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

De l’incandescence de la gestuelle des stars Anna Magnani et Ingrid Bergman

On the Incandescence of the Gestures of Stars Anna Magnani and Ingrid Bergman

Élodie Hachet

https://www.peren-revues.fr/demeter/2632

DOI : 10.54563/demeter.2632

Electronic reference
Élodie Hachet, « De l’incandescence de la gestuelle des stars Anna Magnani et Ingrid Bergman », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 12 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2632

Copyright
CC-BY-NC

De l'incandescence de la gestuelle des stars Anna Magnani et Ingrid Bergman

On the Incandescence of the Gestures of Stars Anna Magnani and Ingrid Bergman

Élodie Hachet

OUTLINE

Une gestuelle du lieu ?
Des fragments d'intériorité : l'actrice encadrée, refuge ou subterfuge ?
Asyndètes de gradation
Incursions de la star dans le personnage
Conclusion

TEXT

1 D'après la spécialiste du cinéma italien moderne Laurence Schifano « c'est Rossellini qui fournit la meilleure preuve du renversement du *star-system* et de la sophistication hollywoodienne en dirigeant Ingrid Bergman dans un registre de dépouillement et d'intense intériorisation[1] ». Ainsi, à travers une dimension parfois quasi documentaire, Rossellini aurait renouvelé l'emploi des corps et plus spécifiquement de la gestuelle d'Ingrid Bergman façonnée déjà par une longue carrière professionnelle à Hollywood. Pourtant, à y regarder de plus près, les plans de *Stromboli* (1950) semblent travaillés minutieusement. L'actrice, vêtue en fonction des paysages qu'elle traverse, se déplace et pose parfois de manière clichée. Et lorsqu'elle gravit le volcan dans un acte de désespoir ultime, elle est mise en scène suffocante, extériorisant ses pensées par des paroles doublées en post-production, se superposant de manière redondante avec sa gestuelle et ses expressions presque *surjouées*[2]. Strate après strate, Bergman est refaçonnée. Quant à Anna Magnani, William Dieterle, dans *Vulcano* (1950) — que l'on peut qualifier de « film-essai » pour son appropriation des codes néoréalistes — parvient à saisir son rythme embrasé, tout en mettant en évidence son engagement social et sa portée critique, éléments fondamentaux du réalisme qu'elle incarne. Tel un chiasme, la genèse et la conception de ces

films se croisent, formant l'antithèse parfaite d'un monde insulaire qui serait capturé à l'état brut : Dieterle, d'origine allemande, contraint de s'exiler à Hollywood, dirige Anna Magnani en s'essayant au style néoréaliste et aboutit à une exportation de l'actrice à Hollywood. Le romain Rossellini met en scène la star suédoise qui a quitté Hollywood, encore imprégnée de tous ses codes, la déstabilisant parfois par surprise par des indications susurrées à l'oreille de son partenaire de jeu juste avant une prise. Dès lors, il convient de s'interroger sur les modalités d'apparaître d'un sujet filmique. Comment le cinéaste parvient-il à créer des disjonctions visuelles entre le paysage volcanique et son actrice suédoise ? Y a-t-il une gestuelle spécifique à ce lieu ? Enfin, quelles sont les « traces cinématographiques du glorieux antécédent théâtral d'Anna Magnani, matrice de son jeu au cinéma [3] » et des habitudes de jeu prises à Hollywood d'Ingrid Bergman ? Ces analyses nourries par le double champ de la recherche en *star studies* et en anthropologie visuelle nous permettent d'intégrer à cette étude la mise en lumière de l'originalité que représente le jeu de ces actrices dans le cadre du néoréalisme. Nous verrons que bien loin d'éliminer totalement le *star-system*, le cinéma de Rossellini l'exploite parcimonieusement tandis que Dieterle le sculpte pour exporter sa créature outre-Atlantique. Nous tenterons ainsi d'analyser leur jeu comme vecteur d'une nouvelle lecture du néo-réalisme italien.

Une gestuelle du lieu ?

