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

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

Une tradition de l'actrice néoréaliste ?

Analyse des pratiques du casting et du coaching d'actrice dans *Les Merveilles* d'Alice Rohrwacher

A tradition of the neorealist actress? An analysis of casting and actress coaching practices in The Wonders *by Alice Rohrwacher*

Lou-Andréa Désiré

https://www.peren-revues.fr/demeter/2609

DOI : 10.54563/demeter.2609

Référence électronique
Lou-Andréa Désiré, « Une tradition de l'actrice néoréaliste ? », *Déméter* [En ligne], 15 | Été | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 09 septembre 2026.
URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2609

Droits d'auteur
CC-BY-NC

Une tradition de l'actrice néoréaliste ?

Analyse des pratiques du casting et du coaching d'actrice dans *Les Merveilles* d'Alice Rohrwacher

A tradition of the neorealist actress? An analysis of casting and actress coaching practices in The Wonders *by Alice Rohrwacher*

Lou-Andréa Désiré

PLAN

Une vérité des corps
L'importance des lieux, une géographie rurale
L'acteur·ice non-professionnel·le comme incarnation sociale
L'apparition inédite de l'acteur·ice non-professionnel·le au casting
Entre *non-attorialità* et *professionismo*
Conclusion

TEXTE

Figure 1



Confrontation entre Ingrid Bergman, *Stromboli*, 1950 (photogramme, 00 : 33 : 36) et Alexandra Lundu, *Les Merveilles*, 2014 (photogramme, 00 : 52 : 36). Avec l'autorisation à la reproduction de tempesta s.r.l.

1 D'un côté, Ingrid Bergman ouvre la bouche et y fait entrer des plantes. De l'autre, Alexandra Lundu ouvre la bouche pour en faire sortir une abeille. Ingrid Bergman interprète Karen dans sa première

collaboration avec Roberto Rossellini, *Stromboli* (1950). Alexandra Lundu interprète Gelsomina dans *Les Merveilles*, d'Alice Rohrwacher (2014). C'est sa première apparition dans un film, elle a été sélectionnée parmi des milliers de jeunes filles rencontrées dans la campagne frontalière entre le Lazium et l'Ombrie, en Italie.

2 Dans ces deux interprétations, les actrices mettent l'entièreté de leur bouche (l'extérieur et l'intérieur) au contact des éléments de la nature. Bien que ces deux gestes étranges ne surgissent pas pour les mêmes motifs (dans *Les Merveilles*, Alexandra Lundu est en train de performer cette apparition de l'abeille comme un numéro de cirque, sous le regard d'autres personnages), cet article part du constat qu'un rapprochement entre ces deux interprétations est à déployer.

3 D'une part, et le lien a déjà été fait, l'emploi de l'acteur·ice non-professionnel·le [1] du cinéma italien contemporain est à analyser dans le prolongement de l'acteur·ice néoréaliste [2]. D'autre part, les performances d'Alexandra Lundu dans *Les Merveilles* d'Alice Rohrwacher, d'Ingrid Bergman dans *Stromboli*, mais aussi celle d'Anna Magnani dans le deuxième épisode de *L'amore* (1948) et dans *Vulcano* (1950), se répondent. Il y a une corrélation évidente, dans l'approche à la lisière du documentaire qu'offrent ces films, au paysage et au corps dans ce paysage. Les quatre interprétations donnent à voir un corps en lutte, dans un lieu rural séparé du reste du monde. Ma démarche vise à montrer que cette rencontre se situe également au sein même de la pensée du travail avec l'actrice, développé dans *Les Merveilles* [3]. L'intuition instigatrice est que, dans l'interprétation de Lundu, se développe, en creux, une certaine image du travail actoral néoréaliste, liées aux représentations que portent les performances d'Ingrid Bergman et d'Anna Magnani.

4 Roberto Rossellini a profondément renouvelé les conceptions des interprétations et du jeu d'acteur·ice dans le cinéma occidental. Les entretiens qu'il a donnés ainsi que les témoignages de ses collaborateur·ices ont été vecteurs de multiples représentations concernant son travail. Il existe également une importante mythologie autour de ses collaborations avec Anna Magnani et Ingrid Bergman, qui véhiculent une mise en danger de la vedette et, surtout, un inédit de la performance. Celui-ci est porté à la fois par les gestes de création du côté de la mise en scène, à travers l'utilisation de l'actrice « hors de

[ses] rôles habituels [4] », et à la fois par ceux du côté de l'interprète, dans la transformation du jeu d'acteur·ice qui s'opère au contact de l'improvisation et du mélange avec les acteur·ices non- professionnel·les [5].

