Vogliamo anche le rose (2007) d'Alina Marazzi : entre documentaire et fiction

Laurent Scotto d'Ardino

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/460>
DOI : 10.4000/transalpina.460
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016
Pagination : 213-226
ISBN : 978-2-84133-839-9
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Laurent Scotto d'Ardino, « *Vogliamo anche le rose* (2007) d'Alina Marazzi : entre documentaire et fiction », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 07 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/460> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.460>

VOGLIAMO ANCHE LE ROSE (2007) D'ALINA MARAZZI: ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICTION

Résumé : Dans un monde saturé d'images, où toute image est une mise en scène, où la croyance positiviste en sa « vérité » n'est plus de mise, la recherche de formes et d'esthétiques nouvelles susceptibles de représenter et d'interpréter la réalité sociale et politique est au cœur du cinéma politique italien d'aujourd'hui. Le film d'Alina Marazzi *Vogliamo anche le rose* (2007), qui retrace les luttes des femmes depuis la période pré-68 jusqu'à la fin des années 1970, témoigne de cette volonté de renouveler le genre documentaire. À travers l'expérimentation de stratégies discursives inédites et audacieuses, de l'hybridation entre documentaire et fiction, Alina Marazzi réfléchit sur les potentialités expressives du genre. Par son dispositif formel qui mêle, dans un montage intertextuel et multimédia, des genres hétérogènes, mais aussi à travers le dialogue permanent et dialectique entre la parole et l'image, la réalisatrice ouvre un espace, un « entre-deux » poétique et subjectif, à l'intérieur duquel, loin de la rhétorique du « réalisme » documentaire, elle cherche à redonner aux images une valeur de témoignage et de vérité.

Riassunto : *In un mondo saturo di immagini, in cui ogni immagine è una messinscena e viene meno la fede positivista nella sua « verità », la ricerca di forme e di estetiche nuove in grado di rappresentare e di interpretare la realtà sociale e politica è al centro del cinema politico italiano di oggi. Il film di Alina Marazzi *Vogliamo anche le rose* (2007), che ripercorre le lotte delle donne italiane dagli anni prima del '68 fino alla fine degli anni '70, testimonia la volontà di rinnovare il genere documentario. Con la sperimentazione di strategie discorsive inedite e audaci e l'ibridazione tra documentario e finzione, Alina Marazzi riflette sulle potenzialità espressive del genere. Attraverso il suo dispositivo formale che mescola, con un montaggio intertestuale e multimediale, generi eterogenei, nonché attraverso il dialogo permanente e dialettico tra parola e immagine, la regista apre uno spazio, un « entre-deux » poetico e soggettivo, nel quale, lontano dalla retorica del « realismo » documentario, cerca di ritrovare la funzione testimoniale e la verità dell'immagine.*

Documentaire ou film ?

Dans sa *Storia del documentario italiano*, Marco Bertozzi salue l'inventivité d'une nouvelle génération de documentaristes dont Alina Marazzi,

la réalisatrice de *Vogliamo anche le rose* (2007), fait partie¹. De la même manière, Adriano Aprà, dans un panorama consacré aux documentaristes italiens contemporains les plus originaux et les plus prometteurs, texte significativement intitulé *La rifondazione del documentario italiano*, cite également Alina Marazzi².

Parlant du documentaire précédent de la réalisatrice, intitulé *Un'ora sola ti vorrei* (2002), Antonio Costa affirme :

*Personalmente ritengo che sia uno dei film italiani più belli di questo decennio. Volutamente non ho precisato documentario, in quanto penso che ormai questa definizione di genere sia sempre meno significativa. E, se proprio la si vuole mantenere, servirebbe solo per affermare che, allo stato attuale, nel campo del documentario italiano si registrano fermenti più vitali e ricchi di promesse di quanto non accada nel cinema di finzione*³.

Voilà donc posée d'emblée la question du genre des films d'Alina Marazzi : la question de l'expérimentation de stratégies discursives inédites et audacieuses, de la porosité et de l'hybridation entre documentaire et fiction, de l'émergence de dynamiques intertextuelles. Ces problèmes sont des questions centrales désormais dans la pratique de réalisateurs qui cherchent à représenter la réalité sociale et politique de l'Italie d'aujourd'hui.

Pour lancer ma réflexion, je voudrais m'arrêter sur le titre du documentaire : *Vogliamo anche le rose*. Il s'agit de la traduction et de la citation synthétique d'un vers (« *Yes, it is bread we fight for – but we fight for roses, too!* ») tiré d'un poème intitulé *Bread and Roses* écrit en 1911 par un poète militant, James Oppenheim, engagé dans le soutien aux suffragettes anglaises. Le vers est repris un an plus tard, en 1912, par les ouvrières textile du Massachussets pour marquer leur originalité dans leur participation à un mouvement de grève.

