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

Fantômes hollywoodiens et visages néoréalistes

Photogénies croisées d'Ingrid Bergman et Anna Magnani

Hollywood Ghosts and Neorealist Faces. Cross-images of Ingrid Bergman and Anna Magnani

Mathias Sabourdin

https://www.peren-revues.fr/demeter/2646

DOI : 10.54563/demeter.2646

Electronic reference
Mathias Sabourdin, « Fantômes hollywoodiens et visages néoréalistes », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 11 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2646

Copyright
CC-BY-NC

Fantômes hollywoodiens et visages néoréalistes

Photogénies croisées d'Ingrid Bergman et Anna Magnani

Hollywood Ghosts and Neorealist Faces. Cross-images of Ingrid Bergman and Anna Magnani

Mathias Sabourdin

OUTLINE

Gaslight, Los Angeles 1944, ou l'érotisation des fantômes
Campo dei fiori, Rome 1943, ou l'émergence d'un visage
L'amore, Salerno 1948, ou Magnani icône du néoréalisme
Stromboli, Sicile 1950, ou la plongée de la star dans le volcan néoréaliste
Après le néoréalisme, après Hollywood

TEXT

1 Revenir aujourd'hui sur les carrières respectives d'Ingrid Bergman et d'Anna Magnani, au-delà de toute charge mémorielle anesthésiante, c'est accepter de se confronter à la somme de contrastes et de résonances, l'accumulation de divergences et de convergences que dévoilent leurs parcours croisés. C'est constater que le terme de croisement a ici tout son sens puisque l'on parle de deux actrices venues de deux points d'ancrage radicalement opposés, Los Angeles et Rome, incarnant toutes deux des figures antagonistes du champ cinématographique, et qui vont littéralement se retrouver à un moment donné de leur vie au même endroit de l'histoire du cinéma. Un lieu de fractures et de continuités nommé néoréalisme.

2 Mais entre le faux et le vrai, la fiction et le documentaire, la star et la *protagonista*[1], au cœur de l'indéniable faille révélée par l'école italienne de l'après-guerre se dessine aussi un questionnement sur la nature des images, sur leur intégrité et leur fabrication. Une interrogation presque triviale sur la représentation cinématographique des corps qui nous ramène à la part la plus concrète, l'essence technique d'une révolution esthétique qui fut aussi — et peut-être d'abord — une révolution des pratiques. Quelle forme tangible prend en effet ce

nouveau réalisme, au milieu des années 1940, pour parvenir à cette forme de miracle inversé susceptible de faire d'une machine fictionnelle le lieu d'émergence de personnages de chair et de sang ? Quels engagements a-t-il impliqué du côté des chefs opérateurs pour redessiner ainsi leur rôle et leur métier ? Et à l'inverse comment la matrice hollywoodienne avait-t-elle opéré, avant lui, pour transformer une comédienne venue de Suède en chimère de celluloïd ? Bref, c'est la question de la transmutation des acteurs/actrices en figure que nous renvoie le double miroir des filmographies de Bergman et Magnani. L'idée d'une révélation qui peut se faire, selon les cas, affirmation ou dépossession de soi. Or, cet art qui transforme les corps en image a un nom : la photogénie. Une science dont on peut percevoir les traces imprimées au détour de chaque photogramme, témoins à la fois des ruptures et des singularités d'une époque, d'une manière d'exposer le monde et ses récits.

3 C'est donc un cheminement, du vérisme à la modernité, du classicisme à la post-modernité, auquel nous invite l'étude de la matière photographique comparée de *Gaslight* (George Cukor, 1944) et de *Campo dei fiori* (Mario Bonnard, 1943), d'*Il miracolo* (deuxième épisode de *L'amore*, Roberto Rossellini, 1948) et de *Stromboli* (*Terra di dio*) (Roberto Rossellini, 1950), de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) et de *Sonate d'automne* (Ingmar Bergman, 1978). Une relecture qui nous replonge dans l'évidence du parcours artistique de ces deux actrices, architectes autant qu'interprètes de leur *persona*, sublimées et défaites, mythifiées puis désacralisées, falsifiées autant qu'incarnées par le jeu double de leur photogénie.

Gaslight, Los Angeles 1944, ou l'érotisation des fantômes

4 Pour bien mesurer l'ampleur de la fracture technique opérée par le néoréalisme, il convient de se replonger dans le moment historique qui l'a vu naitre. Et en particulier dans le contexte d'un certain cinéma américain dit « classique ». À l'époque de la sortie de *Gaslight* aux États-Unis, en mai 1944, Ingrid Bergman est au sommet de son statut de star, sacralisée par le succès de *Casablanca* deux ans auparavant et par l'image de femme, à la fois moderne et soumise aux désirs des hommes, que les studios — avec le concours appuyé de David O'Selz-

nick — en ont façonnée. Elle est alors une authentique idole. Un fantôme désirable dont les modalités d'existence se dévoilent à travers l'expression de sa photogénie[2]. On a beaucoup écrit sur *Gaslight* ces dernières années[3], dans le contexte du mouvement #*MeToo*, pour la représentation qu'il offre d'une relation de manipulation au sein d'un couple, mais c'est également une œuvre remarquable sur le plan formel. Réalisé par George Cukor, sa photographie a été supervisée par Joseph Ruttenberg, un maître de ces années de gloire du noir et blanc — auteur notamment de l'image de *Fury* (Fritz Lang, 1936), *The Women* (George Cukor, 1939), *Dr Jekyll and Mr Hyde* (Victor Fleming, 1941) — qui aura contribué par son travail d'orfèvre à faire de *Gaslight* le reflet le plus fidèle du chemin que devra parcourir la star Bergman pour descendre de son Olympe californienne jusqu'aux ruelles sans fards de Stromboli.

