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

Deux volcans comme un diptyque : *Stromboli* et *Vulcano*

Two Volcanoes, a Diptych: Stromboli *and* Vulcano

Corinne François-Denève

https://www.peren-revues.fr/demeter/2724

DOI : 10.54563/demeter.2724

Electronic reference
Corinne François-Denève, « Deux volcans comme un diptyque : *Stromboli* et *Vulcano* », *Déméter* [Online], 15 | Été | 2026, Online since 01 juillet 2026, connection on 10 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2724

Copyright
CC-BY-NC

Deux volcans comme un diptyque : *Stromboli* et *Vulcano*

Two Volcanoes, a Diptych: Stromboli *and* Vulcano

Corinne François-Denève

OUTLINE

Esthétiques et stratégies commerciales de deux films de volcan
Deux films de volcan
Jouer avec le volcan
Coda : Sortir de soi : l'éruption

TEXT

1 L'année 1950 vit la sortie simultanée, et très rapprochée, de deux « films de volcan ». C'est en effet le 2 février qu'eut lieu en Italie la première de *Vulcano*. Le film de William Dieterle avec Anna Magnani coiffait ainsi au poteau *Stromboli* (*Terra di Dio*) de Roberto Rossellini avec Ingrid Bergman dans le rôle principal. *Stromboli* ne devait arriver sur les écrans américains que le 15 février, dans une version reniée par Rossellini, mais imposée par la RKO, et ne serait projeté en Italie que le 26 août, au festival de Venise. Tournés sensiblement à la même époque (à l'été 1949, même si le tournage de *Vulcano*, commencé plus tard, fut achevé avant celui de *Stromboli*), les deux films explorent un espace géographique commun, celui des îles Éoliennes. *Stromboli* a été tourné sur l'île du même nom ; *Vulcano* sur les îles de Salina et de Lipari. Les deux films contribuèrent d'ailleurs à faire des îles Éoliennes des endroits non plus hostiles, mais touristiques.

2 *Stromboli* et *Vulcano* connurent un succès de box-office modeste, et une postérité très différente : *Vulcano* n'est guère considéré de nos jours (non plus d'ailleurs que Dieterle, ramené à un faiseur), mais *Stromboli* fait partie du canon néo-réaliste, comme le prouve la rétrospective de la Cinémathèque française programmée en 2022 [1]. Le seul film à être l'objet d'une conférence est *Stromboli* ; le visage de Bergman dans le film sert d'affiche à l'évènement [2].

3 Les tournages et les sorties de *Stromboli* et *Vulcano* furent abondamment commentés dans la presse de l'époque. En tournant *Stromboli* avec la star Ingrid Bergman, film au budget d'un million de dollars, abondés par le millionnaire Howard Hughes, Rosselini n'avait-il pas trahi le néo-réalisme ? À l'inverse, *Vulcano* avait bénéficié de capitaux italiens, ceux de la Panaria film, en particulier, qui avaient commencé en tournant des courts-métrages sous-marins dans les îles Éoliennes — le film de Dieterle en porte encore la trace. Ce que l'on retient toutefois le plus souvent de *Vulcano* et de *Stromboli*, ce sont les à-côtés anecdotiques : la projection de *Vulcano* fut interrompue par des problèmes techniques, tandis que, le même soir, naissait Roberto, le fils de Bergman et Rosselini, conçu sur l'île de Stromboli, comme un fait exprès.

4 Ainsi *Vulcano* et *Stromboli* sont-ils des jalons dans l'histoire du cinéma, de la presse « people » naissante, ou de l'histoire culturelle. Ils n'en demeurent pas moins des « films de volcan ».

Esthétiques et stratégies commerciales de deux films de volcan

5 Pour la presse de l'époque, l'éruption et le soufre qui entouraient *Stromboli* et *Vulcano* étaient à trouver ailleurs que dans les deux volcans référentiels et diégétiques. Avec *Stromboli*, en effet, Rosselini entamait avec Ingrid Bergman un compagnonnage artistique et amoureux que la presse de l'époque relatait avec une sordide délectation ; avec *Vulcano*, l'ancienne muse de Rosselini, Anna Magnani, se lançait quant à elle dans une carrière internationale, opportunément promue par cette même presse à sensation. Les journaux de l'époque eurent beau jeu d'opposer les deux films, leur offrant une merveilleuse publicité. La rivalité entre *Stromboli* et *Vulcano* avait peu à voir avec le cinéma, et son esthétique : en fait de rivalité, les articles faisaient fond de celle, supposée, de Magnani et Bergman, la délaissée et la conquérante, la fidèle et la trompeuse, la brune italienne et la blonde suédoise. Le volcan, sa violence et ses braises, offrait une métaphore idéale à la passion, aux luttes et aux tourments des deux

vedettes, des deux actrices, ramenées de ce fait au statut de muses et de femmes amoureuses.

Figure 1


CLOSE UP

TEMPEST
on the
TIBER

Magnani, the woman Rossellini left for Ingrid, is the disheveled, defiant darling of Italian films

by JOHN KOBLER

Un reportage sur Anna Magnani, signé John Kobler, dans les pages de *Life Magazine* du 13 février 1950 : « Tempête sur le Tibre ». Le sous-titre parle d'elle comme de la femme abandonnée par Rossellini. Cf. https://archive.org/details/Life-1950-02-13-Vol-28-No-7/page/114/mode/2up

Figure 2



Sur une double page, en haut Magnani, en bas Ingrid. La star américaine est propre et sage, la diva italienne a les cheveux mouillés, et affronte les rochers recouverts d'algues, tandis que sa rivale pose avec une grâce d'équilibriste. Cf. https://archive.org/details/Life-1950-02-13-Vol-28-No-7/page/116/mode/2up

6 L'effusion médiatique qui a entouré la sortie de ces films projette en effet sur eux comme un effet de halo aveuglant qui invite à considérer les deux œuvres en diptyque. Un reportage de l'époque, paru dans *Life*, prend ainsi un malin plaisir à opposer les deux vedettes, en choisissant même de juxtaposer des photographies habilement choisies (Fig. 2). Magnani est l'éruptive, et Ingrid la jeune femme aux cheveux sagement pris dans un foulard. Magnani serait une gitane, orpheline, passionnée, le cœur sur la main, prête à tout pour offrir une meilleure vie à son fils handicapé [3]. *Stricto sensu*, ces éléments sont vrais, mais ils sont mis en narration de façon à trousser un conte italien très digeste pour Hollywood, tant il reprend les codes du mélodrame — Magnani est « Mamma Roma » avant l'heure. Il serait d'ailleurs intéressant de voir ce que le texte ne dit pas : Ingrid Bergman aussi est une orpheline, confiée à ses oncles et tantes, qui a arrêté l'école tôt, et joue à l'instinct.