2 Cactus piquants et éboulis de pierres, cendres ; scories, lave et magma, émanations de soufre, éruptions volcaniques, sont les éléments qui composent l'environnement dans lequel les deux actrices — bien que dans deux îles distinctes, Stromboli et Vulcano — évoluent tout au long du tournage. Ces éléments modifient-ils leur jeu ? Sans doute, si l'on considère l'influence du paysage sur le corps, les réactions aux stimuli extérieurs ou tropismes [4] dont parle Nathalie Sarraute dans son œuvre éponyme. Tout se passe comme si les émanations volcaniques métamorphosaient l'actrice, son jeu, son énergie. L'état de son corps porté à haute température exulte de manière violente, transformant peu à peu sa gestuelle en gestuelle de la suffocation. Dans les deux films dont il est question, fusionnent comme chez Antonioni, « dans une même substance spatiale, paysages, objets et personnages (notamment au travers des spatia-

lités de leur corps), conférant aux uns et aux autres une même valeur sensible de signe [5] ». La différence chez Rossellini est que l’acteur ne s’efface pas, ni s’effacent les dialogues ou la musique, bien présente dans les longs plans séquences qui accompagnent Karen dans ses déambulations. Ils viennent se superposer à l’espace, créant une couche supplémentaire de signes. L’éruption volcanique entre bel et bien en résonance avec les personnages, telle une illustration évidente de l’état intérieur, un fragment brûlant de leur intériorité qui surgit et déborde du cadre. Leur corps devenant une masse plastique, magma qui coule et fond l’actrice au point de la faire disparaitre totalement.

Figures 1 et 2



Respectivement, de gauche à droite, Anna Magnani in *Vulcano* (1950) et Ingrid Bergman dans *Stromboli* (1950), absorbées par le paysage

3 Loin de l’actrice « dépouillée », le choix conscient des costumes révèle une attention portée à l’esthétique. Par exemple, le choix du motif nervuré de la robe de La Magnani et celle aux motifs de scories blanches de Bergman, sont en adéquation avec le caractère et l’émotion de leur *persona*, mais aussi avec le paysage qu’elles traversent. Au lieu de se détacher, elles y sont comme absorbées. En mimant l’agonie, la main, voire les deux mains serrant leur propre cou, l’accent est mis sur la difficulté du personnage à vivre dans ce milieu hostile. L’absence d’« économie du geste [6] » — ou du moins, sa superposition redondante à l’expression, au souffle et au déplacement de l’actrice — engendre une disjonction formelle, créant un contraste saisissant entre la femme étrangère et la figure de l’italia-

nité qu’elle incarne à l’écran. Par leurs errances, elles traduisent l’émotion et deviennent des « sujets sensibles[7] ». Dans un temps étiré, la caméra les suit, elles sont mises à l’épreuve du monde sensible par le corps pour signifier une émotion. Cette mise à l’épreuve s’opère notamment à travers une poétique du dénuement, où le quotidien le plus trivial se charge d’une dimension allégorique.

4 Cadavre de poisson, assiette sale et pyjama, Bergman se trouve loin du glamour auquel elle est habituée, mise en scène dans un cadre trivial et domestique, une nature *presque* morte comme le tableau *Nature morte aux poissons*[8] peint par Giuseppe Recco dans la seconde moitié du XVIIe siècle. À l’instar du poisson posé à même la table au premier plan, Bergman et sa *persona* agonisent de ne pas être dans leur élément, extirpée des studios hollywoodiens et dans un pays dont elle n’a pas les codes. Ces images dévoilent une composition très étudiée où les inserts d’aliments et la posture de l’actrice dialoguent pour accentuer son état intérieur.

Figures 3 et 4



Ingrid Bergman prostrée dans *Stromboli* (1950)

5 William Dieterle, dans sa mise en scène, s’attache à saisir les manifestations infimes du moi, cherchant à traduire en langage cinématographique les vibrations et les tremblements du « ressenti » qui naissent sous l’effet du climat insulaire volcanique. Il filme ces mouvements intérieurs comme de véritables « actions dramatiques intérieures[9] ». Ces tropismes se traduisent par divers moyens à l’écran : dialogue, gestes, ou, de manière plus intime, par le monologue intérieur,

comme c’est le cas pendant les longues minutes d’exposition au début de *Vulcano*.

6 Dans *Stromboli*, Karen serre à plusieurs reprises les poings et tremble de tout son corps lorsqu’elle est confrontée à l’hostilité des habitants de l’île. Elle utilise en particulier ses mains pour exprimer son désarroi, sa frustration et son désir de s’échapper. Sous l’apparente banalité des interactions de Karen avec les habitants de l’île se dissimulent des rapports humains complexes, parcourus de sentiments intenses, voire violents (tels que des sensations d’enfermement, d’angoisse et de panique). Ces mouvements psychiques et émotionnels souterrains peuvent être analysés à l’aune des travaux de Nathalie Sarraute, qui les décrit comme des « mouvements instinctifs, des réactions physiques spontanées, déclenchés par la présence d’autrui, ou par les paroles des autres[10] ». Ces phénomènes, désignés par l’auteure précisément sous le terme de « tropismes », constituent la matière même des relations et des tensions inhérentes au personnage de Karen face à son nouvel environnement.