Figure 1



L'introduction de *Gaslight* (1944) de George Cukor. Source: Warner Home Video

5 *Gaslight* débute ainsi dans une atmosphère victorienne nimbée d'un brouillard de studio, romantique et pictorialiste, où une foule massée

devant une maison londonienne attend la sortie d'une jeune femme dont on ne sait encore rien. Tandis que cette dernière descend enfin les escaliers de sa maison aux bras de celui qui paraît être son tuteur, des murmures se font entendre et les regards se tendent vers ce corps diaphane semblable à une apparition. Ce qui se dégage alors de cette première exposition de la protagoniste aux yeux d'un public fébrile, mise en abyme évidente de la star et de son aura, c'est un expressionisme tempéré par la tradition classique. Un authentique théâtre de contrastes d'où se distinguent les trois caractères constitutifs du système esthétique hollywoodien : stylisation, hiérarchisation et dramatisation.

6 En premier lieu, s'y révèle le travail de recréation d'une atmosphère. On retrouve ainsi présents, dès les premières minutes du film, tous les éléments romantiques issus de la tradition romanesque et picturale du XIX^e^ siècle exposant le brouillard, les lampadaires, le clair-obscur, les reflets sur le sol comme autant d'éléments connotés d'une réalité magnifiée, amplifiée sous l'effet d'une stylisation affirmée.

7 Puis vient ensuite ce que Fabrice Revault d'Allonnes nomme l'impératif de hiérarchisation : acteurs, décors, objets sont tous inscrits par la lumière, le cadre et le découpage dans un schéma plastique qui focalise l'attention sur les éléments jugés signifiants, distinguant les accessoires et les comédiens selon leur importance [4]. Cette focalisation se met au service d'une concentration exacerbée sur un personnage en particulier, représentation idéalisée d'un modèle féminin pris entre les deux termes du divin et du charnel. C'est ainsi que, dans ce qui s'apparente à une authentique épiphanie cinématographique, le personnage interprété par Ingrid Bergman se révèle au spectateur. Silhouette tout d'abord lointaine, indiscernable dans son vêtement sombre masquée par sa capuche, elle est littéralement dévoilée par l'emploi dramatisé d'un raccord dans l'axe associé à son mouvement de retournement. Elle nous apparait alors tel un spectre irradiant de blancheur sur le fond noir d'un décor plongé dans l'obscurité, promue par le travail du clair-obscur et la diffusion de l'image au statut d'une icône.

Figure



2
L'apparition de Paula (Ingrid Bergman) dans *Gaslight*. Source : Warner Home Video

8 À l'image de cette introduction emblématique de la magnificence d'une manière, le travail de la lumière dans *Gaslight* endosse une évidente fonction dramaturgique. Conçue comme un langage avec sa grammaire, sa syntaxe propre, elle impose tout au long du récit une expressivité qui transforme la réalité en émotion, qui héroïse et érotise par une forme de sacralisation des corps et des décors. Une conception qui se révèle très différente de celle qui sera à l'œuvre en Italie au sortir de la guerre et qui repose sur des techniques d'éclairage parfaitement codifiées.

9 Au sein des dispositifs mis en place pour assurer cette qualité reconnaissable entre toutes d'une industrie éprise de références picturales, nous en distinguerons trois majeurs qui se superposent et s'entremêlent pour constituer une praxis propre à l'école post-expressionniste des studios californiens [5] :

- Tout d'abord l'éclairage des visages selon la méthode dite des trois points reposant sur une face (ou lumière d'attaque) qui donne une direction principale, associée à un contre-jour placé derrière le comédien pour le détacher du décor et à une lumière d'ambiance pour équilibrer les contrastes (ou *Fill Light* en anglais, « lumière de remplissage »). Cette

technique, toujours utilisée aujourd'hui, assure la mise en valeur ainsi que la primauté des visages sur les autres éléments.

- Vient ensuite la mise en lumière du décor conçu comme fond expressif, ou l'art de la dentelle, qui induit une lecture dynamique du plan tout en renvoyant implicitement à la hiérarchisation de ses éléments. Le regard du spectateur est ainsi guidé dans un espace rendu lisible et installé dans une atmosphère fortement connotée. Le décor endosse ainsi une double fonction, dramaturgique et plastique, complémentaire.
- Et enfin, l'accentuation des effets : filtres, fumée, lampes à gaz, clair-obscur ou soleil sont là comme autant de signes pour asseoir une dramatisation et une stylisation du monde qui tend à sublimer le réel, à le charger de sens et de sentiments.