5 Ces éléments forment ce que j'appellerai « le mythe de la performance inédite du néoréalisme italien ». L'intuition que je souhaite développer est la suivante : le mythe de la performance inédite, créé par la prolifération des discours autour des méthodes de travail de Rossellini et les performances en elles-mêmes de Magnani et de Bergman, a inspiré la manière de travailler avec les acteur·ices dans le cinéma d'auteur·ice italien jusqu'aux *Merveilles* [6]. Ce sont les résonances de ce mythe que j'étudierai. Au creux des gestes de création développés dans *Les Merveilles*, au travers de l'interprétation d'Alexandra Lundu, quelle tradition de l'actrice néoréaliste se dessine ?

6 Je m'intéresserai d'abord au film en tant qu'objet, pour analyser ce qu'il manifeste de cette tradition, tant sur le plan esthétique que génétique, des méthodes de travail, à travers l'interprétation d'Alexandra Lundu. C'est parfois de manière souterraine que s'expriment les influences qui accompagnent les praticien·nes dans leurs travaux. C'est au prix de ces énigmes que je m'appuierai sur des entretiens que j'ai menés avec Chiara Polizzi, directrice de casting, et avec Tatiana Lepore, coach de jeu d'acteur·ice, qui ont toutes deux travaillé avec Alexandra Lundu pour *Les Merveilles*. Leurs témoignages permettront de mettre au jour certains traits qui constituent ce mythe de la performance inédite [7].

Une vérité des corps

7 La manière dont est filmé le corps d'Alexandra Lundu, mais aussi les gestes qu'elle est amenée à faire dans son interprétation de Gelsomina, attestent d'une « approche poétique et anthropologique face aux corps [...] [8] » - cela transparaît du photogramme choisi plus haut. Cette caractéristique, analysée par Laurence Schifano comme geste prépondérant dans *Corpo Celeste* et *Les Merveilles*, rejoint sans conteste les spécificités à convoquer derrière la notion d'interprétation néoréaliste.

Même dans les interactions qui ne l'intègrent pas, Gelsomina investit le champ, corporellement. Dans l'ensemble du film, son corps est le seul élément qui structure les plans. C'est par son intermédiaire que l'on découvre ce qui l'entoure. Ce « système » est rarement désolidarisé, même pour mettre en exergue son regard. Ainsi, l'enchaînement du raccord regard (sujet observant puis objet observé) est très peu présent dans le montage du film. Au contraire, le regard n'advient que par l'attitude corporelle, voire il est une attitude corporelle, comme on peut le retrouver dans les différentes postures de Karen, marquées par les cadrages et l'interprétation d'Ingrid Bergman dans *Stromboli*. Réciproquement, le geste permet d'accompagner le regard, et d'éprouver l'existence des choses par leur tangibilité [Fig. 2]. C'est que la spécificité néoréaliste, si l'on peut dire, de ce rapport au corps de l'actrice, se situe dans le fait que le geste et le regard se prolongent l'un l'autre, dans la fonction de « faire prise sur le réel [9] ».

Finalement, ce que l'on retrouve de l'héritage néoréaliste, c'est le principe esthétique du corps de l'interprète comme interface privilégiée du film pour faire exister un monde (en l'occurrence, dans *Les Merveilles*, de manière singulière, le monde autarcique de l'exploitation apicole, et de manière plus générale, le monde autarcique de cette campagne frontalière entre l'Ombrie et le Lazium). Et le rapport du personnage à ce monde ne peut s'énoncer que par le rapport physique. C'est en faisant intervenir systématiquement le corps de Gelsomina dans un espace, en l'interposant entre les spectateur·ices et ce monde (par le cadrage et/ou par le toucher qu'initie le geste), que le film donne à voir la sensibilité et l'imaginaire de son personnage, comment Gelsomina cherche à s'extraire du cadre de vie dans lequel son père l'enferme.

Figure 2



Alexandra Lundu, *Les Merveilles*, 2014 (photogramme, 00 : 22 : 14) : le geste accompagne le regard, et réciproquement. Avec l'autorisation à la reproduction de tempesta s.r.l.

8 Dans un rapport étroit avec cette esthétique néoréaliste des corps, *Les Merveilles* dédie une place singulière aux animaux. L'analyse de Raymond Bellour sur l'approche néoréaliste qui se dégage des rencontres entre les animaux et les protagonistes de plusieurs films de Rossellini peut être reprise, car la présence des animaux dans *Les Merveilles* permet également de poursuivre et d'amplifier cette entreprise du « corps humain » de chercher « [sa] réalité [10] ». Si l'on s'intéresse à la performance en elle-même, l'héritage s'exprime dans le fait que la présence de l'animal suscite les regards, les postures et les déplacements d'Alexandra Lundu. L'animal devient presque un partenaire de jeu. Il est le support qui reçoit, autant qu'il convoque les techniques expressives. On pourrait même être tenté d'établir un parallèle entre la performance d'Anna Magnani, face à la chèvre de la fin d'*Il miracolo* (deuxième chapitre du film *L'amore*, 1948), et celle d'Alexandra Lundu, face au chameau que lui achète son père. Dans les deux cas, l'animal est initiateur d'une évolution de la performance et le jeu est modulé au fil des échanges de regard entre l'actrice et l'animal.

