Vol. 1, numéro 2
Magazine transculturel
Automne 1983

1.50$

vice versa

Le fascisme italien

Surprise in the Archive

Paul Scheuermeier: The Philologist of Reality

Calabria come metafora

Sommaire/Sommario/Summary

Lettres à la rédaction 2

Le fascisme italien 3
Bruno Ramirez

Des marseillais comme les autres 4
Antonio D'Alfonso

Les rues de chez nous 6
Mauro Perressini

Paul Scheuermeier: the philologist of reality 7
Antonio D'Alfonso

Surprise in the archive 8
Bruno Ramirez

La calabria come metaphore 8
Lamberto Tassinari

La vie par le plus court chemin 9
André Leroux

Padoue froncophonissime 11
Robert Giroux

L'Italie après les élections 13
Gisèle Lalande

Poèmes de Mary Melfi 14

D.A.F. ou le malin plaisir 15
Christian Roy

Hot city 17
Maurizia Binda

La saga di Antonio Andreoni 18

Vice Versa

magazine d'intervention culturelle publié par les éditions Vice Versa enr. C.P. 336, Succ. Jean Talon Montréal, H1S 2Z3

EQUIPE DE RÉDACTION:
Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Antonio D'Alfonso, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari.

COLLABORATION:
Maurizia Binda, Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, Robert Giroux, Mary Melfi, Gisèle Lalande, André Leroux, Bruno Ramirez, Christian Roy, Mauro Perressini, Maria Predelli Lamberto Tassinari, Marie-Antoinette Simoncini, Maryse Parant.

GRAPHISME
Gianni Caccia

COMPOSITION ET MONTAGE
Les Éditions du Courant inc.

ADMINISTRATION
Paul Caccia

PUBLICITÉ
Michel Cayla 273-0759

IMPRESSION
Richelieu Roto-Litho inc.

DISTRIBUTION
Diffusion Parallèle
900 Ontario est
Montréal, H2L 1P4
Tél: 525-2511

Marlowe distribution
P.O. Box 633
Station N.D.G.
Montréal, H4A 3R1

DÉPÔT LÉGAL
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
troisième trimestre 1983

ISSN 0821682-7

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs.

Couverture:
Photo tirée de: **Storia fotografica del fascismo.** Bari, Editore Laterza, 1982.

Dans ce pays des mots traduits, paradoxalement si pauvre en signes, un mouvement d'humeur —à la limite— est une preuve qui trahit l'amitié. Surtout si je ne suis rien. Fin des grands airs. De l'air, de l'air. Et vice ne versera jamais dans la manie. Aujourd'hui avance sur la modernité et ses oesophages.

Patrick Coppens

Vice-Versa est un journal qui me paraît à la fois original et utile. Ce qui m'intéresse le plus c'est l'effort que vous semblez vouloir faire pour mettre la culture italienne à notre portée. Mon premier réflexe a été de lire la partie italienne et de vérifier ma traduction à l'aide du texte en regard. Quelle joie, je crois avoir bien compris le texte de Ramirez.

Jacques Dufresne

Enquêter. Retracer. Rire. Imaginer.

Vice Versa, un tabloïd bimestriel d'intervention transculturel.

Tarif d'abonnement:

annuel (6 numéros)	5$ ☐
de soutien	10$ ☐
institutions, l'étranger	12$ ☐

Nom _____
Adresse _____
Ville _____ Pays _____
Code postal _____

VICE VERSA
C.P. 336, Succ. Jean Talon
Montréal, H1S 2Z3

Livres d'ART et d'ARCHITECTURE

Catalogues d'expositions, livres de voyages, livres italiens

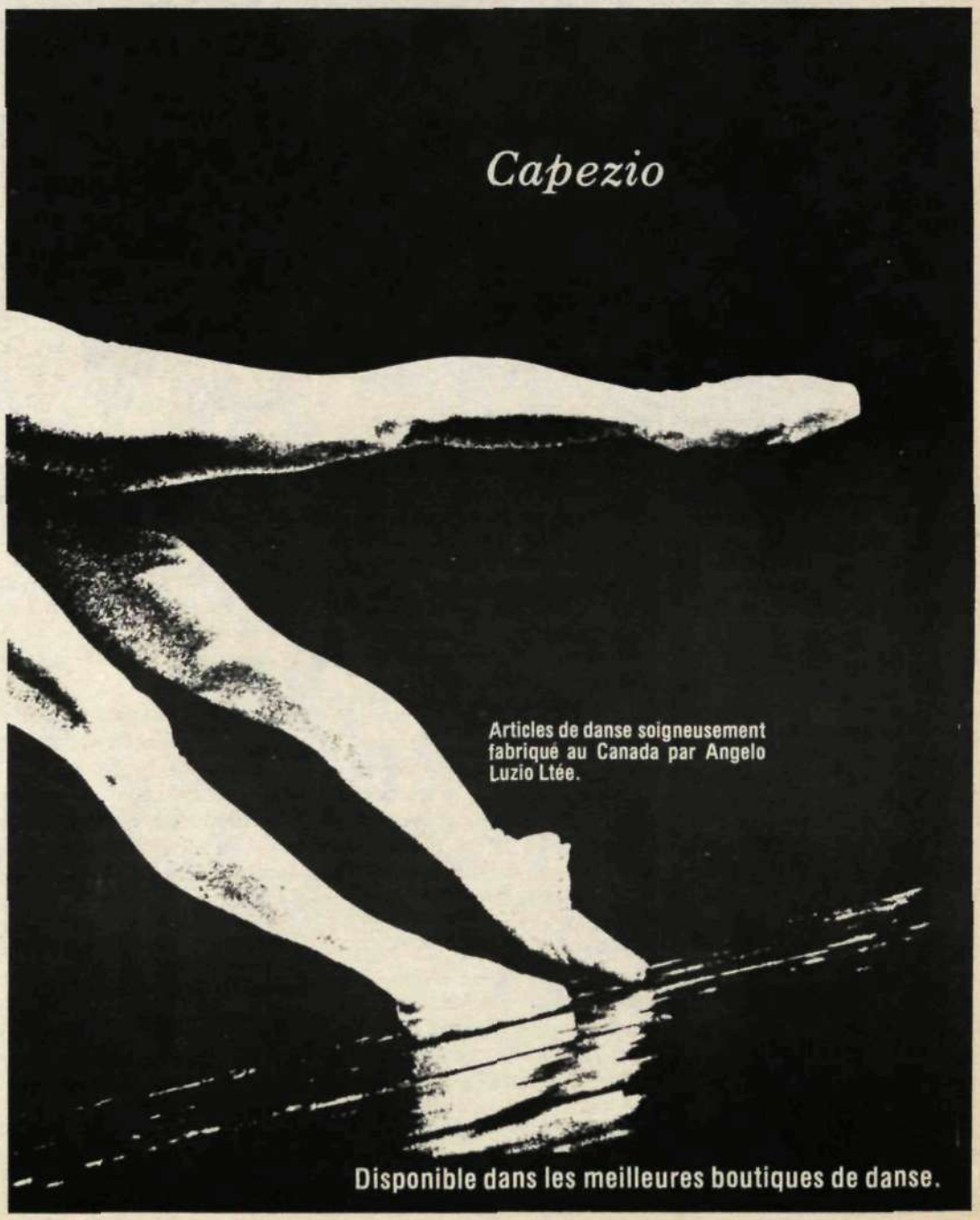
FASHION MAGAZINES — ART BOOKS

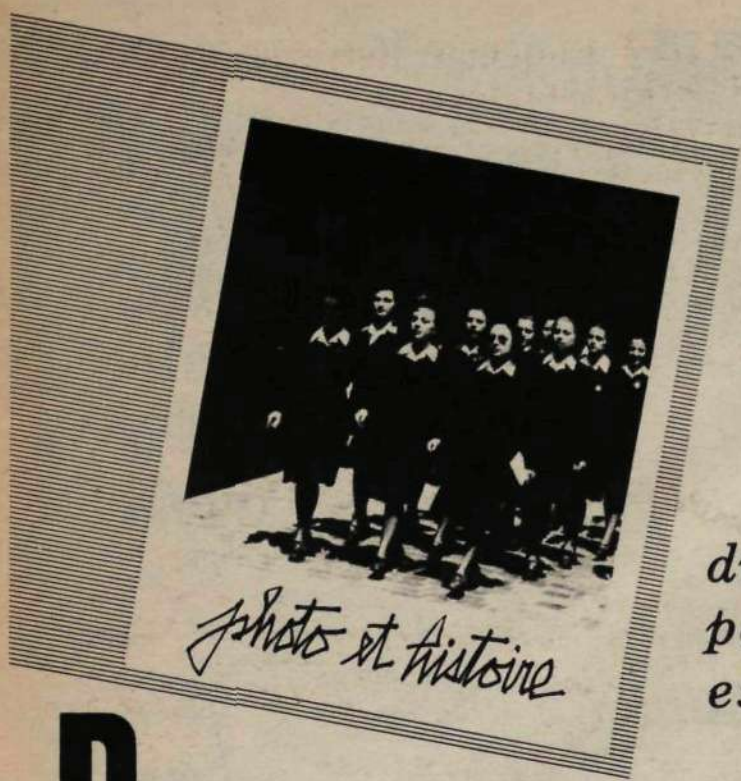
TEL. (514) 843-3263

TUTTOLIBRI inc.

2075 MANSFIELD
MONTRÉAL, QUÉBEC
H3A 1Y7

Revues de mode, d'art, d'ameublement, design





Le fascisme italien

Bruno Ramirez

Une histoire photographique du fascisme italien est-elle possible? Deux historiens s'y sont essayés. Nous en discutons.

Personne aujourd'hui ne mettrait en doute la validité de la photographie en tant que document historique. En effet, ce genre de document représente un des éléments qui nous permet de tracer une ligne de démarcation entre l'histoire contemporaine et les périodes précédentes. Quoique disponible en plein XIXe siècle, la technique de la photographie n'a pourtant eu aucun effet immédiat sur le métier d'historien. Tant que l'histoire était vue essentiellement comme l'Histoire des grandes idées ou des grands hommes, l'utilisation de la photographie ne pouvait qu'être marginale. Ainsi, pendant plusieurs générations, la photo ne fut qu'une sorte d'annexe visuelle du texte historique souvent pour illustrer des personnages historiques, d'autres fois pour embellir le texte et le rendre plus attirant sur le plan éditorial. Rare était l'historien qui voyait dans la photographie un document possédant une validité intrinsèque et donc apte à influencer une démarche interprétative quelconque.

Même à notre époque, la recherche photographique est loin d'être devenue une partie intégrante de la recherche historique. Il n'empêche que la tendance vers une valorisation du document photographique semble être un phénomène irréversible. Cette tendance a commencé à donner des résultats concrets dans le domaine historiographique, comme le démontre la parution de plus en plus fréquente d'«histoires photographiques». Dans ce genre d'entreprise, le rapport traditionnel entre le texte et la photographie est inversé en ce sens que la photo constitue la source principale et le texte se réduit à des vignettes ou à quelques commentaires. Un des ouvrages de ce genre les plus réussis est la *Storia fotografica del fascismo*, publiée récemment en Italie chez l'éditeur Laterza. Le fait qu'un des deux auteurs —Renzo De Felice— soit aujourd'hui le plus grand historien du phénomène fasciste témoigne de l'importance qu'on donne en Italie au document photographique.

Ce que les auteurs nous proposent, c'est une vue d'ensemble du fascisme italien, enrichie par l'apport visuel que donne la photographie. Les 500 photos reproduites dans ce volume sont ainsi divisées en six chapitres, allant des origines du mouvement fasciste jusqu'à la défaite du régime; chaque chapitre est complété par un bref texte d'introduction et une chronologie —ce qui aide le lecteur à situer chaque image dans son contexte historique.

Sans doute le mérite principal de cette oeuvre est de permettre au lecteur de saisir le caractère de masse du phénomène fasciste et les moyens employés par le régime pour façonner la «société civile» et assurer sa légitimité. On connaît bien le comportement souvent théâtral de Mussolini et l'utilisation de sa personne physique à des fins propagandistes. Mais ce qui ressort assez bien de cet ouvrage photographique, c'est de voir comment cette propagande peut se transformer en rite public et impliquer toutes les couches sociales dans une célébration continue de la nation —concept qui devenait concret pour beaucoup d'Italiens grâce à l'action capillaire d'encadrement menée par le fascisme.

Certes, le fascisme fut aussi violence, persécution, torture et exil, actions que les autorités se gardaient bien de traduire en images photographiques. Les photos du régime nous montrent la symétrie du défilé militaire, l'enthousiasme de la place publique, l'esthétique de l'acte collectif, mais elles demeurent aveugles face aux *raids* et aux interrogatoires policiers qui souvent précédaient et suivaient une célébration patriotique. Voici la limite majeure de cette «histoire photographique».

Dans leur texte d'introduction, les auteurs insistent sur le fait que le fascisme italien a été peut-être «le plus moderne» parmi les phénomènes politiques de la première moitié du XXe siècle. Dans ce sens, la photographie a sans doute joué un rôle de premier plan car dans les mains du régime, elle devenait un instrument neuf et très utile pour la propagande de masse. Mais l'apport «*moderne*» que la photographie a donné au fascisme réside peut-être surtout dans la façon dont elle mettait les sujets en rapport avec le régime. Nous ne songeons pas aux milliers

Des enfants des quartiers populaires napolitains (1930).

de photos de grands événements publics où des plotons de soldats ou de jeunes fascistes défilent sous le regard austère et satisfait des autorités; mais plutôt à ces photos où la caméra pénètre dans le quotidien du sujet: qu'il s'agisse d'enfants aux pieds nus dans un quartier prolétaire de Naples; de paysans réunis dans une salle quelque part en Sicile; ou de membres d'une coopérative agricole en Lombardie.

Dans ces cas, non seulement la caméra interpelle des gens qui restaient normalement exclus du grand événement public, mais elle les implique dans un acte d'allégeance au régime ne serait-ce que pour les quelques moments nécessaires pour poser. Bien sûr, ce genre de photographie entraîne, lui aussi, une mise en scène conçue selon des critères de propagande: les enfants prolétaires de Naples, on les fait poser avec des fusils de bois dans les mains; les paysans siciliens sont assis sous un grand portrait de Mussolini et au moment où la photo est prise, ils font le salut fasciste. Mais il s'agit d'une «scène» dans laquelle des gens ordinaires se sentent peut-être pour la première fois de leur vie des sujets, des protagonistes, dignes d'attention de la part d'un «oeil public» auquel communiquer sinon de l'enthousiasme, du moins du respect.

Dans ce sens, la grande ironie du document photographique, c'est qu'il permet non seulement de transmettre un état d'esprit, mais aussi une réalité sociale souvent faite de misère et de pauvreté. □

Des marseillais comme les autres

Antonio D'Alfonso

Un regard sur les communautés ethniques de Marseille

Yves Jeanmougin est né au Maroc en 1944, il habite et travaille en France depuis 1956. Photo-reporter à l'agence VIVA *de 1973 à 1978, il a aussi travaillé en relation avec l'agence* GAMMA *Département Magazine de 1978 à 1979 qui diffusait ses reportages. Il a réalisé de nombreux reportages en France et dans d'autres pays. Voici quelques-uns des reportages réalisés avec la collaboration de Chantal M. F. Balez: Les fêtes de Paques en Sicile, Les enfants qui travaillent à Naples, Les indiens [Montagnais] du Québec, Les gens du quartier de Pigalle, Les lads et les jockeys de Chantilly et plus récemment Les communautés ethniques de Marseille. Les photos d'Yves Jeanmougin sont parues dans plusieurs revues spécialisées telles* Zoom, Photo-Cinéma-Magazine, AktuellFotografi *et* Photo-Reporter, *il a aussi publié [en collaboration avec Chantal M. F. Balez] aux Éditions Contrejour un livre* Nous les femmes *[1980]. Yves Jeanmougin était à Montréal durant le mois de juillet à la Galarie Dazibao pour présenter quelques photographies de son reportage sur les communautés ethniques à Marseille. Antonio D'Alfonso l'a rencontré et accueilli pour VICE VERSA quelques propos sur ce travail de photographie sociologique.*

Africaine partant pour le pélérinage de la Mecque, Marseille 1982.

V.V.: Depuis combien de temps travaillez-vous ensemble, Chantal Balez et toi?

Y.J.: Ça fait cinq ans que je travaille avec Chantal. Nous avons formé une équipe parce que nous voulions restituer la parole des gens en même temps que leur image. Leurs confidences étaient précieuses. Ils nous a semblé important de l'associer toujours aux photos.
Le travail sur Marseille fut un projet assez extraordinaire mais il n'est pas fini. On attend la suite des subventions. Pour l'instant, c'est au point mort. Moralement, c'est dur. Après trois ans de travail, on arrive à faire quelque chose de relativement passionnant.

V.V.: Comment fais-tu pour vivre?

Y.J.: Je suis distribué par l'agence de la compagnie des reporters-Viva. Je vis comme ça. C'est difficile de vivre de la photo dite sociale. Je ne m'intéresse qu'à une catégorie de gens et de problèmes qui ne préoccupent pas spécialement les grands médias; les grands magazines ne cherchent que le sensationnel, et pas forcément le quotidien. Il faut donc trouver d'autres supports, si tu veux toucher beaucoup plus de gens, en faisant des banc-titres qui passeront à la télévision. Un banc-titre est un film fait à partir de photos, en 16 mm, sonorisé avec les interviews réalisés en français et dans les langues des différentes communautés. Il y a aussi les expositions itinérantes ou encore les livres. Le problème avec les livres c'est que ça coûte très cher à faire.
On a fait un livre, Nous les femmes, *aux Éditions Contre-Jour. C'était notre première expérience. Cela a pris beaucoup de temps et beaucoup d'énergie. C'était une idée de Chantal. C'est elle qui a voulu rassembler diverses photos que j'avais faites sur les femmes au cours de reportages. Elle les a mises en page et puis elle a fait des textes féministes.*

V.V.: Pourquoi la photographie de la sociologie?

Y.J.: La syciologie n'est pas mon truc. Moi je suis un reporter-photographe. Chantal a fait des études en socio, elle a aussi une maîtrise en audio-visuel. Pour ce contrat —puisqu'elle ne revendique pas le statut de journaliste— il a fallu qu'elle reprenne le titre de sociologue. Elle est là pour pousser les gens à se confier pour qu'ils racontent comment ils se sont intégrés à Marseille, comment ils sont venus travailler et comment ils vivent.

V.V.: Comment les Italiens sont-ils considérés à Marseille?

