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

Introduction

Sylvie Dubois, Élodie Hachet and Luca Salza

https://www.peren-revues.fr/demeter/2706

Electronic reference
Sylvie Dubois, Élodie Hachet and Luca Salza, « Introduction », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 12 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2706

Copyright
CC-BY-NC

Introduction

Sylvie Dubois, Élodie Hachet and Luca Salza

AUTHOR'S NOTES

Luca Salza, Sylvie Dubois et Élodie Hachet tiennent à remercier tous ceux et celles sans qui la réalisation de ce numéro n'aurait pu aboutir : les auteurs, bien évidemment, mais également les membres du comité scientifique pour leur précieuse relecture des contributions ; les modérateurs doctorants des laboratoires CEAC et CECILLE : Hugo Duquennoy et Melinda Palombi ; les étudiants qui ont participé à cette journée d'étude.

TEXT

1 Ce dossier consacré à l'actrice face au « volcan néoréaliste » souhaite approfondir les travaux menés lors d'une journée d'études datant du 15 mars 2024. Cette journée s'était principalement orientée vers les figures d'Ingrid Bergman et Anna Magnani respectivement sur les tournages de *Stromboli* (1950), *Vulcano* (1950) et *Voyage en Italie* (1953).

2 Les trois films ont ceci de commun qu'ils ont été réalisés à la même époque, le premier par Dieterle, les deux autres par Rossellini, dans un décor volcanique. Ce dernier expérimentait ses nouvelles préoccupations cinématographiques au détriment de la *star* qui était venue expérimenter de nouvelles méthodes de jeu et de réalisations : Ingrid Bergman. Extirpant Ingrid Bergman du *star-system* hollywoodien, à l'instar de ce couple excavé, vidé de leur individualité, mais remoulé pour apparaître comme personnage-type, Rossellini mène à la mort l'actrice hollywoodienne, pour que naisse une nouvelle Ingrid ; « […] Rossellini, pour accentuer la personne, veut que nous recevions Ingrid Bergman dans la plus belle *performance* de sa carrière […][1] ». Il explore les volcans, symboles de vie et de mort, de passion et de repos, comme il explore les gestes, les expressions du visage, les paroles, intonations et voix de cette créature outre-Atlantique formée à l'École royale d'art dramatique de Stockholm. Aussi, le volcan ne constitue pas uniquement un motif dramatique ou esthétique : il engage plus largement une réflexion sur l'espace naturel

comme agissant sur les corps. Le paysage modèle les déplacements et transforme les visages physiquement et esthétiquement par ce qu'il provoque chez l'actrice et son personnage. La nature volcanique, instable, souterraine, parfois hostile, devient ainsi un milieu vivant avec lequel elle doit composer. Elle est prise dans une relation sensible avec le monde qui les entoure. Aussi, Rossellini modifie son scénario selon les aléas de la vie, tandis que Dieterle consolide en l'immortalisant avec sa caméra, le jeu volcanique, hyperbolique d'Anna Magnani, faisant d'elle une icône exportable à Hollywood. Magnani est utilisée comme une personnification de la vie tandis que Bergman reste hantée par son jeu hollywoodien. Quant au traitement documentaire de ces îles funestes, il marque la naissance d'un cinéma résolument moderne. À travers l'analyse de la mise en scène de ces deux stars emblématiques du cinéma rossellinien – Anna Magnani et Ingrid Bergman –, nous avons étudié comment le cinéaste parvient à brouiller la frontière entre l'actrice et son personnage, à interroger le langage cinématographique et à questionner la mémoire par le décor. L'importance de ces deux stars face au paysage volcanique et des cendres déversées, tient autant à la trace des rapports de vie entretenus avec le passé qu'à l'usage d'une caméra qui n'est pas une simple machine de reproduction mais un dispositif nous faisant voyager dans l'histoire du cinéma de cette période. La caméra permet d'observer la mort et la renaissance d'actrices, traversant les styles et les courants cinématographiques, sur un plan symbolique.