La dimension politique du film d'Alina Marazzi est déjà présente dans son titre mais je voudrais y voir aussi, dans l'opposition entre le « pain » et les « roses », l'esquisse d'un manifeste poétique : non seulement le « pain », les « faits », la dimension réaliste du documentaire, mais aussi les « roses », sa dimension poétique, intérieure, subjective, féminine.

Il est intéressant de remarquer aussi que ce titre en rappelle un autre : *Buongiorno, notte* (2003), titre d'un film de Marco Bellocchio, un réalisateur

-
1. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venise, Marsilio, 2008, p. 279-281.
 2. A. Aprà, « La rifondazione del documentario italiano », in *L'idea documentaria*, M. Bertozzi (éd.), Turin, Lindau, 2003, p. 187 et p. 191.
 3. A. Costa, « Il documentario e il suo oltre », *Quaderni del CSI*, n° 3, 2007, p. 85.

qui, lui aussi, cite une poétesse⁴ et revendique le droit de traiter de manière subjective, à travers l'invention et l'imagination, des faits historiques, de faire « autrement » du cinéma politique. On peut comparer le titre du film de Marco Bellocchio à celui d'un autre film traitant le même sujet, *Il caso Moro* (1986) de Giuseppe Ferrara : titre qui nous place au contraire du côté du document, du « cas » à analyser, sur le modèle du film-enquête dont il reprend les conventions narratives et la rhétorique de l'objectivité. Et pour montrer combien cette question de la forme est problématique, rappelons que *Buongiorno, notte* s'était attiré à sa sortie en 2003 ce commentaire du critique Tullio Kezich : « Sarò un passatista, ma per me il cinema politico bisogna farlo ancora come lo faceva Rosi [...]. Torniamo all'antico, a Francesco Rosi, e sarà un progresso »⁵.

Mais est-ce aussi simple que cela ? Peut-on revenir aussi facilement au passé ? La question qui parcourt, par exemple, *Il Caimano* (2006) de Nanni Moretti n'est-elle pas : comment faire aujourd'hui un film sur Berlusconi ?

En effet, dans un monde « *diventato favola* »⁶, saturé d'images, où toute image est une mise en scène, où la croyance positiviste en sa transparence n'est plus de mise – d'autant qu'aux médias audiovisuels qu'on pourrait appeler « linéaires », comme la télévision et le cinéma, s'ajoutent désormais l'image numérique et la fragmentation qu'elle induit – la recherche de formes et d'esthétiques nouvelles susceptibles de représenter et d'interpréter la réalité sociale et politique est au cœur du cinéma politique italien d'aujourd'hui.

Faire un cinéma politique et engagé selon l'esthétique du cinéma des années 1970 ou celle du documentaire classique n'a plus guère de sens. Faire un film de dénonciation au nom d'une collectivité dont le réalisateur serait la conscience n'est plus guère envisageable. Une solution pourrait être alors trouvée dans l'affirmation de la spécificité et des potentialités du médium cinématographique, en créant une image qui, loin de rechercher la transparence, exhibe au contraire son statut d'image pour produire son propre langage, pour élaborer cinématographiquement et poétiquement le réel et retrouver sa dimension heuristique, cognitive et interprétative, et pour finir politique.

4. La poétesse américaine Emily Dickinson (1830-1886), dont il reprend en partie le titre d'une poésie intitulée *Good morning - midnight*.

5. T. Kezich, *Sette, 18 settembre 2003*, cité par M. Fabre dans *Anni di piombo. Memoria e rappresentazioni della lotta armata nel cinema italiano recente*, mémoire de Master 1, sous la direction de J.-C. Zancarini, ENS Lyon, p. 20.

6. C'est là le titre d'un livre écrit par Paolo Bertetto : *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milan, Bompiani, 2007.

Cette recherche est au cœur même des expérimentations du cinéma d'Alina Marazzi, expérimentations qui confirment, selon Adriano Aprà, la vitalité du documentaire italien de ces dernières années, sa véritable « refondation », sur des bases nouvelles :

[...] « *la finestra sul mondo* » aperta dai Lumière, posto che fosse « oggettiva », ha subito negli anni una graduale erosione che ha fatto emergere [...] il bisogno di soggettivizzare lo sguardo sulla realtà: come se l'accumularsi lungo il secolo di immagini e suoni riprodotti comportasse l'impossibilità di uno sguardo « vergine » e implicasse una riflessione sull'atto stesso del guardare. Film di compilazione di materiale d'archivio o familiare (fino agli sperimentalismi del *found footage film*), film diaristici e autobiografici, film saggistici intervengono con sempre maggiore regolarità a interrompere l'« illusione di realtà » del cinema documentario: a spostare l'attenzione dallo sguardo al « montaggio » degli sguardi (e dei suoni). Al limite, diventa ormai difficile dire dove finisca la « verità » e cominci la « finzione », o se si vuole la « narrazione », nel cinema-*che-documenta*⁷.