Y.J.: La communauté italienne s'est installée à Marseille il y a environ cinquante ans. Elle a connu les mêmes problèmes que connaissent en ce moment les Maghrébins, c'est-à-dire le rejet, le racisme. On les appelait les babis, *les* macaronis. *Avec le temps ils se sont intégrés. Il y a maintenant à la Mairie un homme politique de la troisième génération qui est député à l'Assemblée natinale en France. Il a suivi notre projet de près. Il n'y a plus de problèmes avec les Italiens. La difficulté vient maintenant des Africains et surtout les Maghrébins qui vivent dans des ghéttos, des bidonvilles. Il y a le problème de la deuxième génération, c'est-à-dire les jeunes qui sont nés après 1963 et qui sont automatiquement Français mais qui ne revendiquent pas la nationnalité française ni algérienne. Ils se disent Marseillais. Le titre du bouquin qu'on fera s'appellera* Des Marseillais comme les autres.

Tu vas poser la question à ces jeunes: «Qu'es-tu? Algérien?»
Et ils vont répondre: «Oh non, je ne suis pas d'Algérie. C'est un pays dur. Mon père veut que j'y aille mais je n'irai pas.
— T'es Français, donc?
—Bien non, pas Français. Tu sais que les flics nous arrêtent.
— Qu'es-tu alors?
— Je suis Marseillais.»
Souvent on dit ça: on revendique son appartenance à la ville de Marseille.

V.V.: Je me demande si les Arabes ne vivent pas ce que peut-être les autres immigrants ont vécu au début?

Y.J.: Bien sûr. Tous, que ce soient les Arméniens ou même les rapatriés de l'Afrique du Nord, tous ont vécu ce phénomène de rejet. À chaque fois que les gens arrivent en nombre dans une ville ils sont rejettés par les gens déjà en place. Quand les Français d'Afrique du Nord [les pieds-noirs] sont entrés à Marseille, on leur a crié qu'il en avait déjà assez d'Italiens, de Portugais, d'Arméniens, etc.
Mais avec les Maghrébins il y a d'autres choses qui entrent en jeu. On n'accepte pas leur façon de vivre.
La nouvelle génération est une génération sacrifiée, si tu veux. Ils n'ont pas vécu et appris toutes les coutumes de leurs parents. Ils ne pratiquent plus leur religion.

V.V.: Est-ce qu'ils pratiquent des métiers particuliers?

Y.J.: Ils font tous les métiers les plus durs. On les voit partout, sur les chantiers, sur les travaux des rues... les travaux les plus difficiles. On ne voit qu'eux. Mais ils n'ont pas comme les Italiens un secteur bien précis. Tous les pêcheurs du Vieux Port à Marseille sont Italiens. La communauté vietnamienne ont leurs restaurants, etc. [Il y a des slogans qui par la Droite sur les murs: «Les Arabes à la mer.»]
Pendant la dernière élection municipale ça été le problème numéro un de la Droite et de la Gauche. La Droite disait: « Si on a la Mairie on met tous les Arabes dehors.» Et ils ont failli de gagner à quelques voix près. La Gauche disait au contraire qu'il faut s'occuper d'eux, qu'on les loge bien.

V.V.: Il y a donc d'autres minorités qui sont contre la présence des Arabes à Marseille?

Y.J.: Mais oui. Ils font un espèce d'unanimité contre eux. À Marseille sur deux millions d'habitants il y a cent-vingt mille Maghrébins. Dans le quartier où j'habite il y en a beaucoup, ça ressemble par certains aspects à Alger. Ils s'habillent comme chez eux. Ils sont une heure d'avion d'Alger. On dit que Marseille c'est la porte de l'Afrique. C'est vrai.
Le but de notre travail était de mélanger toutes les communautés de Marseille. À travers l'étude des différentes traditions et religions, on a voulu essayer de mettre tout le monde sur le même plan. C'est ce qui fait l'originalité du travail mais c'est aussi ce qui crée les problèmes. Quand tu discutes avec un Marseillais d'origine italienne qui ne parle pas encore très bien le français, quand tu lui parles des Arabes il est très raciste. C'est fou alors que lui-même il a

Ci-contre: Pêcheurs du vieux port de Marseille d'origine italienne
Ci-dessous: Provencaux à la sortie de la messe, Marseille

sûrement vécu ça étant jeune.

V.V.: Il y a eu longtemps aux États-Unis une philosophie qui prônait ce qu'on appelle le *melting pot*. Selon cette théorie, on mélangeait les minorités ethniques et de ce mélange naissait l'Américain. Est-ce que cela existe à Marseille?

Y.J.: Ça n'existe pas. Encore à une époque il y avait des quartiers typiquement arméniens ou juifs. La politique de la ville de Marseille, il y a dix ans, était de tout raser. Mais depuis ils ont décidé de rénover et ils essaient de mettre des familles d'immigrés, entre autres, dedans. Des familles, c'est-à-dire homme, femme et enfants. Pas de célibataires, parce qu'il y a un problème *de célibataire qui est lié à la sexualité.*

La fête

Il y a quelque chose d'analogue à faire à Montréal. La semaine dernière j'assistais à une fête italienne au parc de Maisonneuve. Je demandais à quelques Québécois qui discutaient entre eux qu'était cette fête et ils m'ont répondu que c'était probablement une «fête italienne». Ils n'étaient pas venus pour ça, ils ne se mélangeaient pas. Nous, au contraire, nous voulons que les gens aient l'envie de se mélanger davantage. Mais en faisant ça on ne touche qu'une minorité de gens convaincus. L'ensemble ya dire: «Oh, ce sont des Italiens, on les laisse entre eux. Nous on fera notre fête grecque ou autre la semaine prochaine. Il n'y aura pas d'Italiens.» S'il y avait un certain pourcentage de gens qui dirait «On invite des Grecs», ça fera mieux connaître les gens entre eux, et en se connaissant mieux il y aurait peut-être moins de xénophobie. C'est là la visée «grandiose» de notre projet.

J'ai projeté un montage chez moi à des gens de différentes communautés et ils ont été surpris de voir que certaines fêtes se ressemblaient. C'est significatif. Nous voulons faire un livre où il y aurait un mélange de ces communautés pour que chacune d'elles puissent voir ce qu'il se passe chez les autres.

V.V.: J'aimerais que tu parles un peu de ton travail de photographe.

Y.J.: Sur la photographie, je n'ai pas grand'chose à dire. La photographie c'est un prétexte. Ce qui m'intéresse ce sont les gens. Depuis que je fais de la photographie j'ai toujours été reporter, peut-être parce que je suis un peu timide. Avec le prétexte du reportage je peux aller chez les gens, pour voir comment ils vivent. Ça fait dix ans que je fais ça.

Mes photos, il faut qu'elles soient vues par un maximum de gens, et des gens de toutes les classes sociales, pas uniquement les collectionneurs de photos ou les grands magazines américains.

J'ai une politique, même quand je vais photographier les Indiens à Schefferville et que je rentre chez moi en France, j'envoie des photos aux gens parce que j'ai vécu chez eux. C'est ma façon de les remercier. Pour Naples, c'était pareil. Cela a un impact. Les gens sont très sensibles à ça.

Je n'ai pas de grandes théories sur l'image. C'est vrai que quand je mets mon oeil dans le viseur j'essaie de composer le mieux possible, mais sans critère particulier. Je suis un autodidacte de la photo. Je ne mets pas mes photos à l'envers comme Cartier-Bresson pour voir si elles sont bonnes...

V.V.: Est-ce que tu fais une certaine mise en scène dans les photos?

Y.J.: Non, il n'y a pas de mise en scène, mais de la mise en condition, si tu veux. Parce que pour faire un boulot comme ça, il faut expliquer aux gens qui sont plus ou moins ouverts à ça. Je vais toujours dans un endroit avec quelqu'un reconnu de la communauté, à qui j'ai expliqué mon projet. Je ne vais jamais là à l'improviste. Mes règles générales sont: de donner des photos aux gens que j'ai photographiés; d'y aller avec des gens de la communauté; et de respecter tous les interdits et tabous.

Evans et Lange

Ce que je dis là ce n'est pas incompatible avec le fait de faire de bonnes photos. Il y a différentes façons d'envisager la photographie. Moi j'étais influencé par le travail qui s'est fait aux États-Unis, Farm Security Administration [F.A.S.], pendant les années de crise, travail qui avait été commandité par le gouvernement américain. C'était pour faire connaître au peuple américain la crise qu'il y avait dans le monde rural. J'ai été influencé par des photographes comme Walker Evans et Dorothy Lange, tous ces gens qui ont travaillé pendant des années pour montrer tous les problèmes qu'avaient les paysans, les petits fermiers qui étaient exploités et qui étaient obligés d'émigrer dans d'autres états des États-Unis. Tout ce travail était pour montrer aux gens des villes qui ne comprenaient pas qu'ils aient à payer des impôts pour le monde agricole. Maintenant ces photos sont du domaine public. Quand tu vas à Washington, à la Bibliothèque du Congrès, pour quelques dollars tu peux avoir une copie.

On voudrait, sans prendre de telles proportions, promouvoir ce travail photographique de reportage dans toutes les régions de France. Dans tous les coins de France il y a des gens qui font un travail analogue, mais ce n'est pas recencé. On voudrait qu'il y ait un organisme pour rassembler tout ça, parce que c'est un patrimoine qui se perdrerait sans tout cela. □

Les rues de chez nous

Mauro Perressini

La vie et l'agonie de San Nicola, un petit village du Sud italien vu par un de ses habitants qui est aussi un anthropologue.

Suite à la disparition progressive des cultures régionales et à l'envahissement d'une culture de masse capitaliste-industrielle sur tout le globe, le travail de l'anthropologue s'est profondément transformé. Pour faire face à la disparition de leur objet d'étude spécifique, certains chercheurs se tournèrent vers l'étude des sociétés occidentales, des communautés urbaines, etc., fiefs exclusifs, jusqu'à récemment, de la sociologie. Pour d'autres, il était devenu impératif d'enregistrer et d'immortaliser avant leur disparition définitive les aspects des organisations culturelles échappant encore à l'homogénéisation capitaliste. Mais pourquoi cette opération de sauvetage? Pour quelle raison devrait-on conserver ces traits culturels en voie de disparition? À ces questions, on retrouve trop souvent comme réponse le principe de l'avancement inéluctable des sciences, de la connaissance pour la connaissance, d'une connaissance qui tourne à vide lorsqu'elle n'aboutit pas à l'inverse de ce que l'on se proposait: la disparition des cultures étudiées.

Ce que nous proposent Salvatore Piermarini et Vito Teti, dans leur ouvrage photographique *Le strade di casa* portant sur le village calabrais de San Nicola, est bien éloigné des monographies ethnographiques traditionnelles. C'est avec une honnêteté et une humilité qui font toute la force de l'ouvrage, que les deux auteurs (*et plus particulièrement Vito Teti qui est originaire du village en question*) nous exposent les motivations personnelles qui sont à la base de leur recherche d'une culture et d'un mode d'être révolus. Chercher ou retrouver un «paese», un lieu que l'on reconnaît et qui nous reconnaît, un lieu qui nous raconte qui nous étions et ce que nous sommes devenus, un endroit qui puisse servir de point d'appui aux interrogations de notre existence, voilà ce à quoi les auteurs nous invitent.

...Chercher ou retrouver un "paese" un lieu que l'on reconnaît et qui nous reconnaît

Et il est difficile d'échapper à cette invitation. Dans le texte de Teti qui précède les pages photographiques, l'auteur, mêlant une vision onirique à un regard réaliste des événements vécus par la communauté de *San Nicola*, nous raconte l'évolution de son rapport avec le village où il est né. Il nous décrit sa

jeunesse, son rapport avec ses parents, ses grands-parents, son apprentissage des rites, des croyances de la communauté, son apprentissage de la mort, de la mort de parents proches mais aussi de la mort collective de cette petite communauté calabraise. Il nous raconte sa révolte, ses départs et ses inéluctables retours au milieu de ceux qui le connaissent et savent son histoire.

N'eut été de ce récit, les photographies qui suivent auraient pu nous paraître étrangères. Mais ayant accompagné l'enfant à travers ses rêves et les rues de *San Nicola*, les images désormais nous interrogent, nous invitent à participer à la dé- à la démarche des auteurs et même à réfléchir sur nos propres «paesi», sur les visages familiers de notre enfance, sur nos appartenances. Plusieurs éléments contribuent à renforcer le pouvoir de suggestion des photographies présentées. Il y a d'abord la qualité de l'impression qui rend parfaitement la brillance des blancs et la profondeur des noirs. Il y a aussi le choix de ne présenter que des photos en noir et blanc, choix qui évite les pièges d'un réalisme chromatique étouffant l'imagination. Nous sommes en effet bien loin des photos sensationnalistes et prédigérées de la revue «*Géo*» ou du «*National Geography*». Ici, inutile de rechercher le plaisir immédiat de l'oeil: les images de Piermarini et de Teti exigent de notre part une participation, un effort imaginatif. Elles exigent surtout qu'on les regarde longuement... et puis l'atmosphère de la photo nous envahit et arrivent des sensations, des émotions sorties du fond de notre mémoire.

De page en page, nous découvrons les visages parfois tristes, parfois rieurs des habitants de *San Nicola*. Nous les accompagnons aux fêtes, aux cérémonies religieuses, aux enterrements, à tous ces événements qui constituent une pause dans la vie quotidienne de la communauté et qui, surtout, en représentent la réaffirmation criante. De page en page, nous découvrons un monde où chaque individu se définit et est reconnu des autres à travers ses multiples liens sociaux et religieux qui constituent en même temps son histoire. Les photographies, présentées souvent sous forme de séries racontant le déroulement d'un événement, nous font vivre des moments parfois joyeux et parfois dramatiques. Ainsi en est-il de cette vieille dame que l'on voit, dans une première image, s'approcher de son mari décédé et qui, dans les photos suivantes, pleure avant d'être entraînée à l'extérieur où elle rencontrera des parents et des amis venus saluer une dernière fois le défunt. On ne peut s'empêcher alors de s'interroger sur l'histoire de cette femme et de son mari, histoire qui symbolise de façon synthétique la mort qui menace de nombreuses communautés traditionnelles de l'Italie méridionale. Notre imagination est aussi sollicitée lorsqu'un visage d'enfant, sur une première page, nous fixe sérieux et pathétique pour, la page suivante, nous sourire, enjoué. Que s'est-il passé? Qu'est-ce qui le fait rire sinon le désir même de rire, le plaisir d'exister.

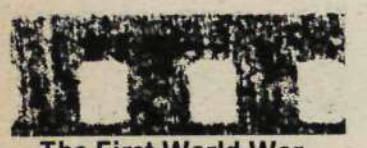
Lorsque je terminai mon trajet à travers les «strade di casa», je demeurai un long moment silencieux, sans bouger. C'est qu'ayant toujours vécu dans l'anonymat d'une grande ville, je m'étais mis à rêver d'un «*paese*» où je pourrais trouver réunis les gens qui me connaissent et que j'aime. Et je me suis dit que ce «*paese*» était peut-être à faire. □

Paul Scheuermeier: The Philologist of Reality

Antonio D'Alfonso

The art of a scientist, the science of an artist: Paul Scheuermeier, a photographer in Pre-Fascist Italy.

Paul Scheuermeier, the last of four children, was born in Zurich on September 25, 1888. His mother died prematurely in 1891. His father had financial difficulties. Being unable to attend to the welfare of his family, he had to scatter three of his children among relatives living in different parts of Europe. Two of them ended up in the South of Italy, in Bari. This was to become the link that would unite Paul, who lived with his father, to his older brother and sister, Max and Julie. This was also going to spark within him a love for the Mediterranean country which he kept up to his death in Bern, in 1973.



The First World War.

Even though Switzerland had remained neutral in the First World War, it still drafted young people into its army. Paul Scheuermeier was one of them. During his various breaks from his military service, he busied himself with his thesis on the philology of the Roman and other dialectical languages.

In 1919 an historical moment occurs: Scheuermeier meets Karl Jaberg who had already begun to be known for his geographical linguistics. Both were to collaborate on what was to become the *Bauerwerk*, the ethnological study of the peasant life in Italy at the beginning of the 20th century up to the eve of Facism.

Scheuermeier's studies include photographs of the tools used by the Italian peasants as well as photographs of the kind of life these people led. These invaluable documents have been edited by Marina Miraglia and published in bookform by *Longanesi & Co.* [*Milan*].

An art?

Is photography an art? A question which tickled many minds ever since the invention of photography. Susan Sontag and Roland Barthes have, among others, written wonderful pages on this medium, defending its seriousness, its specificity. We have had in Montréal, in one year, exhibitions of the work of two of the undoubtedly finest photographers in the world, André Kertész and Henri Cartier-Bresson. I don't think the seriousness of photography can be put into question any more. Still I don't understand what it is about photography that awakens my imagination: the reality depicted or the photographer's «touch»?

Photographs leave me perplex. There is something special about them that I simply can't grasp. Roland Barthes gave this something special a name, *Le troisième sens*, the third meaning, the *obtus* (obtund) meaning; the meaning you see but can't quite pinpoint, the meaning that even the photographer might not have put under his control.

It is the «space» that lies in between the reality shown in the photograph and the «touch» of the photographer. This space speaks to me in a blunt way, it is the meaning that speaks to me most when I look at some of the ethnological shots by Scheuermeier.

There is a picture he did in 1922 of three women in Pontechianale in the Piedmont region. The women are wearing their traditional rustic costumes not meant to be folkloristical but natural, that is, this is what women in Pontechianale wear. The women carry cauldrons. Two of them are looking straight into the camera lens, the third is pouring liquid from the cauldron in her hands into a cauldron placed on a bench. Another photographer would have entitled this shot, «*Three Women*». Paul Scheuermeier gives it no real title; he only includes an explanatory caption which translates: Women taking care of the milk. Suddenly new meaning is shed onto the photograph. The picture is not only a picture of women with cauldrons, it is a picture of the kind of work these women do. There is an «immobile» meaning: this is the artistic level: we see three women properly composed. There is also the «mobile» meaning: this is the ethnological level: we are shown women purifying milk. There is still a third level of meaning and which acts like grease in between two steel plates, which gives mobility to these steal plates. This is the *third meaning*.

The mise en scène.

The photographer takes a shot of three women. Does he like their eyes, their mouths, their smile? He takes a shot of what he sees. Not only are the women beautiful, and I am not speaking of the American ideal of beauty, we are also being shown what these women do in their lives and how they do it. Ethnologically speaking, this is interesting. Their dresses speak a reality that is not ours; the way they purify the milk is not the way we do it. We are being taught something new about the past. Paradoxically, there is truth in a falsified action, in the re-enactment: the viewer soon realizes that the tree women have posed for the photographer. There is a *mise en scène*. They have been put into action. The posing is *too* natural; it looks fixed. Notice the act of pouring the milk. There is something false about it.

This truth-lie axis makes it possible for us to read different meanings in the photograph that, had it been taken by someone less complete, would have gone unnoticed. Paul Scheuermeier is a master at finding the point where meanings intersect. He knows where reality leads to fiction (and vice versa). He knows where art ends and where science begins (and vice versa). He knows where and when the present will become the past for future generations. Had he been obsessed with art only, he would have been quite inefficient as an anthropologist. Had he been only an anthropologist, he would never have given us the works of art he has left us with.