9 L'interprétation d'Alexandra Lundu rejoint certaines spécificités exemplaires du néoréalisme, en démontrant une primauté du corps dans la représentation du personnage, mais aussi une conception de l'interprétation aux abords du documentaire. Une partie conséquente de la démarche esthétique qui caractérise l'interprétation d'Alexandra Lundu peut être comparée à l'acte de faire un documentaire sur un corps en mouvement, rejoignant ainsi la théorie rossellinienne concernant le mouvement des corps et son articulation avec ceux de la caméra[11]. La différence esthétique qui s'exprime par rapport au filmage d'Anna Magnani dans *Il miracolo* ou encore celui d'Ingrid Bergman dans *Stromboli* se situe dans les cadrages très serrés, qui isolent les parties du corps d'Alexandra Lundu en blocs distincts (visage, épaule, avant-bras) et évidemment par le dispositif très fréquent de la caméra à l'épaule.

L'importance des lieux, une géographie rurale

10 L'importance du paysage transparaît dans le film de Rohrwacher parce qu'elle est constitutive de l'interprétation, tout comme le corps. C'est la représentation des modes de vie de la campagne frontalière entre le Lazium et l'Ombrie, d'où Rohrwacher vient et vit, qui est à l'origine de ses projets de film. *Les Merveilles* ne fait pas l'exception :

> Lorsqu'on me demande d'où je viens, j'aimerais pouvoir répondre par une ville, comme Rome ou Milan, mais je dois situer ma région entre trois autres (l'Ombrie, le Latium et la Toscane), décrire une campagne où les identités régionales sont toutes détruites. Les gens connaissent parfois cet endroit, mais ils en gardent une impression moyenâgeuse ! C'est ce qui m'a poussée à travailler sur *Les Merveilles* : raconter les difficultés rencontrées par la campagne ou ces petites villes qui se sont déguisées en endroits « purs », hors du temps… Avec un peu de recul, on comprend que ces endroits ne sont pas du tout comme ça et que la pureté n'est qu'une prison, dans laquelle ils se sont enfermés pour sauvegarder leur salut économique[12].

11 *Les Merveilles* comprend beaucoup de scènes « à la lisière du documentaire », dans lesquelles on voit Alexandra Lundu manipuler les

ruches, en combinaison. La performance de l'actrice s'empare ainsi des pratiques qui constituent l'activité apicole dans une petite exploitation en milieu rural. Cette singularité appartient toujours à l'approche « anthropologique » des corps. Et si le néoréalisme est connu pour donner une place similaire à ce type d'instants (on pense bien sûr aux scènes de pêche dans *La terre tremble* et *Stromboli*), les caractéristiques propres à l'interprétation qui ont pu être déployées dans ce cadre se retrouvent aussi sans équivoque dans *Les Merveilles*.

12 Les techniques expressives d'Alexandra Lundu composent avec les gestes de travail, modalité que l'on peut intégrer à ce que Christian Viviani appelle « la gestuelle du crédible[13] ». Car, en faisant apparaître ces gestes au cœur de scènes qui portent également des enjeux dramatiques importants, Rohrwacher amène son actrice à travailler ce « contraste entre le caractère intime ou grave des mots et la banalité, voire la trivialité, du geste accompli[14] ». Dans une scène où Gelsomina se confronte une fois de plus à la fermeture de son père, ses va-et-vient pour amener les ruches vides dans l'entrepôt articulent son opposition, qui se manifeste à travers le dialogue, et les regards exaspérés qu'elle lance à ce dernier.

Figure 3



Alexandra Lundu, *Les Merveilles*, 2014 (photogramme, 00 : 21 : 55) : regard exaspéré de Gelsomina adressé à son père. Avec l'autorisation à la reproduction de tempesta s.r.l.

13 Or, Viviani présente la « gestuelle du crédible » comme trouvant un « rôle déterminant[15] » dans l'interprétation néoréaliste. Il est intéressant de noter qu'il s'agit d'une part de l'interprétation néoréaliste qui se développe surtout du côté de l'acteur·ice professionnel·le, et notamment de manière saisissante chez Anna Magnani, comme gageure d'un effet de réel malgré son statut de vedette. Sous cet aspect, l'interprétation de Lundu s'appuie sur le même fonctionnement que celle d'Anna Magnani dans *Vulcano* ou dans *Il miracolo* tout en en proposant un rendu stylistique différent, dans lequel « le surgissement » de ces gestes de métier au cœur de l'interprétation choque moins que dans une performance « où le jeu était alors plus codifié[16] ».