Un dispositif narratif singulier

Vogliamo anche le rose est un documentaire historique et social sur l'évolution du statut des femmes et de la condition féminine en Italie, depuis les années 1960, avec le poids de la société patriarcale et des interdits religieux, jusqu'aux combats des mouvements féministes de la fin des années 1970, en passant par la libération sexuelle, l'accès à la contraception et la légalisation de l'avortement. Le film d'Alina Marazzi, composé presque exclusivement d'images d'archives, revient sur vingt années décisives pour l'émancipation de la femme italienne.

Le refus de la voix off

Mais au-delà de son sujet, déjà en soi politique, ce qui rend le film d'Alina Marazzi original, c'est l'hybridation constante qu'elle y opère entre documentaire et fiction.

Cette hybridation se fonde en premier lieu sur un dispositif narratif singulier marqué par l'abandon de la voix off omnisciente et surplombante, caractéristique du documentaire traditionnel et héritée du réalisme littéraire du XIX^e siècle. Trop souvent, cette voix est la voix de l'Histoire qui organise et agence les faits « d'en haut », depuis le présent, selon une thèse déterminée à l'avance. Le montage linéaire et faussement transparent des images d'archives n'est là alors que pour illustrer cette thèse et lui servir

7. A. Aprà, « La rifondazione del documentario italiano », p. 189.

de garantie d'authenticité. L'usage de ce type de voix off sous-entend une vision de l'Histoire comme passé fermé et univoque, sans alternative ni doutes, comme s'il s'agissait uniquement de convoquer ce passé, et non de le construire⁸.

Alina Marazzi utilise au contraire une *voce narrante* tout à fait singulière. Son documentaire est certes divisé chronologiquement en trois parties qui constituent trois moments clés de la condition féminine en Italie, mais cette division est motivée par le fait qu'à chacun de ces moments – 1967, 1975 et 1979 – correspond la lecture d'extraits tirés de trois *diari*, récupérés dans l'Archivio di Pieve Santo Stefano, écrits par trois jeunes femmes, appelées par la réalisatrice Anita, Teresa et Valentina, originaires de différentes régions d'Italie (Nord, Sud et Centre) et de différents milieux. Ces voix racontent, à la première personne, une histoire personnelle. Justifiant les trois parties chronologiques du documentaire, elles en constituent aussi la trame narrative.

Ces voix authentiques, contemporaines de la période explorée, constituent un point de vue subjectif, une focalisation interne, une sorte de monologue intérieur, le flux d'une conscience⁹ en mouvement qui parle et qui se manifeste dans le déroulement même de la période, elle-même déroulée par le choix des images d'archives.

Le contrepoint parlé des images est donc laissé à ces trois voix « silencieuses », anonymes et privées, qui n'avaient pas vocation à se faire entendre mais qui, par leur réemploi à l'intérieur d'un dispositif discursif différent, vont construire un récit et revêtir une valeur possible de témoignage.

Il s'agit de voix de femmes. Le point de vue est non seulement subjectif mais il est aussi féminin. C'est un point de vue « de l'intérieur », pris lui-même dans les plis et les replis de la réalité sociale qu'explore le film. C'est donc à la subjectivité et à l'émotion féminine qu'Alina Marazzi confie le soin de sa narration¹⁰. Il s'agit là d'un choix fort dans un genre traditionnellement dominé par la rhétorique et la transparence ambiguës de l'objectivité¹¹.

8. Adriano Aprà parle d'une « *voce fuori campo onnisciente che commenta, radiofonicamente, immagini cieche* » (« La rifondazione del documentario italiano », p. 191).

9. A. Costa, « Il documentario e il suo oltre », p. 86.

10. On peut également pour *Vogliamo anche le rose* valider ce qu'affirme Marco Bertozzi à propos de *Un'ora sola ti vorrei*, à savoir que « *nel film della Marazzi entriamo in una prospettiva che attesta il valore "realistico" dell'interiorità* » (M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano...*, p. 280).

11. D'autant que la voix des trois diaristes est comme multipliée par toutes les voix de femmes que l'on entend à l'intérieur du documentaire afin de montrer la complexité de la période ainsi que l'extrême lucidité de ces femmes. Leurs voix s'ajoutent à celle des trois diaristes, formant un vaste discours aux multiples facettes et créant une multiplicité de points de vue subjectifs.

C'est par la médiation de l'intime et du personnel, de mémoires privées, que la réalisatrice construit la trame narrative de son documentaire. C'est par le biais d'un voyage à l'intérieur de la subjectivité féminine qu'elle cherche à retrouver le sens historique, collectif et politique des luttes des années 1970¹².