Perhaps Paul Scheuermeier has found something most photographers are looking for: the art of recording reality. We had art before photography, but never was there art that could capture reality as faithfully as does photography. Photography has put reality on the same level as fiction. And like fiction, not all reality will make it through time. Only some of it will. It is the photographer's job to make sure that he seizes the core of reality. He must make sure that an object will become a subject, and that a subject will become an object. In other words, he must know his grammar. He must understand the rules of reality; he must master the linguistics of reality. He must learn to be, as Paul Scheuermeier was, a philologist of reality. □

Surprise in the Archive

Bruno Ramirez

An historian spends two days in the National Photography Collection.

THE National Photography Collection is something Canadians can be proud of. It is a division of the Public Archives of Canada, housed in an elegant building on Wellington Street, near the bridge that links Ottawa with Hull. For some time I had been aware of its existence, mainly because during my frequent trips to the archives' manuscript section I had made it a habit to spend my work-breaks looking at the photographic exibitions on display inside the building. Finally, one sunny spring day I decided to delve into this archival treasure where important chunks of Canadian history could supposedly be traced pictorially through the thousands of photographs that make up the collection. My goal was twofold: as a recent convert to the value of documentary photography, I simply wanted to check out this archive —see how it functioned, and assess the quality of the material. At a more concrete level, I wanted to find all the photographs I could on the Italians of Montreal of the pre-World War II period, as I was completing a book on that topic and doing research for a documentary film on the same subject.

A Russian, a Lithuanian, an Italian. Public Archives Canada. C.9799.

I must confess that by the time one of the clerks had shown me the ropes, I was truly impressed: by the quantity of the material; by the way it has been classified; and by its retrieval system. It was modernity and efficiency at their best, accompanied by an extremely kind staff. What more could a researcher ask for?

That day I learned a lot about post-Confederation Canadian life. It was a sort of anarchic learning experience. As topics came randomly to my mind, I traced them through the catalogue so that I could see what these events had «looked like» to the eye of the contemporary witness: the *Winnipeg* strike of *1919*; the building of the Cartier bridge; countless photos of *Mackenzie King* giving speeches and signing bills; western settlers posing near their first harvest; the conscription riots of Montreal —and so on. It didn't take me long to realise that one day of zig-zaging through this visual treasure was not enough, and so I was back a few days later.

The second day

My second day of research was as disappointing and depressing as the first had been exciting. Still, I learned a few things about my adoptive country's multicultural heritage —things that confirmed some of the intuitions I had had all along. In vain I went through all the possible classifications so as to find photos of Montreal's Italians in the pre-World War II period: absolutely no sign of life! And this despite the fact that at the time Montreal was the leading centre of Italian settlement in Canada, that the community's population had reached the 25,000 mark by 1941, and that its *«Little Italy»* was a definite cultural and territorial entity where public events such as processions and rallies were almonst weekly events.

One exception was the photographic portrait of a notorious Montreal-based Italian *padrone*. In 1904, at the height of his influence an as immigrant labour importer, he had sent an autographed portrait to the then Deputy-Minister of Labour, Mackenzie King, probably to advance the cause of the delicate multinational business he was carrying out in Montreal. Of course, he didn't know that King was about to nail him by having a Royal Commission set up to inquire into the fraudulent practices of Montreal's importers of Italian immigrant labourers. Clearly, King had no intention of framing the photo and hanging it in his living room. Instead, he turned it over to the Royal Commission as a piece of evidence, and from there the portrait found its way into the photography archive.

I had known about this event for some time and had even written about it, but when it turned out that this photo was the only thing I could fish out, I couldn't help reflecting that it had taken a Royal Commission to put Montreal's Italians into the National Photography Collection.

After this letdown, I decided to continue my inquiry by enlarging the scope of my topics: forget about the Italians in Montreal and look for pictures of Italians anywhere in Canada. But by the time I had gone through all the possible classifications and combinations thereof, my learning experience on Canadian multiculturalism was more than I could take. All I came up with was a little more than a dozen photos, the bulk of which came from Toronto at the time of World War I: an Italian living in that city had taken a series of shots of a public celebration in honour of a group of fellow-countrymen leaving for the war. He had probably sold or donated the photos to the Archives and that's how they had found their way into the collection. If one then excludes this group of photos, all that is left on Italians in Canada of that period is about half a dozen items.

Dagos

Of course, the count may vary depending on whether one is familiar with the term *«Dagos»*; for, two of the photos I have included in my count carry the caption: *«Dagos* laying new steel rails, C.P.R. (Alta.)». I wondered whether the archivist who had catalogued these two photos knew that *«Dago»* was (and still is in some regions of North America) the derogatory term most commonly used to refer to Italian. It grew out of the stereotype that associated Italians with any kind of work involving digging. There was no question —I thought— that the Italian labourers portrayed in those two photos had done a lot of digging, though in their own country they might have been artisans, musicians, gardeners, or cart-drivers. But to find them classified as *«Dagos»* in the hallowed halls of the Public Archives, in 1983, was a little more than I could handle.

There was another picture which drew my attention. It showed three men belonging to three different national groups standing one next to the other: a Lithuanian, an Italian, and a Russian. I knew enough immigration history to remember that at the height of the immigration movement to North America one of the favourite pastimes of policy-makers and social scientists was compiling racial and national typologies. Undoubtedly, it helped them to put some order into that *Tower of Babel* that was the universe of immigration. It was part of the effort to help employers, social workers, police officers and land-lords (just to mention a few) distinguish one immigrant from the other by attributing to each national group certain *«natural»* characteristics.

It took just a glance for me to recognize who the Italian in that photo was —maybe because he looked like an uncle of mine, or perhaps by the way he had positioned his right arm. It must not have been so easy, however, for those researchers who had no such instincts —according to the caption the Italian was the Lithuanian, and viceversa.

By this time I was thoroughly convinced that the Italians —one of the largest ethnic groups that make up the Canadian cultural mosaic— did not have what it takes to make it into the prestigious National Photography Collection.

As I walked down the elegant marble stairway that leads to the main exit, I felt like a historian leaving an archive, empty-handed; this time, however, I had found a story worth writing about. □

photo et société

Calabria come metafora

Lamberto Tassinari

Venerdì 13 maggio 1983 il Cahier Tourisme del quotidiano Le Devoir, pubblicava un articolo di Normand Cazelais intitolato *La Calabre. Entre trois mers, verte et belle à embuer les yeux.*

Delle due fotografie inserite nel testo, quella che qui riproduciamo, mostra una viuzza di un villaggio di pietre, case una addosso all'altra, e una donna quasi in primo piano vestita di un lungo tradizionale vestito scuro. Sotto la foto questa didascalia: Une calabraise dans son milieu naturel de vie.

Si tratta di una piccola frase, buttata probabilmente giù all'ultimo minuto prima di andare in macchina, ma tanto incredibile da avermi costretto a leggerla più volte.

Milieu naturel de vie rimanda all'etologia, ma *une calabraise* vive nella storia, possiede una cultura, non è una salamandra... Allora che significa la didascalia?

Il giornalista N. Cazelais, o forse l'addetto didascalista, deve aver guardato la foto e in fretta deve aver scritto le prime parole che gli sono venute in mente. Come avviene spesso, parole così frettolose sfuggono al controllo di chi le emette e diventano parole rivelatrici. Proviamo a considerare tutto il servizio così come si presentava a colpo d'occhio. Già dal titolo citato e dalle due foto —a parte l'articolo— appariva evidente l'intenzione di comunicare che questa terra, la Calabria, è una terra povera di Storia, ricca di Natura: mare, verde, bellezza accecante. Emerge l'apparente ideologia dell'autore o degli autori: che la Storia sia senza Progresso, sia Male, che la Natura invece, che non avrebbe storia, sia senza colpa. Allora la didascalia si potrebbe leggere come una specie di elogio della Natura e come un omaggio alla Calabria e ai suoi abitanti.

Quel «naturel» significa: il suo ambiente *«così naturale»*, incontaminato dalla Storia, dove tutti i calabresi avrebbero la fortuna di vivere. Ma quest'elogio della Natura appena enunciato ecco che si rovescia sulle colonne del giornale nord-americano: la Storia, nella quale il giornalista-autore québécois si sente immerso, rientra dalla finestra dimostrando quanto i suoi valori lo intrighino ancora.

Così chi legge, di associazione in associazione, viene portato lontano da quell' elogio innocente: quella è la Calabria autentica, così vanno davvero visti tutti i cala-

bresi; i calabresi —e perché no— tutti gli immigrati, posseggono un loro *milieu naturel de vie*, dal quale sarebbe logico e bene non si allontanassero mai. Sale, dal profondo, il sentore di un'infelice, intramontabile ideologia. Ma un'ideologia inconsapevole, che trapela come sintomo di qualche cosa di irrisolto, di una rimozione. L'ambiguo elogio della Natura, con il suo prevedibile esito, rivela uno strano, difficile rapporto con la Storia e con la storia propria della società a cui l'autore appartiene.

In Québec ogni volta che il discorso porta in un modo o nell'altro su questo binomio storia/natura, si avverte una profonda difficoltà, come il peso di una reticenza. La storia si distende sulla Belle Province a pelle di leopardo: a Montréal non è la stessa che in Gaspésie, da sud a nord, da ovest a est si fa rara e sottile. Indietro nel tempo, ci si arresta alle guerre coloniali, alle navi dei migranti bretoni e normandi del 600. E i singoli filoni della storia hanno corso breve: la letteratura si conta dagli anni 50, così le arti figurative, il cinema, la ricerca scientifica.. il resto è Natura.

Ha scritto Georges-André Vachon sul n.144 della rivista «Liberté» in un articolo intitolato *Nominingue:* «La pauvreté québécoise, j'y pensais, l'autre jour, au milieu de mes amis du Parti Québécois, nationalistes acharnés, qui exaltaient la beauté de la Belle Province. Mais elle n'est riche que de sa nature, la Province. Et cette nature est assez monotone.(...) Nous n'avons pas d'ancêtres culturels, sinon quelques ennuyeux parlementaires de style britannique, au XIXe siècle. Quant au Régime français, il n'en reste plus trace: cela n'a jamais existé. Nos origines plongent directement dans *le bois*».

Dunque: Calabria come Québec.

Bella, la Calabria: l'elogio della Natura porta dunque su di sé, sul Québec. Ma lo slancio è debole, colui che lo pronuncia sa bene cosa sia dove sia la Storia.

La Calabria così *naturale*, così povera di Storia: impossibile non rendersene conto, impossibile non sentire l'insufficienza della Natura. La Calabria ancora, come il Québec.

Parlando di quel villaggio «lontano», con 8 parole scritte in fretta, l'autore della didascalia compie un lapsus rivelatore.

cinéma

La vie par le plus court chemin

André Leroux

Itinéraire d'un documentaliste américain

Né à Berlin de parents juifs allemands en plein coeur de la guerre, Christian Blackwood est aujourd'hui l'une des figures de proue du documentaire américain. Ses parents ayant émigré aux États-Unis après la guerre, il grandit à Manhattan d'abord dans le quartier pauvre du Lower East Side puis au coin de la 110e rue et de Central Park West. Après des études de scénographie à Manhattan et à Los Angeles, il s'envole vers l'Europe en 1961. Il se fait engager à la télévision allemande où il travaille aux côtés d'un vieux caméraman qui lui apprend le métier de fond en comble. Son travail de caméraman le conduit alors jusqu'en Afrique où il a la possibilité de compléter, après le brusque départ du réalisateur, une série de trois films consacrés au voyage de l'explorateur allemand Heinrich Barth. De retour en Allemagne, il travaille avec deux jeunes cinéastes allemands plus préoccupés de gloire personnelle que d'excellence artistique. C'est alors qu'il a la possibilité de co-réaliser avec Hans-Jurgen Syberberg un long métrage de fiction, San Domingo, *une libre adaptation du roman de Heinrich Von Kleist. Ce film, dont il signe également la photographie, lui mérite l'Oscar allemand de la meilleure direction de photo. Puis il s'attaque à la réalisation de* Black Harvest (1973), *un long métrage de fiction financé par le gouvernement allemand. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme allemande qui ne parvient pas à s'intégrer à la vie d'une petite ville minière du Kentucky. Réalisé pour la très modique somme de $125,000.,* Black Harvest *entrecroise le documentaire et la fiction pour brosser le portrait d'un monde rural tiraillé entre le progrès économique et la préservation de ses beautés naturelles. On y décèle déjà toutes les qualités qui vont fleurir dans les documentaires du cinéaste: un regard franc et direct qui va à l'essentiel, une attention à tout ce qui peut nous faire connaître l'individu plus intimement et plus profondément, un respect de l'émotion, une lucidité faisant corps avec une sensibilité discrète et une capacité de saisir, dans et par un alliage parfait de l'image et du son, tout ce qui se dérobe très souvent à l'oeil paresseux et usé par l'habitude. Ayant choisi de vivre et de travaill er aux États-Unis dans de difficiles conditions financières et dans un climat socio-culturel où le film de fiction asphyxie impitoyablement le documentaire, Christian Blackwood passe avec aisance, depuis vingt ans, du portrait cinématographique au document social, de la compilation d'actualités à l'enquête subjective sur des sujets aussi variés que le concept d'homme dans la société américaine* [To Be A Man] *et l'enseignement musical à Julliard* [Julliard], *du film de fiction à l'investigation historique, du concert mis en scène aux voyages dans le temps et la mémoire* [Memoirs of A Movie Palace; Yesterday's Witness]. *Contrairement à un Robert Flaherty qui dramatisait le réel pour mieux exprimer son génie poétique, Christian Blackwood tranche à vif dans le réel en se laissant guider par son instinct. Fuyant tout ce qui peut étouffer ou paralyser la spontanéité du moment, il s'avance dans l'épaisseur charnelle du réel à la manière d'un explorateur fasciné par l'inconnu. Sa caméra n'a de cesse qu'elle n'ait épuisé son élan en donnant chair à son désir de s'enfoncer tout entier dans la plénitude de l'instant, dans le tourbillon et le vertige de la vie. Tous ces films font reculer, chacun à leur façon, les limites du documentaire en le libérant de tout ce qui ne lui est pas essentiel. Et ces admirables portraits cinématographiques d'Édith Head, de Samuel Fuller, de Roger Corman et d'Eartha Kitt respirent au rythme même de leurs sujets qu'une caméra attentive aux frémissements de l'épiderme, patiente, chaleureuse, fébrile et en prise directe sur le réel épie jusque dans les recoins les plus caverneux de l'émotion. Rien n'échappe à la pureté du regard de Blackwood qui se fait observateur infatiguable, voyeur respectueux et provocateur délicat. Créant et soutenant un extraordinaire climat d'intimité et de complicité amicales entre lui et ses sujets, Blackwood ne craint jamais de prendre les risques nécessaires pour repousser les frontières de l'inconnu. En étreignant le réel de toutes ses forces, il prend un évident plaisir à voir de près ce qu'on voit trop souvent de loin. Il restitue au cinéma sa liberté première [la liberté du regard] en rejoignant la vie par le plus court chemin.*

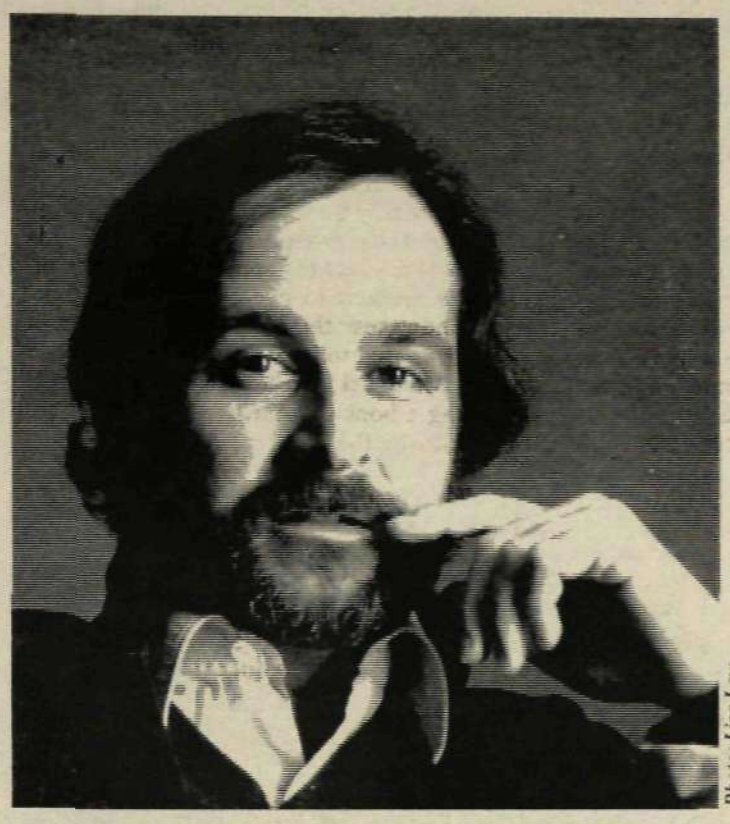


Photo: Lisa Law

V.V.: Comment choisissez-vous vos sujets?

C.B.: Il faut, au point de départ, qu'ils me fascinent. Je ne lis jamais rien au sujet de la personne dont je choisis de faire un portrait filmique. Et je n'ai pas de recherchiste. J'évite systématiquement tout ce qui peut nuire à la spontanéité du contact direct pendant le tournage. Je veux connaître la personne au fur et à mesure que le film se fait. Je ne prépare jamais de questions au préalable. Tout se dit et se vit dans le moment même du tournage. Et pour préserver la spontanéité, je ne socialise jamais avec les personnes que je filme. Après une journée ou même quelques heures de tournage, je quitte la personne en lui disant que je la contacterai sous peu pour lui faire savoir quand reprendra le tournage. Pour moi, la communication est la réalité la plus importante quand je tourne. C'est pourquoi j'aime filmer caméra à l'épaule. Cela me permet de me rapprocher du sujet filmé en établissant avec lui un rapport très intime et non médiatisé. Je veux toujours que la personne sache que je suis derrière la caméra à l'écouter et à la regarder. La communication entre nous ne doit jamais être brisée. Je suis le voyeur qui pénètre dans la vie d'autrui et cet autrui est une victime consentante qui s'ouvre à moi et à la caméra. Lorsque j'ai réalisé All By Myself, *Eartha Kitt ignorait complètement ce que je lui demanderai, ce que je ferai et ce que je lui dirai. De minute en minute, elle ne savait pas ce vers quoi le film s'en allait.*

V.V.: Comment avez-vous travaillé avec elle?