Figure 3



L'article de *Life* du 2 mai 1949, p. 48. La photo de Bergman et de Rossellini se tenant par la main et, en bas à gauche, une photo de l'actrice avec son mari, rejouant la lecture en diptyque. Cf. https://archive.org/details/Life-1949-05-02-Vol-26-No-18/page/35/mode/thumb, consulté le 9 juin 2026

7 C'est en effet une matière proprement romanesque que l'histoire de la genèse de ces deux films, et le cadre volcanique fournit une méta-

phore facile, mais bienvenue. L'histoire des deux films, ou du trio amoureux (quatuor, si on veut charitablement inclure le docteur Lindström, mari malheureux d'Ingrid Bergman) est reprise à l'envi, jusque dans une période récente. Alberto Anile et Maria Gabriella Giannice font ainsi paraitre *La guerra dei vulcani – Storia di cinema e d'amore* en 2000[4]. Marcello Sorgi renchérit avec *Le amanti del vulcano* en 2010[5]. En France, François-Guillaume Lorrain apporte sa pierre à l'édifice avec *L'Année des volcans*, paru en 2014[6]. Pour l'édition originale, parue chez Flammarion, sous une photo de Bergman et Rossellini l'air fort énamouré, le bandeau indique une phrase placée entre guillemets : « je ne sais dire que *ti amo* ». En la transformant légèrement, mais de façon significative[7], la publicité reprend en effet une des phrases contenues dans la fameuse lettre que Bergman écrivit à Roberto Rossellini. Comme le rappelle la quatrième de couverture du livre, le vaudeville, mâtiné de *commedia dell'arte*, a pour particularité de favoriser la création de deux films : « deux scénarios jumeaux, deux tournages chaotiques, deux actrices, deux volcans ».

8 La métaphore volcanique est à retrouver dès les premiers articles de la presse de l'époque, comme le rappelle le documentaire de Francesco Patierno *La guerra dei vulcani*, réalisé en 2012[8]. Long de cinquante minutes, le film revient sur l'élaboration parallèle des deux films, et le climat de scandale qui les entoure. Le choix du titre montre bien que les volcans en question ne sont pas tant les volcans des îles Éoliennes que les deux actrices, Magnani et Bergman. Des plans sur des kiosques à journaux, et sur des titres de presse, attestent la vitalité de la métaphore, dès 1949 : on lit « *la diva sismica* », « la diva sismique » ; « *due fuochi nell'acqua delle Eolie* », « deux feux dans les eaux des îles Éoliennes ». « *Dentro il vulcano Anna Magnani* », « au cœur du volcan Anna Magnani », autre titre, prouve toutefois que le caractère volcanique est plutôt à penser du côté de « la » Magnani, diva éruptive, femme bafouée et trompée, que du côté de la blonde Bergman, dont le sourire blanc et enchanteur, les yeux protégés par des lunettes de soleil, les cheveux pris dans un foulard, dénotent le côté septentrional. La présentation du documentaire est également éclairante quant à la vision qu'il entend jeter sur Bergman. Pour ses auteurs, *Stromboli* serait pour l'actrice un moment de rupture personnelle et artistique :

> Sur l'île, Ingrid, dirigée, aimée et conquise par le père du néoréalisme, grandit, se transformant en le personnage qu'elle interprète dans Stromboli et, désormais au bord du cratère, décide de reprendre sa vie en main, de devenir maîtresse de son destin, de ne plus avoir honte de ce qu'elle est et d'apprendre à distinguer la fiction du monde réel [9].

9 Ici, c'est une lecture autobiographique du film qui est présentée. Bergman, elle-même perdue dans sa *persona* de star hollywoodienne et dans un mariage absurde, serait venue en Italie pour y trouver la régénération, sinon la révélation, au milieu de gens sincères et vrais. Ingrid, se jetant dans l'incarnation de Karin (sans doute là où le système hollywoodien ne propose que des méthodes de jeu faciles et fausses) « reprend sa vie en main », devient « maîtresse de son destin ». On notera que c'est une curieuse façon d'interpréter le personnage de Karin, qui peut être vue comme se suicidant, ou revenant, résignée, à son mari (c'est d'ailleurs ce que pensait Bergman au sujet de son personnage, dans un départ intéressant qui défie la lecture autobiographique). C'est aussi une façon très romantique de concevoir les relations entre un réalisateur et son actrice, cette dernière étant enfin « aimée » par « le père du néoréalisme ». La création suppose ici un lien sentimental et érotique extrêmement contestable. Cela présume que le film, comme le petit Robertino, est un autre enfant du couple, curieuse façon de voir un objet artistique, ce qui semble condamner par avance tout jugement esthétique. Dans ce système, *Vulcano* serait le film de la vengeance, *Stromboli* le film de l'amour — même si dans le premier, le personnage meurt, vaincu par le destin, comme dans le second.

10 Il est vrai que le livre de mémoires d'Ingrid Bergman, intitulé *Ma Vie* [10], s'ouvre sur la séquence où l'actrice découvre les films de Rosselini avec son mari d'alors. La comédienne prend le soin de mentionner que sa rupture avec Hollywood et l'Amérique était motivée par l'art. Elle aurait trouvé en Rossellini un Pygmalion étrange, aux codes qu'elle n'aurait pas compris, mais aurait lancé sa carrière vers des pistes plus artistiques et plus hasardeuses. L'amour serait venu alors s'en mêler.

11 Le documentaire de Francesco Patierno est en outre construit selon un principe de narration malin. Une voix off narre en effet la chrono-

logie de l'élaboration des deux films, des premiers contacts aux mésaventures de la première projection, en passant par les démêlés avec la production. Cette voix off parle sur des images parfois sourcées, parfois non : ainsi, le dernier film que Magnani a fait avec Rossellini, *L'Amore*¸sert à de nombreuses reprises à illustrer le désarroi supposé de l'abandon par Rossellini de sa « muse » désormais obsolète. La première rencontre entre Bergman et Rossellini est illustrée par une séquence de *Notorious*, celle où la protagoniste reçoit les amis de son mari dans une réception. La caméra opère un mouvement de grue descendant vers Bergman. Les cinéphiles savent aussi que cette scène est une scène de duplicité, le personnage de Bergman s'étant marié à celui de Claude Rains pour l'espionner, sur l'insistance de Devlin/Cary Grant : cette soirée est celle de la tromperie, mais aussi de l'évasion de la femme adultère, rédimée par son sacrifice pour sa patrie. D'autres images montrent Bergman en Jeanne d'Arc ; le narratif est bien connu, et reprend la presse de l'époque : voici la blonde hollywoodienne, mariée, mère d'une petite fille, qui a joué des nonnes et des saintes, et qui débarque en Italie pour voler son homme à la Magnani. *L'Amore*, *Notorious*, *Arch of Triumph* (deux films dans lesquels Bergman joue une femme dite de mauvaise vie), ou *Joan of Arc* (dans laquelle elle joue une sainte), sont ainsi convoqués, provoquant une confusion entre vie et film, dans un geste beuvien encore très fréquent dans les histoires du cinéma grand public. Les séquences de *Vulcano* et de *Stromboli* utilisées reprennent également des approches critiques souvent évoquées : une Magnani truculente, à l'aise dans ce paysage hostile, son personnage de prostituée tranchant sur les veuves noires de l'île, qu'elle défait par sa franchise et sa force. De l'autre côté, la Bergman affrontant les mêmes veuves noires, qui lui demeurent hostiles, la star hollywoodienne détonnant dans ce paysage ingrat. Ingrate, elle l'est aussi, en tout cas au regard des canons hollywoodiens. Ces narratifs font toutefois bon marché de nombre de faits. Il est également souvent oublié que dans sa lettre à Rossellini, si souvent citée, Bergman ne parle pas tant d'elle comme une actrice hollywoodienne que comme une actrice européenne, polyglotte (la mère de Bergman était allemande). Du côté de l'anecdote, il semble bien que la rivalité avec Magnani ait finalement été très exagérée : Magnani n'avait jamais rien eu contre Ingrid. On oublie aussi que Magnani et Rossellini n'étaient pas mariés, mais que