3 C'est ainsi que le présent numéro s'attache dans un premier temps à mettre en avant des recherches autour de ces figures féminines majeures du néoréalisme que sont Ingrid Bergman et Anna Magnani, pour évoluer vers d'autres actrices et d'autres périodes. En partant des passages entre une esthétique néoréaliste et hollywoodienne des visages, le lecteur découvre d'abord la place et la symbolique du volcan au cœur de celle-ci. Le paysage volcanique mais aussi aérien et caverneux comme personnage à part entière prend ensuite davantage sa place, en conservant *Voyage en Italie* et son actrice principale comme base comparative avec un cinéma plus contemporain, pour montrer la transformation du jeu de l'actrice hollywoodienne au contact de ces territoires et de Rossellini. La réflexion se prolonge sur la place de l'actrice professionnelle sur un territoire volcanique dans les années 1990 avec *La Salita* de Mario Martone, empreint du

« motif “strombolien”[2] ». S’en suivent finalement des réflexions plus précisément portées sur le jeu à la fois professionnel et non-professionnel, avec l’analyse du film *Les Merveilles* (*Les Meraviglie*, 2014) d’Alice Rohrwacher, un retour sur Bergman et Magnani, comme un écho, et la figure souvent oubliée de Jennifer Jones.

4 L’enchaînement des articles permet ainsi de créer des ponts (par analogie ou par opposition) entre le cinéma néoréaliste des années 1940-1950 et un cinéma contemporain italien, par l’analyse du rapport des acteurs et personnages avec les éléments naturels des paysages, ainsi que des techniques de jeu. Elle permet aussi d’apporter de nouveaux exemples rappelant les propos de Nicole Brenez mettant en avant que l’acteur (et donc l’actrice) « est – anthropologiquement – un laboratoire expérimental, quelle que soit l’esthétique dont il relève. Qu’il soit pris dans les rets d’un répertoire, rebelle au signe ou sans référent, l’acteur met la représentation à l’épreuve du corps et se dresse en quasi-sujet[3] ».

5 Ainsi, depuis le concret de l’image, de ses caractéristiques et des écarts qu’elle creuse dans ses différentes incarnations, Mathias Sabourdin propose une étude comparée du traitement photographique d’Ingrid Bergman dans les films américains et dans les deux œuvres de Rossellini, ainsi que d’Anna Magnani dans *Campo dei Fiori* (Mario Bonnard, 1943), *Il miracolo* (Roberto Rossellini, 1948) et *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). Il accompagne notre réflexion sur ce hiatus esthétique ainsi exposé par la présence d’une star dans un contexte néoréaliste renouvelé. À travers l’axe de la photogénie, se déploie une réflexion sur les actrices et les films dont il est question au cœur de ce dossier, nourrie par le regard esthétique et technique précis de ce chef opérateur. Pour une lecture et compréhension plus claire de l’ensemble des articles sont posées les bases d’une technique photographique des visages, mais aussi des corps de ces actrices ayant participé au néoréalisme.

6 Suit alors la figure de l’apatride, à laquelle Joachim Daniel Dupuis consacre sa réflexion, et qui permet d’éclairer la relation du personnage de Karin dans *Stromboli* et *in fine* de l’actrice qui l’incarne, au paysage insulaire. L’auteur démontre point par point, à travers une série de séquences analysées tant sous un angle esthétique que

philosophique, dans quels décors intérieurs et extérieurs procèdent ces changements. C'est aussi l'étude des personnages inscrits dans un certain « milieu[4] » qui permet de mieux comprendre comment Rossellini s'empare des codes du cinéma hollywoodien pour, en réalité, affirmer la singularité de son néoréalisme dans *Stromboli*. La comparaison avec des films de studios et des films datant de la période dite muette comme *The Wind* de Sjöström, offre en ce sens une lecture approfondie du rapport de Karin (et de Bergman) avec le paysage dans lequel elle est prise.

7 La réception du jeu de l'actrice italienne et de l'actrice suédoise est ensuite abordée par Corinne François-Denève, qui file la métaphore du volcan à la *passion* et aux discours moraux sur les liaisons des deux actrices avec Rossellini. Elle revient sur les transformations du jeu de l'actrice professionnelle Ingrid Bergman face à Rossellini et ses méthodes qui la bousculent, ainsi que sur la théâtralité et le professionnalisme actoral choisis par Anna Magnani quittant le cinéma de Rossellini pour celui de Dieterle, tout en se confrontant elle aussi au paysage volcanique. Un éclairage sur le contexte social et politique de la fin des années 1940 et du début des années 1950 permet de mieux comprendre la place de ces deux actrices au sein de deux systèmes de production différents.