C.B.: Directement. Sans aucun intermédiaire, à froid. Je ne travaille qu'avec un preneur de son. Je suis mon propre caméraman. L'équipe technique étant ainsi réduite au plus strict minimum, le sujet peut se sentir beaucoup plus à l'aise. Il peut me parler directement. Et comme je transporte toujours et partout ma caméra avec moi, la personne peut progressivement se familiariser avec la présence de la caméra. Ici, aux États-Unis, les gens de l'industrie cinématographique ne comprennent pas qu'on puisse tourner dans de telles conditions, avec une équipe si réduite. Ils ont tous dans la tête qu'un tournage doit être grand, gros et démesuré. Je me suis battu je ne sais combien de fois pour essayer de faire comprendre mes méthodes de travail à plusieurs d'entre eux qui s'imaginent toujours qu'un

Je ne fais pas de films culturels. Mes films sont des documents.

film [de quelque genre soit-il] ne peut se faire sans un bataillon de techniciens et de moyens techniques et financiers. Ils perpétuent la mentalité hollywoodienne qui veut que la qualité d'un film soit directement proportionnelle au nombre de techniciens et aux frais de production. À Hollywood, on croit toujours que plus un film coûte cher, meilleur sera le résultat final.

V.V.: Il ne semble pas y avoir ici, aux États-Unis, un grand respect pour les documentaristes. Il est très rare, par exemple, qu'on voit, dans les cinémas, un documentaire en complément de programme.

C.B.: Le public américain est beaucoup plus fermé et beaucoup plus hostile au documentaire que le public européen depuis longtemps formé à accepter la réalité au cinéma. Aux États-Unis, le marché pour l'exploitation d'un documentaire est presque toujours limité aux chaînes de télévision. L'intérêt devrait être suscité. Les gens connaissent Eartha Kitt. Pourquoi ne pourraient-ils pas être intéressés à voir un film à son sujet. On dit souvent que le public devrait être éduqué, sensibilisé à l'existence du documentaire. Je crois plutôt que ce sont les distributeurs qui devraient être éduqués. Ce sont eux qui pourraient exploiter commercialement, dans les salles, le documentaire. En Europe, le public et les distributeurs croient au documentaire. Ils ne sont pas qu'à réclamer des War Games *et des* Rocky. *Il y a plulsieurs années, j'ai réalisé un film sur Julliard, l'un des plus prestigieux conservatoires de musique au monde. Les professeurs qui y enseignaient alors étaient les meilleurs au monde. C'est un fait connu. Le film portait moins sur le conservatoire lui-même que sur ses professeurs, tous aujourd'hui décédés. Les gens de la télévision auxquels je voulais vendre le film l'ont rangé dans la catégorie des films industriels parce que, selon eux, il s'adressait à un groupuscule social très spécialisé. Ils n'ont jamais compris qu'il s'agissait d'un portrait d'individus qui contribuaient directement à l'enrichissement de la culture américaine. Conséquemment, personne n'a vu le film aux États-Unis. Il n'a été présenté qu'en Suède et en Allemagne. Ici, il arrive très souvent que vous deviez attendre une dizaine d'années avant que votre film ne soit montré quelque part. P.B.S. [Public Broadcasting Service] a été créé pour remédier quelque peu à cette situation en offrant une diffusion à des films qui autrement ne seraient jamais vus par le public américain.*

V.V.: N'est-ce pas extrêmement difficile de travailler dans de telles conditions et dans un tel climat de désintérêt général?

C.B.: Oui, mais je n'ai pas le choix. Je veux vivre et travailler aux États-Unis. La solution est de faire certains compromis en ne me trahissant pas moi-même. Ce qui n'est paradoxal qu'à première vue. Il est souvent très difficile d'être documentariste dans ce pays parce qu'une grande majorité du public refuse de voir la réalité sous son vrai jour. Les gens ne vont en général au cinéma que pour s'amuser. Ils s'y divertissent pour oublier la réalité. Lorsque vous leur mettez la réalité sous les yeux, ils deviennent gênés, mal à l'aise, embarrassés. Lorsque dans All By Myself, *Eartha pleure en revivant son passé par le souvenir, l'émotion devient très, très forte. Elle devient si intense que bon nombre de spectateurs ont cru que je trichais avec le réel en forçant l'émotion. On a même été jusqu'à affirmer que la séquence avait été mise en scène. Ce qui ne fut absolument pas le cas. Et la séquence où Eartha pleure en s'éloignant de la caméra a aussi suscité des réactions d'outrage. Un critique a été jusqu'à dire que j'avais post-synchronisé les pleurs. Il ne pouvait accepter la vérité de l'émotion. J'avais tout simplement accroché un micro sans fil [méthode que j'utilise toujours] sur Eartha qui pouvait être ainsi très loin de la caméra sans que ne se perde le moindre son. Les pleurs ont jailli naturellement sans que je les provoque. Aux États-Unis, les gens sont tellement habitués à la fiction qu'ils se méfient instinctivement d'émotions vraies saisies dans un cadre documentaire. Ils croient toujours qu'un documentariste fausse la réalité pour faire naître l'émotion. Ce qui est extrêmement frustrant pour un documentariste qui veut empoigner l'émotion à sa source et la complexité du réel.*

V.V.: Comment êtes-vous parvenu à créer un climat de complicité et de confiance entre vous et Eartha Kitt?

C.B.: En ne brusquant jamais rien. Lors du premier jour de tournage, Eartha, stimulée par la présence de la caméra, a raconté toute sa vie. Elle est tellement habituée à être interviewée que la seule présence de la caméra l'a poussée à tout dire sur le champ. Mais, ce n'était pas ce que je voulais. Je savais qu'avec temps et patience, Eartha pourrait aller beaucoup plus loin en elle-même. En racontant tout dès le premier jour du tournage, elle se protégeait émotionnellement sans avoir à explorer en profondeur sa vie et son passé douloureux. Avec le temps, elle s'est ouverte à elle-même comme elle ne l'avait peut-être jamais fait auparavant.

V.V.: Et ce film que vous terminez présentement sur Charles Aznavour?

C'est un peu la contrepartie masculine du portrait d'Eartha Kitt. Initialement, je voulais faire un film sur Frank Sinatra à qui j'ai écrit personnellement. La réponse à ma requête fut une lettre de l'avocat de Sinatra qui me disait que je ne devais même pas rêver à faire un film sur Frank Sinatra. C'est alors que me vint l'idée de faire un documentaire sur Charles Aznavour, le Frank Sinatra européen. J'ai approché Aznavour à Cannes. Comme il hésitait à se lancer dans l'aventure, je lui ai proposé de le rencontrer à Paris où je lui ai montré All By Myself *qu'il a beaucoup aimé. À la sortie de la projection, il m'a dit: «O.K. Ça va. Mais ne me demandez pas de pleurer devant la caméra.»*

V.V.: Est-il déjà arrivé que certaines personnes que vous filmiez s'objectent à vos méthodes de tournage?

C.B.: La seule personne qui s'y soit objectée fut la costumière hollywoodienne Édith Head, décédée trois mois après la fin du tournage. Édith Head *fut tournée en un seul jour à un moment où Édith était très malade. C'est pourquoi on la voit très peu marcher. On m'a souvent reproché de ne pas avoir inséré, ici et là, des extraits des films dont elle a signé les costumes. Deux raisons ont motivé ce choix. 1. Je n'avais pas l'argent pour acquérir les droits des extraits. 2. Édith ne voulait pas que j'utilise des extraits de films. Elle voulait qu'on voit parader les modèles avec lesquelles elle a travaillé pendant quinze ans. Dans le film, ces modèles portent certaines robes créées pour certaines stars féminines de l'époque, Élizabeth Taylor, Dorothy Lamour, Mae West, ...*

Eartha Kitt dans All By Myself.

V.V.: N'auriez-vous pu utiliser des photos à la place des extraits?

C.B.: Oui, mais cela ne m'intéressait absolument pas. Je ne fais pas de films culturels. Mes films sont des documents. Et seul le document m'intéresse. Le film sur Édith Head est un document, c'est-à-dire, le portrait d'une femme montrée à un certain moment de sa vie. En tant que documentariste, rien d'autre ne m'intéresse que ce que j'apprends au moment même où je tourne. Ceux qui veulent mieux connaître Édith Head peuvent lire son autobiographie ou voir et revoir les films dont elle a conçu les costumes.

Je découvre la structure pendant le tournage qui est mon étape préférée.

V.V.: Vos sujets tentent-ils de vous imposer ce dont ils veulent parler?

C.B.: Habituellement pas. Et s'ils le font, ça se trouve dans le film; ça en fait partie intégrante. Eartha Kitt, par exemple, m'a dit ce qu'elle a bien voulu me dire. Mais ses choix l'expriment et la définissent. La seule personne qui m'aie fait stopper la caméra fut Helmut Schmidt avant qu'il ne devienne chancelier. Il voulait reprendre une phrase dans laquelle il avait supposément commis une erreur. C'est un politicien. Il peut arriver que mes questions soient mal comprises ou mal formulées. Lorsque vous êtes à la fois caméraman et intervieweur, il est possible que vos mots et vos idées s'embrouillent. Mais j'espère toujours que mes sujets vont comprendre ce dont je parle. Habituellement, le problème ne se pose pas parce que tout est très spontané. Et la spontanéité permet de corriger rapidement une erreur. Je ne répète jamais deux fois la même question. Et lorsque je ne suis pas satisfait des réponses fournies, je retourne filmer la personne pour approfondir ou développer ce qui ne l'a pas été au premier contact.

V.V.: Étant donné que vous ne préparez jamais de questions avant le tournage et que vous vous avancez toujours vers l'inconnu, quand structurez-vous le matériel filmé? Au montage?

C.B.: Non. Je structure les documentaires/portraits au fur et à mesure que progresse le tournage. Je découvre la structure pendant le tournage qui est mon étape préférée parmi toutes les étapes de la création du film. J'ai toujours été fasciné et attiré par l'inconnu. Je définis mon travail de documentariste comme une façon d'apprivoiser l'inconnu que j'essaie de comprendre spontanément en observant dans l'oeil de la caméra.

V.V.: Le cinéma est au coeur de presque tous vos films d'une façon ou d'une autre...

C.B.: Je ne suis pas un fanatique de cinéma. Mais, pendant ma carrière, il m'est souvent arrivé de m'intéresser à des gens qui travaillaient dans le cinéma. Ces gens m'auraient autant intéressé s'ils avaient travaillé dans un autre domaine. Roger Corman, par exemple, est un homme dont, au point de départ, les visées et la personnalité me fascinaient. Qu'il soit cinéaste, producteur et distributeur n'est pas ce qui initialement a stimulé mon intérêt. Dans le documentaire que j'ai fait sur lui, je voulais surtout explorer la nature et le mode de fonctionnement de son pouvoir. Et les jeunes gens [Martin Scorsese, Jonathan Demme, Francis Ford Coppola, Peter Fonda...] auxquels il a donné la chance de faire des films m'intéressaient tout autant que lui. J'étais fasciné par la nature des rapports qui existaient entre Corman et ses jeunes protégés. Ceux-ci l'exploitaient pour se tailler une place dans l'industrie cinématographique américaine et lui, Corman, exploitait leur talent à ses propres fins commerciales. En tant que documentariste, le cinéma ne m'intéresse que dans la mesure où il a façonné et continue toujours à façonner la culture américaine et notre perception de la culture américaine.

V.V.: Et comment financez-vous vos films?

C.B.: Par un système de co-production entre différentes chaînes de télévision et moi-même. Ils ont tous été financés de cette façon. La télévision investit la moitié des fonds nécessaires et je dois trouver l'autre cinquante pour cent du côté des institutions privées et des organismes culturels gouvernementaux. Pour survivre, je dois mener trois ou quatre projets parallèlement, les pertes encourues par un film pouvant être récupérées par le film suivant. C'est un cycle d'autant plus interminable qu'ici, aux États-Unis, le seul débouché pour un documentaire est la télévision. Financièrement, les films peuvent rapporter, mais seulement à long terme. Il faut être très patient et lutter quotidiennement sans se décourager. Être documentariste américain est un long combat pour la survivance.

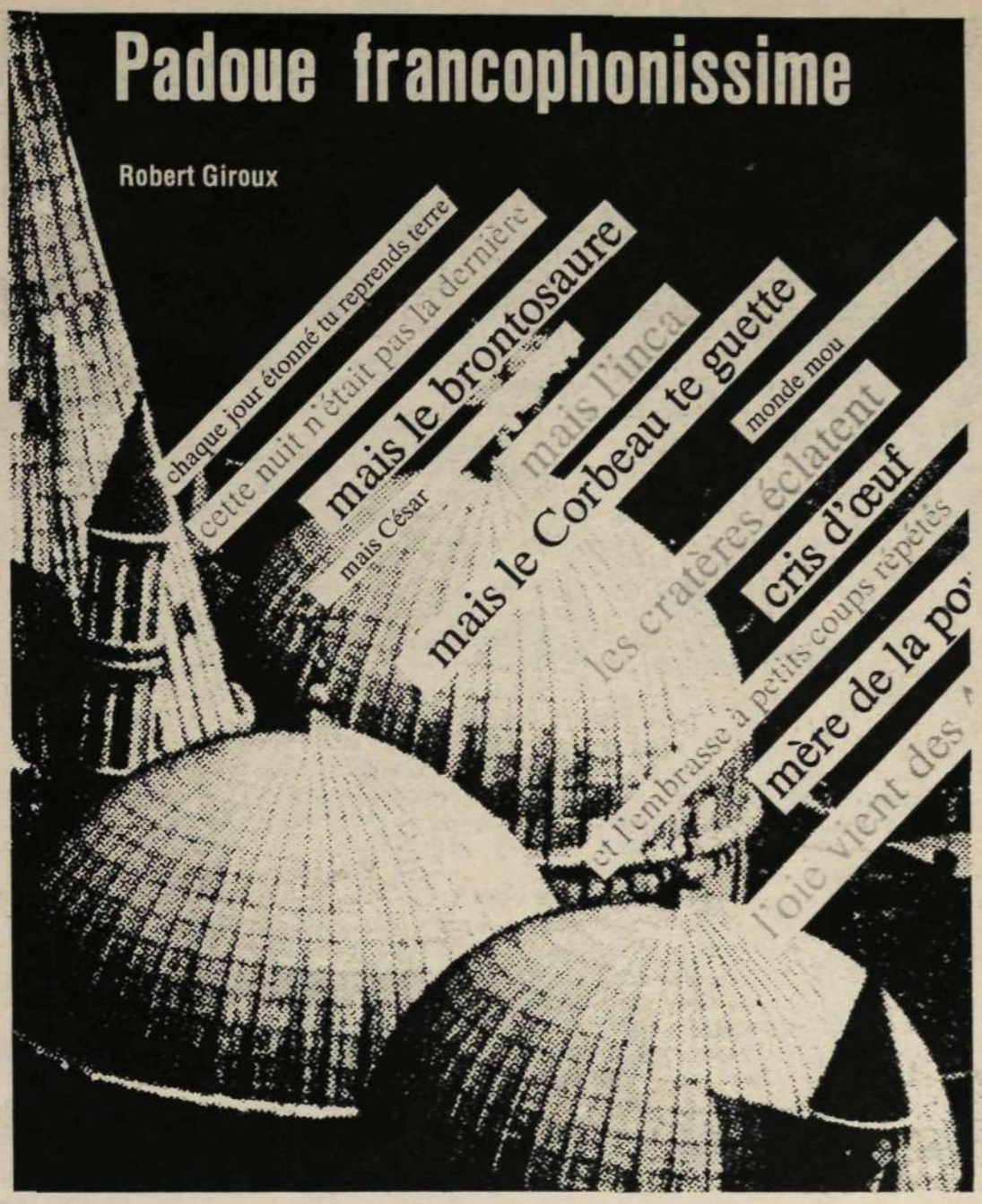
V.V.: Quand avez-vous créé *Blackwood Productions*?

C.B.: En 1966, avec mon frère avec lequel j'ai travaillé à trois films. Lorsque vous avez un projet de film indépendant, il vous faut créer votre maison de production. Vos besoins grossissent au fur et à mesure que se développe le projet. Et le nombre de personnes qui travaillent avec vous augmentent toujours. Une maison de production se bâtit presque en dépit de soi. Aujourd'hui, Blackwood Productions n'est plus qu'une compagnie de distribution dont les films sont en grande partie distribués dans les écoles et les universités. Mon frère et moi avons fondé, chacun de notre côté, notre propre maison de production. Je suis devenu mon propre distributeur pour la simple et unique raison que je ne pouvais faire autrement si je voulais que mes films soient vus. C'est extrêmement difficile d'être à la fois réalisateur, administrateur, producteur et distributeur. Pendant vingt ans, j'ai mis sur pied toute une structure d'organisation qui va maintenant me permettre de me concentrer sur la réalisation d'un second long métrage de fiction. □

Samuel Fuller dans Samuel Fuller.

Padoue francophonissime

Robert Giroux



Journées crevantes entre toutes. Depuis Mirabel des rêves à l'horizon premier, auto, avion, décalage horaire, voyageurs blafards, jusqu'à Milan, de l'aéroport à la gare, puis le train jusqu'à Padoue, de jour jusqu'au soir, superbe dépaysement. À peine le 20 mai et les lilas sont déjà en fleur, les champs saignés de coquelicots. Et enfin l'hôtel, la Grande Italia (décidément! ...), la déconfiture des bagages, une bonne douche chaude avec, à l'esprit, les premières séquences de *Fellini Roma*: les bagnoles à klaxon et l'invasion barbare des petites motos infernales. La nuit est là. Je risque quelques pas distraits dans les environs avant que le sommeil ne me gagne tout à fait. L'air est si doux, la rivière sent mauvais et les bruits sont omniprésents. Durant la ballade en train, je me rappelle avoir noté dans mon carnet comment les hauteurs orgueilleuses et parfumées de *Desenzano del Garda* se prêtaient à l'ablution taquine et discrète du rituel printanier. Un ballon de rouge en main, je regarde tomber la pluie.

Le lendemain, dimanche, tout est fermé sauf les églises. Je me résigne alors à flâner pendant des heures, d'une arcade à l'autre, jusqu'à ce que j'aboutisse enfin, par hasard, à l'Isola Memmia, petite île circulaire verdoyante située au centre de l'immense place Prato della Valle entourée de 27 statues d'hommes illustres à laquelle on a accès par quatre magnifiques petits ponts de marbre blanc très ornés. Beaucoup de promeneurs bavards, des groupes de garçons surtout, ou des familles de six ou sept à gesticuler à qui mieux mieux. Ah! il y a trop de pigeons à Padoue! Les vitrines de cinéma sont sans surprise: on y projette des films américains: «Tootsie», «Le choix de Sophie», etc. Et enfin demain, l'ouverture du congrès, solennelle et empesée, pluvieuse.

L'autre culture

L'Italie, pays de soleil, allez-y voir! Six jours de pluie sur huit jours et je vous fais grâce des nuits. L'Italie, pays de culture, oui, de cette culture élitaire qui a fait les belles années de nos institutions universitaires, celle des langues et des littératures, celle des gens «cultivés» et bien éduqués dans la manière de parler, de se vêtir, de manger, etc. L'Italie, pays de culture, oui, de cette autre culture, la quotidienne, un peu moins connue des touristes, plus moderne que l'autre, plus difficile à vivre et à circonscrire et qui n'arrive à se manifester *dans le discours* qu'en bousculant l'autre, qu'en lui barrant concrètement la route. Vous l'admettrez peut-être à la fin de ma narration.

