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

Les Champs Phlégréens

Dialoguer avec le territoire

Federica Petrone

https://www.peren-revues.fr/demeter/2693

DOI : 10.54563/demeter.2693

Electronic reference
Federica Petrone, « Les Champs Phlégréens », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 09 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2693

Copyright
CC-BY-NC

Les Champs Phlégréens

Dialoguer avec le territoire

Federica Petrone

TEXT

1 Le paysage des Champs Phlégréens, avec son éventail de mythes et les personnages qui les peuplent, reste l'un des *topoï* les plus récurrents de l'art italien. Depuis les témoignages littéraires très anciens des plus célèbres poètes latins, tels que Virgile et Horace, ces territoires ont démontré une capacité à attirer et à fasciner l'esprit de ceux qui les ont traversés, devenant ainsi un répertoire fondamental dont les significations varient et déclinent au fil des siècles et des cultures, tout en conservant une forte patine de suggestion. Notre étude tentera d'analyser la présence et la signification des Champs Phlégréens dans trois œuvres cinématographiques. La première de ces œuvres est le célèbre *Viaggio in Italia* (1953) de Roberto Rossellini. Les deux autres, moins connues du grand public, partagent néanmoins des points communs avec la première, qui seront soulignés par la suite : *Per amor vostro* (2015) de Giuseppe M. Gaudino et *Indivisibili* (2016) d'Edoardo De Angelis. Le choix d'un tel corpus d'œuvres, dont les deux dernières sont chronologiquement éloignées de plus de soixante ans de celle de Rossellini, a en réalité une raison d'être : au-delà, en effet, des différences esthétiques et historiques, ces films mobilisent les mêmes lieux et leur confèrent des fonctions similaires. Les quatre protagonistes féminines des trois films sont également confrontées à une crise personnelle et se rendent dans ces lieux dans leur quête de réponses. À partir des analogies entre ces œuvres, une question fondamentale se pose donc à nous : comment les protagonistes de celles-ci entrent en contact avec le territoire et en sont-elles influencées ? Autrement dit, existe-t-il un dialogue actif entre elles et l'espace environnant des Champs Phlégréens ?

2 Cet article interroge donc la manière dont ces territoires fonctionnent, dans les trois films mentionnés, comme des lieux de seuil, capables d'agir sur les personnages et sur leur trajectoire identitaire, devenant ainsi un véritable pivot de la narration cinématographique.

À travers l'analyse de *Viaggio in Italia*, *Per amor vostro* et *Indivisibili*, nous montrerons que la rencontre avec ces lieux, chargés d'un réel pouvoir évocateur et d'une vitalité singulière, en fait de co-protagonistes avérés du film, héritiers d'une mémoire mythique et culturelle qui continue de traverser les représentations contemporaines.

3 Pour répondre à nos précédentes questions et démontrer tout cela, il est nécessaire de commencer par une réflexion d'ordre géographique et culturel, visant à présenter les Champs Phlégréens et à mettre en évidence la signification fondamentale qu'ils ont pour ceux qui les côtoient et vivent avec eux au quotidien. Dans un deuxième temps, nous soulignerons la présence de ces lieux dans l'œuvre de Rossellini, pour préciser comment ils apparaissent transfigurés et quelles sont les significations qu'ils portent. Nous appliquerons ensuite cette polysémie des territoires phlégréens aux deux autres œuvres cinématographiques citées, afin de montrer comment, dans ces cas également, l'acteur-personnage dialogue avec les paysages susmentionnés et subit l'influence de leur dimension sacrée.

4 Notre approche repose donc sur deux axes qui évolueront presque en parallèle : d'une part, une restitution des significations que ces lieux ont accumulées au fil du temps, afin de reconstituer l'importance culturelle et historique des paysages choisis pour le tournage. D'autre part, une analyse filmique des scènes dans lesquelles les Champs Phlégréens sont mis en avant, afin de montrer comment ils sont représentés et comment s'articulent les interactions entre les personnages et les territoires. Il s'agira donc de montrer comment la mise en scène, les mouvements de caméra et les cadrages construisent les Champs Phlégréens comme des espaces actifs de la narration.

5 Du grec φλέγω, *brucio*, les territoires enflammés des Champs Phlégréens — tels qu'ils ont dû apparaître aux habitants des colonies grecques à la suite de l'écoulement de la lave du mont Epomeo au VIII^e^ siècle avant J.-C.[1] — consistent en une dépression intérieure formée sur la côte tyrrhénienne de l'Italie méridionale, qui porte le nom de « caldeira ». La spécificité de cette zone est, contrairement au Vésuve, caractérisé par un seul édifice volcanique, qu'elle est composée de nombreux centres actifs depuis environ 80 000 ans. En

outre, la région en question, qui couvre une partie de la côte ouest de la ville de Naples et de nombreuses autres municipalités, dont Pouzzoles et Bacoli, se caractérise par une densité de population préoccupante. Malgré la présence évidente de l'activité volcano-sismique, ces lieux ont en effet connu une présence humaine depuis le néolithique et comptent aujourd'hui plus de deux millions d'habitants. Cela en fait inévitablement une aire à haut risque, comme l'affirme Rosario Esposito dans son essai intitulé *Magmatism of the Phlegrean Volcanic Fields as revealed by melt inclusions* :

> La zone présente un risque volcanique élevé en raison du haut degré d'urbanisation des CF [Champs Phlégréens] et de la proximité de la ville très peuplée de Naples, qui se superpose partiellement et s'étend à l'est-nord-est de ce champ volcanique actif [2].

