossellini (Roberto), oïkos

Keywords
Neorealism, volcano, Rossellini (Roberto), oikos

AUTHOR

Joachim Daniel Dupuis
Joachim Daniel DUPUIS a enseigné plusieurs années en classes préparatoires de Lettres (Lille). Spécialiste des génériques de films, il a consacré sa thèse au graphiste et réalisateur Saul Bass. Il est aussi spécialiste des morts-vivants (zombies et vampires). Ses goûts très éclectiques lui ont permis d'écrire dans de nombreux domaines : la linguistique, le cinéma, la littérature, la musique, la philosophie. Il prépare un livre sur les colosses dans le cinéma italien.