Enfin, la position de ces voix est double. Elles sont à la fois la voix de trois témoins-commentateurs – par le caractère réflexif du *diario* et par l'utilisation qu'en fait la réalisatrice dans son dispositif narratif – mais aussi celle de protagonistes, prises dans la temporalité de l'histoire – personnelle et collective – qu'elles sont en train de vivre. Elles se situent dans ce que l'on pourrait appeler une sorte d'« entre-deux », à la fois extra- et intra-diégétiques, ni tout à fait in, ni tout à fait off.

Une voix « médiane »

Cependant, la complexité du dispositif narratif ne s'arrête pas là. Les extraits des *diari* sont lus par des voix d'actrices choisies *ad hoc*. Il s'agit donc de voix « fictionnelles ». Alina Marazzi va même jusqu'à donner le prénom des actrices aux auteures des *diari*, créant une identification forte entre actrices (la fiction) et diaristes (le documentaire).

Mais, en plus de leur donner une voix, la réalisatrice a voulu aussi donner un visage aux trois diaristes, les rendre visibles : en faire de véritables « personnages » de son film. Pour cela, elle a récupéré dans le matériel d'archives des images de trois jeunes femmes que l'on identifie, par le montage, comme étant les diaristes. Il en résulte que les trois personnages ainsi créés ne sont plus ni tout à fait vrais, ni tout à fait fictionnels. Ces visages sont à la fois authentiques – appartenant à l'esthétique du documentaire – et faux car ils ne sont pas les « vrais » visages des trois diaristes. Quant à leur voix, qui lit des passages de vrais *diari* de l'époque, c'est celle d'une actrice.

On assiste là à un mélange subtil et complexe de réalité et de fiction, d'authenticité et de reconstruction. Les trois éléments mis ensemble (textes - voix - visages) construisent une « fiction » mais qui va apporter un poids de vérité supplémentaire. Il se crée à nouveau un « entre-deux », qui est celui de cette voix que l'on pourrait appeler « médiane », située au point

12. Comme le souligne Antonio Costa, on assiste d'une certaine manière à une opération inverse par rapport au documentaire *Un'ora sola ti vorrei* : « Con un movimento inverso a quello di *Un'ora sola ti vorrei*, in cui lungo un percorso tutto individuale e privato si insinuano i segni di una storia collettiva e di un contesto sociale, in *Vogliamo anche le rose è nella scena collettiva, pubblica che si insinuano le voci individuali dei tre diari* » (A. Costa, « Il documentario e il suo oltre », p. 90).

d'équilibre entre documentaire et fiction, installée dans un espace à part, dans un espace à elle.

La création de cette voix particulière et du personnage qui la porte permet aussi de « mettre en récit » le documentaire. Le récit et ses personnages servent alors de médiation afin de rendre plus compréhensible le réel, y compris et surtout dans sa dimension intérieure et émotive. Par exemple, la deuxième partie, consacrée au *diario* de Teresa, est le récit détaillé de son avortement. À la fin, les paroles de la diariste font écho aux images d'archives montrant les manifestations publiques pour l'obtention de ce droit. Mais la voix de Teresa avait dit aussi la peur, la souffrance, la culpabilité avant la prise de conscience. Son histoire intime nous reconduit ainsi à l'arrière-plan invisible, à la racine émotive et intime des combats collectifs que l'on voit à l'image.

Pour le spectateur d'aujourd'hui, qui revoit ou découvre ces images, elles deviennent alors, par la « trace » qu'y laisse la voix de Teresa, dans l'empathie qui se noue avec le personnage, pleinement vivantes et présentes, et non plus figées et mortes, « aveugles »¹³, froides comme un matériel d'archive catalogué, imposant son sens et sa place dans une mémoire collective qui ne le remet plus en cause. En favorisant l'identification du spectateur, tout en débarrassant les images d'archives de leur dimension froide de passé distant et révolu, détaché du présent, de passé que le spectateur subit comme une imposition, sans évasion possible, qui le bloque, le tient à distance, plus qu'il ne le pousse à réfléchir et à agir, la mise en récit fait partie de la dimension politique du film d'Alina Marazzi.

Voix et images

Plus encore, dans ce dispositif complexe se met en place un rapport permanent entre la parole et l'image. La parole des diaristes entre en résonance avec les images d'archives sans être, comme souvent dans un documentaire classique, redondante et illustrative. Les voix se font entendre en contrepoint d'images qui montrent, entre autres, des événements publics, politiques et sociaux, appartenant à une mémoire collective. Les mots « se réfractent » alors dans les images et réciproquement. Le personnel s'entrecroise avec le collectif, le privé avec le contexte social des années 1970. La poétique d'Alina Marazzi s'inscrit dans cet aller-retour dialectique permanent. Mais qu'apportent les voix aux images et réciproquement ?