10 Ces éléments caractéristiques d'une méthode qui fait de l'illusion théâtralisée et de son apparente transparence le moteur central de la fiction, constituent le canevas dans lequel s'inscrit la star Bergman au faîte de sa gloire internationale. Une authentique toile d'araignée glamour que l'on retrouverait tout aussi bien à l'œuvre chez Alfred Hitchcock ou Victor Fleming à la même époque. Et qui nous renvoie *in fine* l'image d'une actrice, et donc d'une femme, prise dans les filets d'un système dont l'authentique séduction n'est que le corollaire d'un art du contrôle, voire d'une science assumée de la contrainte.

Campo dei fiori, Rome 1943, ou l'émergence d'un visage

11 Autre monde, autres mœurs. Quelques mois plus tôt, en juin 1943, de l'autre côté de l'Atlantique, dans un pays en plein chaos politique, économique et moral, c'est un objet aux contours bien différents qui est proposé au public. Le film s'intitule *Campo dei fiori*, il est réalisé par Mario Bonnard, photographié par Giuseppe La Torre et sort un mois seulement après *Ossessione* de Luchino Visconti, c'est-à-dire au moment précis où est inventé le concept de néoréalisme [6]. Et si ce n'est pas encore la révolution, il y a dans les images de cette comédie contemporaine de la nazification du régime mussolinien comme l'empreinte d'une pratique qui ne demande qu'à s'émanciper.

12 Avant toute considération formelle, *Campo dei fiori* est le film qui marque l'émergence d'Anna Magnani en tant que figure embléma-

tique du petit peuple romain. Ce rôle de femme de caractère, pauvre mais digne, puissante et fragile, vulgaire et délicate à la fois, va lui coller à la peau. Mais ce qui est intéressant ici, c'est d'observer dans quel cadre cette émergence a lieu. Si on compare au début de *Gaslight*, ce qui frappe d'emblée dans l'introduction de *Campo dei fiori*, c'est l'association d'une démarche documentaire et d'une théâtralité dénuée de tout expressionisme. Le passage des plans généraux du marché, purement documentaires, à ceux introduisant les comédiens, tournés en studio à Cinecittà dans un décor réduit au minimum vital, procèdent ainsi d'un minimalisme très singulier qui tend vers une forme de pauvreté totalement antagoniste à la dramaturgie plastique américaine.

Figure 3



Vue documentaire introduisant *Campo dei fiori* (1943) de Mario Bonnard. Source : Raiplay/ Ripleys Home Video

13 Si l'on se penche par exemple sur le premier plan isolant Anna Magnani à son étal de fruits et légumes, on ne peut que constater la

prégnance de ce repli formel. La lumière y est sans contraste, le décor, une simple toile peinte floutée en guise de fond de scène, et l'ensemble dénué de tout relief, réduit à une fonction primaire de lisibilité et de crédibilité par effacement de tous les effets pictorialistes du cinéma de l'entre-deux guerre.

Figure 4



Premier plan d'Anna Magnani dans *Campo dei fiori*. Source : Raiplay/ Ripleys Home Video

14 À l'opposé du clair-obscur ou de l'éclairage trois points, il n'y a aucune direction de lumière affirmée, l'actrice n'est pas isolée du monde dans lequel elle évolue : tout est identiquement visible, sans dramatisation. Car la mise en scène procède ici du jeu des comédiens et seulement de celui-ci. À la manière d'un tableau cinématographique, ce qui n'est pas du ressort du jeu de la comédie pure se révèle accessoire dans *Campo dei fiori*. L'éclairage et le cadre sont empreints d'une forme de neutralité qui renvoie au cinéma des premiers temps mais qui annonce également ce qui fera toute l'originalité de la rupture néoréaliste. Une esthétique abrupte marquée par l'abandon de certaines des conventions les plus séduisantes du cinéma de fiction,

et dont la figure rugueuse d'Anna Magnani va devenir le symbole dès la sortie de *Roma, città aperta* (R. Rossellini) en1945.

15 C'est donc à une forme de lutte de classes photographique que la comparaison de ces deux œuvres contemporaines nous invite, incarnée d'un côté par la fragilité et le mystère de Bergman, et de l'autre par la crudité et l'authenticité de Magnani. Cette opposition franche entre richesse et pauvreté, glamour et quotidienneté va toutefois connaître des modifications substantielles au fil des années et des films.

L'amore, Salerno 1948, ou Magnani icône du néoréalisme

16 Tourné en 1948, trois ans après l'immense succès de *Roma, città aperta* en Italie, *Il miracolo* est peut-être l'œuvre qui témoigne le mieux du rapport intime qu'entretient la question de la photogénie avec ce nouveau réalisme apparu avec la chute du fascisme. Dernière collaboration du couple Magnani/Rossellini, ce second chapitre du film-diptyque *L'amore* porte en effet à son sommet tous les attributs du néoréalisme comme un ultime hommage à son incarnation canonique par Anna Magnani. La photographie est ici signée par Aldo Tonti, l'opérateur historique d'*Ossessione* de Luchino Visconti, mais également collaborateur aux multiples facettes d'Alberto Lattuada (*Il bandito*, *Senza Pietà*, *Il mulino del Po*), de Federico Fellini sur *Le notti di Cabiria*, de Richard Fleischer (*Barabbas*, *Ashanti* !) ou de Sergio Sollima (*Città violenta*).