Figure 4



Ingrid Bergman dans *Stromboli* (1950), cadrée dans une triple mise en abyme

7 Lorsque Karen apparaît à la fenêtre dépourvue de vitre et de volet, l’image composée par Rossellini est d’une grande géométrie formelle. L’actrice est cadrée au centre d’une triple mise en abyme (un cadre dans le cadre dans le cadre), exploitant la profondeur de champ à travers ces ouvertures béantes. Cette composition très construite, loin d’une capture sur le vif (et qui suppose l’usage d’une grue pour le placement de la caméra), met en avant l’inquiétude et la stupeur du

personnage qui s’agrippe fermement à la pierre. Dans ce dispositif, le hors-champ fonctionne par le seul biais de son expression, indiquant sa réaction face à ce qu’elle observe depuis son emplacement. De par ce cadrage presque oppressant, les murs bruts inachevés, la maison, ne semble pas être l’échappatoire espérée face à la violence sociétale des habitants de l’île. L’extérieur est aussi menaçant que l’intérieur et tout semble pouvoir s’écrouler à tout moment.

Des fragments d’intériorité : l’actrice encadrée, refuge ou subterfuge ?

Figures 5 et 6



Ingrid Bergman dans *Stromboli* (1950), resserrée dans un cadre au caractère oppressant

8 Le cadre n’épouse pas le corps mais l’enserre pour rendre le caractère oppressant de l’atmosphère qui règne sur l’île et où, même dans la maison comme nous l’avons dit, Karen ne trouve le repos. La mise en scène alterne deux types de plans distincts, créant un effet de contraste par leur enchaînement : un plan fixe sur Karen dans son lit, filmée sans artifice dans son plus sobre apparat (en pyjama), où elle adopte une position manifestement crispée ; un plan où Karen apparaît vêtue à la mode, modernisée par le port du pantalon. Dans ce second cadre, la position de sa main droite, élevée de façon peu naturelle vers son visage, dirige le regard du spectateur vers l’expression

qui en émane, soulignant ainsi l’intensité de sa posture intérieure. Comme des flashs intériorisés dans l’imaginaire collectif, le spectateur presque abasourdi passe d’une gestuelle néoréaliste à une gestuelle très codifiée par le *star-system* hollywoodien.

Asyndètes de gradation

9 Dans la fin de *Vulcano*, lorsqu’on passe subitement à des plans tournés en caméra Super 8, un flash de lumière éblouit Magnani qui ferme les yeux un instant avant de les rouvrir et d’assister impuissante à la destruction du paysage qui l’entoure. Des cendres sur les cheveux, ruisselante de sueur et de poussière, entourée par les flammes, elle tente désespérément de happer l’oxygène, la mâchoire crispée aspirant par la bouche. Sa silhouette s’apparente à celle d’un mort-vivant, elle apparait rongée par le feu, puis disparait dans ce double mouvement de mort et de résurrection comme actrice italienne désormais capable de s’exporter à Hollywood et de répondre à ses codes.

Figures 7



Anna Magnani dans *Vulcano* (1950), happée par l’explosion

10 L’emphase de la gestuelle vient se superposer au gros plan dans un jeu paroxystique de la même manière que Rossellini le fait à la fin du film avec Ingrid Bergman. La main à la gorge ou sur le visage vient intensifier le drame, déclenche une gradation dans l’intensité de la douleur. La tension finit par envahir tout le corps jusqu’à l’évanouissement. Comme si elles étaient soumises toutes deux à un même rite, une sorte d’*attassamento*, c’est-à-dire de sidération, elles finissent par un ultime cri les rapprochant des descriptions liées aux superstitions du sud de l’Italie par l’anthropologue Ernesto De Martino : « Dès qu’une personne sort de *l’attassamento*, elle jette un cri parce qu’elle

s'aperçoit alors de ce qui s'est passé [...], "comme si" tout était déjà décidé sur le plan métahistorique [11] ».