14 L'interprétation d'Alexandra Lundu, celle de Magnani dans *Vulcano* mais aussi celle de Bergman dans *Stromboli* se rejoignent également parce qu'elles viennent manifester un rapport de codépendance entre le corps et le paysage. D'un côté, le corps en mouvement définit le paysage, dans ce rapport au corps comme élément central de l'interprétation ; de l'autre, le paysage affecte les mouvements et les états corporels.

L'acteur·ice non-professionnel·le comme incarnation sociale

15 L'interprétation d'Alexandra Lundu porte les enjeux d'une incarnation sociale et, sur le plan esthétique, son corps, tout comme celui d'Edmund dans *Allemagne, année zéro* de Rossellini (1948), est « porteur d'advenue réelle et de vérité documentaire[17] ». L'article de Mariapaola Pierini sur les « non-acteur·ices qui savent jouer[18] » montre le lien indéfectible du choix, au casting, d'acteur·ices non-professionnel·les, comme intrinsèquement lié au milieu de vie que les cinéastes veulent dépeindre.

16 À propos du rôle de Gelsomina, la directrice de casting Chiara Polizzi dit qu'« elle ne pouvait pas être une fille de la ville ». Il fallait que l'actrice choisie parle l'un des dialectes du lieu et qu'elle ait « un rapport vrai et quotidien à la campagne, à la nature, aux animaux ». Polizzi et Rohrwacher partent de l'intention catégorique de ne « pas

feindre ce rapport » et cet impératif les conduit à chercher une actrice non-professionnelle, vivant dans cette campagne transfrontalière où les difficultés socioéconomiques règnent. Polizzi décrit ainsi les six mois de repérages et de castings qu'elle fait sur place avec la cinéaste comme un « voyage dans ce monde, dans cette société, dans cette réalité [19] ».

17 Lundu n'incarne pas une certaine image du peuple et n'est pas l'emblème d'une attitude face à l'Histoire, ce qui dissocie sa performance du rendu esthétique de celles des interprètes néoréalistes. Le choix de l'actrice emprunte, de par le déroulé du casting, à d'autres conceptions de l'interprétation qui résultent du mythe de la performance inédite du néoréalisme italien.

L'apparition inédite de l'acteur·ice non-professionnel·le au casting

18 Chiara Polizzi, collaboratrice régulière de cinéastes du *cinema media d'autore* et aux côtés de Rohrwacher depuis *Les Merveilles*, confirme la présence d'un héritage du néoréalisme, au sein de son travail, à travers sa spécialisation dans la recherche d'acteur·ice non-professionnel·les (elle associe également cette approche à l'influence de Pasolini). Ses propos autour de la rencontre et la validation d'Alexandra Lundu pour incarner Gelsomina mettent au jour plusieurs éléments caractéristiques, qui s'appuient sur une conception de l'acteur·ice non-professionnel·le néoréaliste.

> Je l'ai vue de loin, traversant la rue, et j'espérais : « Fais qu'elle vienne ici, fais qu'elle vienne ici ». Parce qu'elle me plaisait. […] [J]'ai espéré qu'elle ait bien le cœur de Gelsomina. Et elle l'avait, parce que c'était une jeune fille italienne avec une famille roumaine, donc c'était un peu une étrangère dans ces lieux […]. C'était quelque chose que les habitants lui soulignaient et cela ne lui faisait pas du bien. […] « J'ai trouvé Gelsomina ». Cette sensation était là. C'était un corps qui nous intéressait parce qu'il était juste à raconter, il était juste pour ce monde, par rapport à cette idée que nous avions [20].

19 Cette idée d'« un corps [...] juste à raconter » trouve une importante résonance avec ce qui fonde le fonctionnement de l'interprétation néoréaliste. En creux de l'approche du casting des *Merveilles* est convoquée la notion de la première apparition de l'interprète non-professionnel·le à l'image, en tant que corps issu d'une marge sociale et passé sous les radars des représentations audiovisuelles. Cette conception constitue un premier élément du mythe de la performance inédite néoréaliste et influence les pratiques actuelles des castings en Italie.

20 Au cœur de ces pratiques se dessine tout d'abord l'importance de la « présence physique [21] », comme critère d'observation et de sélection des candidat·es. Lorsque Polizzi parle de sa rencontre avec Alexandra Lundu, de sa conviction de « l'avoir trouvée », non seulement son corps est central, mais ce qu'elle décrit de ses éléments biographiques importe surtout vis-à-vis d'une attitude corporelle et sociale.