Ce qui m'amenait en Italie, c'était bien sûr (à) l'appel de cette extraordinaire et puissante culture des scribes —ceux qu'a étudiés Régis Debray. Il s'agissait du premier Congrès mondial des littératures de langue française (hors France) qui s'est tenu à Padoue du 23 au 27 mai 1983. Et comme en Italie du Nord on circule toujours d'un palais à un autre, d'un monument historique à un édifice religieux entretenu comme une véritable relique, le scribe a la chance et le pouvoir d'entrer au coeur même des institutions que protègent ces nobles pierres: le Palazzo del Bo' et le Palazzo Maldura, deux édifices universitaires en effet fort célèbres, puis, pour l'agrément des congressistes, grâce à une petite excursion dans les environs de Padoue, une superbe journée au *Château de Monselice*, là où son conservées de magnifiques collections de meubles anciens et d'armes de guerre, à quelques kilomètres de la vénérée demeure du vénérable poète *Pétrarque*, et enfin, une dernière journée à la Fondazione CINI sur l'Île *San Giorgio* à Venise. De quoi faire rêver... Voilà pour les dates, les lieux et le décor

du Congrès.

Un lieu d'interpellation

L'organisation du congrès était sous la responsabilité de Giuliana Toso Rodinis, Jacqueline Leiner et Majid el Houssi, et de Renata Pianori. Ces organisateurs ont réussi à animer avec doigté l'ensemble des activités du congrès en dépit des conditions économiques difficiles, semble-t-il, dans lesquelles ils se trouvaient et malgré aussi la présence de personnes (et de personnages) de cultures fort diverses, même si elles s'exprimaient toutes en français. Le Congrès ne se voulait-il pas un lieu d'interpellation des parlants français?

Conditions économiques difficiles, oui, sans doute, compte tenu de la situation de crise dans laquelle on s'est inscrit depuis quelques années —et ne voit-on pas qu'en ces périodes les vitrines et les médias affichent un luxe inouï tandis que la masse de la population se trouve petit à petit privée, et parfois même du nécessaire— situation de crise aussi que cette place désormais accordée à la littérature dans les champs culturels nationaux, une place de plus en plus restreinte, de moins en moins valorisée. Il est évident que la littérature ne saura plus dominer comme autrefois les domaines modernes de l'information, de la communication et de la création. Elle réussit tout de même, tant bien que mal, à légitimer une certaine pratique d'écriture que des congrès, comme celui-ci, n'arrivent pas toujours à mesurer. La tentative de dynamisation vient souvent avec pas mal de retard et/ou des discours d'un autre âge.

Les organismes subventionnaires seraient sans doute davantage disposés à encourager des activités d'animation culturelle (au sens large du terme et de la pratique) plutôt que des rencontres présumées savantes à propos de cette peau-de-chagrin que constitue à mon sens, aujourd'hui, l'enseignement de la littérature (je ne parle pas de l'activité d'écriture elle-même, mais de cette pratique le plus souvent magistrale, de la fréquentation des grands textes dits littéraires). On constatait d'ailleurs chez certains congressistes que les textes littéraires n'étaient que des prétextes à parler d'autres choses, de la situation politique et sociale des femmes par exemple: *«Fonction romanesque féminine...»* par Ronnie Sharfman, «La femme dans le roman haïtien» par Régine Latortue, «Écriture et identité» par Nicole Brossard, etc. D'autres communications débouchaient sur l'histoire (*«Le Québec vu de l'Amérique latine — du Brézil» par Lilian Pestre de Almeida*), la sémiolinguistique des textes (*«Production du texte dans M le Maudit de R. Giguère» par Liana Nissim*) ou d'autres pratiques artistiques comme «La place de la chanson dans le champ culturel québécois» par moi-même.

De la périphérie...

Situation économique difficile, disais-je, et aussi macédoine culturelle d'une centaine de parlants français: d'Afrique noire et d'Afrique du Nord, des Caraïbes, du Québec et d'ailleurs, comme si la périphérie était là pour dynamiser l'état-major de la langue et de la culture françaises, c'est-à-dire Paris. Je n'insisterai pas sur le désintéressement ostentatoire des éditeurs parisiens pour les productions hors de France, après l'engouement pour celles des années '50. Et on pourrait faire la même remarque à propos de la critique et de l'enseignement. Albert Gérard (*de Belgique*) en a profité en effet pour dénoncer cette attitude et, par opposition, il a rappelé l'importance de certaines littératures vernaculaires dans quelques pays africains (ex-) anglophones, parallèlement au maintien d'une consommation des produits anglophones et/ou angloïdes. L'état-major culturel néo-colonial français risque d'être la victime de ses propres pièges et de sa courte-vue, à moins que...

L'intervention d'Anthony Phelps m'a tout particulièrement intéressé et elle a soulevé beaucoup de discussions parmi les congressistes. Les francophonistes ont l'habitude d'entendre l'expression *«négro-africaine»* comme devant couvrir un référent qui va de l'Afrique jusqu'aux Caraïbes en passant par tout ce qui connote de près ou de loin la négritude tant valorisée par Sanghor par exemple. Phelps s'est permis de dénoncer cette appellation à propos de lui-même et des Noirs d'Amérique:

> *«Cette manie de renvoyer les Noirs d'Amérique à l'Afrique —une Afrique purement mythique— a ses origines dans le regard que l'Europe portait/porte sur les autres peuples et, par un tour de passe-passe, un viol linguistique, les WASP des É.-U. sont devenus les seuls ayant droit au nom d'AMÉRICAIN.* [...] *l'Autre continue à me renvoyer à l'Afrique.»*

Cette revendication de l'américanité pour tous les Noirs de ce continent a entraîné un long et animé débat dans lequel Anthony Phelps s'est mérité, à mon avis, quelques lauriers, non sans stupéfier par exemple le Ministre de la culture de la Côte d'Ivoire lui-même qui se trouvait parmi nous. L'idéologie francophoniste en a vraiment pris pour son rhume.

Meurtre pour la joie

Il n'est pas question que je fasse le tour des communications. Certaines concernaient le Magreb, d'autres Haïti, etc. Et le Québec là-dedans! Quelle ne fut ma surprise de rencontrer le Délégué du gouvernement du Québec en Italie, Monsieur Jean Martucci, qui a tenu à être présent à l'occasion de ce congrès. Bien plus encore, il s'est occupé de l'animer généreusement en invitant les participants à un vin d'honneur avec récitation de poésies québécoises au Café Pedrocchi, puis en les conviant à la représentation de la pièce de théâtre de Jacques Lavallée, *Meurtre pour la joie*, interprétée avec beaucoup de talent par Jean-Marie Lelièvre. Parmi les professeurs canadiens et québécois circulaient deux de nos écrivains les plus représentatifs: Nicole Brossard et, bien entendu, Gaston Miron qui, je dois bien l'avouer, a su m'émouvoir lorsqu'il déclama avec chaleur et conviction quelques extraits de *l'Homme rapaillé*. Même émotion et plus grande surprise à écouter les courts textes sensuels et bien sentis d'Anthony Phelps.

Le Québec m'a semblé avoir assez bonne audience en Italie du Nord. Depuis que les Parisiens manifestent un certain blasage vis-à-vis les écrivains québécois —les chanteurs populaires y ayant Dieu merci plus de succès, j'ai pu constater l'enthousiasme avec lequel on est en train de mettre sur pied un programme de littérature québécoise à Bologne, sous l'autorité avertie de Franca Marcato, avec 6 crédits de cours par année. Je salue aussi Carla Fratta de Bologne et Pasquale A. Jannini de Rome, Liana Nissim et Floriane Cotnoir-Ranno de Milan, et combien d'autres ... Tout cela pour illustrer comment certains écrivains québécois sont lus, traduits et «enseignés» en Italie —je ne saurais ajouter et vice et versa—.

Entre deux conversations, on ne se gêne pas pour souhaiter recevoir davantage de livres et de revues québécoises afin de satisfaire une demande de plus en plus grande de jeunes Italiens francophiles.

Retour à l'hôtel (de la) Grande Italia aux petites heures du matin. Pluie torrentielle, encore, en compagnie d'une jeune étudiante italienne (elle n'aura décidément jamais de nom pour moi) de Turin, lectrice inconditionnelle du théâtre québécois, élève du professeur Zoppi, traducteur de Miron, de l'Homo rappezzato.

Le congrès devait se terminer par une table ronde qui aurait regroupé une vingtaine d'écrivains francophones afin de discuter d'une double problématique: comment exprimer son identité dans une langue qui n'est pas notre langue maternelle d'une part, et l'écrivain serait-il un éveilleur de conscience d'autre part. Cette discussion devait avoir lieu à Venise, à l'Isola di San Giorgio (*Fondazione CINI*), dans un décor à la fois sobre, riche, solennel et propice à la réflexion.

Toutefois, cette table ronde n'a pas eu lieu. Sous une pluie tenace, dans le cadre d'une grève générale de 24 heures, des grévistes avaient décidé d'organiser une marche de protestation depuis la seule route qui donne accès à Venise jusqu'au terrain de stationnement des voitures. Ce qui devait avoir lieu à 10 h le matin fut reporté aux calendes grecques... Parmi les écrivains et les professeurs, le souffle des travailleurs. Parmi les vieilles pierres nobles et décadentes, la non moins puissante marée de parapluies multicolores. Et dans l'horizon rapproché, le va-et-vient des pétroliers.

Le soir, un dernier souper copieux entre Français, Allemands et Italiens. Décidément la nuit se fait éternelle à Venise. Puis, bagages en main, je dois quitter mes nouveaux amis. Nous étions au «Paradiso perduto». Il venait de cesser de pleuvoir.

Plus ça change... plus c'est pareil

Gisèle Lalande

Le 26 juin dernier avait lieu en Italie la neuvième élection générale de l'après-guerre. Au lendemain de l'élection la presse italienne et mondiale parlait d'un «tournant historique», d'un «véritable tremblement de terre», ou d'un «changement profond du cadre démocratique du pays». Il avait suffi que la démocratie chrétienne (le parti qui détient le pouvoir en Italie depuis près de quarante ans) perde 6% de ses voix et atteigne son plus bas niveau historique (32.9%) pour que la presse mondiale s'émeuve...

Dans ce pays, où la stabilité politique frise la paralysie, la simple possibilité —tout au plus mathématique— de former un gouvernement sans la participation de l'éternelle DC est considérée comme «un tournant historique». Il a donc suffi qu'un changement de gouvernement ne soit plus quelque chose de carrément impossible pour qu'on parle de «tremblement de terre». Pourtant, le premier effet de surprise passé, il semble bien que rien n'ait changé en Italie au lendemain du 26 juin.

Le portrait d'ensemble

En Italie, l'élection d'un nouveau gouvernement est un processus beaucoup plus long et beaucoup plus complexe qu'au Québec. D'abord le vote y est proportionnel. Les petits partis —qui ici disparaissent rapidement faute d'une représentation à l'Assemblée Nationale— peuvent, avec à peine 2% ou 3% des voix faire élire des députés. Ainsi, le tout petit parti libéral italien a réussi à faire élire 16 députés aux dernières élections et ce malgré un maigre 2.9% des voix.

La présence de ces nombreux petits partis au parlement italien (lors de la présente législature il n'y aura pas moins de neuf partis représentés au parlement) a pour conséquence «d'éparpiller» le vote et de rendre difficile la formation d'une majorité claire, telle qu'on la retrouve dans les parlements fonctionnant sur la base du bipartisme. De fait, jamais dans l'histoire de la république italienne, un parti n'a obtenu 50% des voix ou 50% des sièges. En Italie, on gouverne par coalition; une élection ne conduit pas à la formation automatique d'un nouveau gouvernement mais ne fait que fournir les nouvelles données avec lesquelles les partis politiques doivent s'organiser pour former ce gouvernement.

Au lendemain de l'élection du 26 juin 1983, il a donc fallu, comme après chaque élection, reprendre le petit jeu des additions. Le but de ce jeu est d'essayer d'atteindre le 51% magique qui permettra la formation du prochain gouvernement. D'abord on essaie la formule la plus classique, le gouvernement de centre droite (DC + PSDI + PRI + PLI) mais ça ne fonctionne pas ces quatre partis ne totalisant que 45% des voix. À tout hasard on essaie alors l'alternative de gauche (PCI + PSI + PR + DP(mais ça ne fonctionne toujours pas, là aussi le résultat est de 45%. On réessaie alors la formule d'avant les élections, le pentapartito de centre gauche, le gouvernement à cinq (DC + PSI + PSDI + PRI + PLI); cette fois-ci la formule est bonne, le total étant de 56.4%. On continue malgré tout à regarder s'il n'existerait pas une autre formule possible, par exemple celle du fameux gouvernement laïc i.e. d'un gouvernement formé sans la participation de la DC (PCI + PSI + PSDI + PRI + PLI) or cette formule fonctionne également, ces cinq partis totalisant 53.4% des voix. C'est là précisément que se situerait le fameux «tournant historique» dont parle la presse...!

Plus ça change...

Le soir des élections, dans la rue tout comme à l'intérieur delle Botteghe Oscure, les communistes fêtaient. Ils fêtaient non pas leur victoire mais la défaite de la démocratie chrétienne. Ils fêtaient en oubliand que les votes perdus par la DC n'étaient pas allés à gauche mais plutôt à droite. Ils fêtaient en oubliant que si, lors de cette élection, ils étaient arrivés presque nez à nes avec la DC, c'était simplement qu'ils avaient perdu un peu moins de voix que la DC. Ils fêtaient en oubliant que, somme toute, si cette élection marquait la défaite de la DC elle ne signifiait pas pour autant la victoire de la gauche, loin de là. «*Nous avons tous perdus, a dit Ciriaco de Mita, leader de la DC, nous simplement un peu plus que les autres*». Bien que peut-être un peu involontairement, de Mita a ainsi fait ressortir un des éléments le splus significatifs de cette élection: le vote de protestation de centaines de milliers de personnes contre toute la classe politique italienne. 11% des Italiens ne sont même pas allés voter (en Italie le taux de participation aux élections s'était toujours situé en haut de 90%); 5% ont annulé leur vote et des centaines de milliers d'autres ont préféré voter pour les petits partis qu'ils soient de droite ou de gauche, plutôt que pour les deux géants de la politique italienne, le PCI et la DC.

...plus c'est pareil

Tout le PCI, Berlinguer en tête, a beau déclarer qu'un gouvernement laïc est aujourd'hui possible, il sait très bien que ce gouvernement n'existe que sur papier et que jamais les autres partis, PSI en tête, n'accepteront de le former. Comme écrivait Giorgio Bocca dans le quotidien la Repubblica «*ils se regardent, ils se comptent et constatent avec mélancolie que le gouvernement possible est le même qu'avant les élections mais en plus difficile*», soit le vieux pentapartito (DC, PSI, PRI, PSDI, PLI) qu'il faut une fois de plus raccomodé tant bien que mal (et probablement plutôt mal que bien...). Certes des changements il y en a: le président du conseil (l'équivalent de notre premier ministre) est le socialiste Bettino Craxi et non plus un démocrate-chrétien. Par contre les ministres socialistes sont deux fois moins nombreux que dans le précédent gouvernement (4 au lieu de 8) tandis que les démocrates chrétiens obtiennent 16 portefeuilles dont ceux des Affaires Étrangères, de l'Intérieur, du Trésor et de la Justice. Et tout ceci ne représente qu'une partie du prix que les socialistes ont dû payer à la DC pour obtenir enfin la présidence du conseil: ils devront en plus accepter en grande partie le programme d'austérité économique de la DC ainsi que l'installation des nouveaux missiles américains en Italie. Pour ce qui est des trois petits partis (PSDI, PRI et PLI) ils poursuivent toujours les mêmes objectifs soit, d'abord survivre et ensuite obtenir le meilleur fauteuil ministériel possible... En un mot, le petit jeu des négociations secrètes et des marchandages entre les partis se poursuit comme avant, avec la seule différence que cette fois-ci le rapport de force joue un peu moins en faveur de la DC. Si c'est cela qu'on appelle un «*tournant historique*», la France doit —c'est comme rien— vivre en pleine révolution! Quant au PCI, il ne lui reste qu'à poursuivre sa peu élégante guerre de tranchée pour obtenir le maximum de postes dans les organismes publics ou parapublics. Déjà la première attaque a été lancée en juillet quand le PCI a demandé qu'à la lumière des résultats électoraux, la répartition des postes de direction à la Rai (le réseau de radio télévision d'état) soit entièrement revue. «*Comment se fait-il, demande le PCI, qu'en plus de la direction générale, les démocrates chrétiens détiennent 3 postes de vice-directeurs généraux sur 5, 3 de directeurs de réseaux sur 6 et 12 de rédacteurs en chef sur 21...*» Il ne faut pas avoir peur de compter quand il s'agit de sauver la qualité de l'information...!

Le problème

Le problème comme l'écrivait Luigi Pintor dans «*il Manifesto*» c'est que «*rien n'est plus comme avant, après ce vote, sauf peut-être la tête, la 'forma mentis' de presque toute la classe politique, désavouée par ce vote... mais dangeureusement incapable de comprendre et de changer*». Encore une fois en Italie, tout, de la nomination du président du conseil au programme législatif, se décidera dans les officines des partis politiques.

Après les espoirs de 1968, après les multiples «tournants historiques» du PCI, après plus d'une décennie de terrorisme qui n'a réussi à changer l'Italie ni en mieux ni en pire, il faudrait plus qu'une baisse de 6% des voix de la DC pour mettre fin au régime de la partitocratie.

Au lendemain de l'élection rien n'est vraiment changé en Italie sauf que la situation est plus bloquée qu'auparavant et que la majorité gouvernementale étant de plus en plus difficile à former, les compromis seront de plus en plus importants. Pour l'avenir on se demande de quel côté pourra venir le changement en Italie et, plus grave encore, si ce changement intéresse encore quelqu'un.

politique

Toni Negri:

De la prison au parlement

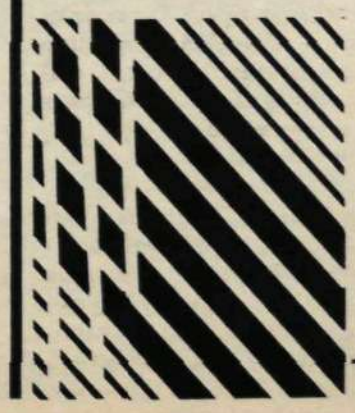
Le 8 juillet 1983, après 4 ans et trois mois d'incarcération préventive, Toni Negri était finalement remis en liberté provisoire. Cette libération était due à son élection au parlement italien comme député du Parti Radical.

Toni Negri est ce professeur de l'université de Padova et ex-leadre de Autonomia operaia, arrêté le 7 avril 1979, en même temps que des dizaines d'autres intellectuels italiens et accusé d'être l'un des leaders occultes du mouvement terroriste italien.