Magnani et Rossellini étaient mariés à d'autres, et que Magnani a eu un enfant, Luca, hors mariage, à qui elle a donné son nom.

12 Le scandale, enfin, fut assez finement exploité par Hughes et ses publicistes. Aux États-Unis, le film fut vendu avec des slogans racoleurs : « RAGING ISLAND… RAGING PASSIONS! » « This it IT! The Place: STROMBOLI/The Star: BERGMAN/Under the Inspired Direction of ROSSELLINI [11] ». Sans surprise, aux États-Unis, *Vulcano* est également vendu en mettant en avant son aspect sensationnel.

13 L'évocation des films dans la presse de l'époque n'est souvent que glissements : des films, on parle finalement peu. Quand la *persona* des deux actrices est convoquée, c'est pour venir à l'appui de leurs situations amoureuses et conjugales : Magnani était issue de l'école néoréaliste ; elle campait des personnages forts, honnêtes, tranchants. Bergman, si elle avait débuté en Suède, était une actrice magnifiée par Hollywood dans des rôles de candide, ou de sainte. Avec ces films de volcan, la chaste et douce Bergman devenait la volcanique voleuse d'homme, et la truculente Magnani se figeait dans la posture de la madone trompée, pathétique mais digne : tout cela fournissait la matière d'articles croustillants, servant la publicité des films, desservant ou faussant leurs propos. Des raisons extra-filmiques expliquent ainsi la réception de ces films, mais viennent souvent troubler le discours critique qui les accompagne.

14 Peut-être serait-il bon, ainsi, de débarrasser *Stromboli* et *Vulcano* de leur « circonstance », pour les situer autrement. D'autres approches, plus proprement cinématographiques, soulignent la rupture que constitue *Stromboli*, pour Bergman et pour Rossellini. Rossellini se met à faire des films avec Bergman, ou des « *Bergman-films* ». Sans revenir à la très discutée relation de la muse et de son Pygmalion, il est intéressant de voir ce que *Stromboli* produit, du « couple » de créateurs que sont l'actrice et son réalisateur [12].

Deux films de volcan

15 Dans leur diégèse, les deux films présentent des similitudes. Le personnage principal est, dans *Vulcano* comme dans *Stromboli*, une femme, marquée comme une paria ou une étrangère, qui se retrouve dans un espace insulaire où le volcan ne semble pas être pour elle

une menace plus grande que ses habitants, ou surtout ses habitantes. Dans *Stromboli*, Ingrid Bergman est Karin, grande et belle jeune femme au teint pâle, venue de l'Europe de l'Est, qui tente de négocier son passage vers l'Argentine et qui, pour ce faire, va épouser un Italien. Le mariage et l'installation à Stromboli, île de transit, s'avéreront désastreux, Karin ne se « retrouvant pas » dans ce paysage ingrat, et ne parvenant pas à se faire accepter par les insulaires. Dans *Vulcano*, Anna Magnani n'est pas l'étrangère au physique différent, mais la fille prodigue qui revient au pays. Prostituée à Naples pendant dix-huit ans, elle retourne sur son île pour affronter la haine de ses anciennes voisines, et rencontrer enfin sa sœur, la très joyeuse et pure Maria (que les deux sœurs s'appellent Maria et Magdalenna est une piste de lecture évidente, le couple de sœurs personnalise « Marie Madeleine », la prostituée sainte). Suivie par son petit chien, son seul ami, que des femmes jalouses vont d'ailleurs sacrifier, Magdalenna se résigne à son exil, soucieuse de protéger sa sœur du sort qui a été le sien. Comme Karin[13], elle détonne sur l'île, arrivant en chaussures à talons et en tenues par trop voyantes.

Figure 4



Confrontation de l'arrivée sur l'île de Magdalenna dans *Vulcano* (capture) et de Karin dans Stromobli (capture).

Dans les deux films, les hommes de l'île, un peu falots, convoitent les deux « étrangères ». Les femmes de l'île, vêtues de noir, forment l'équivalent d'un chœur antique[14], dans un noir et blanc tranchant.

Figure 5



Confrontation du regard des autres femmes sur Karin dans *Stromboli* (capture), en champ/contrechamp, et sur Magdalenna dans *Vulcano* (capture), face caméra pour Magnani, pour faciliter l'identification avec le spectateur et la spectatrice.

16 On pourrait à l'envi tirer le fil des ressemblances entre les deux films : le petit chien de Magdalenna a des équivalents dans le film de Rossellini, sans doute pour symboliser le départ entre humain et animal, humanité et animalité (Rossellini avait également offert un petit chien, appelé Stromboli, à Ingrid Bergman).

17 Des épisodes « documentaires » sont également présents dans les deux films, comme le travail terrible dans la carrière de pierre ponce, ou les épisodes de pêche, qui montrent la difficulté à vivre dans ces îles. Les deux films montrent que les habitants ne rêvent que d'en partir, pour aller vers des lendemains qui chantent, souvent trompeurs, la plupart des aspirants au départ revenant les pieds devant, ou remplis de désillusion et couverts d'opprobre, à l'image du personnage d'Anna Magnani.

18 Les films ont également une portée historique, voire politique. En un sens, et *Vulcano* et *Stromboli* témoignent, par des moyens différents, de la pauvreté endémique dans l'Italie des lendemains de la guerre. Les îles Éoliennes, de fait, furent des lieux de détention pendant le régime fasciste : la géographie de l'île, forcément claustrophobe (les femmes ne cessent de se heurter à la côte, ou au volcan, coincées, sans lieu à elles, à l'image des habitants de *Vulcano* qui occupent les maisons abandonnées par les autres) s'alourdit de cette donnée, de façon sans doute plus évidente chez Rossellini (qui décrit un camp), que chez Dieterle (où l'enfermement de Magdalenna est plus méta-

phorique). Les maisons en ruines (dégâts que l'on impute au volcan) ont été aussi abîmées par l'histoire récente et tragique de l'Italie.