17 Dans une des séquences les plus fameuses de ce moyen métrage co-écrit par Fellini, la caméra suit ainsi Nannina (A. Magnani), paysanne naïve certaine d'avoir été touchée par la grâce de l'immaculée conception, faisant face à une foule de villageois bien décidée à se jouer de sa candeur [7]. Moment emblématique d'un art rossellinien de la confusion du romanesque et du contextuel, ce qui ressort de ces cinq minutes de déambulations au cœur du *Mezzogiorno*, c'est une forme d'achèvement de l'image moderne : une lumière égale et douce, sans contre-jour ni direction marquée, qui conjugue la prégnance d'une ombre légère avec un soleil sans contraste. Mais ce qui pourrait passer pour un prolongement du style sans effets de *Campo dei fiori*

est en fait bien plus que cela. Car tout est tourné ici en décors naturels, associant dans une même dynamique novatrice la neutralité photographique à la captation de l'existant.

18 Et s'il y a dans cette approche radicale de l'éclairage une part non négligeable de pragmatisme (historique, économique et logistique), ce parti pris vaut par ce qu'il révèle en creux. Produit dans un premier temps par le désir de tourner sans contraintes pour laisser libre cours à l'irruption du réel au sein de la fiction, il devient très vite agent d'un discours, synonyme d'anti-structuration du plan par les contrastes et surtout d'anti-sublimation du réel, qui vient percuter de plein fouet toute la tradition de la photogénie classique. Le monde se donne ainsi à voir dans une sorte de dénuement exempt de toute dramatisation plastique. Tous les protagonistes sont traités de la même manière, sans distinction, les visages et les paysages sont à contempler pour ce qu'ils sont, dans un rapport d'égalité et de réciprocité totales. L'image c'est le visage, tout le visage, rien que lui, pris dans sa beauté brute qui s'apparente au traitement sans apprêt d'un simple paysage [8].

Figure 5



Anna Magnani dans *Il miracolo* (1948) de Roberto Rossellini. Source : Flamingo Video/Cinecittà Luce

19 Avec cette contribution qui se veut « un hommage de Rossellini à l'art d'Anna Magnani », l'actrice acquiert le statut paradoxal d'icône anti-glamour, emblème populaire de tous les parias et déshérités du monde. Un rôle qu'elle portera tout au long de sa carrière, de l'intégration opportuniste de son aura naturaliste au sein du cinéma hollywoodien, notamment dans *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1960), jusqu'à sa sublimation tragique de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini) en 1962. Pourtant, cette consécration artistique marquée par l'indéniable réussite d'*Il miracolo* sera bien le dernier ouvrage en commun du couple Rossellini/Magnani.

Stromboli, Sicile 1950, ou la plongée de la star dans le volcan néoréaliste

20 Le film qui suit *L'amore* dans la filmographie de Rossellini, s'appelle donc *Stromboli*. Une simple indication géographique qui renvoie à tout un imaginaire, celui de l'isolement social et économique du Sud de l'Italie, d'une Sicile ancestrale emplie de rites et de dangers. Un univers authentique et rugueux, *a priori* bien plus proche de la *persona* cinématographique de Magnani que de l'aura romantique de Bergman. Et pourtant, c'est bien cette dernière qui vient se substituer ici à la fille du peuple romain. Reste à savoir quelle forme concrète va bien pouvoir prendre une telle substitution.

21 *Stromboli*, c'est avant tout l'histoire d'une projection, d'un voyage qui se mue en conversion. Et le moment qui incarne le mieux cette modification, la rendant en quelque sorte visible aux yeux du monde, c'est assurément la séquence de l'arrivée du personnage de Karin sur l'île de Stromboli. Durant le long chemin qui la mène du bateau au domicile conjugal (parcours empreint d'étranges similitudes avec le chemin de croix de Nannina dans *Il miracolo*), le jeu de Bergman, son corps et son image, se montrent en effet profondément altérés par leur confrontation avec l'épure documentaire rossellinienne. Cette séquence a toute la violence d'une destitution, d'un choc tant pour le personnage que pour l'actrice. Violence volontaire de la part de

Rossellini qui semble alors opérer une mise en abyme de la condition de la star dans ce contexte sicilien.

22 Ainsi, dès la descente du bateau, la caméra n'hésite pas à nous montrer la maladresse de la femme actrice, puis à venir brouiller son aura en l'exposant aux côtés de comédiens non professionnels. Un brouillage des codes et des représentations, à l'image de toute la séquence où l'on sent dans l'interprétation de Bergman comme une tension, un malaise physique (ses mouvements sont lourds, difficiles et sans grâce) aussi bien qu'un trouble intérieur (son jeu fermé, presque renfrogné à l'opposé du lyrisme théâtral de sa filmographie américaine).