Les images d'archives élargissent la dimension personnelle et même intime des *diari* à une situation générationnelle. « *Non sono la sola piombata*

13. L'expression est d'Adriano Aprà, voir note 8.

nell'abisso», dit Teresa. Elles replacent dans un contexte social et historique les voix individuelles, leur donnent une valeur de témoignage en évitant qu'elles ne soient qu'un point de vue subjectif sur des événements personnels. Elles montrent au contraire comment le social pèse sur elles, comment il agit sur leur monde intérieur, comment il traverse jusqu'à leur corps et le brutalise, comment ces femmes ont vécu l'Histoire, les mouvements sociaux et politiques qui leur étaient contemporains et combien leurs idées, leurs réflexions, leurs doutes sont marqués par ce contexte, combien – comme le souligne Alina Marazzi – certaines de leurs exigences personnelles ont aussi une dimension collective et politique. Elles les rendent emblématiques. Les voix des trois diaristes ne sont alors plus qu'une seule et même voix : la voix d'une Femme Symbolique prise à trois moments différents de la condition féminine en Italie. Ou mieux : la voix d'une Femme prise à trois moments de son évolution personnelle – la petite fille, l'adolescente, la jeune femme – renvoyant symboliquement à l'évolution de la condition de la femme en Italie.

Réciproquement, la construction des trois personnages donne de la chair à la grande Histoire mais surtout elle dépouille les images d'archives d'une représentation univoque et figée : elle leur confère un sens nouveau et offre la possibilité de les interpréter différemment.

Il peut même s'agir d'images banales, comme celles où l'on voit des couples marchant dans la rue, ou bien les images joyeuses et insouciantes filmées dans un parc d'attractions qui prennent soudain une tonalité sombre, énigmatique parce que, accompagnées par la bande-son qu'Alina Marazzi y ajoute (la très belle musique, aux accents étranges, des Ronin), elles sont soudain pleines de la souffrance que vient d'exprimer Anita. On voit alors ce qu'il y a « derrière » l'image, derrière l'image publique et historique, comme si la parole lui donnait une épaisseur et une vérité nouvelles, en la chargeant du poids de l'intime. Comme si chacune des figures qui s'y trouvent était pour nous, spectateurs, dans l'identification que l'on fait entre elle et l'intimité des diaristes, pleine soudain de tout un poids d'affects et d'émotions.

Par exemple, l'extrait d'un petit film familial des années 1960 filmé en super 8 où l'on voit une première communiant souriante qui sort de l'église – et que l'on peut même, dans la fiction narrative mise en place par Alina Marazzi, identifier à Anita – est soudain dépouillé de toute sa rhétorique de représentation sociale et familiale par ce qu'Anita est en train de dire sur le poids écrasant de la famille et de la religion, par le passage, sur la bande-son, du son des cloches à la musique *straniante* des Ronin. L'image est alors comme mise à nu par les mots. Inscrite dans un autre dispositif, elle révèle soudain, au lieu de la cacher, la souffrance qu'il y a

derrière ce sourire, derrière ce regard qui nous fixe, derrière les conventions représentatives de ce petit film familial.

Ainsi, au lieu de voir les images d'archives seulement comme un miroir figé de ce que la mémoire, l'imaginaire collectif et l'historiographie en ont dit, la manière dont ils les ont fixées, on les regarde dans leur dialogue vivant avec des voix privées qui entretiennent avec elles un rapport dialectique et critique, on pourrait dire « décalé » :

Ciò che Alina Marazzi cerca negli archivi, nei depositi cartacei e audiovisivi, sono i momenti in cui una voce (singolare) intercetta un'immagine (pubblica) [...] e ci restituisce un « eccesso » disorientante, non omologabile al senso concluso¹⁴.

On regarde ces images non plus seulement comme le reflet transparent d'un réel univoque mais aussi de manière critique et problématique, en cherchant à les déchiffrer à nouveau. Comme si l'écho des voix sur les images leur avait conféré une potentialité nouvelle de vérité et de témoignage.

Un film de montage

Cette reconstruction du passé, Alina Marazzi s'y applique à travers un autre moyen expressif qui est au cœur même de l'esthétique du cinéma, qu'elle utilise avec sa monteuse Ilaria Frajoli de manière dialectique et poétique : le montage.

Le film témoigne d'un usage fort du montage, à l'opposé d'une esthétique naturaliste. Car le montage est bien ce moment de l'écriture d'un documentaire où s'agencent et s'ordonnent les idées et où se construit le sens. Or, c'est en exhibant la manipulation qu'il opère – à nouveau une construction fictionnelle – qu'Alina Marazzi sort de la fausse objectivité du documentaire classique et qu'elle arrive paradoxalement à dire une vérité, à exprimer un point de vue, voire un engagement.