19 *Vulcano*, toutefois, s'inscrit dans un registre pathétique de façon évidente. Pour s'en sortir, Magdalenna n'a comme solution que de se prostituer, sort qu'elle tente d'éviter à sa jeune sœur, tombée entre les rets d'un affreux souteneur. C'est un système narratif très balisé qui est ici ravivé — celui du roman sentimental, ou du mélodrame. Les rôles offerts aux femmes, de fait, dans la diégèse du film de Dieterle, sont très réduits : femme trompée, veuve, vieille fille, ou prostituée ; il est peu de solutions hors de la conjugalité. Or se marier est, pour les femmes de l'île, difficile. Peu de jeunes gens en effet débarquent au port pour « embarquer » dans un vrai mariage les jeunes filles de l'île.

20 Pareil imaginaire habite également *Stromboli*, en un sens. Karin n'a d'autre choix que de vendre son corps à un homme qu'elle n'aime pas, pour contracter un mariage qui ne sera pas « blanc », l'héroïne se retrouvant enceinte à la fin du film. Pour s'échapper, Karin est même contrainte de séduire un autre homme, sachant parfaitement, comme Magdalenna, que son billet pour un autre monde sera obtenu par son corps. Le corps de Karin, toutefois, est un corps politique : Karin n'est pas une habitante de l'île, mais une de ces étrangères ballotées par la guerre.

21 Et *Vulcano* et *Stromboli* sont aussi tourmentés par le mysticisme ou, à tout le moins, dans le cas de *Vulcano*, par le catholicisme. Il est évident que Magdalenna est une « mauvaise femme », aux yeux de la société. Pour le spectateur et la spectatrice toutefois, incarnée par Magnani, Magdalenna est vue en sympathie : elle offre l'image de la prostituée au grand cœur, truculente et gaie en dépit de ses malheurs. Le personnage de la sœur offre une version « pure » d'elle-même. Dans ce personnage, Magnani peut déployer sa palette : le public rit avec elle du mauvais tour qu'elle joue à son voisin lubrique, et pleure avec elle lorsqu'elle se voit interdite d'église par les femmes de l'île, présentées comme des bigotes cruelles. Dans *Vulcano*, l'île est un espace métaphorique qui enferme les femmes et leur offre peu d'occasions de s'en sortir. Le volcan et son éruption, toujours possible, symbolisent la cristallisation des passions, mais aussi des frustrations. Il fournit au film une fin idéale et mélodramatique : pas de salut sur cette île, à moins qu'une punition divine, spectaculaire,

qui vient libérer la pécheresse, et sans doute punir celles qui lui ont jeté les premières pierres. En effet, le film ne peut, dans son régime mélodramatique, que proposer cette fin. La mort de l'héroïne rachète le meurtre qu'elle a commis en ne remontant pas le méchant, coincé dans son scaphandre. La cloche qu'il agitait marquait sa détresse, mais rappelait aussi un univers sonore catholique. Le méchant périt par l'eau, et la pécheresse par le feu. *Vulcano* est un film de volcan, car le volcan est le *deusex machina* : le volcan avait murmuré (protesté ?) la nuit de son retour ; lorsqu'il entre en éruption, au lieu de fuir, l'héroïne choisit de monter vers le sommet et d'y trouver une mort certaine, mais qui reste toutefois hors champ, dans une fin ouverte. Présence visuelle évidente, mais aussi sonore, le volcan est un personnage essentiel du film.

22 Tout au long de *Stromboli*, Karin cherche aussi le salut. Elle aussi monte à l'assaut du volcan en éruption, à la fin du film. Mais si *Vulcano* fait se succéder des sortes de tableaux aux ressorts très théâtraux — un meurtre, des méchants, un trésor caché…, déployant un chapitrage aisément reconnaissable, culminant sur une fin ouverte mais morale —, *Stromboli* refuse une narrativité classique, même si le film pourrait être vu comme un drame à stations. Sur les pentes raides du volcan en éruption, Karin « rencontre » Dieu. Là encore, la fin est ouverte : Karin va-t-elle affronter la mort, se jetant dans le volcan, avec l'enfant qu'elle porte ? Va-t-elle ne pas revenir, pour partir « ailleurs » avec ce bébé à naître ? Ou va-t-elle se résigner à redescendre, transfigurée par le feu, la tête couverte de cendres, revenant à son époux, prête à mettre au monde un enfant miracle ? Telle est la fin explicite choisie par la RKO dans la version américaine, qui faisait dire à une voix off : « *Out of her terror and her suffering, Karin had found a great need for God. And she knew now that only in her return to the village could she hope for peace* », là où Rossellini choisit de laisser Karin s'exclamer: « *My God! Oh merciful God* », tandis que le volcan fume derrière elle. Rossellini lui-même avait refusé d'indiquer ce qu'il pensait de la fin de son film, voyant ses épilogues comme des tournants dans la vie de ses personnages, qu'ils étaient libres de prendre.

Jouer avec le volcan

23 Dans *Vulcano*, la *persona* de Magnani est surexploitée, dans tous ses registres. On a pu dire d'elle que « dans sa carrière, il y a un avant et un après *Rome, ville ouverte* (1945) » car « c'est le film de Roberto Rossellini qui la consacre tragédienne du peuple, faisant d'elle une mamma courage, symbole du sacrifice des épouses et mères italiennes[15] », comme l'écrit en 2024 l'auteur du texte de présentation pour le focus Anna Magnani à l'Institut Lumière de Lyon. Si elle quitte Rossellini, avec *Vulcano*, c'est pour s'éloigner du néo-réalisme et assoir de façon définitive un jeu expressif, sinon expressionniste et théâtral, qui sera désormais le sien, et pourra voyager à son tour vers Hollywood — *Vulcano* étant le premier avatar de ce transfert. Magnani a d'ailleurs quitté le Rossellini d'*Amore* (1948), et non celui de *Rome ville ouverte* (1945). Elle a entretemps tourné avec Carmine Gallone, Gennaro Ghinelli ou Luigi Zampa, et se dirige vers le *Bellissima* de Visconti. À Hollywood, Magnani pourra continuer de jouer la « volcanique » au visage qui se passe de mots, voire s'appuie sur l'inexpressivité de ses partenaires masculins.

24 Dans *Vulcano*, les visages de Magnani, exprimant des émotions diverses — la joie, le rire, le désespoir, le dégoût —, sont mis en évidence dans des gros plans, cadrés de face, où l'expressivité de la comédienne envahit tout l'écran. La grammaire du film devoir dérouler une théorie des émotions pour lesquelles le sourire, les yeux, les sourcils de Magnani servent de modèles.