Incursions de la star dans le personnage

> D'emblée, les gestes alanguis des *dive* tirent vers la pose, la stase et la succession de postures qui vont à l'encontre même du mouvement des images cinématographiques. De film en film, tout se passe comme si les actrices cherchaient, en se figeant, à ralentir le défilement des images et à suspendre le médium pour se donner en spectacle et susciter la contemplation [12].

11 Cette réflexion de Céline Gailleurd qui a consacré sa thèse à l'étude de *dive* italiennes pourrait être calquée sur l'analyse des gestes de Bergman et Magnani à certains moments des films. En effet, certaines séquences de *Stromboli* ou *Vulcano* semblent être tournées tout exprès pour la star et la mettre en valeur dans un plan séquence dans lequel elle apparait seule, objet de l'attention unique pour le spectateur qui peut alors à loisir admirer la créature sensuelle dans l'espace indiqué par le cadre et la suivre sans but narratif. « Tout se passe comme si on mettait le récit en suspension pour ne filmer que le regard et le geste d'une femme qui soudain se fige. [...] le geste glisse vers la pose [13] ». L'espace, le Stromboli immense semble y engloutir le temps. Dans le labyrinthe de pierres formé par les ruelles de l'île, Karen désorientée suit le tracé sinueux, s'égare et ralentit. L'espace extérieur est clos et l'issue difficile à trouver pour une créature venue de l'extérieur. La sinuosité de son cheminement est à l'image des déplacements complexes que son personnage devra affronter pour accéder à une évolution intérieure.

12 À plusieurs reprises, Rossellini la filme dans des séquences comme détachées de la diégèse et composées comme une *saynète* avec un début, un développement et une sortie de scène. Par exemple, après être sortie de sa maison, Karen *entre* en scène, lentement, filmée de dos. Elle lézarde sur la pierre, caresse les végétaux, les porte à sa bouche et les ingurgite même. Elle assimile la matière en somme, devient paysage. Les effets de posture de l'actrice, notamment ce « registre de jeu où la lenteur de ses mouvements menace sans cesse

les gestes de se figer[14] », contribuent à la métamorphose du personnage, qui devient progressivement plus paisible et en symbiose avec les éléments du paysage.

Figures 8



Ingrid Bergman dans *Stromboli* (1950), en symbiose avec le paysage et ingurgitant des végétaux

13 Ces séquences de jeu dénotent par rapport au projet néoréaliste et aux images filmées des habitants de l'île. Ses gestes sensuels, presque chorégraphiés, « mettent en place un retour fantomatique du passé en faisant remonter, à même le corps [de l'actrice], l'iconographie d'un monde révolu[15] ». L'apothéose est marquée visuellement par la chute au sol du corps de Bergman, perte de contrôle dans un crescendo paroxystique. Par leur jeu, Anna Magnani et Ingrid Bergman empilent l'héritage du passé, de la peinture et de l'opéra, du cinéma muet, puis les dépassent à chaque fois, créant par leur corps unique, une strate supplémentaire. Leur personnage n'éprouve pas que par l'œil, il sollicite d'autres sens, s'imprègne de la substance du monde. Elles deviennent, à travers leurs gestes, des sujets sensibles. Par le corps sensible de leur personnage, Rossellini et Dieterle nous affectent *kinesthésiquement* directement.

14 La rencontre entre le documentaire et la fiction s'opère dans ces deux œuvres par l'adoption d'un réalisme de l'expérience intérieure et la recherche d'une vérité brute, caractéristiques fondamentales du néoréalisme. « Le néoréalisme, affirme Rossellini, consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions[16] ». Ce projet esthétique, par lequel le cinéaste définit lui-même le courant, correspond mieux à la réalité de ses films que la description faite a posteriori par les critiques tels que Raymond Borde et André Bouissy dans les années 1960. Une

« descente dans le temps de la sensibilité[17] » de ces actrices et à travers elles, des cinéastes qui les filment.

Conclusion

15 Incandescente donc, la gestuelle conserve des filaments encore très visibles du passé qui irradient du corps de l'actrice sitôt qu'elle est fixe. Dès lors, les propos sur le néoréalisme semblent bien loin :

> L'école italienne utilise beaucoup le plan d'ensemble et le plan moyen. Elle a presque renoncé aux gros plans de visages ou d'objets. Le cadrage est le plus souvent calqué sur la photographie d'actualité [...]. La caméra ne suggère pas, ne dissèque pas. Elle enregistre [...]. L'école italienne se refuse à utiliser l'effet visuel [...]. En forçant un peu les choses, ce pourrait dire qu'elle prend le cinéma où les frères Lumière l'ont laissé[18].