6 Il y a manifestement de nombreuses raisons pour lesquelles une telle zone, malgré les risques qu'elle comporte, ait attiré et conservé un taux élevé d'habitants pendant des siècles. Les plus importantes sont résumées dans un texte intitulé *Campi Flegrei. A Restless Caldera in a Densely Populated Area* :

> Fertilité des sols, climat tempéré, beauté des paysages, abondance d'eaux thermo-minérales et de roches volcaniques facilement extractibles pouvant être utilisées à des fins d'ingénierie et d'architecture. En outre, la région, située en plein milieu de la Méditerranée, berceau de la culture occidentale, a toujours été dans une position très favorable d'un point de vue politique, commercial et stratégique [3].

7 Ces quelques lignes montrent déjà clairement que le contraste entre la dangerosité de ces territoires et l'attraction, pourtant forte, qu'ils exercent est très net. En effet, l'activité bradysismique de ces terres, qui se traduit par de nombreux tremblements de terre quotidiens, met en évidence l'attachement tenace d'une population à un territoire insidieux, prêt à lui retirer à tout moment les privilèges importants qu'elle a acquis au fil du temps. Il en résulte un sentiment de précarité avec lequel les habitants de ces lieux semblent avoir toujours vécu, ce qui, au lieu de les repousser, contribue à renforcer leur lien à ces lieux.

8 Parmi les nombreux sites des Champs Phlégréens, deux sont mentionnés dans l'œuvre de Rossellini et visités par l'actrice Ingrid Bergman, interprétant dans *Viaggio in Italia* le personnage de Katherine Joyce : l'antre de la Sibylle et la Solfatara. Katherine, après une énième dispute avec son mari, qui provoque une rupture quasi définitive entre eux deux, au point de les éloigner physiquement pendant quelques jours, se consacre à la découverte de la ville qui l'accueille pour quelques jours, Naples, et de ses environs. En effet, c'est exactement après le départ de son mari pour Capri que Katherine se rend dans l'un des lieux les plus célèbres et les plus suggestifs des Champs Phlégréens : l'antre de la Sibylle. Comme les autres sites archéologiques du parc des Champs Phlégréens, celui-ci représente un point de connexion fondamental avec un monde de croyances anciennes. Mentionné par Virgile dans le sixième livre de l'*Énéide*, il est décrit comme suit :

> L'énorme flanc de la roche Eubéenne était taillé en forme d'antre où cent larges avenues conduisaient et cent portes : il en sortait autant de voix, réponses de la Sibylle [4].

9 Un lieu de culte donc, situé sur l'acropole de l'ancienne cité de Cumes. Cette dernière, comme les autres centres fondés par les colons grecs, a bénéficié pendant des années d'une économie florissante qui lui a permis de se défendre contre les peuples voisins. C'est précisément la perte de son autonomie au profit des Romains au IVe siècle avant J.-C. qui a marqué un premier recul pour cette colonie et le début d'une période de déclin, bien qu'alternant avec des moments de reprise : parmi ceux-ci, la phase qui a vu Cumes s'épanouir comme l'un des centres chrétiens les plus importants entre le IVe et le Ve siècle après J.-C. L'aire cuméenne a ainsi pu s'adapter à différentes dominations et cultures, passant d'un grand centre habité à un petit territoire concentré sur l'acropole. Cela jusqu'à la dévastation par les Sarrasins en 915 et la conquête ultérieure par les armées napolitaines en 1207, qui ont décrété sa destruction totale et l'évacuation des habitants restants de la région.

10 Pendant sept siècles, l'acropole de Cumes est donc restée cachée aux yeux de l'homme, à l'abri de l'usure humaine, devenant une source de curiosité pour les lecteurs de l'œuvre de Virgile. Jusqu'en 1932, année où les fouilles archéologiques d'Amedeo Maiuri ont mis en évidence

ce que l'archéologue n'a pas hésité à reconnaître comme la grotte vantée par Virgile [5] : un tunnel creusé dans le tuf, long de 131 mètres et haut de 5 mètres, dont la forme trapézoïdale est visible depuis l'entrée en raison de l'effondrement de celle-ci. L'une après l'autre, six ouvertures sur le côté ouest de la galerie laissent filtrer la lumière, conférant à la caverne une atmosphère de suspension onirique. Dans ces mêmes espaces, à travers un *travelling* latéral, nous suivons Katherine qui avance, éclairée de temps en temps par la lumière des ouvertures sur sa droite. Immergée dans l'espace et attentive à en scruter les détails, elle écoute un guide du lieu lui parler de son histoire et des changements qu'il a subis au fil du temps.

Figure 1



Ingrid Bergman et son guide dans l'antre de la Sibylle, *Viaggio in Italia*, 1954 (photogramme)

11 À peu près à mi-chemin de la galerie, l'homme évoque rapidement la petite pièce au fond, dans laquelle, selon les intuitions des archéologues, se seraient déroulées les prophéties de la Sibylle, prêtresse d'Apollon [6]. Et toujours à ce niveau, les deux s'arrêtent pour observer une pièce rectangulaire, probablement utilisée par les Romains comme citernes et employées, à l'époque chrétienne,

comme catacombes. Katherine se laisse porter par l'atmosphère suspendue du lieu, jusqu'à ce qu'un détail mentionné par le guide capte son attention : c'est à la Sibylle, en effet, que — lui dit l'homme — les amants de tous les temps s'adressent pour connaître leur destin. Un zoom sur le visage de la femme nous montre l'effet bouleversant que cette information produit sur elle, à travers une expression de douloureux étonnement. Pour Katherine, en effet, déjà ébranlée par sa rupture avec son mari, ce détail devient un funeste présage, un signe qui la secoue violemment. La femme, immergée dans ces espaces évocateurs, semble elle-même entrer dans une sorte de transe. À travers Katherine, comme le dieu Apollon à travers sa prêtresse, résonnent dans la caverne les paroles d'un vieil ami, Charles Lewington, lié à la protagoniste par un lien sentimental intense dans sa jeunesse et disparu trop tôt : « Temple of the spirit, no longer bodies, but ascetic images, compared to which mere thought seems flesh, heavy, dim ».