Comme tous ses co-accusés, il avait dû attendre 4 ans en prison avant que ne débute son premier procès. C'est pour protester contre cette incarcération, qu'il considère abusive, que le Parti Radical avait inscrit le nom de Negri sur ses listes. Negri a été élu à Rome avec 25,000 voix de préférence, et a donc dû être libéré.

Dès sa sortie de prison Negri a déclaré qu'il demanderait la levée de son immunité parlementaire pour permettre la poursuite normale de son procès. Il s'est cependant déclaré opposé à toute nouvelle *incarcération préventive*.

Quant aux conséquences que l'élection de Negri aura sur le déroulement du procès «*7 avril*» ou, de façon plus générale, sur les normes de la détention préventive en Italie, il est encore beaucoup trop tôt pour le savoir.



Gouvernement du Québec
Ministère des Communautés culturelles et de l'immigration

Il me fait grand plaisir de souhaiter la bienvenue au nouveau magazine **Vice Versa** qui se veut le point de jonction de divers univers culturels.

Vice Versa poursuit deux objectifs que le ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration a à coeur: permettre aux Italiens du Québec de garder bien vivante leur culture d'origine et inviter tous les Québécois à découvrir la richesse de l'héritage qui nous vient d'Italie.

Le cinéma, la poésie, le théâtre, la vie d'ici et d'ailleurs nous sont racontés dans les pages de **Vice Versa.** Après avoir lu le premier numéro, je tiens à féliciter l'équipe de rédaction et les collaborateurs de la revue. J'attends avec impatience la prochaine livraison.

Gérald Godin
ministre des Communautés culturelles
et de l'Immigration

Fulvio Caccia

irpinia

Éditions Triptyque/Guernica

VIVA VIRUS
Magazine International 2.50$

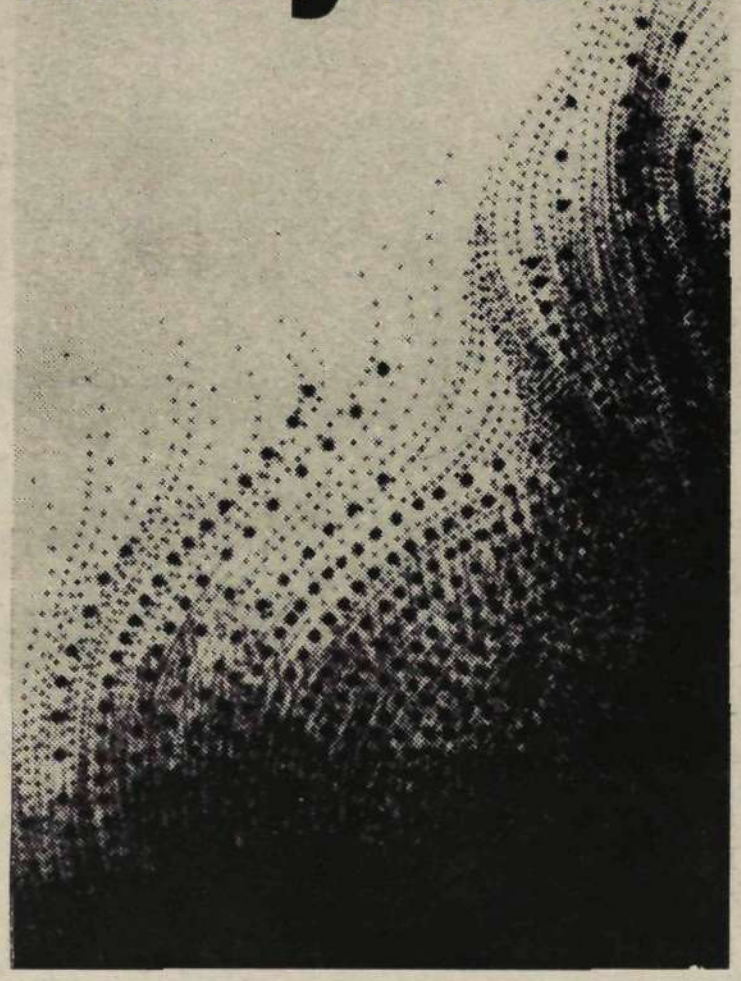
LE MAGAZINE QUI CHANGE LA VIE!

VIRUS, *le magazine de tous les arts, de la politique et de la culture populaire, de la vie privée et des événements publics, du cinéma, du théâtre, de la danse, des arts visuels, des voyages, de la santé et de l'alimentation, des livres de la poésie, de la mode, de la photographie, de tout ce qui mérite d'être vu, fait, su ou dit.*
VIRUS, *dont les collaborateurs-trices; artistes, écrivains, journalistes pleins d'esprit, débordent d'originalité.*
Par son nom osé, sa photographie, son graphisme, ses articles et ses critiques ***VIRUS*** *est un magazine innovateur, provocateur, spirituel et important.*
VIRUS *— LE MAGAZINE QUI CHANGE LA VIE!*

virus le guide complet

poésie

Mary Melfi



Né dans le Molise, au début des années 50, Mary Melfi est probablement la seule poètesse d'origine italienne à écrire à Montréal aujourd'hui. Ses poésies, écrites en anglais, nous plongent dans un univers d'une cruauté baroque. Ses fantasmes ont la complexité d'un instrument de torture raffinée. Les poèmes que vous lirez sont extraits de son second recueil A Queen Is Holding a Mummified Cat *paru chez Guernica. Un autre est en préparation chez le même éditeur.*

Fulvio Caccia

LA LOBOTOMIE

L'éternité ou l'un de ses conjoints
exécuta une lobotomie
sur tous les monts et rivières.
Les opérations échouèrent.
Ils moururent. L'éternité eut des remords.
Elle coucha tous les monts et rivières sur son lit.
Elle ne se fait plus de soucis pour leur santé mentale.
(Ils ne porteront pas la main sur elle).

Des lobotomies furent également accomplies
sur tous les animaux, à l'exception de l'homme.
Prenez par exemple le prince visqueux, la grenouille.
Et que j'envie sa santé!
Pourquoi avec son amour
pour le soleil et la boue ce petit bâtard
est-il mieux que tous les rois du monde.
Il n'est pas en train d'attendre un baiser de Mademoiselle Éternité.
L'Éternité embrassa la grenouille sous les réflecteurs allumés.

Pour obtenir la faveur de l'Éternité
je nourrirai le petit bâtard de la moitié de mon cerveau.
Je laisserai croire que le neuro-chirurgien est malade
et que ma cervelle est une médecine.

Avec la moitié de mon cerveau
je suis forcée de laisser la lecture des nécrologies
(voracement).

LA DANSE DU SABRE

L'espadon et l'escrimeur sont bien armés
pour la vie
mais moi je suis faite pour danser dans les étoiles.
Votre amour est mon armure.
Je suis parée pour 2,000 danses du sabre dans les étoiles.

Je n'ai pas besoin de béquilles.
Je suis prête pour être danseuse dans les étoiles.
Jetez toutes les béquilles dans la mer
et laissez l'espadon les dévorer; pour ce que ça peut me faire!

Je suis née pour cueillir les étoiles
ton amour est si versatile.
En fait ton amour rend tout jeu d'épée profitable.

Permettons au monde, cet adroit mais difficile escrimeur,
de trancher nos têtes. Nous serons joyeux.
Nous avons beaucoup de tours dans notre sac.
Toi et moi, deux amants aux yeux étoilés dans un costume,
nous affronterons le monde qui ressemble à une étoile géante.

ALLONS VERS LE CLIMAX

La futilité et moi nous nous multiplions.
Son mammelon gauche
est une fraise
(Comédie) et son sein droit
est entièrement fait de liège
(tragédie).
Je l'adore parce qu'elle a écarté tous les obstacles
(elle n'est plus un obstacle sur mon chemin, soit dit en passant).
La futilité et moi nous nous rencontrons (derrière la scène) deux fois par semaine
et ma grand-mère surveille tout ceci de son lit de mort.

D.A.F. le malin plaisir

Christian Roy

Grandeur et décadence d'un groupe punk-rock

musique

Une expérience musicale fascinante a pris fin cet hiver avec la dissolution du groupe punk rock allemand D.A.F., duo composé par le bavarois Robert Görl et l'Espagnol Gabi Delgado Lopez.

D.A.F. est l'abréviation usuelle de *Deutsch-Amerikanische Freundschaft:* amitié germano-américaine. L'ironie mordante mais primaire du nom montre bien l'esprit d'anti-américanisme dans lequel le groupe a été formé à Düsseldorf à la fin des années '70. Il s'agissait néanmoins d'une orientation fondamentale qu'explicita son premier 33 tours, chez Warning Records en 1979: *«Nr.00001-Ein Produkt der Deûtsch - Amerikanischen Reundschaft»*, non tant par sa musique (des séries de pulsations rythmiques sans véritables mélodies mais encore assez traditionnelles et rock avec beaucoup de guitare, évoquant parfois assez puissamment des vacarmes industriels) que par le graphisme élaboré de la pochette où figure l'aigle noir prussien des armoiries de l'Allemagne crucifié sur un cadre avec des punaises, la tête remplacée par la couronne de la statue de la Liberté, et les lettres D.A.F. inscrites sur la poitrine.

Gabi ne prêtera sa voix à D.A.F. cette fois franchement punk qu'en 1980 pour *«Die Kleinen und die Bösen»* («Les petits et les méchants») chez Mute Records. Il y apportera notamment une préoccupation pour l'érotisme perdu dans le sexe estropié par les impératifs de la production, qui s'exprimera le plus clairement dans l'époustouflante *«Nacht Arbeit»* («Travail de nuit»), et sous-tendra désormais une bonne moitié de la production de D.A.F.. Ce qui la dominera toute entière, ce sera la répudiation de l'idéal officiel de *«Lebensstandardssteigerung -schnelle Produktion für die schnelle Republik»* (Augmentation du niveau de vie —production rapide pour la république rapide») dénoncé dans *«Nacht Arbeit»*. D.A.F. est ainsi le digne héritier de la grande tradition allemande de contestation des idéaux bourgeois et industriels qui naquit avec les jeunes bandes de *«Wandervögel»* («passereaux» fuyant la ville pour une vie nomade dans la nature) de l'Allemagne wilhelmine et passa par les corps-francs de soldats démobilisés qui subvertirent la République de Weimar. Elle se perpétue aujourd'hui dans la République de Bonn non pas, comme on pourrait être tenté de le croire, à travers le terrorisme de groupuscules de bourgeois puritains à la solde de Moscou, ni même dans les sensibleries écologiques à la Rousseau mais bien plutôt dans l'immoralisme de D.A.F. (et sans doute aussi dans celui de Kraftwerk). Cet immoralisme renvoie dos à dos les valeurs de l'Orient soviétique aussi bien que celles de l'Extrême-Occident américain, aussi aliénantes les unes que les autres pour la Mittel-Europa germanique. C'est ce que signifie dès l'abord sur le mode ironique —bien qu'avec une musique angoissante évoquant une graduelle escalade de tension— la première chanson de «Die Kleinen und die Bösen»:

Der Osten währt am längsten. (bis, bis,...)
Und der Osten ist am besten.
Und der Westen ist am besten.
Der Luxux ist im Westen.
Der Westen ist zufrieden.
Er leckt sich seine Wunden.
Und der Luxux ist im Westen.
Doch der Osten währt am längsten. Der Osten währt am längsten.
Der Osten ist am besten. Der Westen ist am besten.

L'Est gagnera. L'Est gagnera. [etc.]
Et l'Est est le meilleur. Et l'Ouest est le meilleur.
Le luxe est à l'Ouest. L'Ouest est satisfait.
Il lèche ses blessures. Et le luxe est à l'Ouest.
Mais l'Est gagnera. L'Est gagnera.
L'Est est le meilleur.
L'Ouest est le meilleur.

Alles ist gut

Mais déjà on décèle ici un malin plaisir dans le spectacle d'un antagonisme entre des idéologies théoriquement opposées mais pratiquement interchangeables, une esthétique du dépassement des contraires les réconciliant, dont la pochette de *«Die Kleinen und die Bösen»* [*conçue par Görl*] est déjà un petit chef d'oeuvre, reproduisant comme elle le fait sur un fond noir une affiche soviétique où apparaissent trois athlètes russes dans une pose «réaliste socialiste» sous le drapeau rouge claquant au vent, et brandi ailleurs en plusieurs points d'un arrière-plan tout-à-fait totalitaire par une foule compacte sur les gradins interminables d'un stade cydopéen... C'est déjà tout l'esprit de la chanson *«Der Mussolini»*, enregistrée neuf mois plus tard:

Geh in die Knie. Wackle mit den Hüften.
Klastsch in die Hände. Und tanz den Mussolini. Dreh dich nach rechts.
Tanz den Adolf Hitler. Beweg deinen Hintern. Dreh dich nach links.
Und tanz den Jesus Christus. Tanz den Kommunismus...

Plie les genoux. Remue les hanches.
Frappe dans tes mains. Et danse le Mussolini. Tourne-toi à droite.
Danse le Adolf Hitler. Remue ton derrière. Tourne-toi à gauche.
Et dans le Jésus-Christ. Danse le communisme...

Le propos de «Alle gegen alle», l'avant-dernière chanson du même disque, est similaire, mais éclaire le contenu positif de cette dialectique métamorale:

Unsere Kleindung ist so schwarz. Unsere Stiefel sind so schön. Unsere Farben sind so grell.
Links den roten Blitz. Rechts den schwarzen Stern.
Unsere Schreie sind so laut. Unser Tanz ist so wild.
Ein neuer böser Tanz. Alle gegen alle.
Alle gegen alle. Alle gegen alle.

Nos uniformes sont si noirs. Nos bottes sont si belles. Nos couleurs sont si criardes.
À gauche l'éclair rouge. À droite l'étoile noire.
Nos cris sont si hauts. Notre danse est si sauvage.
Une nouvelle danse du mal. tous contre tous. Tous contre tous. Tous contre tous.

Plus guère d'ironie possible ici. Déjà la ferveur démoniaque de la musique l'interdit. C'est le principe même du bien chrétien et social que piétienent ces S.S. et ces squadristi slam-dansant dans l'obscurité. Ils obéissent au mot d'ordre du plus rigoureux des théoriciens anarchistes, l'auteur de l'*Unique*, Max Stirner, qui proclama il y a un siècle et demi: «Le peuple est mort, vive Moi!», et à bas les constructions morales qui veulent m'étouffer en niant que tout soit bien, ainsi que le proclame D.A.F.
clame D.A.F. dans «Alles ist gut»:

Sei still. Schliesse deine Augen.
Bitte denk an nichts.
Glaubemir. Alles ist gut. Alles ist gut.

Silence. Ferme les yeux. Je t'en prie, ne pense à rien.
Crois-moi. Tout est bien.
Tout est bien.

Et pourtant Gabi Delgado Lopez prévenait l'été dernier un reporter d'*«Impulse»* que «The things that I express opinions about don't belong to a school of thought». Effectivement, il y a de ces secrètes évidences qui apparaissent aux hommes lucides de tous les temps et de tous les (mi)lieux.

Le new wave est un nouveau dandysme

D.A.F. est l'héritier

de la grande tradition allemande

de contestation des idéaux bourgeois

Par-delà le bien et le mal...

Ainsi Shakespeare ne disait-il pas très précisément la même chose que D.A.F. dans *«Alles ist gut»* quand il mettait cette réflexion dans la bouche de Hamlet (II, 2): «(...) for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so: (...)»? Mais ceci n'empêche pas D.A.F. de se situer dans un courant de pensée que Gabi décrit comme «the most important

La souffrance est belle et tout est bien

Quel est le grand dragon que l'esprit

ne peut plus appeler maître et dieu?

Nietzsche

development in terms of what's happening here» (in Germany): «people saying 'no' to some of the effects of intense industrialization. It's not a hippie thing; it's more like what we call '*eine neue Innerlichkeit*', which means the people are self-aware and reject thinking in terms of polarities of good and evil. They do what they must do.» Devenir ce que l'on est en pleine conscience de soi par-delà le bien et le mal: cette «nouvelle intériorité» évoque nettement Nietzsche, dont le souci individualiste trouve un écho révélateur chez Gabi embarassé par le fait que certaines de ses chansons sont devenues des hymnes pour les jeunes manifestants allemands. «I've never liked a hundred thousand people singing the same words», confie-t-il, «whether it be Communists, or Nazis, or a youth movement. I don't like it when the identity of the individual is reduced in the mass. I am suspicious of people singing the same words. I don't like ideologies.» Mais: «I just don't think in terms of 'enemies' or 'friends'», ce qui autorise Gabi à utiliser une imagerie fasciste dans son exaltation de l'individu, à récupérer les énergies totalitaires pour les mettre au service de ce qu'elles anéantissent habituellement, l'Unique sortant blindé de cette synthèse illustrée par la dominante noire des disques de D.A.F. chez Virgin, et les poses et les accoutrements fascistes de Gabi Delgado Lopez et Robert Görl sur leurs pochettes.

Ich und die Wirklichkeit

C'est aussi plein de l'ivresse de sa propre force physique qu'apparaît l'Unique sur le «dark side» de «*Gold und Liebe*» («Or et Amour», 1981: la pochette montre d'ailleurs Robert et Gabi dans des poses arrogantes et d'amples uniformes de cuir noir sans manches, révélant des muscles dont ils sont manifestement très fiers) dans des chansons comme «Muskel» («Muscles») et «*Absolute Körperkontrolle*« [»*Contrôle corporel absolu*«*; sans paroles, pulsations électriques évoquant celles des nerfs*] *et la terrible* »Verschwende deine Jugend» («Gaspille ta jeunesse»), injonction aux accents stirnéro-nietzschéens caractérisés: «Prends tout ce que tu veux aussi longtemps que tu le peux. Fais ce que tu veux. Tu es beau! et jeune! et fort! Gaspille ta jeunesse tant que tu es jeune.» Et après? «*Alles ist gut*» avait prévu cette difficulté et lui avait donné une solution simili-futuriste dans «*Verlier nicht den Kopf*» («Ne perds par la tête»): «Ne te retourne jamais. Ne regarde jamais en arrière. Regarde seulement en avant. Tu es si jeune (et fort, et beau). Demeure à jamais jeune (et fort, et beau). (...) Ne perds pas la tête.» Mais c'est là un défi insensé, malgré une possible application (im)morale de ces paroles, d'où la note de désespoir frénétique qui rend «*Verschwende deine Jugend*» si troublante. La velléité frustrée de conquête du temps exprimée par cette chanson sera donc suivie d'un assaut contre l'espace, «*Greif nach den Sternen*» («Attrape les étoiles»; «La terre entière et toutes les étoiles vous appartiennent»), que préfigurait la toute première chanson de «*Alles ist gut*», «Sato-sato»:

Habt keine Angst. Habt keine Angst meine Kinder.
Schwitzt meine Kinder. Verbrennt euch die Hände.
Kämpft um die Sonne. Sato-sato. Sato-sato.