21 En second lieu, c'est la pensée et l'organisation des repérages pour rencontrer les candidates qui sont parlantes. La conviction de Polizzi et de Rohrwacher est que le personnage de Gelsomina incarne une réalité, et donc existe quelque part. « La question qu'on se pose, c'est moins qui va incarner le personnage mais plutôt où on va le trouver [22] ». Dérive de telles conceptions un processus de casting de six mois, où Rohrwacher et Polizzi font le tour des villages et des petites villes de la région. Elles vont dans les écoles et font les essais directement sur place, dans une temporalité finalement très différente de ce que l'on connait des castings de Rossellini dans sa période néoréaliste, où les rôles sont distribués dans une certaine simultanéité avec l'étape de tournage.

22 L'utilisation de l'acteur·ice non-professionnel·le n'est pas inédite, au moment du néoréalisme. Mais les représentations de ce courant et la figure de Rossellini ne cessent de revenir, car les prises de parole du réalisateur à propos de l'acteur·ice non-professionnel·le ont conceptualisé une approche dans laquelle le casting est central. Elle convoque « une valeur prioritaire au pouvoir de représentation des corps plutôt qu'à la performance du jeu [23] ».

23 En mettant la focale sur cet héritage spécifique, la dimension d'exploitation et d'appropriation des corps des interprètes non-professionnel·les que porte la conception rossellinienne [24] semble

également se retrouver dans le travail de Polizzi. Il faut préciser ici que la directrice de casting est consciente de la présence de ces violences, au sein de cette tradition. Cela l'amène à évoquer un héritage « en ligne souterraine[25] », qui est adapté et utilisé en parallèle d'autres approches. Cela transparaît notamment dans le temps de travail consacré à la rencontre des candidates – 6 mois est une durée de prospection très rare[26].

Entre *non-attorialità* et *professionismo*

24 Tatiana Lepore[27], qui collabore avec Rohrwacher depuis son premier film, *Corpo Celeste*, revendique moins l'héritage du néoréalisme. Cependant, son travail de coach, qui se développe « *tra non attorialità e professionismo*[28] », entre non-actoralité et professionnalisme, découle, sous certains aspects, du mythe de la performance inédite développé par le néoréalisme. Avec « l'amalgame des interprètes[29] », le néoréalisme amène une rupture de l'interprétation également par le jeu, où les acteur·ice non-professionnel·les et les acteur·ices « de métier[30] » jouent ensemble, et où les performances visent à se rejoindre.

25 L'un des partis pris de Rohrwacher est également de mettre un point d'honneur à ce mélange des acteur·ices non-professionnel·les avec les professionnel·les. Le travail de Tatiana Lepore avec Alexandra Lundu s'empare de cette rencontre, tout en étant déterminé par l'approche spécifique de l'interprète non-professionnel·le que porte le casting. C'est là où s'exprime un héritage avec l'interprétation néoréaliste, car c'est la conception d'une interprétation porteuse d'une réalité sociale qui initie et structure la pensée d'un « mélange des langages[31] » entre acteur·ices non-professionnel·les et professionnel·les au sein des performances.

26 Les deux mois de préparation d'Alexandra Lundu pour le tournage des *Merveilles* résultent d'une volonté de la sensibiliser au jeu d'acteur·ice. L'actrice a été choisie sans avoir à jouer pendant le casting. À la fois, Lepore la fait travailler avec les autres interprètes, dans une dynamique de troupe, et, parallèlement, elle lui donne des exercices et la fait répéter des scènes seule, de son côté. C'est à

travers ce processus que l'actrice développe une conscience du projet, de son implication dans celui-ci, et surtout de la manière dont elle peut se saisir de différentes techniques expressives.

27 L'apprentissage se situe dans le développement d'une conscience de l'utilisation du corps, notamment de son pouvoir de transformation, pour donner le sentiment d'une « vérité documentaire » de la performance. Le processus de *coaching* cherche ainsi à créer, en amont du tournage, un lien entre l'actrice et le paysage. Lundu s'installe dans la maison, seule, afin d'avoir une connaissance du lieu privilégiée. Lepore est la seule à l'accompagner et l'observe, pour relever ses gestes, ses manières de parler, sa psychologie, dans le but, certes, de reprendre certains éléments mais aussi d'en inventer d'autres, pour créer le personnage. Lepore et Rohrwacher décident par exemple de ne pas reprendre la manière de marcher de Lundu. Pour créer une marche différente, plus reliée au personnage de Gelsomina, l'un des exercices de l'actrice est de pousser des mottes de foin tous les jours.

28 Prenons le temps de relever les deux approches de Lepore, qui découlent de son observation de l'actrice. Ce sont deux méthodes qui sont utilisées pour faire advenir une authenticité de la performance, mais qui interrogent sur ce qu'il advient de la complicité de l'interprète dans la collaboration et de la « partie intellectuelle » de son travail [32]. Je ne considère pas que le travail de Lepore soit vecteur de violences, de ce que je sais à partir de notre entretien et du travail d'Alice Rohrwacher. Je souhaite plutôt questionner ici le fait que ces méthodes soient mobilisées dans le cadre d'un travail d'accompagnement à la préparation du tournage, qui vise à donner à Lundu une maîtrise vis-à-vis des décors, du fonctionnement du tournage à venir, ainsi que des techniques expressives qu'elle emploie.