25 Le jeu de Magnani, lisible, accompagne un enchainement de séquences tout aussi clair. La diégèse repose sur des intrigues en miroir : la petite sœur risque de devenir ce que sa sœur est devenue avant elle. C'est le visage de Magnani, désabusé, qui sert de contre-point explicatif, et moral, au visage innocent et buté, en contre-champ, de Geraldine Brooks (Maria). Ainsi, Magnani est un guide moral, forcément sacrificiel, comme le veut le mélodrame. Et comme dans tout bon mélodrame, l'intrigue doit être limpide. Or avec Magnani, même l'ellipse est lisible. On ne voit pas Magnani tuer : on la voit juste ne pas remonter l'homme descendu dans les fonds marins, et on voit son visage exprimer ce qu'elle a fait — dégoût et remords. Plus tard, l'apparition du cadavre ne fait que confirmer ce que le

spectateur n'avait pas vu, mais ce qu'il avait bien compris. Il en va de même pour la fin du film, ouverte, qui ne montre pas la Magnani se suicider. Mais il ne peut en aller autrement : le visage de la comédienne devient un masque tragique, sa bouche hébétée rappelant les masques romains.

26 Que fait Bergman dans *Stromboli* ? On a pu dire que Bergman avait un air perdu, semblant être troublée par le paysage, les amateurs, ou l'impéritie de l'équipe. Peut-être faut-il y voir non une insuffisance, une inadaptation, voire une manipulation perverse d'un réalisateur, mais bien un jeu choisi. Le personnage de Bergman est perdu, et doit être inadapté. Il est en effet sans doute trop facile de décider que *Stromboli* est un film à clé, qui se prête à une lecture autobiographique[16]. Ingrid/Karin serait l'étrangère, débarquant dans un pays étranger avec des fleurs, pour s'y retrouver enceinte et mariée.

27 Si l'on suit un certain nombre de critiques, Ingrid Bergman débarquerait de sa prison dorée d'Hollywood, où elle est apprêtée, fausse, pour devenir « vraie », au prix d'une résurrection cinématographique douloureuse. De là, peut-être, les nombreux plans de Karin au miroir, comme dans une loge ; de là aussi peut-être ces images qui placent Bergman derrière des barbelés, ou une porte fermée. Rossellini ferait jouer à Bergman une anti-partition hollywoodienne.

28 Toutefois, il est difficile de trouver un changement de style dans la tenue, voire les costumes de Bergman. Elle est justement « apprêtée », comme son intérieur, et change de robe. Certes, Bergman porte un pantalon, vêtement qui lui était interdit à Hollywood ; mais dans les gros plans, sa tenue sobre rappelle la robe noire des dernières scènes de *Notorious*. Ceci est particulièrement visible dans l'affiche française du film : les trois « accessoires » essentiels sont représentés — la mer, le volcan, les bateaux — tandis que l'on capitalise sur l'image hollywoodienne d'Ingrid Bergman, enlaçant passionnément son partenaire masculin — que l'on ne (re)connaît pas et n'est pas nommé : plus de la moitié de l'affiche est occupée par les deux noms des stars du film, son actrice et son réalisateur.

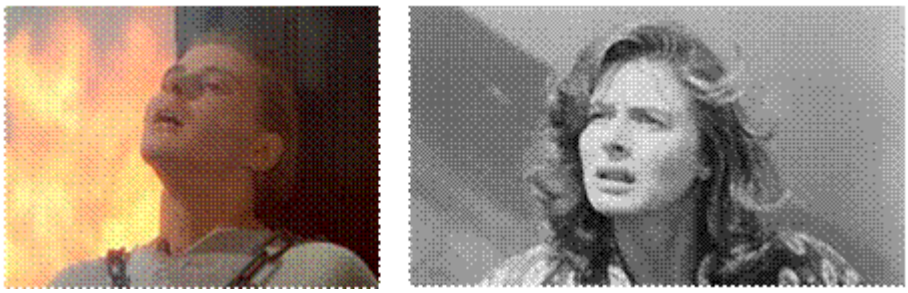
Figure 6



Confrontation entre l'affiche française de *Stromboli* (sur https://www.senscritique.com/film/stromboli/438745, consulté le 7 juillet 2026) et l'étreinte de Cary Grant et Ingrid Bergman dans *Notorious* (1946).

29 Difficile également de déceler un changement notable dans l'apparence de Bergman, entre Hollywood et l'Italie. Des plans de *Joan of Arc* pourraient être rapprochés de ceux de Karin dans *Stromboli* : même regard intense jeté vers le ciel, même cinégénie absolue. Le rapprochement contribue à donner à Karin une aura métaphysique.

Figures 7

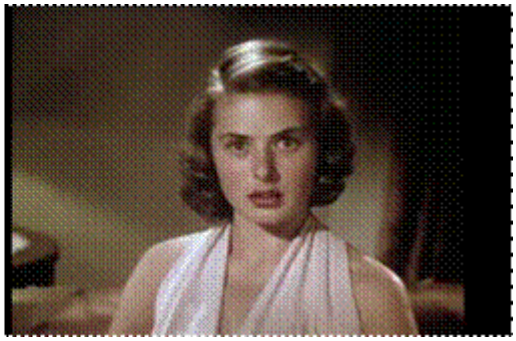


Confrontation entre une séquence finale de *Joan of Arc* (1948) et *Stromboli* (1950)

30 Bergman ne change pas son style de jeu. Tout juste sourit-elle peut-être un peu moins, affichant des moues boudeuses ou furieuses — mais elle l'avait déjà fait dans ses films précédents. Rossellini consacre des gros plans à son actrice, soulignant sa beauté. Un plan, avec un furtif regard caméra, semble même rappeler le premier bout d'essai de Bergman à Hollywood.

Figures 8

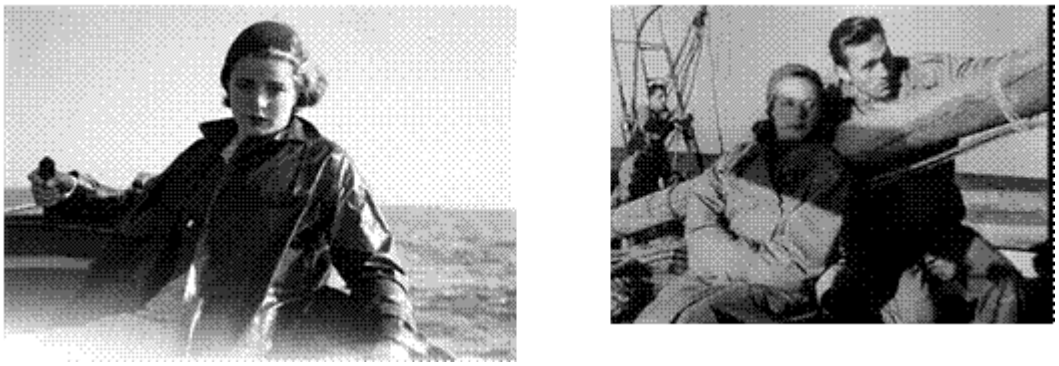




Ingrid Bergman dans *Stromboli* ; premier bout d'essai pour Hollywood (captures) cf. https://www.youtube.com/watch ?v =RJ7VgGZ_BV8, « Ingrid Bergman's First Hollywood Screen Test » [consulté le 9 juin 2026].