N'ayez pas peur. N'ayez pas peur mes enfants.
Suez mes enfants. Brûlez-vous les mains.
Battez-vous pour le soleil.
Sato-sato. Sato-sato.

C'était là l'introduction à un auditoire de banals contestataires d'une ascèse prométhéenne de l'insurrection (pour paraphraser Camus sur Stirner) aboutissant à une déréliction qui était pourtant à son origine, illustrée dans cette première chanson du côté proprement existentiel de «*Alles ist gut*», «*Ich und die Wirklichkeit*», résumant tout le drame de la modernité en tant que post-Tradition et radical déracinement ontologique:

Ich... und ich... im wirklichen... Leben.
Ich... und ich... in der... Wirk-lichkeit.
Ich fühle mich so seltsam. [*bis, bis...*]
Die Wirklichkeit kommt. [*bis, bis...*]

Moi... et moi... dans la vie... réelle.
Moi... et moi... dans la... ré-a-li-té.
Je me sens si drôle [*litt.: «étrange»*]. [*etc.*]
La réalité arrive. [*etc.*]

La chanson suivante indique cependant sur une musique animée par l'énergie du désespoir et encore plus troublante que celle de la précédente l'issue choisie par D.A.F. pour échapper à cette réalité problématique dont l'approche est si menaçante: «*Als wär's das letzte Mal*» («Comme si c'était la dernière fois») ouvre sur l'échappatoire d'un érotisme exacerbé, perçu comme forteresse de la dignité humaine assaillie par la civilisation industrielle. On débouche ici sur une pensée qui n'est pas sans évoquer celle de l'Éternel Retour: «Désirer l'éternité du désir, c'est rendre au désir son pouvoir d'affirmation au-delà de toute concupiscence et de toute négativité», dit Claude Lévesque dans son livre: *Le puits de l'éternité*. Depuis la dissolution du groupe, l'hiver dernier, Gabi Delgado a réalisé un disque solo, d'une mièvrerie néo-romantique. Qu'on en juge par le texte de la chanson-titre du 33 tours, «*Mistress*»:

Recuerda la primera vez. Recuerda como amarre tu lindo cuerpo. Tu mi cariño amarrastes mi corazón. Mistress. I tied up your body but you tied up my heart. Yo te quiero mi cariño. Llorare como un niño si te vas. Mistress. I am totally devoted to you.

Pour toujours

Robert Görl, heureusement, préserve une étincelle du feu sacré dans son premier 12' solo, «*Mit dir*» («Avec toi»; «Être seul avec toi, ce serait si beau...»), dont la chanson-titre, outre le son D.A.F., distille à l'état pur cette exquise qualité d'émoi proto-adolescent, discernable sur le dernier disque de D.A.F., ironiquement intitulé «*Für immer*» («Pour toujours»...; 1982). De tels «enfantillages», préfigurés sardoniquement dans quelques chansons antérieures, avaient rempli «*Für immer*». Le discours cependant commence avec trois chansons de l'ancienne manière érotomane («*Im dschungel der Liebe*», «Dans la jungle de l'amour», luxuriante) et fascistoïde («Ein bisschen Krieg», «Un petit peu de guerre»; «*Die Götter sind weiss*», «Les dieux sont blancs») de D.A.F.. La nouvelle (et ultime) manière D.A.F. aura recours, à une ironie joyeuse tranchant nettement avec l'amertume de «*Die Kleinen und die Bösen*», ex. («*Wer schön sein will, muss leiden*»: «Il faut souffrir pour être beau», «car la souffrance... est belle!). Par ailleurs, l'air innocent rafraîchit et allège les trois chansons d'amour de «*Für Immer*», et les paroles mêmes de «*Prinzessin*» empruntent une imagerie de contes de fées: «Je suis le pirate et toi la princesse. Je veux t'enlever et te séduire, ô princesse. Je suis le conquérant, le héros, le général. Je tue des dragons seulement pour toi, ô princesse...»

Fins de siècles, fins de cycles

«Quel est le grand dragon que l'esprit ne peut plus appeler maître et dieu? Ce grand dragon s'appelle «Tu-dois». Mais l'esprit du lion dit «je veux».» Ainsi parlait Zarathoustra des trois métamorphoses, et que l'esprit de D.A.F. les ait subies devient évident quand on sait que la première chanson du «dark side» de «*Gold und Liebe*» s'appelle «*Ich will*», quand on se rappelle le moralisme de chameau du «*Nr.00001*» et de «*Die Kleinen und die Bösen*», et qu'on s'aperçoit que l'immoralisme de lion de «*Alles its gut*» et «*Gold und Liebe*» fait place à l'innocence d'enfant, au «saint Dire-Oui» de «*Für immer*», et le noir des premiers albums au gris de ce dernier et au blanc de «*Mit dir*»: l'innoncence du devenir restaurée après la plus lourde pensée de l'altérité de la réalité, «*Ich und die Wirklichkeit*». Le rôle nietzschéen qu'a assumé D.A.F. en cette fin de XXe siècle où expire le cycle bourgeois de l'histoire du monde devrait de même apparaître en songeant que la musique populaire actuelle, dans ses formes les plus articulées, exprime un «*Zeitgeist*» (l'esprit du temps) parallèle à celui développé par l'intelligentsia décadente de la fin du XIXe siècle et du cycle aristocratique, mais au niveau social et culturel inférieur de ce qui aujourd'hui définit le *Zeitgeist*. Ainsi le new wave comme style existentiel est-il un nouveau dandysme encore teinté d'égotisme et tout imbibé de sentimentalisme, d'une sensibilité de petite fille qui s'exprime ouvertement comme telle dans la musique de Culture Club et les accoutrements de son lead-singer Boy George, à côté de cent autres exemples d'ambiguïté sexuelle parmi les idoles de la belle jeunesse depuis les premières manifestations d'éonisme du précurseur David Bowie. À côté de cette réédition du symbolisme et du décadentisme, le punk réitère avec l'énergie du désespoir la révolte des anarchistes du siècle dernier, mais slam-danse au lieu de rien casser, car sachant au contraire de ses arrière-grands-parents qu'il n'y a rien à espérer (quoi attendre en effet du cycle prolétaire, âge de toc de l'homme ordinaire, probablement incapable même d'un vulgaire crépuscule?). Entre d'élégantes complaisances et un morne nihilisme, D.A.F. comme Nietzsche a su extraire du Zeitgest de fin de siècle son essence la plus pure, tonique foudroyant qui nous aide à affronter l'époque en faisant de son vide l'espace même de notre Moi, de son impérialisme dans un premier mouvement d'affirmation auquel succède celle de ses limites, de leur nécessité, de la Nécessité —amor fati—, «Car la souffrance est belle... et tout est bien».

Prends tout ce que tu veux

aussi longtemps que tu le peux.

Fais ce que tu veux. Gaspille ta jeunesse

tant que tu es jeune

Hot City

Maurizia Binda

La rue Saint-Denis sous les lumières du jazz mondial.

C'était une ondée de bonne humeur sonore, fortement épicée, qui déferlait sur Montréal transformée en un immense espace jazzistique! Dix scènes, 400 musiciens de 10 pays et plus de 150,000 fans et néophytes: le party monstre du Québec et une fête à caractère international.

Le premier jour, je flanais entre les rythmes déliés du Sweet Dixie band et le jazz-funk d'Expresso dont les compositions *Mlle Roulotte* et *Sans bas* s'inspirent des trames spyrogyraniennes, aussi toniques que le café. Pendant le spectacle de Sarah Vaughn, et plus tard, assise dans le Grand Café, gris de fumée et croulant sous les notes du saxo coltranien de Robert Leriche, je me disais que le hasard musical fait bien les choses.

La folie du jazz

À Montréal, non seulement les grands noms sont à l'affiche, mais l'ambiance est à la fête et j'y découvre les expressions ultimes du jazz-rock québécois (le lauréat du concours QUARTZ, Orange, Beaugrand, etc...). Je m'extasie d'entendre enfin «live» le groupe Air, ambassadeurs du jazz avantguardiste tout comme le World Saxophone Quartet à la singulière audace saxophonique. Les voix en flamboyantes harmoniques de Sarah

Sarah Vaughan.

Vaughn et d'Ella Fitzgerald, généreuses et divines, ont trouvé un public à leur diapason. Ray Charles a laissé froid les critiques; je l'ai trouvé *soulful*. Mes longues-vues me rapprochaient de la désespérance pleine d'âme qui émanait de sa nuit noire tout en m'éloignant de ses musiciens qui, parfois, baillaient!

Qu'est-ce qui m'a le plus frappé au FIJM? La dimension populaire de cet événement culturel d'envergure. La rue St-Denis et les parcs étaient noirs de monde. Les gens se saoulaient de jazz dans la liesse des concerts gratuits, se laissant entraîner par les flots de bop, de swing, de mainstream, de funk, de jazz-rock... rythmes ondoyants et bariolés. La série *Contrastes* au Spectrum mettait en vedette des courants parallèles au jazz: Blues, salsa, reggae. Au coin des rues St-Denis et Ontario, les feux de circulation juste au-dessus de l'estrade irradiaient, selon les soirs, tantôt vers les notes en cascades du trompettiste japonais Tiger Okoshi, tantôt vers les harmoniques résolues ou douces du quintet polonais String Connection, en faisant un clin d'oeil vers la musique enlevante du Vic Vogel Big Band. Tous les soirs, devant la bibliothèque nationale, le groupe Timmy recréait des «heartbeat rythms» puisés à même l'héritage sénégalo-brésilien des musiciens. Sans oublier les images de jazz à la Cinémathèque. L'auditoire ne tarissait pas d'applaudissements lorsque, dans l'entrevue précédant le film «Mingus» le saxophoniste John Handy déclarait «Talent is color-blind»

Le succès du FIJM laisse presqu'entendre que le jazz est en train de prendre le pas sur la musique populaire. Comme cette dernière, le jazz se fonde sur un tempo 4/4. Toutefois, le jazzman a toute liberté quant à l'improvisation. L'improvisation devient qualité expressive, alliée à la justesse instrumentale et à la puissance de l'imagination qui font parfois défaut à la musique populaire.

La rue Saint-Denis n'aura pas suffit au 4 FIJM dont la magie s'est éteinte doucement dans les chants «negro-spiritual» du Jubilation Gospell Choir à l'église Saint-Jean Baptiste.

Qu'est-ce qui fait courir la foule vers le jazz? L'extrême fantaisie, l'esprit de liberté d'une musique au-delà de l'ordinaire, dynamique et intelligente. La recherche d'un équilibre entre le populaire et le classique qui fait tressaillir le coeur et l'âme. L'impression de bruler la vie par les deux bouts en écoutant cette musique dont l'appellation originale «jass» (vers 1915) signifiait faire l'amour dans l'argot des Noirs américains.

Du «sweet jazz» chez Biddles, aux rythmes saccadés chez Tangerine, les performances imprévisibles au Jazz Bar et l'éclectisme du FIJM... quelles sont les tendances ici, ailleurs? Andrew Homzy, professeur de «Jazz studies» à l'Université Concordia et membre du jury du 4e FIJM a bien voulu faire le point lors d'une discussion à bâtons rompus avant de filer pour une autre audition!

V.V.: Professor Homzy, the musical inspiration of the five participants in the Jazz Festival seems to reflect state of the art jazz in Quebec, namely fusion. Is this the prevailing tendency in other major jazz centers south of the border?

A.H.: First, let's define fusion. It usually means jazz-rock, but in a larger sense, it could include elements taken from Indian or even Greek music. Chick Corea brings in Spanish elements in his music, so in a way, that's fusion. Fusion was started with combinations by Blood, Sweat and Tears. Miles Davis got into the trend, but it has now come to mean jazz-rock bordering on the funky.

In the States, there's been a real return to the source of the music. The jazzmen are forgetting about the rock elements and are going right back to the Blues, the turn of the century elements of jazz; New Orleans style, Chicago, Kansas City and all that.

The whole jazz-rock thing was a popular movement in the States for a while only, and is now dépassé. In Quebec, we are in fact 5 or 10 years behind the times. That's why the trend is popular here at this time. The return to the purer elements of the music is catching on a little slower here. I don't think jazz-rock is close to the source. I think there are values intrinsic to the music and fusion is not a valid hybrid in the sense it does not recognize the true roots of the music.

V.V.: What is the trend on the local jazz scene given that practically each club caters to a different style?

A.H.: There is a heavy emphasis on mainstream bebop oriented movement on the one hand, and rock-jazz fusion on the other. However, there is still a lot of development before we really push out. What I mean is that there is still a lot of room for traditional jazz groups to emerge. For example, Dixieland bands are just coming out in Montreal.

V.V.: If rock-jazz is a thing of the past, how do you explain that the participants are rooted in that type of musical expression?

A.H.: I think it's a bit paradoxical, but being a member of the jury, I don't know what I can say about that. No member of the jury has anything to do with selecting the finalists. The reason the groups, all well-accomplished, were chosen, might reflect the interests of the person who selected them. They may also have been the only groups who applied. I really don't know the history of the applicants.

V.V.: You were telling me you prefer free jazz to jazz-rock...

A.H.: Well yes, jazz is diverse in all its elements, but free jazz of the sixties is definitely closer to the roots of the music than jazz-rock. There used to be free jazz avantguardist groups like the Quartette de Jazz Libre du Québec at the time of Expo. Their inspiration stemmed back to the traditional music, kind of almost as free-wheeling type of music, typical New Orleans but with a very free kind of emphasis. The music was tied in with the political temperament of the day. The point is that these groups were not able to survive economically, so most of the musicians got out of music altogether, or got into more commercial sounds.

V.V.: Though jazz has always been highly prized by an elite group and supported by excellent but few specialized radio programs, the interest seems to have blossomed up rather suddenly on large scale level. In the past, lyrics with nationalistic cultural overtones were held in high favor. Is there a new fad among adolescents in light of a less revolutionary political climate?

A.H.: I can't picture where it all started, but it seems to have come up all of a sudden. The interest clearly was there before the Festival. In fact, the two sprung up independantly and the schools had a certain amount to do with it because jazz education became popular in school.

I think music was missing in Quebec education for a while. I don't mean jazz education, but music education in general. I taught in public school for four years and was able to observe this fact first hand. Music education

was poor until the advent of comprehensive high schools whose only positive contribution was the stonger emphasis on the arts in general.

V.V.: Notwithstanding the emphasis on fusion, the Festival covers every trend. What do you think of the «Jazz dans la nuit» series?

A.H.: Great! Let's take for example a group like Air, whose music is very avant-guardist, yet they also blend in turn-of-the century jazz at the same time. They don't touch upon elements of rock at all. Chico Freeman and the World Saxophone Quartet border on free jazz though their inspiration tends to lie in the mainstream of jazz very avant-garde. Some very interesting elements at the Spectrum too such as Paquito O'Riviera with a very distinctive afro cuban touch.

V.V.: Since the five groups in the competition are jazz fusion, how do you feel about the winning group as opening act for the Ella Fitzgerald concert?

A.H.: It's a little disappointing because, esthetically, it's not appealing. A bit like having an art deco kitchen into a fine old Victorian mansion. Just doesn't create harmony.

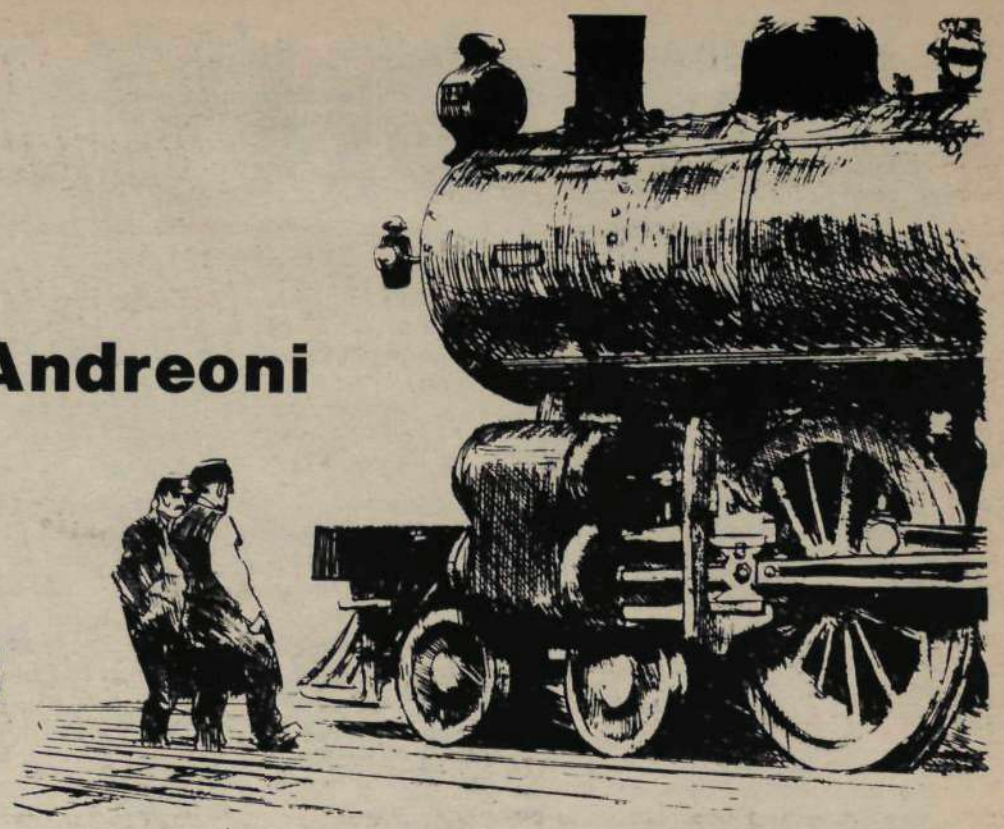
V.V.: According to the Globe and Mail, the Montreal festival is on an equal footing with the Newport Festival (Kool). Do you agree?

A.H.: Certainly the Newport and Montreux Festivals have quite a name and prestige themselves. They've been around a long time. Montreal is such a special city... let's just hope the Festival will be incomparable, something that stands out on its own. I guess I'm hedging your question a little bit, but that's all I can say at the moment.

V.V.: What is your favorite style of jazz?

A.H.: Oh, I love a wide range. The music of the twenties, the thirties, right up to the eighties. I have all the records of the group air, but I'm a fan of Jelly Roll Morton and of Duke Ellington. I just gave a class at Concordia on the music of D. Ellington. The 40 students and I traced Duke Ellington from his first recording in 1923 up to his death in 1974. That covered a broad range of styles.