Un montage multimédias

En l'absence d'une voix off ordonnatrice, et accompagné librement par la trame tracée par les *diari*, tout son documentaire tient dans l'inventivité d'un montage qui en est le moteur narratif autonome, justifiant le passage d'une image à l'autre et produisant du sens. Il témoigne de l'immense travail de recherche puis de sélection opéré par la réalisatrice.

14. A. Costa, « Il documentario e il suo oltre », p. 90.

Ce montage est marqué tout d'abord par une esthétique du collage, du recyclage et du réemploi d'images d'archives, ce que l'on appelle le *found footage film*. Il s'agit d'un montage intertextuel, violemment expressionniste et humoristique, d'éléments hétérogènes, détournés de leur stratégie discursive et de leur fonction d'origine : images d'archives, extraits d'émissions télévisées, interviews, films publicitaires, films familiaux tournés en super 8, films d'animation de l'époque, bandes dessinées, dessins animés, romans-photos, films du cinéma *underground* des années 1960, films d'animations créés *ad hoc* par Cristina Seresini pour dire aussi la part d'ineffable du réel (par exemple le désir féminin et le plaisir sexuel), et même créations de fausses images d'archives tournées par la réalisatrice elle-même.

De manière évidente, ce montage ne cherche pas la transparence mais au contraire exhibe sa nature de reconstruction subjective, d'où une esthétique du *patchwork* comme agencement de fragments d'images de différente nature. Il s'agit d'entrecroiser et de faire dialoguer entre eux différents genres dans un montage kaléidoscopique que l'on pourrait appeler multimédias, rappelant également par son mélange de couleurs vives et de noir et blanc l'atmosphère pop et psychédélique des années 1970.

Marqué par la fragmentation et le passage permanent d'un type de discours à un autre, d'un médium à un autre, il arrache chaque image à la fonction discursive qui lui est propre et en fait le *tassello* d'une vaste fresque où chaque morceau, parce qu'il est pris dans ce dispositif, est dépouillé de ses codes originaux mais finit par signifier autre chose, au-delà de sa valeur référentielle première, et récupère une potentialité de représentation. Le dessin final, comme sur la pochette du DVD du film, fonctionne comme celui d'une mosaïque. Dans le rapprochement signifiant avec d'autres images, chaque image peut être regardée différemment et vient former un motif nouveau.

Alina Marazzi s'écarte volontairement de la rhétorique de la transparence du montage, caractéristique du documentaire classique, qui se donne – mensongèrement – comme la transcription objective et univoque de la réalité. Ici, le montage retrouve sa fonction dialectique, on pourrait dire « eisensteinienne » : il est collision d'images et c'est bien de la collision de deux éléments que surgit le concept. Dans la liberté et l'invention de ses associations, le plus souvent amusantes, Alina Marazzi crée du sens, retrouvant ce qui est – selon la célèbre formule de Jean-Luc Godard – la vertu première du cinéma : une pensée qui prend forme, une forme qui pense et qui permet à son tour de penser et de réfléchir.

Par exemple, dans la liberté et l'invention de ces associations d'images, l'ironie et la distanciation sont fortement présentes. Elles visent à ne pas enfermer les images d'archives dans une représentation close et sentencieuse

sur laquelle le regard du présent n'aurait plus aucune prise ni aucune matière à réflexion. Le montage s'adresse par là à la participation active, dans le présent, du spectateur pour lequel s'ouvre un espace où il peut reconstruire un sens à partir des collisions inattendues, des rapprochements humoristiques, des courts-circuits percutants. Comme le rapport parole-image, ce type de montage permet finalement de démasquer l'image, en dévoilant sa rhétorique et, dans l'association à une autre image, dans l'interstice ainsi créé, d'exercer son pouvoir d'interprétation.

On en a un exemple à travers le démontage et le détournement d'une publicité des années 1960 pour la lessive Lauril où, en intercalant entre le début et la fin de la publicité, sur une musique ironiquement guillerette, d'autres images (des images d'archives de femmes occupées à des tâches domestiques, des images en accéléré d'une femme à demi-nue s'habillant et se rhabillant devant sa glace et un petit film d'animation humoristique de l'époque intitulé *Cenerentola*), Alina Marazzi dévoile le machisme et les modèles d'aliénation féminine véhiculés par la publicité.

Un montage mnésique et onirique

S'agissant d'un documentaire historique, le montage est aussi un montage mnésique par l'utilisation et le réassort qu'il fait d'images appartenant à une mémoire et à un imaginaire collectifs. C'est une autre de ses dimensions possibles : une dimension onirique, proche des associations symboliques du rêve et de l'inconscient et de la démarche psychanalytique, où, à partir d'un matériel appartenant au passé, dans le tri puis dans la mise en récit des nouvelles associations qui s'opèrent entre les éléments de ce matériel mémoriel, se construit un sens qui est celui que le sujet donne à son passé et à lui-même, dans une sorte de nouvel assemblage des images de ce passé.