31 À Hollywood, Bergman fut marketée comme une anti-Garbo : elle est naturelle [17], et non sophistiquée. Elle est la « Palmolive Garbo », en référence à un savon populaire. On lui laisse ses sourcils, et ses rougeurs si mignonnes. À Los Angeles, elle est déjà la petite sauvageonne venue des fjords, sinon des volcans. De fait, *Bränningar*, film de 1935 d'Ivar Johansson, voit Ingrid Bergman incarner une jeune femme nommée Karin, née sur une île de l'archipel, qui tombe enceinte d'un jeune prêtre, par une nuit de tempête. La photographie est de Julius Jaenzon, grand maître du muet, et semble annoncer le néo-réalisme de *Stromboli.* Pour *Pour qui sonne le glas* (Sam Wood, 1943), Bergman l'avait emporté sur Vera Zorina, une délicate ballerine, incapable de monter avec naturel les rochers, terrorisée qu'elle était de s'abîmer les jambes. Ce n'était pas le cas de la blanche et sportive Ingrid, qui peut importer tous les fantasmes nordiques et les déverser dans les personnages qu'elle incarne. *Stromboli* semble offrir à Bergman un environnement plus naturel encore.

Figure 9



Confrontation photographique d'Ingrid Bergman, fille de l'archipel, dans *Bränningar* et dans *Stromboli*. Cf. https://filmstadenskultur.se/filmstaden-berattar/ingrid-bergmans-forsta-film/

32 On pourrait également faire remarquer que, de façon inattendue, *Stromboli* possède des instants de comédie, genre dans lequel Bergman jouait, en Suède, mais dans lequel elle a été peu employée à Hollywood. Ainsi, *Stromboli* n'est pas tant une rupture pour Bergman qu'un *continuum* qui lui permet de retrouver ses débuts européens, et un jeu plus libre.

33 Dans *Stromboli*, Bergman joue en italien, parfois en anglais, un personnage dont ce n'est pas la langue maternelle. Le début du film, dans le camp, mélange les langues. Sur *Stromboli*, le polyglottisme est de mise également : Bergman doit se faire comprendre dans un autre langage. Dan Callahan[18] a pu s'interroger sur l'importance de la langue sur le jeu de Bergman. L'anglais fluide de Bergman, rapide et chantant, lui viendrait du suédois : les deux langues sont germaniques, et l'américain accueille ses inflexions septentrionales avec bonheur. En italien, il n'en va pas de même. Bergman serait plus empêchée dans sa langue, et ne serait plus tentée de darder vers la caméra son célèbre sourire, qui va avec son débit agréable. De façon intéressante, Callahan compare le jeu de Bergman en italien, ou italien, à celui de Magnani en anglais : il semble que pour lui, le jeu de Magnani, corporel plus que vocal, ne change pas en fonction des langues qu'elle pratique. On peut en revanche se demander si l'énergie de Bergman ne lui vient pas de cet italien qu'elle essaie de maitriser, et sur lequel elle bute parfois. Devant l'impossibilité de se faire comprendre par les mots, Bergman a parfois recours à une sorte

de pantomime. Après avoir dû maitriser l'anglais à Hollywood, Bergman lutte pour s'exprimer dans une nouvelle culture. De là une nouvelle sollicitation de son corps — corps sportif, vif et tonique, comme le montrent les actualités et les films de famille — et de son visage, extrêmement cinégénique. Dans *Stromboli*, Bergman se sert de ses bras, dans des gestes qui expriment la frustration et la solitude. Sa bouche ouverte, comme cherchant l'air, connote le désespoir. En ce sens, les jeux de Magnani et de Bergman trouvent une certaine ressemblance. L'inadéquation au paysage, à la langue, est celle de son personnage ; mais l'actrice Bergman sait retrouver des raccourcis iconiques avec lesquels elle avait débuté en Suède.

34 Si l'on veut voir une rupture dans la carrière de Bergman, avec *Stromboli*, tous les films de Rossellini avec elle chroniquant des amours difficiles (au mépris donc de la lecture beuvienne, en tout cas dans les premiers temps de leur union), c'est sans doute dans le fait de saisir enfin un personnage qui ne va rien devoir à un homme, mais va devoir affronter son volcan, ou sa croix. On retrouve aussi la comédienne de ses premiers films suédois, lorsque le système hollywoodien ne l'avait pas sans cesse appariée à une star masculine, dont elle est la victime née.

35 S'il manque quelque chose à Bergman, c'est sans doute son sourire radieux, ici absolument réprimé. Rossellini fait en revanche un grand usage du champ contre champ, se servant du visage expressif de sa comédienne pour accompagner les émotions qu'il veut faire naître chez le public. Mais tout cela est moins lisible que dans *Vulcano*. Ainsi, lorsque Karin est prise de nausées après la séquence de la pêche, est-ce par dégout à la vue de ces agonies cinégéniques, ou parce qu'elle est enceinte que son visage prend cette expression ? Le personnage de Karin n'est en rien le narrateur moral du film ; il est même le contraire. Se mariant à un homme qu'elle n'aime pas, dont elle profite, Karin mesure l'ampleur du parjure qu'elle est en train de commettre à mesure que le rituel se déroule.

36 Dans *Vulcano*, on ne sait si c'est le personnage, ou Magnani, qui exprime une émotion, tirée d'une situation : la dernière image d'une séquence est souvent celle d'un gros plan sur le visage de la comédienne, qui clôt la tonalité de la scène, ou offre un arrêt sur image propice à l'admiration du public, ou assurant la transition. Dans

Stromboli, les plans sur Bergman se situent bien à l'intérieur d'une séquence, et font partie de la diégèse. Elle exprime, contrairement à Magnani, l'introversion, le désir de s'échapper physiquement tout en contenant tout en elle, sauf dans les scènes finales, où elle exprime la violence (la gifle), le saisissement, le ravissement, ou le désespoir complet.

Coda : Sortir de soi : l'éruption

37 *Vulcano* et *Stromboli*, enfin, intègrent dans leur scénario un moment spectaculaire entre tous, celui d'une éruption. Le volcan gronde dès le retour de Magdalenna, qui en mesure le danger, et sait qu'il est un élément primitif du lieu. L'apercevant du bateau qui l'amène dans l'île, Karin méprise le volcan, comme toute l'île, parce qu'elle les juge indignes d'une femme comme elle. Elle est évacuée lors d'une première éruption, et semble vouloir profiter d'une autre pour s'échapper. Le volcan, dans les deux cas, est essentiel au destin des deux héroïnes.

38 Les moments de l'éruption sont filmés de façon assez semblable : cratère qui fume, lave qui dévale le long des pentes, puis arrivée du danger sur le village, manifestée par la chute brutale de pierres. La fuite éperdue des habitants, dans le brouillard, est représentée quasiment de la même façon dans les deux films.

Figure 10



Confrontation de l'éruption du volcan dans, respectivement, *Stromboli* (à gauche) et *Vulcano* (à droite).