23 De même pour ce qui touche à la lumière, Rossellini et son chef opérateur Otello Martelli [9] paraissent ne rien vouloir épargner à la comédienne. Lors de cet accostage, Bergman se retrouve littéralement face au soleil sicilien, presqu'aveuglée par lui, avec des ombres disgracieuses totalement inacceptables au regard de la norme hollywoodienne. Un manque complet d'égards qui se ressent tout au long de la séquence dans le traitement hétérodoxe du cadre, avec un personnage le plus souvent filmé de profil, de ¾, de dos ou dans des plans très larges effaçant sa singularité de vedette. Une crudité que l'opérateur tempère par des choix d'axes judicieux, le plus souvent à contre-jour ou dans l'ombre (notamment pour l'échange avec le prêtre), mais en faisant toujours primer le respect contextuel des lieux et de la temporalité documentaire sur la recherche de l'effet plastique.

24 Pourtant, quand le personnage de Karin découvre enfin — au bout d'un parcours éprouvant de près de six minutes — la réalité de son foyer d'épouse sicilienne, le travail de la lumière se fait subitement plus classique. Otello Martelli semble alors reprendre dans ce modeste intérieur les principes de l'éclairage trois points, développés dans une version simplifiée, sans le souci de la dentelle et du clair-obscur pictural qui caractérisait *Gaslight*. Mais ce retour au contre-jour, aux taches de lumière portées sur les murs, a ceci de paradoxal qu'il nous dévoile que les opérateurs italiens de l'après-guerre avaient eux aussi une formation classique. Et qu'ainsi leur apport aura consisté, bien plus qu'à renier cet héritage, à le faire évoluer vers une écriture de l'épure photographique. L'esthétique néoréaliste — si tant

est que cette notion puisse se penser comme une globalité — n'est donc pas qu'une affaire de renoncement, un effacement contraint de toute technique. C'est autant une pratique qu'une éthique, un style produisant ses propres artefacts. À ceci près qu'à l'opposé de l'école classique, ce dernier tend vers la recherche de la simplification expressive maximale, en quête d'une forme renouvelée de rapport, plus direct, à la lumière et au monde.

Figure 6



La découverte du foyer conjugal par Karin (Ingrid Bergman) dans *Stromboli* (1950) de Roberto Rossllini. Source : Flamingo Video/Cinecittà Luce

25 Et c'est donc dans les méandres sans apprêt de *Stromboli* et d'*Il miracolo*, à quelques mois d'écart, que se rejoignent les visages de Bergman et Magnani. Apportant chacune leur lumière au cinéma de Rossellini, avec d'un côté Bergman l'étrangère et la bourgeoise, la femme en crise de *Voyage en Italie* (1954) et *Europe 51* (1952), et de l'autre Magnani en éternelle incarnation du peuple, rebelle, candide et réfractaire. Quant à l'expérience américaine qu'entame l'actrice italienne à partir du milieu des années 1950, elle a tout d'une

démonstration par l'absurde de l'impossible exportation d'une forme de cliché vériste européen dans l'espace dramaturgique étatsunien. L'élément le plus symptomatique de ce dépaysement, qu'il s'agisse de *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955) ou de *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1960), tient au fait que dans ces films ce sont bel et bien les hommes (Burt Lancaster et Marlon Brando) qui concentrent toute l'attractivité photogénique, au détriment des figures féminines.

26 Et l'école italienne de Roberto Rossellini et Vittorio De Sica trouvera finalement son prolongement le plus naturel au sein des nouvelles vagues européennes, française, anglaise ou tchèque. Puis plus tardivement, dans son insertion remodelée au cœur de la séduisante crudité du cinéma américain des années 1970. *Macadam cow-boy* (John Schlesinger, 1969), *French Connection* (William Friedkin, 1971) ou *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973) sont là comme autant de témoignages d'une hybridation heureuse entre deux traditions, réalistes et spectaculaires, héritiers de mouvements antagonistes, du cinéma de genre au cinéma direct, issus des deux continents.

Après le néoréalisme, après Hollywood

27 À la mesure de ce bouleversement qu'a pu représenter au début des années 1950 la fusion d'une icône hollywoodienne avec le visage d'une Europe sans fard, de cette rencontre entre deux espaces et deux mondes, les années de l'après néoréalisme vont venir offrir une forme de conclusion paradoxale, tout à la fois fidèle et recomposée. Deux films en particulier viennent témoigner de ce moment « post » où nos deux protagonistes, face au temps qui avance, se retrouvent fatalement confronter à leur propre image.

28 Avec la sortie de *Mamma Roma* en 1962, il semble bien que Pasolini ait réussi à porter l'héritage néoréaliste jusqu'à son point de rupture. En opérant à travers ce film une synthèse de la carrière de l'anti-diva romaine Magnani, le réalisateur d'*Accattone* (1961) reprend en effet l'ensemble des codes du « genre » pour en offrir une version tellement idéalisée qu'elle en devient une sorte de maniérisme de l'anti-manière. Un baroque de l'épure qui s'incarne à l'écran par un recours systématique à la frontalité du cadre, un montage soulignant les

coupes temporelles ou spatiales et une inscription des corps dans un contexte tellement abrupt qu'il en devient symbolique, à l'image d'une lumière elle-même surinvestie de son apparente absence de théâtralité. C'est d'ailleurs à ce titre une des plus belles réalisations de l'école photographique italienne, due à Tonino Delli Colli, chef opérateur de nombreux films de Pasolini (mais aussi de Sergio Leone et Federico Fellini) qui pousse ici le souci de neutralité photogénique jusqu'au bout d'une logique obsessionnelle de la mise en valeur du visage comme unique paysage, se confondant avec un environnement qui se fait tout à la fois la projection active et la cause indifférente d'une aliénation (voir : https://www.imdb.com/fr/title/tt0056215/characters/nm0536167/).