La dimension psychanalytique est déjà présente au niveau du contenu du film. Anita, la première des trois diaristes, y fait allusion lorsqu'elle raconte qu'elle est allée voir un psychiatre puis qu'elle a fréquenté des groupes de parole. Le genre même du *diario* est un genre de l'introspection, du dialogue réflexif avec soi-même et de la quête identitaire. Le montage participe de cette reconstruction d'une identité, à la fois individuelle et collective, à travers l'agencement inédit d'un vaste répertoire iconographique. Ce dernier, établissant le lien entre passé et présent, arrive alors jusqu'au spectateur, profondément vivant et renouvelé.

Il y a donc, au sens propre comme au sens figuré, du détournement d'images, ce qui permet de leur donner une valeur nouvelle, en ouvrant un espace – encore une fois, un « entre-deux » – dans lequel un sens peut se construire.

Tout le documentaire d'Alina Marazzi se situe dans cet entre-deux : les images n'y sont plus ni « vraies » (référentielles) ni « fausses » (fictionnelles), ni passées, ni présentes, ou plutôt : à la fois passées et à la fois présentes. De leur montage naît un point de vue. D'une certaine manière, elles deviennent vraies parce qu'elles sont prises dans cette reconstruction fictionnelle, poétique et subjective du passé.

Car il s'agit bien d'une « fiction », mais à l'intérieur de laquelle, dégagées de leur référentialité immédiate, arrachées à leur dimension discursive propre et inscrites dans un dispositif poétique, les images se chargent d'une potentialité nouvelle de vérité et de témoignage. Elles sont quelque part entre l'objectivité et la subjectivité. Peut-être – pour reprendre une formule d'Antonio Costa – Alina Marazzi cherche-t-elle à représenter, dans cet entre-deux, la « forme symbolique »¹⁵ de cette histoire sociale et collective.

À la recherche d'une identité féminine

Plus qu'un simple documentaire historique et social, le film d'Alina Marazzi apparaît alors comme une tentative d'introspection des femmes des années 1960 et 1970 mais aussi de leurs héritières – les spectatrices italiennes d'aujourd'hui – dont elles sont le passé et l'histoire, afin que ces dernières comprennent mieux leur propre présent. Tentative d'introspection d'Alina Marazzi elle-même enfin, car c'est aussi de la présence forte de la réalisatrice que le documentaire tire paradoxalement sa dimension politique.

La réalisatrice affirme avoir en effet choisi les voix des actrices parce qu'il s'agissait de voix graves, semblables à la sienne : « *Anche la mia voce ha una tonalità bassa e, quindi, forse, in queste tre ho riconosciuto qualcosa di familiare* »¹⁶. Il y a donc aussi une identification entre les diaristes et la réalisatrice, comme si elle-même se cherchait à travers elles.

Dans la deuxième partie du documentaire, celle qui s'organise autour du récit de l'avortement de Teresa, Alina Marazzi complète par ses propres images certains passages du *diario*. Ce sont de longs *travellings* sur des façades de maisons romaines, filmées depuis une voiture en super 8, en noir et blanc, dans le style même de l'époque : « *come se io avessi creato laddove ce n'era bisogno un altro repertorio utilizzando la tecnologia del tempo* », affirme Alina Marazzi¹⁷. Comme si elle accompagnait la diariste dans le trajet de son expérience intime.

15. « *La manipolazione di materiali figurativi d'epoca trattati alla stregua di papier collés [...]* è la forma simbolica di questa storia collettiva » (A. Costa, « Il documentario e il suo oltre », p. 90).

16. Interview d'Alina Marazzi disponible dans les bonus du DVD du film.

17. *Ibid.*

Enfin, le documentaire s'inscrit dans ce qui pourrait être considérée comme une trilogie dont il serait le troisième volet, le premier étant le film documentaire par lequel Alina Marazzi s'est fait connaître : *Un'ora sola ti vorrei* (2002), bâti sur le montage entre les journaux intimes et les lettres de sa mère – suicidée à trente-quatre ans, en 1972, alors qu'Alina n'avait que six ans – et les images familiales tournées par son grand-père, l'éditeur milanais Ulrico Hoepli, entre 1926 et les années 1970¹⁸. Or, Alina Marazzi affirme avoir conçu *Vogliamo anche le rose* afin d'imaginer ce qu'aurait vécu et ressenti sa mère si elle avait connu les années 1970. Apparaît ici la volonté de poursuivre l'exploration de cette figure maternelle presque inconnue et donc, d'une certaine manière, l'exploration d'elle-même à travers cette figure et à travers les trois jeunes diaristes de *Vogliamo anche le rose* qui en sont des *alter ego* fantasmés¹⁹.