39 Plus intéressante est la vision des deux héroïnes face à l'éruption. Dans le face-à-face avec le volcan, Magnani est filmée de face, affrontant un ennemi invisible vers lequel elle monte, qui semble être

représenté par l'œil de la caméra, ou le spectateur qui la juge, avec compassion, et l'accompagne dans sa station, Dieu décidant de sa vie ou de sa mort. Confrontée à l'éruption du Stromboli, Bergman est filmée dans sa marche vers lui, mais très rarement de face et de façon ascendante. La caméra accompagne sa montée, ou sa passion, jusqu'à la révélation. Le personnage est souvent de dos.

40 Le film avec Magnani se clôt, le film avec Bergman s'ouvre. Le volcan libère les deux femmes de leur sort : par la mort mystique pour l'une, par la mort psychique pour l'autre. Pour l'une, il accepte et provoque le sacrifice, pour l'autre, il le propose et semble le refuser.

41 Films de volcan, *Vulcano* et *Stromboli* n'opposent finalement pas deux actrices qui se disputent un réalisateur dont elles se font la muse. Ce sont deux films aux ambitions différentes, aux esthétiques divergentes, qui se consacrent sur un personnage féminin face à son destin. Ce destin est symbolisé, de façon assez facile, par le volcan, quasi personnage, *deus* ou *dea ex machina.* Les deux héroïnes sont absorbées par cette force ; ce n'est pas le cas des deux actrices, dont le jeu, et la *persona*, sont renouvelés. Plus que le combat entre deux forces de la nature, l'une née sur la terre d'Italie, l'autre venue de Hollywood, le combat n'est-il pas entre un fantasme « boréal » et une latinité tout aussi stéréotypée ? Rien de sulfureux dans tout cela, mais une vraie réalité ; celle d'un cinéma européen et d'un cinéma hollywoodien qui se reconfigurent, économiquement et esthétiquement. Magnani joue dans un film de Dieterle, cinéaste d'origine allemande, passé par Hollywood ; *Vulcano* a été expressément fait pour le marché américain : les deux films sont donc des objets « intericoniques » et cosmopolites. Dans les années 50, le cinéma suédois connait aussi sa phase néo-réaliste : que se serait-il passé si Bergman avait écrit à Bo Widerberg, ou à l'autre Bergman (Ingmar) ? Les îles volcaniques sont en tout cas propices à renouvellement et renaissance cinématographiques, comme le prouve encore le *Sibyl* de Justine Triet, sorti en 2019.

BIBLIOGRAPHY

Alberto Anile, Maria Gabriella Giannice, *La guerra dei vulcani : storia di cinema e d'amore*, Recco, Le mani, 2000.

Ingrid Bergman et Alan Burgess, *Ma vie*, traduit de l'anglais par Éric Diacon, Paris, Fayard, 1980.

Dan Callahan, « A Woman's Voice: Ingrid Bergman in Five Languages », *The Criterion Collection*, en ligne, URL: https://www.criterion.com/current/posts/6483-a-womans-voice-ingrid-bergman-in-five-languages.

Ora Gelley, « Ingrid Bergman's Star Persona and the Alien Space of Stromboli », *Cinema Journal*, *vol.* 47, n° 2, 2008, p. 26-51.

François-Guillaume Lorrain, *L'année des volcans*, Paris, J'ai lu, 2015.

Adrienne L. McLean, « The Cinderella Princess and the Instrument of Evil: Surveying the Limits of Female Transgression in Two Postwar *Hollywood* Scandals », *Cinema Journal*, vol. 34, n° 3, p. 36-56.

Marcello Sorgi, *Le Amanti Del Vulcano*, Milano, BUR Biblioteca Univerzale Rizzoli, 2010.

Paul Thomas, « Gone Fishin' ? Rossellini's Stromboli, Visconti's *La Terra trema* », *Film Quaterly*, vol. n° 62, 2008-9, p. 20-25.

Articles de presse :

Auteur anonyme, « *Strombolian Idyl* », *Life Magazine*, 2 mai 1949, https://archive.org/details/Life-1949-05-02-Vol-26-No-18/page/35/mode/thumb , consulté le 9 juin 2026.

John Kobler, « Tempest on the Tiber » *Life Magazine*, 13 février 1950, https://archive.org/details/Life-1950-02-13-Vol-28-No-7/page/114/mode/2up , consulté le 9 juin 2026

Sitographie :

« Néoréalisme : 20 indispensables ! du 30 mai au 12 juin 2022 », https://www.cinematheque.fr/cycle/neorealisme-20-indispensables-919.html, page consultée le 9 juin 2026.

« Parlons cinéma avec… Stéphane Bouquet. A propos de *Stromboli*, de Roberto Rossellini », 24 janvier 2019 https://www.cinematheque.fr/podcast/1771.html, page consultée le 9 juin 2026

« "Ti amo": An Exchange of Letters », The Criterion Collection, mai 2013 https://www.criterion.com/current/posts/2922-ti-amo-an-exchange-of-letters

Istituto Italiano di Cultura di Parigi, *Bergman & Magnani – La guerra dei vulcani – documentario realizzato da Francesco Patierno*, URL : https://iicparigi.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/proiezione-la-guerra-dei-vulcani/

Focus Anna Magnani, Institut Lumière, 2024 : https://www.institut-lumiere.org/storage/file_manager_files/2025/04/tract-prog-fevmar24-web.pdf

« Ingrid Bergmans första film » https://filmstadenskultur.se/filmstaden-berattar/ingrid-bergmans-forsta-film/

Documentaire :

Francesco Patierno, *La guerra dei vulcani*, Cinecittà Luce, 2012URL : https://www.archivioannamagnani.it/blog/la-guerra-dei-vulcani-streaming/

NOTES

1 https://www.cinematheque.fr/cycle/neorealisme-20-indispensables-919.html, page consultée le 9 juin 2026.

2 https://www.cinematheque.fr/podcast/1771.html, page consultée le 9 juin 2026

3 Cf. Dans les pages de *Life Magazine* du 13 février 1950, on retrouve une image de Magnani avec son fils Luca et le titre affiché « Her son is crippled », son fils est handicapé. https://archive.org/details/Life-1950-02-13-Vol-28-No-7/page/120/mode/2up (page consulée le 12 juin 2026).

4 Alberto Anile, Maria Gabriella Giannice, *La guerra dei vulcani : storia di cinema e d'amore*, Recco, Le mani, 2000.

5 Marcello Sorgi, *Le Amanti Del Vulcano*, Milano, BUR Biblioteca Univerzale Rizzoli, 2010.

6 François-Guillaume Lorrain, *L'année des volcans*, Paris, J'ai lu, 2015.

7 La lettre est reprise dans nombre de biographies et de sources. L'échange se retrouve ici : https://www.criterion.com/current/posts/2922-ti-amo-an-exchange-of-letters [consulté le 9 juin 2026] : « Dear Mr. Rossellini, I saw your films *Open City* and *Paisan* and enjoyed them very much. If you need a Swedish actress who speaks English very well, who has not forgotten her German, who is not very understandable in French, and who in Italian knows only "ti amo," I am ready to come and make a film with you. Ingrid Bergman ».

