

Esthétique de la résistance : grèves et luttes armées dans l'œuvre de Luigi Nono

Autor(en): **Feneyrou, Laurent**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 60

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ESTHÉTIQUE DE LA RÉSISTANCE

DE LAURENT FENEYROU

Grèves et luttes armées dans l'œuvre de Luigi Nono

Le questionnement politique dans l'œuvre et les écrits de Nono se heurte à la quasi-absence de théorie politique chez le compositeur : absence d'un langage philosophique qui soit aussi langage économique et langage d'une philosophie politique.

Un langage économique qui pourrait ne plus être celui de l'objectivité, mais celui de l'idéologie. Une idéologie comprise comme « conscience agissante, qui se vivifie au contact du phénomène réalité et qui, se déterminant elle-même, détermine »¹. En ce sens, l'idéologie de Nono est une expérience inscrite dans l'histoire réelle – et non sur elle –, à l'intersection des rapports sociaux.

Hérité de Marx, de Lénine et de Gramsci, le langage de Nono, idéologue de la classe ouvrière, serait celui d'une lutte fondamentalement politique, une arme pour la lutte des classes et la transformation du monde : la révolution, sa cause, ses idées, ses desseins sociaux, ses sentiments... Mais l'œuvre, où se maintient l'écart entre expression esthétique et expression politique d'un *même* objet, manifeste, précisément, la crise d'une société soumise à la contradiction de ses langages. L'art ne peut éclairer l'ensemble des rapports sociaux que par un *autre* langage, une altérité qui est aussi garante de sa pertinence politique.

L'œuvre est moins une critique sociale qu'une critique musicale du social. À propos de *La Fabbrica illuminata* : « Une usine est une histoire, une situation de lutte, un moment de l'immense passion et de la vie du mouvement ouvrier, où la négation de la négation est en acte. Que peut-on savoir du monde d'aujourd'hui en partant de cette situation et en l'illuminant au moyen d'une invention construite ? Non pas musique ou théâtre documentaire, poésie, enquête ; non pas enregistrement ou acquiescement technologique ; non pas reddition à la puissance ou à la routine des *mass media*, mais un *journal-illumination*. Aucune *mimésis*, aucun reflet. Aucune arcadie industrielle. Aucun naturalisme populiste ou *populaire*. Seulement une idée-musique sémantiquement précise sur l'homme d'aujourd'hui dans le lieu de sa servitude-libération ; la négation de la négation fixée en une forme, dans l'engagement à dépasser toute partialité subjective ou objective, partialité aujourd'hui si dominante, et pas seulement dans la musique... »²

L'œuvre s'inscrit dans le matérialisme historique, mais par l'illumination. Elle déplace la lutte des classes, non dans la théorie, mais dans la musique, témoignant d'un autre temps, d'un autre espace, d'un autre langage : la musique en tant que mode possible de la pensée, de l'analyse et du sujet poli-

tique, signifiant ainsi la fin de l'univocité du mode philosophique.

Nono maintient une distance. L'absence d'une telle distance réduirait la dialectique de la connaissance au réalisme socialiste, à une métaphore optique et mécaniste d'inspiration photographique, documentaire ou réaliste. Au contraire, toute lecture de Nono doit intégrer le caractère expérimental de la connaissance et la rupture avec la stricte matérialité des structures musicales.

L'*Autonomie* du langage musical, suivant le concept marxiste d'*Autonomie* propre au *Capital*, est simultanément l'acte fondateur et l'acte décisif de la multiplicité des langages en jeu. Une telle dialectique est le fondement d'un art de l'affrontement et de la contradiction permanente de l'ordre bourgeois : *Musica-Manifesto*. Le titre signifie aussi bien le lien, la synthèse, l'utopique traduction que la scission : l'un conserve l'impossible de l'autre à l'intérieur même de ses limites, de ses structures et de ses prémisses. Et la sphère esthétique devient le lieu d'une lutte où retentissent le bruit, les rumeurs, les secousses et la nécessité des affrontements politiques et sociaux : aspects sonores et déterminations historiques se nouent intimement en l'œuvre.

Citons *A floresta é jovem e cheia de vida* : « Nous sommes dans la préhistoire comme disait Marx. » Nono établit ici que l'histoire est en cours et qu'elle en est encore à un stade préhistorique.