8 Federica Petrone prolonge la réflexion en s'intéressant à deux territoires emblématiques présents dans l'œuvre de Rossellini : l'Antro della Sibilla et la Solfatara. Son étude permet de reconstruire les représentations littéraires et cinématographiques dans lesquelles ces deux territoires constituent la toile de fond d'un processus de méditation et d'analyse. À partir de là, elle montre ensuite comment, en réalité, ces espaces dialoguent activement avec les protagonistes qui s'y rendent et collaborent, comme dans le cas de *Voyage en Italie*, à défaire les nœuds de ceux qui les traversent. En effet, bien qu'ils soient en arrière-plan par rapport à l'image prédominante du Vésuve, ces lieux n'en ont pas moins un pouvoir évocateur, capable de susciter l'auto-analyse et de devenir eux-mêmes des protagonistes actifs de la représentation. C'est ce que l'autrice révèle par l'analyse d'œuvres plus contemporaines. Dans *Indivisibili* (2016) d'Edoardo De Angelis, elle présente comment les deux personnages féminins principaux transforment leur regard sur le monde par la confrontation avec l'Antro della Sibilla. Le paysage de la Solfatara, lui, prend

place dans *Per amor vostro* (2015) de Giuseppe M. Gaudino, traversant le personnage d'Anna pour nous en faire ressentir l'état intérieur, alors qu'elle est enfermée dans une vie avec un mari violent.

9 Matthieu Combe, quant à lui, revient sur le jeu et la manière dont Anna Bonaiuto, actrice professionnelle, se retrouve filmée dans *La Salita* de Mario Martone (1997), film coloré d'un héritage bergmanien (au sens d'Ingrid Bergman) par sa représentation de l'ascension du Vésuve, mais également pasolinien par la conversation du personnage principal avec le corbeau tout droit sorti du film *Les oiseaux, petits et grands* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) de Pasolini. Il nous montre comment le personnage de Francesca Spada est façonné par le jeu d'une Anna Bonaiuto faisant ressurgir l'indépendance, la force et la liberté de ses précédents rôles avec ce même réalisateur et transformant le personnage masculin, joué par Toni Servillo, en une âme errante ancrée dans le volcan. L'intervention de cette actrice apparaît alors comme le point central de l'apparition d'un héritage plus largement néoréaliste dans le film. Cet héritage, plus contemporain, a été mentionné notamment par Laurence Schifano, mais surtout au travers de figures comme Paolo Sorrentino ou Alice Rohrwacher. Les recherches de Matthieu Combe permettent ainsi d'inclure le cinéaste Mario Martone parmi les héritiers de ce courant.

10 Elles nous conduisent également vers l'analyse d'un autre héritage susmentionné : Alice Rohrwacher et son film *Les Merveilles*, que Lou-Andréa Désiré aborde essentiellement par le prisme des techniques actorales, au regard de l'esthétique, mises en place avec une actrice non-professionnelle. Désiré rend compte des liens entre les techniques employées par Rohrwacher avec Alexandra Lundu et celles de Rossellini avec Ingrid Bergman et Anna Magnani. Le rapport entre le corps des actrices, des personnages qu'elles interprètent, et la terre ou les objets qui les entourent y est traité pour démontrer la présence d'un héritage passant par « une vérité des corps[5] ». Cela nous offre de nouvelles perspectives sur les définitions du néoréalisme et son héritage, tout en se reposant sur quelques théories telles que celles de Raymond Bellour ou Christian Viviani, ainsi que sur celles de Roberto Rossellini lui-même.

11 C'est dans ce sillon que s'inscrit ensuite le travail d'Élodie Hachet, par une analyse du jeu d'Ingrid Bergman et Anna Magnani, saisi par le

climat volcanique. L'article permet de mieux saisir les enjeux soulevés par Rossellini qui, à travers une dimension parfois quasi documentaire, renouvelle l'emploi des corps, et plus spécifiquement de la gestuelle d'Ingrid Bergman, façonnée déjà par une longue carrière professionnelle à Hollywood. Nous apparaissent ainsi les disjonctions visuelles et sonores entre le paysage volcanique et son actrice suédoise, sur les « traces cinématographiques du glorieux antécédent théâtral d'Anna Magnani, matrice de son jeu au cinéma[6] ». Ces analyses nourries par le double champ de la recherche en *star studies* et en anthropologie visuelle permettent d'intégrer à cette étude la mise en lumière consciente de l'originalité que représente le jeu de ces actrices dans le cadre du néoréalisme.