16 L'actrice est bel et bien disséquée, coupée de son corps par le cadrage lorsque la catastrophe surgit ou que l'émotion devient trop intense. L'incursion d'une actrice hollywoodienne dans le cinéma néoréaliste est vue comme une trahison du mouvement par la critique italienne, qui y voit une volonté de détourner l'attention « du paysage italien pour la recentrer sur la vedette féminine[19] ». Cette critique souligne la perception d'un gaspillage esthétique où l'intérêt pour l'actrice éclipse la priorité néoréaliste donnée à l'environnement social et géographique. Pourtant, *Stromboli* marquera le début d'une collaboration significative — une relation personnelle et professionnelle durable entre Roberto Rossellini et Ingrid Bergman qui s'étendra sur cinq films majeurs[20] en six ans, redéfinissant par là même l'esthétique du réalisateur. Il s'agit selon Benjamin Thomas d'une « une manière cinématographique de faire exister corps et espace en tant qu'ils s'entr'appartiennent et se définissent réciproquement », les « plans faisant de l'espace une présence pleine et entière tout en la rendant indissociable des corps qui y évoluent[21] ». Le corps de l'actrice, loin de n'être qu'un spectacle hollywoodien, ne fait plus qu'un avec l'espace qu'il traverse, le définissant autant qu'il en est défini. Le cinéma rossellinien dépasse ainsi le débat critique initial pour proposer une fusion inédite entre l'identité de l'individu et l'environnement filmique.

BIBLIOGRAPHY

Raymond Borde et André Bouissy, *Le néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social*, Lausanne, Clairefontaine, 1960.

Nicole Brenez, « Une économie du geste : Sur les *Fioretti* de Roberto Rossellini », *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 1998.

Ernesto De Martino, *Italie du Sud et magie*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999.

Guy Di Méo, « Espace acteur et "drame paysager" : le cinéma de Michelangelo Antonioni », *Annales de géographie*, vol. 695-696, n° 1-2, 2014.

Céline Gailleurd, « Les douloureuses extases des *dive* italiennes : l'intensité des gestes », dans *Geste filmé, gestes filmiques*, Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), Paris, Éditions Mimésis, 2018, p. 79-97.

Ora Gelley, « Ingrid Bergman's Star Persona and the Alien Space of "Stromboli" », *Cinema Journal*, vol. 47, n° 2, 2008.

James Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988.

Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1984.

Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, [1939] 1957.

Laurence Schifano, *Histoire du cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 5e édition, (1ère éd. 1995) 2016.

Michel Serres, *L'Incandescent*, Paris, Le Pommier, 2015.

Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde : De l'espace cinématographique comme milieu*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019.

Benjamin Thomas, *Sujets sensibles : une esthétique des personnages de cinéma*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2022.

Christian Viviani, « Anna Magnani, l'actrice Louve », dans *Jeu d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Christophe Damour (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016.

NOTES

1 Laurence Schifano, *Histoire du cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 5e édition, 2016 (1ère éd. 1995), p. 54.

2 Le jeu devient ici « centrifuge » (James Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988), tourné

vers l'extérieur.

3 Christian Viviani, « Anna Magnani, l'actrice Louve », dans *Jeu d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Christophe Damour (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 60.

4 Terme emprunté au langage scientifique qui signifie le déplacement ou la transformation d'un élément sous l'effet de stimuli extérieurs.

5 Guy Di Méo, « Espace acteur et "drame paysager" : le cinéma de Michelangelo Antonioni » (dans le résumé de l'article), *Annales de géographie*, vol. 695-696, n° 1-2, 2014.

6 Nicole Brenez, « Une économie du geste : Sur les *Fioretti* de Roberto Rossellini », *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 1998, p. 81-91.

7 Benjamin Thomas, *Sujets sensibles : une esthétique des personnages de cinéma*, Bruxelles, La Lettre volée, 2022.

8 Voir le tableau *Nature morte aux poissons* de Giuseppe Recco sur le site du Louvre : www.collections.louvre.fr/ark :/53355/cl010064678.

9 Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, (1939) 1957.

10 *Ibid.*

11 Ernesto De Martino, *Italie du Sud et magie*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999, p. 107-111.

12 Céline Gailleurd, « Les douloureuses extases des *dive* italiennes : l'intensité des gestes », dans *Geste filmé, gestes filmiques*, Christa Blümlinger et Mathias Lavin (dir.), Paris, Éditions Mimésis, 2018, p. 80.