29 Le travail de Lepore contient donc une dualité singulière, dans laquelle s'expriment des contradictions qui témoignent d'une volonté, à la fois, de sensibiliser Lundu au travail d'acteur·ice, et à la fois de préserver « l'authenticité-virginité [33] » de l'interprétation. Cette fabrique « entre non-actoralité et professionnalisme » est imprégnée des conceptions du mythe de la performance inédite du néoréalisme italien. Bien sûr, on ne saurait parler de « l'authenticité-virginité » d'Anna Magnani ou d'Ingrid Bergman, mais il est possible qu'elles fassent partie des représentations qui nourrissent cette fabrique,

étant les figures emblématiques de performances innovantes, au contact de cette recherche de « vérité documentaire » de l'interprétation.

Conclusion

30 Les méthodes de travail de Chiara Polizzi et de Tatiana Lepore se sont formées à l'aune d'une approche du cinéma d'auteur·ice italien actuel, qui cherche à représenter les contextes de marginalisation et de précarisation sociale de l'Italie et est influencée par la tradition de l'interprète néoréaliste. L'émergence de cette approche, à la fin des années 2000, a profondément bouleversé le travail actoral.

31 Le travail de coach de Tatiana Lepore et celui de direction de casting de Chiara Polizzi est aussi déterminé par d'autres représentations de l'acteur·ice et de la fabrique de l'interprétation. Ce qui m'intéressait ici, c'était de montrer comment des formes de travail actoral peuvent émerger à partir de cet héritage du néoréalisme. Ce sont vraiment des formes de travail créées de toutes pièces, dans le sens où elles ne correspondent pas à ce que les praticien·nes connaissent des méthodes employées par ce courant. En outre, j'ai choisi de m'extraire de la sphère des influences entre cinéastes. Analyser les gestes des collaboratrices de Rohrwacher permet de quitter le point de vue surreprésenté des cinéastes, mais aussi ici de penser des éléments qui constituent l'interprétation néoréaliste sous un prisme inédit.

BIBLIOGRAPHIE

André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », *Esprit*, n° 1, 1948, p. 64-67.

Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.

Nicole Brenez, « Acting (1) », *Cinémathèque*, n° 11, p. 24-38.

Elena Dagrada, « Non solo Ingrid. Attori di professione, interpreti occasionali e « legge dell'amalgama » secondo Bazin e Rossellini », dans *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (dir.), Milan, Scalpendi Editoire, 2017, p. 209-216.

Serge Katz, *Comédiens par intermittence. Le métier à l'épreuve de la*

disqualification professionnelle, Paris, Presses du Châtelet, 2015.

Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, « Côté cinéma », 2011.

Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Nathan, « Nathan Cinéma », 2003.

Stefania Parigi, « In viaggio con Païsà », dans Stefania Parigi (dir.), *Païsa : analisi del film*, Venise, Marsilio, 2005, p. 13-39.

Mariapaola Pierini, « I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo », *Bianco e nero*, n° 581, 2015, p. 12-18.

Alice Rohrwacher, Arnaud Gourmelen, « Focus sur…Alice Rohrwacher », dans cat. fest. *Premiers Plans. Festival d'Angers, 16-25 janvier 2015*, 2015, n° 27, p. 139.

Roberto Rossellini, James Blue, « Ma méthode de travail », trad. de l'italien par Annick Bouleau, *Roberto Rossellini*, Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), Paris, Cahiers du cinéma/La cinémathèque française, 1990, p. 27-36.

Roberto Rossellini, J.-B. Jeener, « Roberto Rossellini, réalisateur de *Rome ville ouverte*, nous expose ses conceptions », *Le Figaro*, 20 novembre 1946, n° 709, p. 4.

Alberto Scandola, « La verità del non attore. Appunti sul nuovo cinema italiano », dans *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive*, Giorgio Tinazzi (dir.) Turin, Kaplan, 2012, p. 30-42.

Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, (1995) 2022.

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

NOTES

1 Cette appellation est utilisée ici pour évoquer les interprètes hors du circuit que constitue le marché du travail des acteur·ices professionnel·les. Je la préciserai au cours de ce travail, en développant les caractéristiques de l'usage de l'acteur·ice non-professionnel·le néoréaliste.

2 Alberto Scandola, « La verità del non attore. Appunti sul nuovo cinema italiano », dans *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive*, Giorgio Tinazzi (dir.), Turin, Kaplan, 2012, p. 30-42 ; Mariapaola Pierini, « I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo », *Bianco e nero*, n° 581, 2015, p. 12-18.