12 Enfin, Francesco Schiariti revient sur une actrice professionnelle hollywoodienne débarquant dans le néoréalisme, et moins étudiée par rapport à Bergman : Jennifer Jones. Analysant le jeu et la valeur esthétique que sa présence apporte au film *Stazione Termini* de Vittorio De Sica (1953), il nous montre comment le transfuge devient significatif dans l'objet filmique en lui-même. Connus pour avoir subi une réception critique du public défavorable, de nombreux remontages et coupes pour correspondre au marché américain, *Gone to Earth* (Powell et Pressburger, 1950) et *Stazione Termini* (De Sica, 1953) n'en sont pas moins, dans leurs conditions de production et de tournage, dans leur accomplissement artistique, dans leur promotion et dans leur réception, des lieux qui interrogent le statut de l'actrice, transférée d'un espace à un autre. Les habitudes de jeu expressif de Jones, acquises durant sa carrière à Hollywood, ne semblent pas la quitter, créant une rencontre, une espèce de choc avec les méthodes du néoréaliste De Sica. Pourtant, il y a bien quelques différences, quelques changements, captées ça-et-là par des cadrages resserrés et remarqués par l'auteur, donnant à voir les définitions du jeu néoréaliste sous un angle original et mettant l'accent aussi bien sur l'exemplarité de l'actrice dans le *star-system* que sur sa singularité d'artiste.

13 Pour conclure, au regard de toutes les analyses, c'est presque la renaissance d'un courant cinématographique qui peut s'affirmer lorsque l'on revient sur la réalisation de *Voyage en Italie* tourné en 1953. L'année 1953 est une année charnière pour Rossellini et le néoréalisme. Suite au projet avorté avec Cesare Zavattini, intitulé

Italia mia, Rossellini se consacre à ce film qui sera perçu par la critique comme une œuvre de trahison du néoréalisme. Pourtant, on retrouve dans *Voyage en Italie* ce qui, lors du projet *Italia mia*, fondait la naissance de ce que serait véritablement le néoréalisme italien selon Zavattini, et qu'il présentera au Congrès de Parme en 1953 :

> « et chacun s'imprégnera de la vie de ce petit village selon la force de son regard et de son ouïe ; mais ce n'est pas tout : l'un consommera ses 3 000 mètres (de pellicule) entièrement à l'intérieur d'une maison, un autre à travers une centaine d'objets, un autre encore en se concentrant uniquement sur les premiers plans de vieilles femmes, et un autre ressentira le besoin d'une comparaison continuellement alternée [de ces plans][7] ».

14 C'est le procédé qu'emploie Rossellini en faisant marcher Ingrid Bergman continuellement durant des jours :

> « En la faisant marcher je montrais tout autour d'elle, je donnais au spectateur tous les éléments dont il avait besoin pour choisir par lui-même, pour voir, pour juger. Le personnage, oui, mais aussi une série de messages contextualisés avec lesquels l'expliquer, expliquer la situation dans laquelle elle se trouvait, le milieu dans lequel elle voyait et les choses qu'elle touchait, et les réactions que ce milieu, ces choses ne pouvaient manquer de susciter en elle[8] ».

15 Nous souhaitons également évoquer les recherches présentées par Anouk Phéline lors de la journée d'études, puisqu'elle revenait sur le contexte de production et le processus de réalisation de son essai audiovisuel *Regard contre regard* (10', 2020) dans le cadre d'une thèse de recherche-création SACRe (ENS-PSL) consacrée à l'analyse génétique du film de Roberto Rossellini *Voyage en Italie* (1954). Son travail de montage reprend et retravaille trois séquences clés du film pour rendre sensible la confrontation entre le regard-caméra d'Ingrid Bergman et les regards dérobés des êtres qu'elle croise sur sa route, pris sur le vif dans les rues Naples. Ces éclats documentaires matérialisent alors une expérience de l'altérité qui serait l'objet même du récit et qui se trouve au cœur du néoréalisme d'un autre artiste : Cesare Zavattini.

16 En même temps que renaît, ou naît peut-être tout simplement un néoréalisme beaucoup plus abouti, tel que le concevait notamment Zavattini, c'est cette nouvelle Ingrid qui apparaît à elle-même. Les analyses des différents auteur·ices auront permis de le dévoiler, soit par analyse directe, soit par l'observation de cet héritage contemporain. Celui-ci continue d'ailleurs de déplacer les lignes, qu'il s'approprie la matière documentaire comme dans *Behind the Screen - Stromboli* de Jean-Michel Vecchiet (2006), ou qu'il s'incarne dans des fictions récentes telles que *Voyage en Italie* de Sophie Letourneur (2023) et *La Gradiva* de Marine Atlan (salué à la Quinzaine des Cinéastes en 2026).