12 C'est peut-être l'un des moments les plus intenses du film de Rossellini : un moment où la terre et la protagoniste entament un dialogue profond, s'entrecroisent et influencent d'une certaine manière la suite de cette histoire. La caverne sibylline, remplie au fil du temps de significations et de croyances, se transforme pour Katherine en un message fort : c'est à elle que la Sibylle, après des siècles, parle ; et c'est à travers elle que la charge de cet espace se manifeste, affectant le psychisme de la femme, au point de la pousser à le fuir, tant la poussée émotionnelle de l'événement l'a submergée. En effet, la femme interrompt la visite guidée : la caméra la suit alors hors du tunnel jusqu'à ce qu'elle revienne à la lumière.

13 Si, dans les faits, l'action extérieure semble lente et dépouillée, il semble en revanche se produire beaucoup de bouleversements dans la sphère émotionnelle de l'héroïne et, comme l'affirme Peter Brunette dans l'un de ses essais, les détails les plus insignifiants prennent une importance fondamentale dans cet échange qui se joue entièrement entre la conscience de Katherine et l'espace qui l'entoure :

> Un détail en apparence superficiel — la plus infime et la plus fugace des expressions faciales, par exemple — prend toutefois des proportions gigantesques, comme c'est le cas dans l'œuvre de Dreyer,

> Mizoguchi et Bresson. Avec un déroulement épisodique plutôt que linéaire, le film met l'accent sur le rythme, la suggestion et la nuance. Les longueurs et les temps morts sont conservés dans le film final, plutôt que d'être éliminés par un montage rapide qui aurait sans doute mieux fait avancer les choses. (Mais avancer quoi ? L'intrigue minimale ? Ici, la surface de la vie en est la profondeur.) C'est un film composé d'éléments aussi infimes que des textures émotionnelles à peine perceptibles, et aussi immenses que le sens de la vie et de la mort [7]

14 La réaction de Katherine semble donc être plus importante que ce à quoi il réagit. En même temps, cependant, l'intérêt documentaire de Rossellini, comme dans ses films précédents, est fort, et le réalisateur souhaite également montrer la « réalité » de Naples elle-même. Il sait toutefois que cette « réalité » n'est accessible qu'à travers la conscience des personnages, qui imitent ainsi la médiation même du réalisateur. Bazin a bien décrit cette dynamique, car elle s'inscrit parfaitement dans un paradigme phénoménologique de l'intentionnalité de la conscience. Pour lui, la réalité de Naples, telle qu'elle est présentée dans le film, est incomplète, mais en même temps complète :

> C'est une Naples « filtrée » par la conscience de l'héroïne, et si le paysage est pauvre et limité, c'est parce que cette conscience de bourgeoise médiocre est elle-même d'une rare pauvreté spirituelle. Quoi qu'il en soit, la Naples du film n'est pas fausse (alors qu'un documentaire de trois heures pourrait l'être), mais c'est un paysage mental tantôt objectif, comme une pure photographie, tantôt subjectif, comme une pure conscience. [8]

15 Cette même valeur épiphanique de la caverne sibylline face à la conscience d'une femme se retrouve en fait dans une autre œuvre cinématographique plus récente : *Indivisibili*, d'Edoardo De Angelis, de 2016. Le film raconte l'histoire de deux jumelles siamoises, Viola et Daisy, qui ont grandi dans la province de Caserte, non loin de la ville de Naples, et travaillent comme chanteuses lors de fêtes et de cérémonies locales. Les deux femmes, au caractère résolument différent, deviennent les protagonistes d'une croyance populaire qui les associe à une influence bienveillante, un pouvoir apotropaïque qui transcende la dimension humaine et fait d'elles, aux yeux des habitants de

la province, des figures divines. Le fardeau auquel elles sont soumises est aggravé par la prise de conscience de la méchanceté de leur père : un médecin, en effet, les examine et leur dit que les deux corps auraient pu être divisés depuis longtemps, mais c'est le père — en fait — qui s'oppose à ce choix, craignant de perdre les revenus que lui apporte la condition de ses filles. Dès ce moment, commence donc une phase de rébellion de la part de la plus déterminée et têtue des deux jeunes femmes, Daisy, qui tente d'impliquer sa sœur Viola, plus docile et résignée, en lui offrant une vie enfin sereine, dans laquelle elles pourront toutes deux vivre normalement leurs relations interpersonnelles avec d'autres hommes et sortir du regard voyeuriste auquel leur condition les condamne. Malgré cette perspective séduisante, Daisy a de forts doutes, et la solution de Viola est de se rendre dans la grotte de la Sibylle : c'est à elle que les deux sœurs demanderont un signe, un *vaticinium* pour leur future condition. Il ne s'agit certainement pas de deux amants, mais de deux femmes inextricablement liées l'une à l'autre et qui, comme Katherine, sont agitées, à un moment complexe de leur condition individuelle où elles ont toujours dépendu d'un autre être — qu'il s'agisse de son mari ou de son autre sœur — et doivent maintenant acquérir le courage de gagner leur propre liberté. Comme dans l'œuvre de Rossellini, par le biais d'un travelling, d'abord les suivant de dos puis de face, nous observons les deux jeunes filles dans le long tunnel, illuminées par une lumière intermittente, jusqu'à la salle de la Sibylle.