3 Deuxième film d'Alice Rohrwacher, *Les Merveilles* propose d'immerger les spectateur·ices dans le quotidien d'une famille italo-allemande, qui vit en autarcie près d'un village de Ombrie (région au sud de Florence). La distribution artistique du film mélange les acteur·ices professionnel·les et les

acteur·ices non-professionnel·les. L'héroïne est donc incarnée par une actrice non-professionnel·le.

4 Cette expression a été utilisée par Roberto Rossellini lui-même pour parler d'Anna Magnani et d'Aldo Fabrizi dans *Rome, ville ouverte* (1946) (Roberto Rossellini, J.-B. Jeener, « Roberto Rossellini, réalisateur de *Rome ville ouverte*, nous expose ses conceptions », *Le Figaro*, 20 novembre 1946, n° 709, p. 4). Elle est fréquemment réemployée par la recherche française et italienne pour évoquer l'approche de Rossellini vis-à-vis des acteur·ices professionnel·les (et plus spécifiquement vis-à-vis d'Anna Magnani et d'Ingrid Bergman).

5 Elena Dagrada, « Non solo Ingrid. Attori di professione, interpreti occasionali e « legge dell'amalgama » secondo Bazin e Rossellini », dans *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, Giulia Carluccio, Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (dir.), Milan, Scalpendi Editoire, 2017, p. 209-216 ; Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2011, p. 150-153.

6 Au cours des années 2010, Alice Rohrwacher est devenue une figure importante du « *cinema medio d'autore* » (« cinéma d'auteur·ice intermédiaire »). Cette appellation, utilisée par la recherche italienne, évoque des films très différents, qui ont en commun comme modalité principale de diffusion les festivals nationaux et internationaux. *Corpo Celeste*, le premier film d'Alice Rohrwacher, a été projeté à Cannes dans le cadre de la quinzaine des réalisateurs. Par la suite, ses autres longs-métrages ont été sélectionnés en compétition officielle.

7 Je voudrais remercier ici chaleureusement Chiara Polizzi et Tatiana Lepore pour l'apport qu'ont constitué leurs réflexions sur le travail qu'elles ont mené sur *Les Merveilles*, ainsi que pour le temps et pour l'intérêt qu'elles ont bien voulu accorder à ce travail de recherche. Un merci particulier à Tatiana Lepore pour ses démarches auprès de la boîte de production Tempesta Films, qui m'ont permis d'intégrer les photogrammes du film à l'article.

8 Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, (1995) 2022, p. 163.

9 *Ibid.*

10 Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009, p. 540-543.

11 Roberto Rossellini, James Blue, « Ma méthode de travail », trad. de l'italien par Annick Bouleau, dans *Roberto Rossellini*, Alain Bergala et Jean Narboni (dir.), Paris, Cahiers du cinéma/La cinémathèque française, 1990, p. 27-36.

12 Alice Rohrwacher, Arnaud Gourmelen, « Focus sur…Alice Rohrwacher », dans cat. fest. *Premiers Plans. Festival d'Angers, 16-25 janvier 2015*, 2015, n° 27, p. 139.

13 Christian Viviani, *Le magique et le vrai, l'acteur de cinéma sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p. 26.

14 *Ibid.*, p. 27.

15 *Ibid.*, p. 29.

16 *Ibid.*

17 Nicole Brenez, « Acting (1) », *Cinémathèque*, n° 11, 1997, p. 32.

18 Je propose ici une traduction du titre de Mariapaola Pierini, « I non attori che sanno recitare », *op. cit.*, p. 12.

19 Les extraits de citation présents dans ce paragraphe sont issus d'un entretien par Skype, le 29 janvier 2024. Notre traduction.

20 Entretien par Skype le 29 janvier 2024.

21 Stefania Parigi, « In viaggio con *Païsà* », dans *Païsa : analisi del film*, Stefania Parigi (dir.), Venise, Marsilio, 2005, p. 20. Notre traduction.

22 Entretien par Skype le 29 janvier 2024.

23 Stefania Parigi, *op. cit.*

24 Sur l'exploitation et l'appropriation des corps des acteur·ices non-professionnel·les, voir Roberto Rossellini, James Blue, *op. cit.*, p. 31.

25 Entretien par Skype le 29 janvier 2024.

26 Nos différents terrains dans le cinéma d'auteur·ice français nous ont permis de constater, pour ce même type de recherche au casting, que le processus de travail s'étale dans le temps (plusieurs mois) parce que la prospection n'est pas continue – il s'agit souvent de plusieurs sessions de travail. La démarche d'un « voyage » de six mois, tel qu'évoqué par Polizzi, est inhabituelle. Envisager des temps singulièrement longs, pour aller à la rencontre des candidat·es, est révélateur d'un important investissement de la part des intervenant·es de l'équipe casting, à la fois vis-à-vis du projet et à la fois vis-à-vis des interactions avec les personnes rencontré·es. Cela ne constitue pas pour autant la garantie systématique d'un casting sans violence.