17 À défaut d'avoir pu retenir des contributions sur ces objets précis, cette dernière œuvre, par sa référence à « celle qui marche en avant », offre une synthèse idéale des réflexions ici réunies : à l'image de cette statue animée d'un élan suspendu, confronter des corps et des personnages à la puissance des volcans revient à initier une marche permanente, un mouvement dynamique qui ouvre notre horizon critique et guide la lecture.

18 Penser le cinéma à travers le jeu de l'acteur et dans un environnement particulier précis nous a permis de réfléchir au-delà des théories et des critiques sur une période de l'histoire du cinéma italien qui semblait enfermée dans le carcan d'une définition encore trop peu nuancée, et qui commençait à dater. En convoquant les *star studies*, le champ anthropologique, philosophique, et les outils pratiques, il devient possible de proposer une analyse renouvelée de l'esthétique néoréaliste. On peut en effet bien parler d'une esthétique, fruit d'un travail d'une équipe qui pense la mise en scène, la lumière et le cadre, travaille minutieusement la matière filmique pour fondre les personnages dans le paysage et les faire évoluer conjointement. Jean A. Gili rappelle à son tour, à propos du néoréalisme, que « filmer à l'état brut est une utopie [9] ». Insérer un personnage sur les flancs d'un volcan n'a rien d'anodin, elle enclenche inévitablement une relation sensorielle et parfois sensuelle avec l'espace. Les analyses des films pris en exemple l'ont méticuleusement démontré, que ceux-ci soient issus de la période proprement néoréaliste des années 1940-1950, ou d'une période dite d'héritage dans le cinéma contemporain. L'intime qui contamine et irrigue le film et la fiction apparait presque comme un documentaire pour les actrices, de Ingrid Bergman, Jennfier Jones,

Anna Magnani, jusqu'à Anna Bonaiuto, Angela et Marianna Fontana, Valeria Golino et Alexandra Lundu. La matière documentaire permet de gratter à la surface des actrices, de révéler en elles une part invisible jusque-là. Le paysage, à l'instar du personnage, est utilisé comme un décor naturel certes, mais il n'en est pas moins mis en scène, mis en cadre, pour offrir non la réalité mais une dimension réelle de l'image capturée par la caméra de Rossellini ou celle de Dieterle. Il ne s'agit donc pas de filmer la nature brute mais de représenter le paysage et de le faire dialoguer avec les personnages qui l'occupent.

NOTES

1 Tag Gallagher, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, Paris, Leo Scheer, 2005, p. 592.

2 Cf. dans ce numéro la contribution de Matthieu Combe, « Le Vésuve, autel de ville. Spectres de Naples dans *La Salita* de Mario Martone ».

3 Nicole Brenez, « Sommes-nous les acteurs de notre propre vie ? Remarques sur l'acteur expérimental », dans *Jeu d'acteurs, corps et gestes au cinéma*, Christophe Damour (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 27.

4 Ce terme employé par Joachim Daniel Dupuis évoque notamment les « personnages pris dans des situations optiques et sonores pures, [qui] se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade », dans *L'image temps*, Gilles Deleuze, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 9.

5 Cf. dans ce numéro la contribution de Lou-Andréa Désiré, « Une tradition de l'actrice néoréaliste ? Analyse des pratiques du casting et du coaching d'actrice dans *Les Merveilles* d'Alice Rohrwacher ».

6 Christian Viviani, « Anna Magnani, l'actrice Louve », dans *Jeu d'acteurs*, *op. cit.*, p. 57-67

7 Cesare Zavattini, *Il neorealismo secondo me*, congrès international de cinématographie, Parma, 1953, p. 47, 1953. Nous traduisons.

8 Cité dans Rondi, « Buono o cattivo ? », dans *Les Aventures de Roberto Rossellini*, *op. cit.*, p. 559.

9 « Qui êtes-vous Alberto Lattuada ? », conférence de Jean A. Gili, *Cinémathèque*, 44min, 6 février 2019, URL : https://www.cinematheque.fr/video/1380.html, [consulté le 19/06/2026].

AUTHORS

Sylvie Dubois

Élodie Hachet

Luca Salza