8 Francesco Patierno, *La guerra dei vulcani*, documentaire, Todos Contentos Y Yo Tambien, Istituto Luce Cinecittà, Rai Cinema, 52 minutes, 2012, URL : https://www.archivioannamagnani.it/blog/la-guerra-dei-vulcani-streaming/ [consulté le 9 juin 2026].

9 Istituto Italiano di Cultura di Parigi, *Bergman & Magnani – La guerra dei vulcani – documentario realizzato da Francesco Patierno*, URL : https://iicparigi.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/proiezione-la-guerra-dei-vulcani/, [consulté le 14 février 2026] : « Sull'isola Ingrid diretta, amata e conquistata dal padre del neorealismo, cresce, trasformandosi nel personaggio che interpreta in Stromboli e, ormai sull'orlo del cratere, decide di riprendere la sua vita in mano, di diventare padrona del suo destino e di non vergognarsi più di ciò che è, di imparare a distinguere tra finzione e mondo reale ».

10 Ingrid Bergman et Alan Burgess, *Ma vie*, traduit de l'anglais par Éric Diacon, Paris, Fayard, 1980. Le livre était paru en anglais la même année, chez Delacorte Press (New York), sous le titre : *My Story*.

11 Cité par Adrienne L. McLean, « The Cinderella Princess and the Instrument of Evil: Surveying the Limits of Female Transgression in Two Postwar *Hollywood* Scandals », *Cinema Journal*, vol. 34, n° 3, p. 44.

12 Cf. Ora Gelley, « Ingrid Bergman's Star Persona and the Alien Space of Stromboli », *Cinema Journal*, *vol.* 47, n° 2, Hiver 2008, p. 26-51, pour l'étude des approches de *Stromboli* selon les aires géographiques. Gelley affirme que les Américains sont intéressés par la fuite de Bergman, les Italiens par l'esthétique du film, et les Français par la conjonction des deux (p. 27).

13 C'est la décoration de la maison de Karin, le fait qu'elle peigne, mais aussi ses robes, qui la distingue des autres femmes de l'île.

14 Nous empruntons cette remarque à Paul Thomas, « Gone Fishin' ? Rossellini's *Stromboli*, Visconti's *La Terra trema* », *Film Quaterly*, vol. n° 62, 2008-9, p. 20-25.

15 URL : https://www.institut-lumiere.org/storage/file_manager_files/2025/04/tract-prog-fevmar24-web.pdf [consulté le 9 juin 2026]

16 Si l'on veut pratiquer la lecture autobiographique, sans doute pourrait-on voir davantage dans *Stromboli* une expression de la culpabilité de Rossellini, qui cherche encore un Dieu miséricordieux, comme son personnage, pour se (faire) pardonner.

17 Dès ses débuts en Suède, le style de Bergman est d'ailleurs qualifié de naturel, là où les acteurs et actrices en vogue faisaient reposer leur art sur des poses codifiées, et une diction artificielle. Dans la couverture de *Life* de 1945, elle pose sans artifice ; cf. https://www.madmenart.com/life-covers-bw/ingrid-bergman-12-nov-1945-copyright-life-magazine/ (page consultée le 1er juin 2026).

18 Dan Callahan, « A Woman's Voice : Ingrid Bergman in Five Languages », The Criterion Collection, en ligne, URL : https://www.criterion.com/current/posts/6483-a-womans-voice-ingrid-bergman-in-five-languages
[consulté le 9 juin 2026].

ABSTRACTS

Français
En 1950 sortent simultanément deux films de volcan : *Vulcano* de William Dieterle et *Stromboli* de Roberto Rossellini. Ces deux œuvres ont souvent été associées pour des raisons qui relèvent moins de l'histoire du cinéma que de leur contexte de production : *Stromboli* marque le début de la relation amoureuse et de la collaboration artistique entre Rossellini et Ingrid Bergman, tandis que la légende veut qu'Anna Magnani, ancienne compagne et interprète du cinéaste, ait répondu à cette rupture par la réalisation de son propre film de volcan. Le scandale des amours de Rossellini et Bergman a durablement marqué la réception de Stromboli, contribuant également à l'idée d'une rupture du cinéaste avec le néoréalisme.
Nous proposons d'envisager ces deux films en diptyque, à travers le jeu de Bergman et de Magnani. Malgré leur postérité inégale, les deux actrices y poursuivent un travail sur le « naturel » et l'« expressivité », produisant une véritable grammaire des émotions. Ces films permettent ainsi d'observer, davantage dans la continuité que dans la rupture, l'émergence de figures féminines singulièrement fortes et indépendantes.

English
In 1950, two volcano-themed films were released simultaneously: *Vulcano* by William Dieterle and *Stromboli* by Roberto Rossellini. These films are often associated not for reasons related to cinema history, but for personal reasons: *Stromboli* marks the beginning of the love affair between Roberto Rossellini and Ingrid Bergman and their artistic collaboration, while Rossellini's former muse, Anna Magnani, is said to have sought revenge by releasing "her" volcano film after "Terra di Dio," the original title of *Stromboli*, was intended for her. *Stromboli* and the scandal of Rossellini and Bergman's adulterous affair supposedly put a halt to the American star's career, while Rossellini, directing Bergman, supposedly renounced his neorealist faith. We propose to view these films as a diptych, focusing on the performances of Bergman and Magnani. It seems to us that in these two films, with their unequal legacies, Magnani and Bergman continue to develop their "naturalness" and "expressiveness," offering images that form a kind of grammar of emotions. Through these two films, more in continuity than in rupture, they test the "eruption" of particularly strong and independent female characters.

INDEX

Mots-clés
volcan, Bergman (Ingrid), Magnani (Anna), néo-réalisme

Keywords
vulcano, Bergman (Ingrid), Magnani (Anna), Neorealism

AUTHOR

Corinne François-Denève
Corinne François-Denève est professeure de littérature à l'Université de Dijon, membre du laboratoire CPTC. Ses champs de recherche sont les études théâtrales et actorales — singulièrement les actrices, comme Greta Garbo, mais aussi Sophie Daumier ou Jacqueline Maillan. Elle a ainsi édité avec Arnaud Duprat *Vivien Leigh. « I'm not a film star, I'm an actress »* (Dijon, eud, 2023) et *Gérard Philipe et Maria Casarès, les enfants du siècle* (Dijon, eud, 2025). Elle est aussi traductrice, et travaille sur le « matrimoine » théâtral scandinave : elle a ainsi traduit, dans les Classiques Garnier, et aux éditions de l'avant-scène, des autrices de la percée moderne comme Anne Charlotte Leffler, Alfhild Agrell, Victoria Benedictsson ou Frida Stéenhoff.