Figure 2



Angela Fontana et Marianna Fontana dans l'antre de la Sibylle, *Indivisibili*, 2016 (photogramme)

16 Ainsi, grâce à un gros plan sur les mains des jeunes filles qui cherchent un signe dans les feuilles du sol, nous assistons à la découverte d'un pendentif portant l'inscription *Holy heart of Jesus*. La caméra, fixée sur les visages des deux jeunes filles, nous montre leur étonnement incrédule, persuadées qu'il s'agit d'un message clair de la part de la Sibylle. Le pèlerinage dans ce lieu mythique devient donc un tournant fondamental : la caverne sibylline semble communiquer avec les protagonistes du film au point de les bousculer et de devenir le moteur de leurs actions ultérieures. Tout comme pour Katherine, le *genius loci* des Champs Phlégréens interpelle ces deux femmes, ou plutôt les oblige à faire un travail d'introspection et à se défaire de leurs convictions pour adopter un regard neuf.

17 Pour Brunette, *Viaggio in Italia* est en réalité l'histoire d'un couple contraint de se confronter pour la première fois à un extérieur inconnu et irrationnel, et d'abandonner son attitude cartésienne, face à une civilisation ancestrale et profondément mystique. Rossellini lui-même affirme que son film repose entièrement sur la confrontation entre deux civilisations [9] et sur la rencontre avec un monde où les frontières entre la Vie et la Mort, l'Histoire et la Nature, sont invi-

sibles, dans une ville, Naples, « siège de choses très anciennes, projetées dans le véritable avenir, avec la compréhension innée, presque inconsciente, des valeurs éternelles et de la vérité [10].

18 Le même discours pourrait donc s'appliquer aux deux jeunes jumelles qui, retranchées dans leurs convictions — cette fois-ci extrêmement irrationnelles, mais pour elles convaincantes et protectrices —, découvrent pour la première fois, au contact de l'extérieur, une force nouvelle, pour s'opposer à leurs parents et affirmer leur autonomie.

19 La grotte de la Sibylle n'est toutefois pas le seul lieu à jouer un rôle de co-protagoniste dans le récit de Rossellini. Katherine traverse en effet un autre lieu, encore plus insolite et sans aucun doute imprégné de ce sentiment de précarité si cher à Rossellini : le volcan de la Solfatara de Pouzzoles. Parmi les manifestations volcaniques les plus évidentes de cette zone, la Solfatara — dont l'étymologie se réfère précisément à sa composition (de *Sulpha terra* : terre de soufre) — reste peut-être l'une des plus visibles et des plus fascinantes, même pour ceux qui ne sont pas du tout des experts en la matière. Surgi il y a quatre mille ans, il est en fait l'un des quarante volcans de la zone phlégréenne, dont l'activité consiste, depuis environ deux millénaires, en l'émission de fumerolles d'anhydride sulfureux, de jets de boue en ébullition et de températures élevées du sol [11]. Ces signes d'activité volcanique sont, d'un point de vue géologique, fondamentaux pour l'ensemble de la zone des Campi Flegrei, car ils représentent une soupape d'évacuation du magma sous-jacent et permettent aux gaz présents dans le sous-sol de maintenir une température constante, ce qui les empêche d'entrer en éruption avec des manifestations plus violentes. D'autre part, ils sont l'expression la plus évidente de l'incertitude d'un territoire densément habité. Comme l'indique l'essai *Seismic and Gravity Structure of the Campi Flegrei Caldera*, *Italy*, « La Solfatara est l'expression superficielle d'un vaste système hydrothermal, identifié par de nombreux chercheurs comme la source principale des troubles récents de la caldeira [12] ».

20 Au fil des ans, en effet, l'activité de la Solfatare ne s'est jamais démentie, donnant parfois lieu à des éruptions, comme celle, violente, de 1198, sous le règne de Frédéric II, qui fut suivie d'un tremblement de terre. Aujourd'hui encore, la Solfatare reste un site à haut

risque, surveillé sans relâche en tant que clé d'interprétation des phénomènes de toute la zone phlégréenne.

21 Ce n'est donc pas un hasard si ces phénomènes ont toujours attiré la curiosité de nombreux visiteurs. Un exemple très ancien remonte à la référence au cinquième livre de la *Géographie* de Strabon en 7 av. J.-C., qui le définit comme

> Forum Vulcani et entouré de toutes parts de collines volcaniques, d'où se dégagent, par de nombreux soupiraux, d'épaisses vapeurs extrêmement fétides : de plus, toute la surface de ce plateau est couverte de soufre en poudre, sublimé apparemment par l'action de ces feux souterrains [13].

22 Strabon n'est certainement pas le seul auteur de l'Antiquité à être fasciné par les zones sulfureuses et à transmettre à la postérité un répertoire d'images mythiques riches de sens. À ses côtés, Pline l'Ancien, Virgile et Pétrone se réfèrent à ces paysages en les chargeant également de sens. Comme l'affirme Salvatore Di Liello dans son article *I Campi Flegrei e la polisemia del paesaggio* :

> Dans l'expérience de ces artistes, les volcans phlégréens, les fumerolles de la Solfatare, le bradyséisme et les innombrables autres « curiosités » naturelles de ces lieux font partie d'une annotation minutieuse de la réalité dans laquelle le constat archéologique s'efface au profit de l'observation de la nature et du dessin du paysage, représenté, entre réalité et métaphore, dans des horizons aériens [14].