Nous savons que cette lutte est une lutte entre passé et futur.

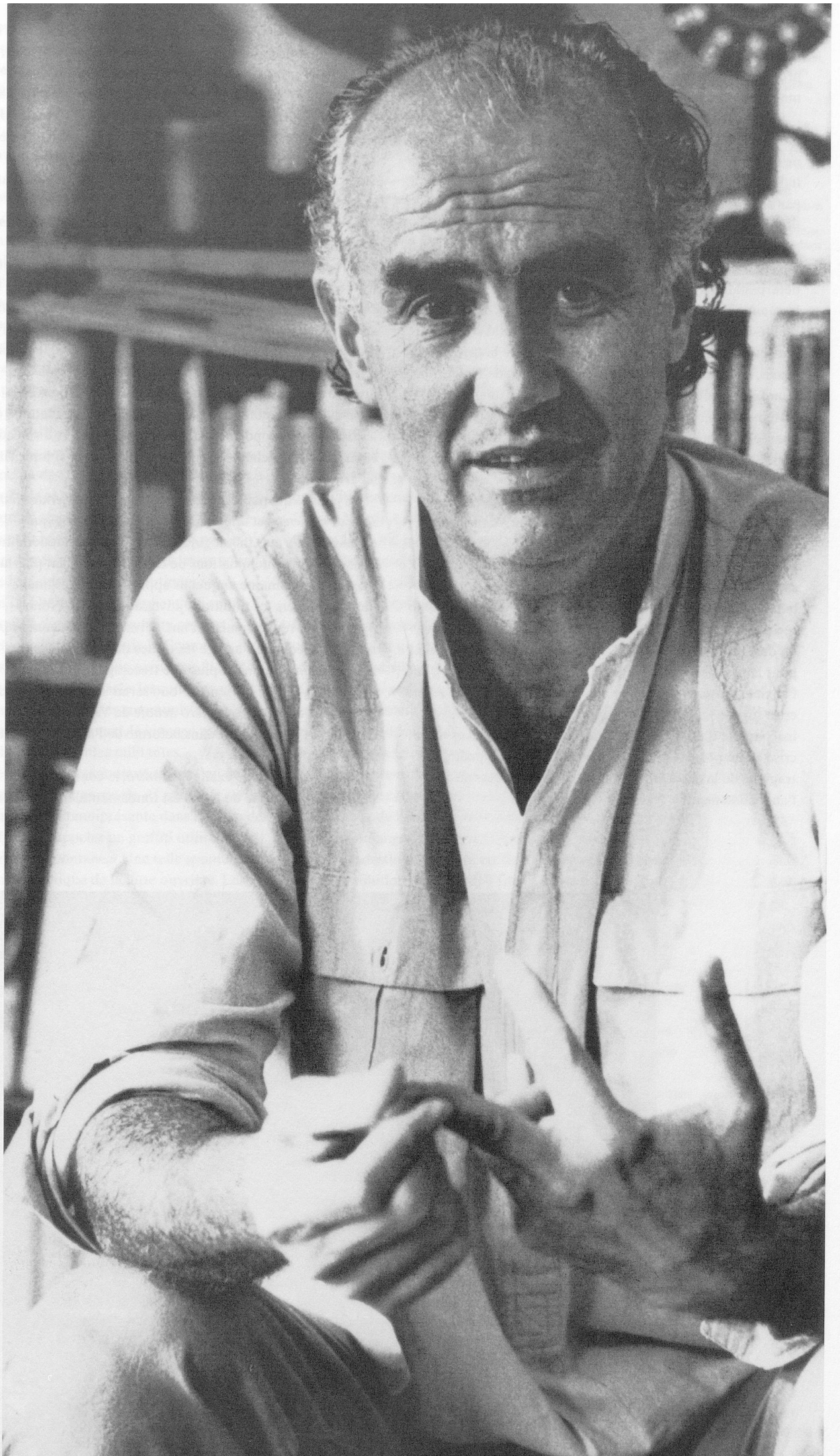
A floresta é jovem e cheia de vida

L'avenir marxiste est un avenir véritable, irréductible au présent, et l'utopie n'est plus une vision d'un futur renvoyant l'homme à son éternelle incomplétude, mais une compréhension du réel et une intervention. Si nous sommes dans la préhistoire, toute tension vers une époque historique brise les torts présents de nos systèmes. La tâche du compositeur sera de révéler à l'auditeur, en chaque cas concret, sa puissance d'agir, de faire et de défaire.