On comprend alors mieux la forme du documentaire, la quête d'une identité à partir des fragments et des restes du passé, le fait qu'Alina Marazzi choisisse des voix féminines prises dans leur intimité pour suivre la dimension intérieure de leur condition et les interrogations qui la nourrissent. Ce qui semble être au cœur du travail de la réalisatrice, de ce documentaire-là comme des deux précédents, c'est bien « *un percorso all'interno della soggettività femminile* »²⁰, une féminité inquiète, celle de femmes qui, comme sa mère, dépressive et mal à l'aise dans un milieu où elle ne trouva jamais sa place, cherchent leur identité à l'intérieur de contextes sociaux et historiques singuliers.

Alina Marazzi affirme avoir voulu dans ses trois films « *indagare dei personaggi femminili che dimostrano un'insofferenza ad aderire o meno a dei ruoli, a dei modelli* » et avoir toujours pris comme sujets de ses films des personnages « *leggermente spostati rispetto alla traiettoria* »²¹, c'est-à-dire irréductibles aux représentations sociales de leur temps : représentations que la réalisatrice cherche justement – nous l'avons vu – à faire éclater²².

18. Le second volet de cette trilogie serait constitué par le documentaire intitulé *Per sempre* (2005). C'est Alina Marazzi elle-même qui invite à réunir ces trois documentaires en une trilogie, comme le rappelle A. Costa (« Il documentario e il suo oltre », p. 88).

19. La volonté de continuer à « *riannodare i fili del passato* » selon l'expression d'Alina Marazzi dans une interview à propos du documentaire *Un'ora sola ti vorrei* (A. Marazzi, « Intervista a Marco Bertozzi », *Quaderni del CSI*, n° 3, 2007, p. 135).

20. A. Costa, « Il documentario e il suo oltre », p. 85.

21. Interview de la réalisatrice disponible dans les bonus du DVD du film.

22. Mettant en parallèle le contenu du film d'Alina Marazzi (les années de transformation profonde de la condition féminine en Italie) et sa forme, Marco Bertozzi remarque « *una deflagrazione di valori consolidati, alla quale corrisponde la felice libertà espressiva dell'autrice nel manipolare materiali diversissimi fra loro* » (M. Bertozzi, *Recycled cinema*, Venise, Marsilio, 2012, p. 50).

Dans *Vogliamo anche le rose*, les trois jeunes femmes diaristes sont des *spostate* et toutes font état de leur aliénation identitaire. Anita affirme : « *Sono una pietra fra l'erba, estranea, fredda, rinserrata [...]. Ma come si fa a vivere fuori dalle convenzioni sociali* ». Teresa proclame son « *rifiuto di determinati ruoli* ». Le problème de l'aliénation et de la recherche d'une identité féminine épanouie traverse enfin toute la troisième partie. Il est l'enjeu des réflexions existentielles – presque ontologiques – du *diario* de Valentina (elle-même lectrice du *diario* de Carla Lonzi), qui vit l'époque du féminisme et du séparatisme et arrive à la fin de ces longues années de transformations sociales mais aussi psychologiques : « *Bisogna trovare un modello da seguire. Ci guardiamo intorno e vediamo che non ce ne sono [...]. Mi sento una diversa* ».

Conclusion

Il se trouve donc là aussi l'aspect paradoxalement politique du film d'Alina Marazzi, car, en interrogeant profondément cette identité féminine, c'est aussi l'identité, l'héritage de la spectatrice contemporaine qu'elle interroge, tout autant que le sien propre. Un héritage parfois méconnu, voire inconnu des plus jeunes femmes. Elle met ses spectatrices devant une version de leur propre histoire, dont elles sont en partie le produit, devant ce que fut le parcours de conquête de leur identité et de leurs libertés mais aussi de leurs enfermements, devant la nécessité encore actuelle de la lutte²³.

L'avant-dernière séquence du film, le seul moment de saut dans le présent, montre, à travers un montage alterné, la désertion des locaux autrefois fréquentés par les groupes de parole féminins. La séquence finale est aussi là pour dire cette nécessité, où l'on voit une institutrice apprendre leurs droits constitutionnels à des femmes italiennes.

Pour conclure, la forme même du film d'Alina Marazzi est un démenti de l'histoire envisagée comme passé linéaire et intangible, clos et construit une fois pour toutes. Elle interroge au contraire le présent et son spectateur : quel est le sens de ce passé qui m'a façonné ? Qu'est-ce que j'en fais aujourd'hui ? Si l'histoire n'est pas le passé mais bien le sens que l'on donne à ce passé, un film politique est un film qui donne des clés d'interprétation et d'action pour le présent. De ce point de vue, le documentaire d'Alina Marazzi est un film politique.

Laurent SCOTTO D'ARDINO
Université Grenoble – Alpes

23. L'Italie était en 2010 au 84^e rang mondial pour l'égalité des hommes et des femmes.