23 De nombreuses autres représentations littéraires et visuelles ont fait de la Solfatara leur objet privilégié, non seulement par les artistes autochtones mais aussi — et surtout — par les visiteurs étrangers. Il suffit de dire que sa renommée fut telle qu'elle devint une étape incontournable pour les voyageurs du Grand Tour, qui l'appelaient « Petit Vésuve ». Il est évident, à ce stade, qu'en réalité, d'un point de vue géologique, son importance n'est en rien moindre que celle de son voisin, le Vésuve. D'ailleurs, Rossellini lui-même en avait fait l'une des étapes des excursions d'Ingrid Bergman. Celle-ci, en effet, au troisième jour de son pèlerinage solitaire, visite le cratère en suivant un guide qui, une fois de plus, lui montre les détails du paysage.

L'interaction avec le territoire est à nouveau fondamentale pour la protagoniste, qui entre en relation avec l'espace environnant et les phénomènes exceptionnels de la Solfatare. La caméra, qui reste d'abord fixée sur les deux personnages, se lance, après l'explication du guide sur les effets de l'ionisation, dans un panoramique vers la droite qui embrasse l'ensemble du paysage, le restituant dans son immensité à l'œil du spectateur. Katherine expérimente donc la fascination des fumerolles, les températures élevées des gaz émanant du sol, elle se réjouit d'allumer une cigarette à partir des émissions de soufre : ses échanges avec le territoire montrent, en substance, une forte implication de la protagoniste dans l'espace qui l'entoure et le plan de caméra qui oscille entre les phénomènes volcaniques et la femme en est le témoin.

Figure 3



Ingrid Bergman à la Solfatara, *Viaggio in Italia*, 1954 (photogramme)

À tout cela s'ajoute cependant une réflexion amère : ces interactions, en effet, bien qu'agréables, lui rappellent sa solitude. Cette femme, qui tente encore d'établir un lien avec son mari, en prenant des

photos pour immortaliser ces moments extravagants, manifeste le désir de partager ces instants avec son conjoint désormais éloigné, aussi bien physiquement que psychologiquement. Face à l'étrangeté de ces paysages, Katherine est contrainte de reconnaître qu'elle est un individu à part entière, immergé dans l'espace et loin de la vie du couple. Son dialogue avec le paysage ne concerne à nouveau qu'elle-même et révèle peut-être quelque chose de plus sur elle : une capacité à s'immerger dans son environnement, à interagir avec l'espace sans être vaincue par lui. Ce qu'elle voit la fascine certes, et l'incite à réfléchir sur elle-même et sur sa vie de couple, mais l'actrice occupe le devant de la scène et ce que nous découvrons du paysage, nous le découvrons à travers sa présence en son sein ; c'est l'image de ce que Katherine voit et filtre, remplissant les scènes de ses errances et de ses réactions éparses. Comme l'affirme Carlo Coen dans l'un de ses essais sur la question, ce que nous voyons est

> le reflet médiatisé (ce que Godard appelait la « splendeur du vrai ») d'une « réalité » qui ne « renvoie » ni « n'évoque » la vérité, mais qui la contient en elle-même, et se manifeste, au sens strictement phénoménologique, à travers l'œil de la caméra de Rossellini et — indirectement — à travers les déambulations de Katherine [15].

25 Bien que séparé par plus de soixante ans, ce même périple parmi les fumerolles de la Solfatara semble trouver un écho puissant dans le film *Per amor vostro* de Giuseppe M. Gaudino. Le film raconte l'histoire d'une femme napolitaine, Anna Ruotolo, mère de trois enfants, dont un garçon sourd, et épouse d'un homme violent et usurier, qui lui cache ses affaires et déverse ses échecs sur elle : Anna se présente comme une victime de son immobilisme, se retrouvant enfermée dans une vie grise et dégradée. Ce n'est pas un hasard si le film est donc entièrement en noir et blanc, à l'exception des plans extérieurs du golfe : un choix qui, selon Gaudino lui-même, découle de la nécessité de « raconter une émotion et non un fait réel, afin d'être plus suspendu [16] ». Ainsi, tout comme dans le film de Rossellini, ce sont la conscience de l'héroïne et ses sentiments qui viennent filtrer les paysages.

26 Anna devra alors trouver seule le courage de sortir de son limbe et de se libérer de sa relation conjugale malsaine, d'une condition familiale oppressante et du manque d'estime que son caractère lui vaut de la

part de l'une de ses filles. La seule lueur d'espoir dans la vie de cette femme semble être la relation qu'elle entretient avec un acteur charismatique, Michele. Avec ce dernier, Anna organise une fuite et c'est à ce point que le cadre suggestif de la Solfatara entre à nouveau en scène. Ici des gros plans flous sur la femme se succèdent à la technique de la caméra subjective, permettant au spectateur d'observer le territoire à travers les yeux de la protagoniste elle-même et de percevoir l'atmosphère d'étonnement combinée à un sentiment de tension. Comme Katherine, Anna interagit avec les fumerolles sulfureuses, traverse avec ses mains les gaz qui émanent du sol, se réjouissant de sentir leur chaleur, tandis qu'à l'arrière-plan un drame est sur le point de se dérouler : celui des deux hommes, son amant et son mari, qui ont décidé de se venger d'elle. L'individualité de la protagoniste féminine et son lien joyeux avec son environnement ressortent alors encore plus fortement, tandis qu'autour d'elle, tout passe au second plan, même la corruption de ses affections les plus proches.