29 À l'image du *finale* qui fait de Magnani une incarnation vivante de la souffrance humaine, nous voilà parvenus avec *Mamma Roma* à l'expression d'une dramaturgie de la frontalité, du minimalisme lumineux tellement affirmée qu'elle achève — tout en la transcendant — la ligne claire rossellinienne.

30 Quant à Ingrid Bergman, c'est à son dernier long métrage, *Sonate d'automne* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978), mis en lumière par Sven Nykvist[10], que l'on doit d'offrir une synthèse du double héritage, expressionniste et néoréaliste, au cœur d'une filmographie prise entre deux pôles expressifs, incarnés d'un côté par la lumière signifiante et de l'autre par la lumière neutre. Car le réalisme est bel et bien devenu au fil des années 1970 une affaire d'hybridation des styles, comme en témoigne la nouvelle école américaine placée sous la double influence de la modernité et d'une relecture des canons du classicisme (de Brian De Palma à Robert Altman, en passant par Wiliam Friedkin ou Francis Ford Coppola et toute une génération de jeunes chefs opérateurs d'Owen Roizman à Vilmos Zsigmond). Et si Ingrid Bergman se retrouve bel et bien dans un rôle inversé, celui d'une mère indigne n'ayant jamais aimé sa fille, sa photogénie traverse, elle, tout le spectre possible d'une crudité dépassant les motifs de *Stromboli* jusqu'à une forme de glamour postmoderne rejouant le grand jeu du cinéma des années 1940.

31 On passe ainsi dans *Sonate d'automne* d'une lumière ultra douce, mettant en valeur les comédiens, à des plans de nuit en clair-obscur, où le visage défait de Bergman s'impose comme un contrepoint d'une

violence extrême, pour finir dans la séquence finale du train par un retour réflexif à la case *vintage* des films d'Alfred Hitchcock ou de Michaël Curtiz. Comme si *Sonate d'automne* concentrait à lui seul toute l'étendue des multiples vies, réelles et imaginaires, de l'actrice (voir : https://film-grab.com/2015/06/08/autumn-sonata/).

32 À travers la folle concentration du film sur ce visage de femme se dessine donc l'histoire de la représentation d'un corps, de son évolution aux yeux du monde. Une évolution qui est aussi celle des formes cinématographiques, du classicisme au naturalisme, de la Nouvelle Vague au post-modernisme. Et le cheminement d'une vie d'actrice qui de fantôme sera devenu personnage de chair, pour finir par incarner cette figure d'artiste égocentrique se reflétant dans son propre miroir. Ingrid Bergman est ainsi ramenée dans cet ultime film à son présent de femme et son passé de star. Une duplicité, en dépit des éléments communs de leur filmographie (Renoir, Rossellini, Lumet, Cukor), qu'Anna Magnani n'aura finalement jamais incarnée, toujours égale à elle-même et à son image. Et ce jusqu'à son ultime apparition dans *Fellini Roma* (1972) où elle est invitée une dernière fois à jouer son meilleur rôle : elle-même.

33 Dans ce film autoportrait d'une ville monstre, Anna Magnani n'apparait que pour une séquence, la plus courte du film, qui résume à elle seule toute la richesse documentaire du dispositif onirique fellinien. Dans une rue théâtralisée par le clair-obscur d'un éclairage nocturne, une ombre se projette tandis que la voix du cinéaste se fait entendre : « Cette dame qui marche le long de cet ancien palais patricien est une actrice romaine, Anna Magnani. Elle pourrait bien être le symbole de cette ville. » À cet instant, un raccord dans l'axe nous amène sur le visage de l'actrice qui, se retournant face caméra, répond ainsi au cinéaste hors champ : « Federico, va dormir », avant de refermer sa porte sur un ultime « Buona notte ! ». Voilà donc le dernier plan de « La Magnani », un sourire ironique jeté à la face de Fellini (et du spectateur), un visage qui s'efface, une porte qui claque et puis plus rien. Comme une ombre qui passe avant la mort, celle de cette éternelle habitante du Trastevere dont on ne sait plus si c'est l'actrice ou la femme qui l'interprète, tant les deux en viennent ici à se confondre dans une parfaite illusion. Une illusion que l'on pourrait qualifier — en définitive — de néoréaliste.

BIBLIOGRAPHY

Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1992.

André Bazin, « Difesa di Rossellini », *Cinema Nuovo*, n° 65, 25 août 1955, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* sous le titre « Défense de Rossellini », Paris, Éditions du Cerf, 1985.

Ingrid Bergman et Alan Burgess, *Ma vie*, Paris, Fayard, 1980.

Collectif, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, New York, Harry N. Abrams, 2003.

Tonino Delli Colli, "A lifetime through the lens" par D. Heuring et G. Galotti, *American Cinematographer*, vol. 86, n° 3, mars 2005.

Tonino Delli Colli, « Tonino Delli Colli, mai soddisfatto di sé », entretien avec A. Garborino, *Rivista del cinematografo*, vol. 38, n° 7, juillet 1965.