27 Cette partie est écrite précisément à partir d'un entretien avec Tatiana Lepore le 28 et le 29 février 2024. En tant que coach d'acteur·ice, elle travaille avec l'ensemble des acteur·ices, professionnel·les et non-professionnel·les. Elle les prépare sans la réalisatrice avant le tournage, puis est présente sur le plateau pour être l'intermédiaire entre celle-ci et les acteur·ices. Elle présente son rôle comme une aide vis-à-vis de la relation entre acteur·ice et cinéaste.

28 L'expression est reprise dans l'article de Mariapaola Pierini, *op.cit.*, p. 15. Nous traduisons.

29 André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », *Esprit*, n° 1, 1948, p. 64-67.

30 *Ibid.*

31 Entretien par Skype le 29 janvier 2024 avec la directrice de casting Chiara Polizzi.

32 Expression reprise dans l'ouvrage de Serge Katz, *Comédiens par intermittence. Le métier à l'épreuve de la disqualification professionnelle*, Paris, Presses du Châtelet, 2015, p. 105.

33 Mariapaola Pierini, *op. cit.*, p. 14.

RÉSUMÉS

Français

À travers cet article, mon intention est de tenter de comprendre, derrière les gestes de travail et les méthodologies empruntées dans *Les Merveilles*, quelles conceptions de l'interprétation néoréaliste ont les personnes qui travaillent dans le cinéma italien actuel, et plus spécifiquement Chiara Polizzi (directrice de casting) et Tatiana Lepore (coach du jeu d'acteur·ice), que cet héritage néoréaliste soit conscient ou non. Le mythe de la performance inédite, créé par la prolifération des discours autour des méthodes de travail de Rossellini et les performances en elles-mêmes de Magnani et de Bergman, a inspiré la manière de travailler avec les acteur·ices dans le cinéma d'auteur·ice italien jusqu'aux *Merveilles*. Sur le plan esthétique, l'interprétation d'Alexandra Lundu rejoint certaines spécificités exemplaires du néoréalisme, en démontrant une primauté du corps dans la représentation du personnage et une conception de l'interprétation aux abords du documentaire. Elle porte les enjeux d'une incarnation sociale. Le casting de Gelsomina est imprégné des représentations de ce courant et de la figure de Rossellini, car les prises de parole du réalisateur à propos de l'acteur·ice non-professionnel·le ont conceptualisé une approche dans laquelle le

casting est central. Le *coaching* de Lundu « entre non-actoralité et professionnalisme » est issu de l'inédit de la performance de « l'amalgame des interprètes ».

English
My intention in this article is to try to understand, behind the working gestures and chosen methodologies in *The Wonders*, what conceptions of neorealist performance are held by people working in Italian cinema today, especially by Chiara Polizzi (casting director) and Tatiana Lepore (acting coach), whether this neorealist heritage is conscious or not. The myth of the unprecedented performance, created by the large volume of speeches around Rossellini's working methods and by Magnani and Bergman's performances themselves, inspired the way people worked with actors in Italian auteur.ice cinema right up to *The Wonders*. Aesthetically speaking, Alexandra Lundu's performance is in line with certain exemplary features of neorealism, by demonstrating the primacy of the body in the representation of the character and a conception of performance on the verge of documentary. It also raises the stakes of social embodiment. The casting of Gelsomina is imbued with representations of this cinematographic movement and the figure of Rossellini, as the director's statements about the nonprofessional actor have conceptualized an approach in which casting is essential. Lundu's coaching, "between non-actorality and professionalism", stems from the novelty of the performance conveyed by "the law of amalgam".

INDEX

Mots-clés
cinéma italien, coaching, casting, néoréalisme

Keywords
italian cinema, coaching, casting, neorealism

AUTEUR

Lou-Andréa Désiré
Chercheuse et réalisatrice, Lou-Andréa Désiré est doctorante depuis 2022 au sein du laboratoire ESTCA (Université Paris 8). Elle prépare une thèse sous la direction d'Eugénie Zvonkine sur les pratiques contemporaines du casting du cinéma d'auteur·ice français, à partir de films qui partagent ce qu'elle nomme une « approche documentaire des rôles ». Elle a publié des textes pour la revue *Création Collective au Cinéma* ainsi que pour la plateforme *In Vivo Arts*. Ses travaux de recherche se nourrissent de son activité pratique en cinéma. Elle prépare

actuellement son cinquième court-métrage et travaille avec des cinéastes sur le casting et la direction du jeu d’acteur·ice.