Figure 4



Valeria Golino et Adriano Giannini à la Solfatara, *Per amor vostro*, 2015 (photogramme)

27 Par son dialogue avec le territoire, l'actrice se définit, se laisse traverser par lui et se charge de son abstraction et de son enfumage, de ses significations et — néanmoins — de sa suggestivité. Le paysage ne fonctionne donc pas comme un simple décor, mais comme une projection sensible de son état intérieur. La précarité de ces lieux met en effet Anna à nu, nous la montre fragile dans ses gestes enfantins,

et insaisissable derrière les fumerolles qui l'enveloppent, jusqu'à brouiller les frontières entre elle et l'espace. Au-delà du sentiment de fragilité propre à ces lieux volcaniques et chargé de significations plus larges, on retrouve alors d'autres contrastes importants, qui traversaient l'œuvre même de Rossellini et qui l'ont poussé, comme mentionné précédemment, à choisir la région napolitaine : tout d'abord l'harmonie entre les hommes et la Nature, qui ressort visiblement des réactions et des gestes d'Anna ; et encore une fois, le binôme vie et mort, où les deux coexistent en se confondant l'une dans l'autre. Anna, en effet, est à deux doigts de la mort, avec son mari derrière elle prêt à l'assassiner, mais elle semble ne s'être jamais sentie aussi vivante, seule avec l'espace qui l'entoure. C'est dans ces contrastes que réside toute la puissance du récit : nous ne voyons pas vraiment quelque chose se passer, tout semble banal et immobile, mais il se passe énormément de choses en Anna, qui est en train de changer et a pris conscience de son pouvoir d'action, tout comme c'est le cas pour Katherine et les deux sœurs Daisy et Viola.

28 L'analyse de ces trois films nous a donc permis de démontrer l'importance évidente de Champs Phlégréens au sein d'eux. Les témoignages qui se sont accumulés au fil du temps sur ces sites archéologiques et naturels ont certainement contribué à créer une imagerie chargée de sens. La puissance de ces lieux semble en effet avoir survécu aux cultures et aux dominations de tous les temps, fascinant à chaque fois celui qui s'y rend. Rossellini a choisi pour son tournage deux des lieux les plus évocateurs de cette région, permettant donc à la protagoniste de son film de construire sa propre identité à travers eux. Cela se produit également dans deux autres films italiens, dont les personnages principaux vivent des moments décisifs pour leur identité en écoutant l'espace environnant et en s'adressant à lui, parfois dans l'attente d'un retour. C'est à travers elles que l'espace intervient dans l'histoire et devient un élément fondamental de la narration. Le dialogue avec ces territoires contribue donc à créer une conscience de soi chez le sujet, et les lieux eux-mêmes deviennent des co-protagonistes du film en raison des émotions intenses qu'ils suscitent chez l'actrice et le spectateur.

BIBLIOGRAPHY

Aprà Adriano (dir.), *Roberto Rossellini. Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venise, Marsilio Editori, 1987.

Baraldi Fulvio, Tosatti Giovanni, « I Campi Flegrei tra scienza, mito e storia », *Atti della Società Naturalisti e Matematici di Modena*, vol. 149, 2018, p. 79-102.

Bazin André, *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1967.

Bellessort André (trad.), *L'Énéide* de Virgile, Ebooks libres et gratuits, 2011.

Bianco Francesca, Capuano Paolo, Del Pezzo Edoardo, De Siena Luca, Maercklin Nils, Russo Guido, Vassallo Maurizio, Virieux Jean, Zollo Aldo, « Seismic and Gravity Structure of the Campi Flegrei Caldera, Italy », dans Giovanni Orsi, Massimo D'Antonio et Lucia Civetta (dir.), *Campi Flegrei. A Restless Caldera in a Densely Populated Area*, Berlin, Springer, 2022, p. 59-84.

Brunette Peter, *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 1966.

Coen Carlo, « Chist' è 'o paese d' 'o sole. La rappresentazione di Napoli in Rossellini e Martone », *Forum Italicum*, vol. 52, 2018, p. 566-581.

De Vivo Benedetto, Belkin Harvey E., Rolandi Giuseppe (dir.), *Vesuvius, Campi Flegrei and Campanian Volcanism*, Amsterdam, Elsevier, 2020.

Di Liello Salvatore, « I Campi Flegrei e la polisemia del paesaggio », *Casalezza*, n° 7, 2021, p. 18-21.

Esposito Rosario, « Magmatism of the Phlegrean Volcanic Fields as Revealed by Melt Inclusions », dans Benedetto De Vivo, Harvey E. Belkin et Giuseppe Rolandi (dir.), *Vesuvius, Campi Flegrei and Campanian Volcanism*, Amsterdam, Elsevier, 2020, p. 143-161.

Faldini Franca, Fofi Goffredo (dir.), *Il cinema italiano d'oggi. 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Milan, Mondadori, 1984.

Maiuri Amedeo, *I Campi Flegrei. Dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958.

Orsi Giovanni, D'Antonio Massimo, Civetta Lucia, *Campi Flegrei. A Restless Caldera in a Densely Populated Area*, Berlin, Springer, 2022.

Rondi Gian Luigi (dir.), *Il cinema dei maestri*, Milan, Rusconi, 1980.

Rossellini Roberto, « Da "Roma città aperta" a "India". Conversazioni radiofoniche », dans Adriano Aprà (dir.), *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venise, Marsilio Editori, 1987, p. 191-194.

Rossellini Roberto, « Un messaggio di fede, di speranza, di amore », sous la direction de Emilio Lonero, dans Rivista del Cinematografo, n° 6, juin 1954, p. 16-18 ; repris dans Adriano Aprà (dir.), *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venise, Marsilio Editori, 1987, p. 104-107.