13 *Ibid.*, p. 86.

14 *Ibid.*, p. 85.

15 *Ibid.*, p. 89.

16 Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1984, p. 26.

17 Michel Serres, *L'Incandescent*, Paris, Le Pommier, 2015, p. 19.

18 Raymond Borde, André Bouissy, *Le néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social*, Lausanne, Clairefontaine, 1960.

19 Ora Gelley, « Ingrid Bergman's Star Persona and the Alien Space of "Stromboli" » (traduction personnelle de l'anglais « from the Italian land-

scape and back onto the female star »), *Cinema Journal* 47, n° 2, 2008, p. 38, URL: http://www.jstor.org/stable/30137701.

20 *Stromboli* (1950), *Europe 51* (1952), *Voyage en Italie* (1954), *La Peur* (1954) et *Jeanne au bûcher* (1954).

21 Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde : De l’espace cinématographique comme milieu*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, URL : https://www.editions-circe.fr/livre-Faire_corps_avec_le_monde-575-1-1-0-1.html

ABSTRACTS

Français

Cet article examine les modalités d’apparaître et la gestuelle d’Ingrid Bergman et d’Anna Magnani au sein du néoréalisme italien, à travers l’analyse croisée de *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) et *Vulcano* (William Dieterle, 1950). Loin du strict principe de dépouillement ou d’effacement traditionnellement associé à ce mouvement, les deux œuvres exploitent et sculptent la présence de ces stars. À l’intersection des *star studies* et de l’anthropologie visuelle, l’étude démontre comment le corps de l’actrice, soumis à l’hostilité et aux stimuli du paysage volcanique, développe une « gestuelle de la suffocation » et de la sidération (*attassamento*). Par des effets de mise en abyme, de postures anti-naturalistes empruntées au classicisme hollywoodien, au théâtre ou à la peinture, le récit se suspend au profit d’une incarnation paroxystique. Le cinéma dépasse ainsi la simple capture documentaire pour proposer une interpellation kinesthésique et une fusion singulière où le corps et l’espace se définissent réciproquement.

English

This article explores the bodily presence and gestures of Ingrid Bergman and Anna Magnani within Italian Neorealism by conducting a comparative analysis of *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) and *Vulcano* (William Dieterle, 1950). Far from the austere minimalist ideal or actor effacement traditionally linked to this cinematic movement, both films fully exploit and reshape the stardom of their leading actresses. Situated at the crossroads of star studies and visual anthropology, this study illustrates how the actress’s body—subjected to the harshness and stimuli of a volcanic environment—develops a "gestures of suffocation" and an experience of trauma-induced shock (*attassamento*). Through formal devices such as internal framing, anti-naturalistic postures rooted in Hollywood classicism, theater, and painting, the narrative is suspended to give way to a paroxysmal performance. Ultimately, the cinema transcends mere documentary capture to engage the spectator kinesthetically, staging a profound fusion where body and space reciprocally define each other

INDEX

Mots-clés
néoréalisme italien, Bergman (Ingrid), Magnani (Anna), star studies, anthropologie visuelle, paysage volcanique, tropismes

Keywords
italian Neorealism, Bergman (Ingrid), Magnani (Anna), star studies, visual anthropology, volcanic landscape, tropisms

AUTHOR

Élodie Hachet
Docteure en études cinématographiques, ATER à Paris 8, membre du groupe de recherche Passages Arts & Littératures (XX-XXIe), Université Lumière Lyon 2. Autrice d’une thèse sur Totò (*Totò des origines à l’original. La figure d’Antonio De Curtis dit « Totò » dans le cadre de la dramaturgie comique* parue chez Mimésis en juin 2023), ses travaux concernent le jeu de l’acteur, le cinéma italien, la comédie. Elle a contribué à diverses revues françaises et italiennes et a également fondé le carnet de recherche *CinéCirque*, dont elle est rédactrice en chef. Aujourd’hui, elle interroge le jeu de l’acteur, notamment face à l’intelligence artificielle, et plus généralement, la représentation de l’IA au cinéma ainsi que son utilisation au sein même du processus de création. Elle publie *2025 l’Odyssée de l’IA. Représentation et usage de l’intelligence artificielle au cinéma* aux Éditions Passage(s) en 2026.