La saga di Antonio Andreoni

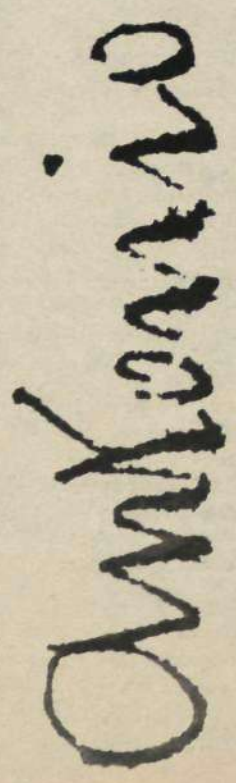


Un immigrant italien du début du siècle décrit en vers son séjour en Amérique

Continua il secondo canto della «Campagna»: superato il primo, durissimo impatto, dovuto in gran parte allo »spaesamento» [al trovarsi cioè in una società della quale non si conoscono le regole], l'adattamento al nuovo genere di vita comincia con l'acquisire alcuni punti di riferimento sicuri e tranquillizzanti: il lavoro, i vagoni-abitazione, l'acquisto di generi alimentari a credito [cfr. le ultime strofe della puntata precedente]. Da questa piattaforma l'emigrante affronta la scoperta di altri elementi della realtà americana; il nostro emigrante in particolare è abbastanza curioso e intelligente da andare lui stesso in esplorazione a sperimentare gli aspetti che gli paiono interessanti: il fenomeres vulcanico, la statua in cima al monte, »che un dì [curioso] a veder volli andare,/ ché inosservato niente ha da restare«.

Poi è la vita dura, ma in un certo modo regolare, del periodo di lavoro. La storia racconta allora l'organizzazione della «ghenga», con tutte le difficoltà che la coesistenza forzata comporta: i contrasti tra il cuoco e il panettiere, l'insoddisfazione della ghenga, i sospetti nei confronti dell'intermediario italiano, le disavventura nella scelta dei responsabili dei servizi essenziali. A questi l'autore inframezza episodi che ritiene degni di menzione: la tempesta, il compito di ripristinare la viabilità ferroviaria interrotta [con la coscienza ben chiara che è stato il loro lavoro che ha permesso finalmente a treni e viaggiatori di riprendere il loro cammino], e gli episodi che ravvivavano la vita della ghenga. Anche stilisticamente interessante è il tentativo di rendere in chiave comico-grottesca alcune delle figure dei compagnil: l'improvvisato panettiere che si ripromette di fare grandi cose ma poi, in soli tre giorni, è costretto a sbattere il naso contro le prorpie limitazioni, l'Orlando ubriaco che perde sulla strada del ritorno una delle scarpe nuove appena comprate.

In fondo, questi episodi rappresentano quello che per gli uomini della «ghenga» era la sola possibilità di divertirsi: quella di ridere alle spalle gli uni degli altri.



CANTO SECONDO (continuazione)

A Sully Springs si sta ventisei giorni,
ma l'otto maggio ci fecer cambiare
e a Fryburg si va, e nei dintorni
era il lavoro che si aveva a fare.
Or'io non conoscendo quei contorni,
il primo giorno essendo a lavorare,
sulla trinciera me ne andai bel bello
e vidi un serpe con il campanello.

La biscia alsa la testa e fischia forte
e colla coda i campanelli suona,
e già tentava di darmi la morte
ché su di me un forte lancio sprona,
ma presto mi ritiro... oh dolce sorte!
Poi tanta gente fece la corona
e un di quelli, chiamato Rossino,
gli diede un colpo e gli troncò lo spino.

Un'altra poi ne vidi, e con un colpo
l'uccisi e poi la coda gli tagliai,
e poi la rinserai in un involto
di carta, e poscia me la conservai.
Or, non essendo dai vagoni molto
lontano, a fare il forno me ne andai
e stando intorno al forno a lavorare
di nuovo un bel sonaglio ebbi a ammazzare.

Più di venti quel giorno ne fu ucciso
di quei serpenti a suono e velenosi;
e tutti lavorando con buon viso,
schersando ognora con i più curiosi,
contenti stando come in Paradiso,
e là passando i giorni assai gioiosi;
ma il quattordici maggio, o trista sorte,
poco mancò che non trovai la morte.

Or come avvenne il fatto vi vo' dire:
essendo un treno in gara (1) a manovrare,
e l'ora essendo giusta di dormire,
un gran rumor di fuor venni a ascoltare;
dopo il rumore, ancor venni a sentire
un gran colpo che giù mi fe' cascare:
quel tren nella stazion che manovrava
nei nostri carri un forte colpo dava.

Per nostra gran fortuna il conduttore
aveva il volkintreno(2) incatenato,
ma il colpo che venia con gran furore
ruppe la verga a cui era legato,
mandò tre carri in pezzi con terrore,
e nei vagoni tutto fracassato;
che il dì seguente nessun volle andare,
di quanti noi eravamo, a lavorare.

Come a Dio volle, nessun restò morto;
qualche ferito sì, ma leggermente;
se il nostro conduttor non era accorto,
era per noi la notte più dolente...
Iddio di ciò ringrazio, e con trasporto,
che del mal grave non successe niente,
perché i nostri vagoni erano avanti
dal volkintren sei metri e più distanti.

Il dì medesmo venne il rodomastro,(3)
insieme col dottore, a visitare,
ché già egli avea saputo del disastro,
e ancor le cose volle accomodare;
e poi ci disse: «Quel che ci è di guastro,(4)
tutto si paga», e poi ci fe' tornare
a Sully Spring, per un po' di tempo,
che ognun di noi ne restò mal contento.

Ora, essendo in quel luogo a dimorare,
e là passando i giorni assai felici,
ma da gran tempo si vedea fumare
una montagna, con diversi auspici,
e un dì la voglia venne a me di andare
presso a quel luogo, con diversi amici;
e colà giunto vidi di repente
sotto a quel monte una fornace ardente.

Chi quella gran montagna visto avesse
avrebbe detto «Qui è l'inferno aperto»,
e il fuoco di laggiù si congiungesse
con quel che lì sortia, sicuro e certo.
Nessun sapea da dove si movesse
quei vortici di fuoco, e il mondo incerto
sapea bensì che da ventitre anni
che quel monte bruciava con gran danni.

Or questa gran fornace vo' lasciare,
e quel luogo funesto orendo e brutto,
e voglio al mio vagone ritornare,
ché di quel luogo aveo veduto il tutto.
In seguito, tornando a lavorare,
io vidi in cima a un monte un uom costrutto
che un dì (curioso) a veder volli andare,

ché inosservato niente ha da restare.

Appena in cima al monte fui arivato
mi misi ad osservare quel colosseo; (5)
che avea uno scritto in petto ebbi osservato,
ma spegar quella frase io non poteo;
ma quando al mio vagon fui ritornato
spiegar mi feci quello scritto anteo, (6)
e par ch'ella dicesse: «O posti iniqui,
o terra infame degli Stati Uniti».

Or rimirate voi in quale stato
e in quale terra sono alfine io giunto!
Già lo sapeo che sono disgraziato
ma non credeo di giungere a tal punto.
Alfin poi giunsi al giorno desiato
del venti maggio, prima paga assunto:
che alla stazione di Belfield si prese,
e dopo alquanti giorni là si scese.

Or lasciamo il lavoro alla malora,
e ragionar voglio dei lavoranti,
che di conquiste (7) son ripieni ognora,
perché una ghenga gli è di litiganti.
Il cuoco è il primo, e insien con altri ancora,
che mangiar lui ci fa come emigranti,
perché col panattier non van d'accordo,
e ognun fa il suo lavoro, e a l'altro è sordo.

Or, come voi saprete, essendo insieme
a lavorare il panattier col cuoco,
ma il lor lavoro non andava bene,
perché un dell'altro si prendeva gioco;
e un dell'altro di dir mal gli preme,
perché cacciato ne sia via col fuoco
della discordia; e questa toccò al Dini,(8)
che di superbia sorpassa i confini.

Già da gran tempo qualcun sussurrava
che il cibo diaccio ci facea mangiare,
ma un giorno che nel bordo ci mancava
la roba, l'uncia(9) non si potè fare:
si parte, e a mezzogiorno si tornava,
credendoci un buon pasto di trovare,
invece a tutti noi ci ha preparati
un piatto di fagioli assai gelati.

I giuri, le bestemmie e imprecazioni
che tiraron quel dì non saprei dire;
allora si concordan le opinioni
che il Dini da far il cuoco ha da sortire.
Ma poi la rabbia passa, e le occasioni
più opportune si aspetta a riferire;
ma un dì, che venne un po' rimproverato,
in furia monta, e si fu licenziato.

Tutti si trovan di comune accordo
che il Dini se ne parta e vadi via,
e gli fu fatto il conto fino a un sordo,(10)
e poi pagato dalla compagnia.
Ma intanto un altro entrar dovea nel bordo,(11
a far mangiar, ma l'aristocrazia
che in tanti vi era e che si supponeva
che il Lorenzini(12) in tasca si metteva.

Già da gran tempo qualchedun dicea
che il Lorenzin su noi facea bottino;
per questo il bordo un po' si disfacea,
e fuori ne sortì circa un diecino;(13)
ma gli altri tutti che si rimanea
si mette a cuoco un certo Giuseppino,
già Cristianini, nato nel Galleno,
che di scensa e virtù parea ripieno.

Oltre di questo, ancor furono scelte
cinque persone, sol per riguardare
i conti tutti, e nella spesa esperte,
e che nel bordo niente ha da mancare;
Luigi Lorenzini ben si avverte
che lui la spesa più non debba fare
sensa saperlo tutto il comitato,
sotto pena dal bordo esser cacciato.

Or, stabilite tutte queste cose,
e preso il bordo libero il suo piano,
il Dini di partire si dispose
dopo ch'egli formato ebbe un arcano,(14)
con poche paroline, e assai ingiuriose,
che scrisse in un biglietto di sua mano;
e poi lo lascia ad un mentre partiva:
che quel che ha scritto è vero e' l'asseriva.

Quel che dicea il biglietto non vo' dire,
perché parole son troppo offensive;
per questo la mia penna fo dormire,
e sempre dormirà finch'ella vive;
ma certo lo verete a rinvenire,
sebben che la mia penna non lo scrive,
perché il biglietto venne pubblicato
due giorni dopo che fu consegnato.

Lascian questi discorsi alla malora,
ché vergogna ci fanno, e disonore,
e ritornar vo' sul lavoro ancora,
che tutti si struggeva dal sudore;
ma il tempo giunse di cambiar dimora,
e una sera si parte, con dolore,
e, non sapendo dove noi si andava,
al paese di Tusler si arivava.

La mattina del quattro, avanti giorno,
io me ne parto e me ne vo in paese
per certi affari, e appena spunta il giorno
ne ritornavo già, lieto e cortese;
non appena compiuto il mio ritorno,
che il tempo minacciava a più riprese,
già tira il vento come disperato
subito che nel caro ne fui entrato.

Il vento tira e sempre più rinforsa,
e insien col vento l'acqua giù cadeva,
e a grandinar comincia a tutta forsa,
che già paura a qualchedun metteva.
Si chiude l'uscio, e il vento dà una scossa
che tutti i carri rovesciar voleva;
già tutti si tremava di paura,
che si dovesse andare in sepoltura.

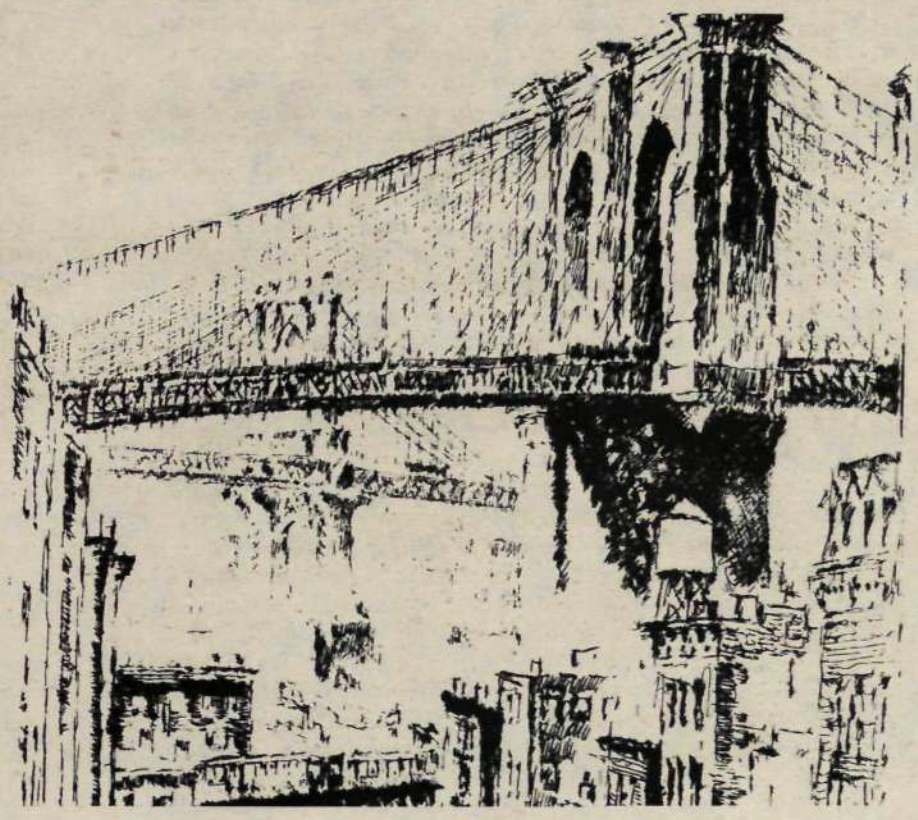
Or, non potendo i carri rovesciare,
questo vento furioso, infame e ardito,
uno però lo venne a scoperchiare,
che presto ognun di dentro fu fuggito,
e in altri carri gli convenne andare,
per ripararsi, ed un restò ferito
da un chiodo in una gamba, e in avvenire
da quel suo mal molto dové soffrire.

Luigi Guidi, il nostro panattiere,
in nessun modo mai volle accordare
di fare i taglierini, e il suo mestiere
diceva ch'era il pan soltanto fare;
quindi l'accorda, ma con dispiacere;
e un dì venir doveva a lavorare
per ogni settimana, ma alfin poi
si stanca, e sotto non vuol star di noi.

Subito si dimette, e fra un bricino(19)
di tempo in tutti la voce si spande.
Si fece avanti allora un uom piccino,
pien di coraggio, come fosse grande.
Questi avea nome Guerrazza Valentino,
che mezzo braccio lunghe avea le gambe.
Il tutto accetta, e più lui vuole fare
il pane ad altri, e per sé guadagnare.

Ma noi, che il pane fresco si volea,
quel suo progetto non gli fu accordato.
Intanto a fare il pane si mettea:
la prima volta lo chiappò bruciato,
la seconda mangiar non si potea;
e un'altra, mentre il pane avea infornato,
gli casca il forno: e quegli, addirittura,
di fare il pane si mise paura.

Or non sapendo questi come fare,
e per paura di esser cansonato,
fece saper che ritto non può stare:
ma poi non so se proprio era ammalato...
Ora noi un altro bisognò cercare,
che il pane ci facesse, e fu trovato:
questi era un certo Valente Malfatti,
che sicuro non era dei più scalti.(20)



Appena la burasca fu cessata,
e il ciel sereno intanto ritornato,
la grandine che vi era ammonticchiata
facea stupor, gran danno cagionato.
Intanto si passò mezza giornata,
e a mezzogiorno in punto fu arivato
l'ordin che tutti si doveva andare
un gran pezzo di strada a rassettare.

Come sapete ben, quella mattina
del quattro luglio la burasca fece,
e apportato alla strada gran rovina,
che tanti terrapieni ivi disfece,
diversi ponti rotti, e per la fina(15)
contarla non si può, come a noi lece;(16)
e un gran pezzo, a Tusler, della ferrovia
questa grand'acqua avea portato via.

Or giunta in fretta e furia una macina,(17)
e il bosso(18) avverte che si deve andare
sul luogo ov'è successa la rovina,
e quella strada presto ad assettare,
perché l'ora e il momento si avvicina
che i passeggieri devono passare;
ma, nonostante, per tre giorni interi
tutti stan fermi, treni e passeggieri.

Quando fu messa in ordine la strada,
il treno passa, e i passeggieri ancora,
che di partire a tutti ben gli aggrada,
perché un istante gli pareva un'ora.
Quivi noi tutti a lavorar si abbada,
e poscia in breve si cambiò dimora.
Ma, prima la dimora di cambiare,
un po' del panattiere vo' parlare.

Questi accettava, e dalla commissione
gli fu annunziato ciò che dovea fare.
Ma adesso vo' tornare, in conclusione,
al mio racconto che dovei lasciare;
ma già che cambiar devo direzione,
un poco indietro voglio ritornare,
e dirò di un che Orlando si chiamava,
che andò in paese e le scarpe comprava.

Comprato che ha le scarpe, ed altre cose,
e poi bevuto ancor più del dovere,
di ritornare al caro si dispose,
perché in paese non vuol rimanere;
si parte insien con gli altri, e in paludose
strade si trova, ch'egli ebbe a cadere
più volte in terra, e al carro poi arivato,
con una scarpa sola si è trovato.

Di quelle scarpe ch'egli avea comprato,
sì, per la strada una ne perdea,
che ben tre scudi quelle avea pagato,
ma sol con una andare non potea;
il giorno dopo Orlando ha raccontato
il fatto a tutti, e ciaschedun ridea.
Or questi tralasciamo, amici amati,
e vado a Tusler, ove ci han già portati.

NOTE

1. *gara:* stazione.

2. *volkintreno:* una nota autografa dell'autore avverte: «treno da caricare terra e altre cose».

3. *rodomastro: road master,* il funzionario incaricato della manutenzione di un tratto di ferrovia.

4. *guastro:* guasto.

5. *Colosseo:* per traslato, grande costruzione, colosso.

6. *anteo:* forse *antico:* il dialetto lucchese ammette la forma *antío.*

7. *conquiste:* l'autore adopera costantemente questa parola nel senso di *quistioni, beghe, litigi.*

8. Dini: il cuoco (vedi la puntata precedente).

9. *l'uncia:* curiosa italianizzazione del termine inglese *lunch.*

10. *sordo: soldo.*

11. *bordo: board.* Dal contesto appare che alcuni dei membri della squadra si erano costituiti in una specie di «comitato di gestione», il *board* appunto, a cui toccavano le responsabilità organizzative.

12. Lorenzini: l'intermediario fra la squadra degli emigranti e il datore di lavoro americano. La frase intera non è chiara; forse l'autore usa qui la parola «aristocrazia» in un senso un po' forzato per dire che quelli che avevano cominciato ad accusare il Lorenzini lo facevano soprattutto per presunzione di saperla più lunga degli altri.

13. *un diecino:* una diepina.

14. *arcano:* un suo piano segreto.

15. *per la fina:* compiutamente, in tutti i dettagli.

16. *come a noi lece:* come ci permettono le nostre forze.

17. *macina: macchina,* da leggere con l'accento sulla *i* (cfr. inglese *machine*).

18. *bosso: boss.*

19. *fra un bricino di tempo:* in brevissimo tempo.

20. *scalti: scaltri.*

S.A.Q.
$5.15

Représenté par ***Montalvin***
682-2225