Santoni Simona, « Per amore vostro, la Napoli di ignavia e coraggio di Giuseppe

Gaudino », *Panorama*, 11 septembre 2015.

Strabon, *Géographie*, trad. Amédée Tardieu, Paris, Librairie de L. Hachette et C., 1867.

Virgile, *L'Énéide*, trad. André Bellessort, Ebooks libres et gratuits, 2011.

NOTES

1 Amedeo Maiuri en fait part dans son ouvrage *I Campi Flegrei. Dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958, 3ème édition, pp 7-8.

2 Rosario Esposito, « Magmatism of the Phlegrean Volcanic Fields as revealed by melt inclusions », dans *Vesuvius, Campi Flegrei and Campanian volcanism*, Benedetto De Vivo, Harvey E. Belkin et Giuseppe Rolandi (dir.), Amsterdam, Elsevier, 2020, p. 144. Nous traduisons.

3 Giovanni Orsi, Massimo D'Antonio, Lucia Civetta, *Campi Flegrei. A Restless Caldera in a Densely Populated Area*, Berlin, Springer, 2022, p. VII.

4 Virgile, *L'Énéide*, Traduction de André Bellessort, Ebooks libres et gratuits, 2011, p. 122.

5 Des recherches archéologiques plus récentes ont émis l'hypothèse d'une fonction militaire du tunnel, protégeant la crête sud-ouest de l'acropole à l'époque samnite, entre le IV^e^ et le III^e^ siècle avant J.-C., également relié à des canaux d'eau et utilisé plus tard comme lieu de sépulture paléochrétienne.

6 Dans l'épisode virgilien, à travers elle, installé sur son trône, le dieu Apollon s'adresse au héros Énée qui lui demande une prophétie : « Ils en atteignaient l'entrée lorsque la vierge s'écria : "C'est le moment d'interroger les destins : le dieu, voici le dieu !" Comme elle parlait ainsi devant les portes, soudain elle changea de visage, elle changea de couleur, ses cheveux s'échappèrent en désordre ; sa poitrine halète, son cœur farouche se gonfle de rage ; elle paraît plus grande, sa voix n'est plus humaine, quand le souffle puissant du dieu se rapproche et la touche » (Virgile, *op. cit.*, p. 122).

7 « Apparently superficial detail, however—the smallest, most fleeting facial expression, for example—assumes enormous proportions, as it does in the work of Dreyer, Mizoguchi, and Bresson. Episodic rather than linear in its development, the film emphasizes rhythm, suggestion, and nuance. Longueurs and temps mort are left in the finished film, rather than being edited out through a snappy montage that presumably would have moved

things along better. (But what things? The minimal plot? Here, the surface of life is its depths.) It is a film composed of elements as tiny as barely perceivable emotional textures, and as immense as the meaning of life and death ». Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Berkeley, University of California Press, 1966, p. 158.

8 La traduction est l'œuvre de l'auteure ; cet essai a en effet été publié pour la première fois en italien sous le titre « Difesa di Rossellini », dans Cinema Nuovo, 25 août 1955, n. 65, p. 148. Il a ensuite été intégré dans le recueil de Bazin Qu'est-ce que le cinéma ?, plus précisément dans le tome 4, Une esthétique de la réalité : le néoréalisme, Paris, Cerf, 1962. Le texte original : « È una Napoli “filtrata” dalla coscienza dell’eroina e se il paesaggio è povero e limitato lo è perché questa coscienza di borghese mediocre è essa pure di una rara povertà spirituale. Comunque la Napoli del film non è falsa (mentre potrebbe esserlo un documentario di tre ore) ma è un paesaggio mentale volta a volta obiettivo, come una pura fotografia, e soggettivo, come una pura coscienza ».

9 À propos de la rencontre entre ces deux civilisations, Rossellini explique dans une interview sa métaphore de l’humanité, divisée entre les hommes « cousus » et les hommes « drapés » : « Et nous en sommes arrivés à *Viaggio in Italia*. Après les problèmes de la société “doctrinaire”, il fallait aborder ceux des petits hommes qui n’ont pas de doctrine. J’ai essayé de le faire à travers une rencontre entre deux civilisations, entre deux types d’éducation. Il s’agit d’une réalité extrêmement dramatique dont nous prenons difficilement conscience. Personnellement, je l’ai examinée très en profondeur, en comparant le monde nordique et le monde latin. C’est la première fois dans l’histoire que nous avons eu un contact aussi intime. Si je pouvais recourir à un paradoxe pour mieux m’expliquer, je me permettrais de diviser les civilisations en deux catégories : celle des hommes “drapés”, qui sont toujours enveloppés d’une toge et qui continuent à s’en revêtir (moralement, bien entendu), et celle des hommes “cousus”, c’est-à-dire ceux qui sont contraints de se coudre des peaux d’animaux sur le corps pour pouvoir survivre. Ce sont deux types d’hommes très différents. Il est parfaitement logique que l’homme “cousu” soit un individu vraiment efficace et que l’homme “drapé” ait une conception différente de la vie, plus douce, plus détendue. Eh bien… J’ai voulu introduire deux spécimens d’hommes “cousus” dans un monde entièrement “drapé”, dans ce monde qui, d’ailleurs, a contribué, dans la mesure que nous connaissons, à la création de la civilisation moderne. Je me suis arrêté pour observer ». Roberto Rossellini, *Da « Roma città aperta » a « India ». Conversazioni radiofoniche*, Texte tiré d’une

interview radiophonique de l'ORTF dans le cadre de l'Université radiophonique internationale, publié sans titre dans « La table ronde », mai 1960, pp. 74-78. Publié dans Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, sous la direction de Adriano Aprà, Venise, Marsilio Editori, 1987, p. 191-194.