Giuseppe De Santis, « Per un paesaggio italiano », *Cinema*, n° 116, 25 avril 1941.

Peter Ettedgui, *Les Directeurs de la photographie*, Paris, La Compagnie du livre, 1999, entretien avec Sven Nykvist, p. 37-47.

Murielle Joudet, *Ingrid Berman, Histoire d'un visage*, Cinémathèque française, 2015 (https://www.cinematheque.fr/cycle/ingrid-bergman-9.html).

Otello Martelli, « Andranno verso la macchina », *Cinema Nuovo*, n° 46, novembre 1954.

Stefano Masi, *Dizionario mondiale dei direttori della fotografia*, 2 volumes, Genova, Le Mani, 2007.

Fabrice Revault d'Allones, *La Lumière au cinéma*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1991.

Roberto Rossellini, *Il mio metodo : scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987.

Roberto Rossellini, *Quasi un'autobiografia*, Milano : Mondadori, 1987 traduit en français sous le titre *Fragments d'une autobiographie*, Paris, Ramsay, 1987.

Filmographie

Ingmar Bergman, *Sonate d'automne* (Höstsonaten), Suède, 1978.

Mario Bonnard, *Campo dei fiori*, Italie, 1943.

George Cukor, *Hantise* (Gaslight), Etats-Unis, 1944.

Federico Fellini, *Fellini Roma*, Italie, 1972.

Sydney Lumet, *L'Homme à la peau de serpent* (The Fugitive Kind), Etats-Unis, 1960.

Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Italie, 1962.

Roberto Rossellini, *Rome ville ouverte* (Roma, città aperta), Italie, 1945.

Roberto Rossellini, *L'Amore*, Italie, 1948.

Roberto Rossellini, *Stromboli*, Italie, 1950.

Chris Vermorcken, *Anna Magnani, un film d'amour* (Io sono Anna Magnani), Belgique-Italie, 1980.

NOTES

1 Le terme *protagonista* s'impose en italien, beaucoup plus qu'en français, pour désigner l'héroïne ou le héros d'un roman ainsi que le personnage central d'un film ou d'une pièce de théâtre. Mais il a aussi une acceptation plus générique renvoyant au terme, comparable en français, de « protagoniste d'une affaire donnée ». En ce sens il s'applique autant à la star qu'à la figure anodine d'un événement quotidien.

2 Sur cette question de la puissance expressive du visage bergmanien, nous ne pouvons que renvoyer au très beau texte que Murielle Joudet a publié en 2015 pour la présentation de la rétrospective Ingrid Bergman à la Cinémathèque française : *Ingrid Berman, Histoire d'un visage*.

3 Voir le livre d'Hélène Frappat, *Gaslighting ou l'art de faire taire les femmes*, L'Observatoire, 2023.

4 Cette notion et sa critique sont au cœur de la très riche synthèse offerte par le livre de Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, Editions Cahiers du cinéma, 1991. En particulier dans le chapitre intitulé « Les 3 lumières. Classique, baroque et moderne », où l'auteur définit les liens qui unissent les trois impératifs classiques de dramatisation, hiérarchisation et lisibilité (p. 29 à 33).

5 L'usage de l'éclairage trois points, de l'accentuation des effets et de la hiérarchisation des corps et décors n'est évidemment pas spécifiquement américaine. On le retrouve aussi bien à l'œuvre dans l'expressionnisme allemand que dans le réalisme poétique français des années 1930, tant chez Michaël Powell que chez Henri-Georges Clouzot. Il est pour autant certain que l'assise économique et le fonctionnement intégré des studios américains ont participé à fixer une méthode, mélange de perfectionnisme artistique et de rationalité capitaliste, emblématique d'une certaine idée de l'excellence, tant industrielle qu'artistique.

6 Selon la légende, le terme de Néoréalisme aurait été pour la première fois employé en 1943 par le monteur d'*Ossessione*, Mario Serandrei, lors du visionnage des premiers rushes du film. Mais le passionnant article de Giuditta Isotti-Rosowsky consacré au mouvement dans l'Encyclopaedia Universalis (https://www.universalis.fr/encyclopedie/neo-realisme-italien/), permet d'envisager son origine dans une perspective beaucoup plus

large partant de la publication des *Indifférents* d'Alberto Moravia en 1929, jusqu'à la réalisation de *Roma, città aperta* en 1945.

7 Le sketch *Il miracolo* et son personnage de femme candide victime de la violence des hommes préfigure par bien des aspects le personnage de Gelsomina de *La Strada* (Federico Fellini, 1954). S'y dessine clairement à travers la double collaboration de Fellini au scénario et en tant que comédien, les liens forts qui unirent au tournant des années 1950 le cinéma de Rossellini à celui qui fut son assistant attitré.

8 C'est précisément dans son article « Défense de Rossellini », publié en 1955 dans *Cinema nuovo* en réponse à Guido Aristarco, qu'André Bazin écrit : « Rossellini aime à dire qu'au principe de sa conception de la mise en scène réside l'amour non seulement de ses personnages mais du réel comme tel, et c'est justement cet amour qui lui interdit de dissocier ce que la réalité a uni : le personnage et son décor. » (« Difesa di Rossellini », *Cinema Nuovo*, n° 65, 25 août 1955, pp. 147-149). Mais l'histoire est ancienne car, dès 1941, Giuseppe De Santis s'interrogeait déjà dans *Pour un paysage italien* : « Comment pourrait-on entendre et comprendre l'homme si on l'isolait des éléments dans lesquels il vit chaque jour … Quand les murs de sa maison, les rues de la ville, son allure, son devenir forment un tout avec la nature qui l'entoure, et l'influence au point de le façonner à son image ? » (« Per un paesaggio italiano », *Cinema*, N° 116, 25 avril 1941 cité par Sandro Bernardi dans *Antonioni. Personnage, paysage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 61).

9 Otello Martelli est l'un des plus importants chefs opérateurs de la période néoréaliste, collaborateur attitré de Rossellini mais également de Giuseppe De Santis, d'Alberto Lattuada. Il deviendra ensuite l'associé le plus régulier de Federico Fellini durant toute la période qui court de *Luci del varietà* (1950) à *Boccacio '70* (1962), responsable entre autres de la photographie de *La Dolce vita* (1959).

10 Chef opérateur de tous les films d'Ingmar Bergman à partir de *La Source* (1960) et jusqu'à *Après la répétition* (1984), connu pour son double usage baroque et réaliste des contrastes, Sven Nykvist aura également acquis une renommée internationale durant les années 1970 et 1980 à travers ses collaborations avec Andrei Tarkovski, Woody Allen, Philip Kaufman ou bien encore Roman Polanski.

ABSTRACTS

Français

L'histoire du cinéma a retenu qu'en 1949 Ingrid Bergman avait commis une sorte de crime de lèse-majesté en choisissant de renoncer au prestige des studios californiens pour rejoindre le tournage de *Stromboli* aux côtés de Roberto Rossellini. Elle a également conservé l'image d'un conflit qui opposerait pour toujours la star hollywoodienne à sa supposée rivale, Anna Magnani, égérie originelle du néoréalisme et compagne délaissée du réalisateur de *Rome, ville ouverte*. Mais de cette double transgression, symbolique et intime, il y a sûrement bien plus à retenir qu'un Rubicon personnel franchi pour l'amour de l'art et d'un homme. Et de cette opposition entre deux grandes figures de notre mémoire cinéphilique, plus à raconter qu'un simple hiatus entre deux personnalités remarquables venues d'horizons inconciliables.

À y regarder de plus près, c'est en fait toute l'évolution de la représentation des visages et des corps qui vient s'incarner dans les parcours croisés d'Ingrid Bergman et d'Anna Magnani. La destinée d'un art et d'une pratique appelé photogénie qui se dévoile à travers le passage historique de l'apogée de l'école des studios hollywoodiens à sa remise en cause radicale par l'expérience néoréaliste. Une véritable révolution esthétique dont elles furent à n'en pas douter des actrices à part entière.

English

The history of cinema has recorded that in 1949 Ingrid Bergman had committed a sort of crime of lèse-majesté by choosing to renounce American prestige to join the filming of *Stromboli* alongside Roberto Rossellini. It has also remembered the anecdote of a conflict which would forever pit the Hollywood star against her supposed rival, Anna Magnani, the original muse of neorealism and abandoned companion of the director of *Rome, Open City*. But from this double transgression, symbolic and intimate, there is much more to remember than a personal Rubicon crossed for the love of art and a man. And from this opposition between two great figures of our collective memory, more to tell than a simple hiatus between two remarkable personalities coming from irreconcilable backgrounds. It is in fact the entire evolution of the face and body cinematography which is embodied in the crossed paths of Ingrid Bergman and Anna Magnani. The destiny of an art and a practice called photogenics which is revealed through the historical passage from the apogee of the Hollywood studio to its radical challenge by the neorealist experience. A true aesthetic revolution of which those two artists were undoubtedly both key players.

INDEX

Mots-clés
néoréalisme, Hollywood, Ciné-photographie, Anna Magnani, Ingrid Bergman

Keywords
italian neorealism, Studio System, Hollywood, Cinematography, Anna Magnani, Ingrid Bergman

AUTHOR

Mathias Sabourdin
Né à Paris en 1973. Après des études de mathématiques, il rentre en 1997 à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière. Il travaille depuis comme assistant opérateur et directeur de la photographie. Son expérience professionnelle couvre aussi bien le long-métrage (J. Rivette, P. Garrel, A. Peretjatko, R. Avary, C. Simon, N. Pariser) que le court-métrage et le documentaire. Il a par ailleurs dirigé l'ouvrage collectif *Dictionnaire du cinéma Italien*, paru aux éditions Nouveau Monde en 2014, participe régulièrement à des cycles de conférences organisés par l'ADRC et a enseigné plusieurs années la prise de vues documentaires à l'Université Jules Verne d'Amiens. Il travaille actuellement à la rédaction d'un livre consacré au cinéma français des années 1970. Ses domaines de prédilection dans le champ critique portent sur les enjeux esthétiques de la pratique de la lumière et du cadre ainsi que sur l'étude comparée des cinémas européens et américains dans la perspective historique de la fin du classicisme.