10 Roberto Rossellini, *Un messaggio di fede, di speranza, di amore* (sous la direction de Emilio Lonero), dans « Rivista del Cinematografo », n° 6, 1954, p. 16-18. Publié dans Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, *op. cit.*, p. 104-107.

11 Ces informations et d'autres aspects intéressants sur la conformation des Campi Flegrei peuvent être trouvés dans l'article intéressant de Fulvio Baraldi, Giovanni Tosatti, « I Campi Flegrei tra scienza, mito e storia », *Atti Società Naturalisti e Matematici di Modena*, vol. 149, 2018, p. 79-102.

12 Francesca Bianco, Paolo Capuano, Edoardo Del Pezzo, Luca De Siena, Nils Maercklin, Guido Russo, Maurizio Vassallo, Jean Virieux, and Aldo Zollo, « Seismic and Gravity Structure of the Campi Flegrei Caldera, Italy », dans *Campi Flegrei. A Restless Caldera in a Densely Populated Area*, *op. cit.*, p. 59.

13 Strabon, *Geographie*, Traduction de Amédée Tardieu, Paris, Librairie de L. Hachette et C., 1867, p. 409.

14 Salvatore Di Liello, « I Campi Flegrei e la polisemia del paesaggio », *Casalezza*, n° 7, 2021, p. 18-21.

15 Carlo Coen, « *Chist' è 'o paese d''o sole* ». *La rappresentazione di Napoli in Rossellini e Martone*, dans « Forum Italicum », vol. 52, 2018, p. 566-581. Coen remarque aussi que, curieusement, bien qu'il s'agisse d'un film sur ce que Katherine « voit », *Viaggio in Italia* contient peu de véritables plans subjectifs. La stratégie de Rossellini, qu'il a lui-même largement décrite à de nombreuses reprises, repose en effet sur ce qu'on appelle des « images innocentes » : « L'immagine innocente, ... che si propone contestualmente con una serie di messaggi plurimi, non sceglie aprioristicamente, non decide, mostra, invece, e fa scegliere ; a tutti, e favorendo in tutti un raggio vastissimo di decisioni e di scelte. Dal punto di vista tecnico arrivo a costruire questa immagine innocente con il pianosequenza. Come ho fatto sempre, del resto... Io mostro le cose, non le dimostro. Faccio un lavoro di ricostruzione, punto e basta ». Interview sous la direction de Gian Luigi Rondi, *Il cinema dei maestri*, Milan, Rusconi, 1980. Publié dans Franca Faldini e Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi. 1970–1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Milan, Mondadori, 1984, p. 112.

16 Giuseppe Gaudino in Simona Santoni, « *Per amore vostro*, *la Napoli di ignavia e coraggio di Giuseppe Gaudino* », *Panorama*, 11 septembre 2015, https://www.panorama.it/tempo-libero/cinema/per-amor-vostro-gaudino-venezia [consulté le 02/04/2026].

ABSTRACTS

Français

Dans *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini, parmi les lieux que la protagoniste Katherine (Ingrid Bergman) visite dans les jours qui suivent une énième dispute avec son mari, figurent deux sites bien connus des Champs Flégréens : la caverne de la Sibylle et la Solfatara. Ces lieux, dont l'importance géologique et culturelle est connue depuis des siècles, exercent une fascination indéniable sur l'actrice, acquièrent une signification personnelle et influencent ses choix. Deux autres films italiens décrivent la même dynamique, *Indivisibili* (2016) d'Edoardo De Angelis et *Per amor vostro* (2015) de Giuseppe M. Gaudino. À travers cet article, nous mettrons donc en évidence l'importance que ces lieux revêtent dans les trois œuvres cinématographiques et le dialogue qui s'établit entre eux et les protagonistes, tous féminins, des trois films. Il apparaîtra ainsi clairement que ces territoires jouent un rôle de covedette dans ces films, au point d'influencer le destin des personnages qui interagissent avec eux.

English

In Roberto Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954), among the places that the protagonist Katherine (Ingrid Bergman) visits in the days following her latest argument with her husband are two well-known sites in the Flegrean Fields: the Sibyl Cave and the Solfatara. These places, whose geological and cultural importance has been known for centuries, exert an undeniable fascination on the actress, acquiring a personal significance and influencing her choices. Two other Italian films describe the same dynamic, *Indivisibili* (2016) by Edoardo De Angelis and *Per amor vostro* (2015) by Giuseppe M. Gaudino. In this article, we will highlight the importance of these places in the three films and the dialogue between them and the female protagonists. It will thus become clear that these territories play a co-starring role in these films, to the point of influencing the fate of the characters who interact with them.

INDEX

Mots-clés

Ingrid Bergman, Champs Flégréens, Per amor vostro, Indivisibili

Keywords
Ingrid Bergman, Phlegraean Fields, Per amor vostro, Indivisibili

AUTHOR

Federica Petrone

Federica Petrone est doctorante à l'Université de Lyon *Jean Moulin Lyon 3* et en cotutelle à l'Università degli Studi di Napoli *Federico II*. Sa thèse porte sur l'étude de la représentation de la ville de Naples et des classes subalternes dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, à travers les écrits de l'auteur napolitain Carlo Bernari. Son intérêt pour la culture napolitaine s'étend à l'étude d'autres auteurs contemporains, dont Domenico Rea, d'où son dernier article publié, intitulé « Le témoignage de Domenico Rea : entre dénonciation de la guerre et enquête anthropologique ». Elle est également lectrice à l'Université de Lyon *Jean Moulin Lyon 3* et assure des cours de langue et de culture italiennes.