Aussi le concept d'une *Freiheit* originaire (le terme vient de Rosa Luxemburg) désincarne-t-il la lutte. L'idée que la lutte puisse résulter de la liberté est une illusion. « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » articule l'opposition entre *tabula rasa* et élan révolutionnaire, entre terrorisme et marxisme, précisément sur la condamnation

1. Nono (Luigi), « Appunti per un teatro musicale attuale », in *La Rassegna Musicale*, 31, 1961, p. 418.

2. Extrait d'un texte tiré des Archives Nono à Venise (non publié).



d'une liberté spontanée. Une telle liberté rive l'œuvre à l'ex-tase. Les contenus de son nihilisme correspondent avec le processus d'une critique de l'idée même de liberté qui affirme la seule existence de la volonté.

La possibilité d'agir n'existe que là où s'affirme l'exigence morale. Dans *A floresta é jovem e cheja de vida* : «Si la lutte ne commence pas ici, dans les mines de charbon, dans les industries électriques, sidérurgiques, automobiles, il n'y aura pas de liberté.» Quintessence de la méthode dialectique, la liberté affirme le dépassement de l'aliénation. La superposition de l'être et du phénomène esthétique détermine une musique à même de comprendre l'être dans toutes les déterminations de son action : «La liberté, c'est précisément le néant qui *est été* au cœur de l'homme et qui contraint la réalité-humaine à se *faire*, au lieu d'*être*.»³ Refus d'une musique de l'*exis* et d'une contradiction entre la théorie et la praxis, l'utopie de Nono est utopie du *wirken* de Hölderlin, d'un faire révélateur de l'être. Un faire s'exprimant immédiatement dans l'action. La praxis détermine les limites de la pensée utopique, et la musique de Nono est expérimentation morale, capacité d'analyser les formes du processus historique et d'intervenir à la hauteur de ces formes⁴.

Suspension d'une philosophie marxiste de l'histoire, *Prometeo* s'inspire de Walter Benjamin : «Celui qui professe le matérialisme historique ne saurait renoncer à l'idée d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps⁵.» En réduisant l'histoire non à un temps lisse, mais à la *Jetztzeit*, mémoire de l'humanité, Nono reconnaît un temps de l'*Augenblick*, un «arrêt messianique du devenir» ou une «chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé», une crise du flux, du *continuum*, de l'anxieuse attente d'un futur annulant le présent. Une telle crise suppose une critique du progrès en tant qu'il est inséparable d'un temps lisse. La pensée tente de fixer toute crise en un présent critique, en introduisant une poétique tragique de la décision, où tout se risque sans cesse à l'anéantissement.

Penser signifie désormais faire mémoire. Cristallisation du passé et du présent dans la sphère subversive du souvenir, la *Jetztzeit* désigne l'inachèvement. Ni résigné, ni défait, le passé est politique : les révolutions de la classe ouvrière dans *Al gran sole carico d'amore* sont une réponse à l'histoire des classes dominantes, dont les succès, passés, peuvent encore être renversés. Il ne s'agit aucunement de remonter à une crise originelle qui légitimerait le présent, mais de déraciner le passé dans le présent de la lutte.

La faillite des thèses marxistes de l'histoire, dès *Fragmente – Stille, an Diotima*, le renoncement à l'action, aux thèses historiques, aux modèles de rationalité, à la possibilité d'affronter l'avenir provoquent un culte de l'errance et l'émergence du mythe. Le communisme devient organisation incantatoire du mouvement des masses, assumant une dimension immédiatement mythico-religieuse qui agit comme dissolution de toute dialectique. L'histoire n'est plus une histoire de la raison, d'une lutte pour la liberté, mais l'histoire d'une lamentation sans fin sur la servitude. L'atonie et les déchets du monde industriel mènent alors à la dislocation et au fragment, éclatement ultime d'un rapport oblique sinon labyrinthique.

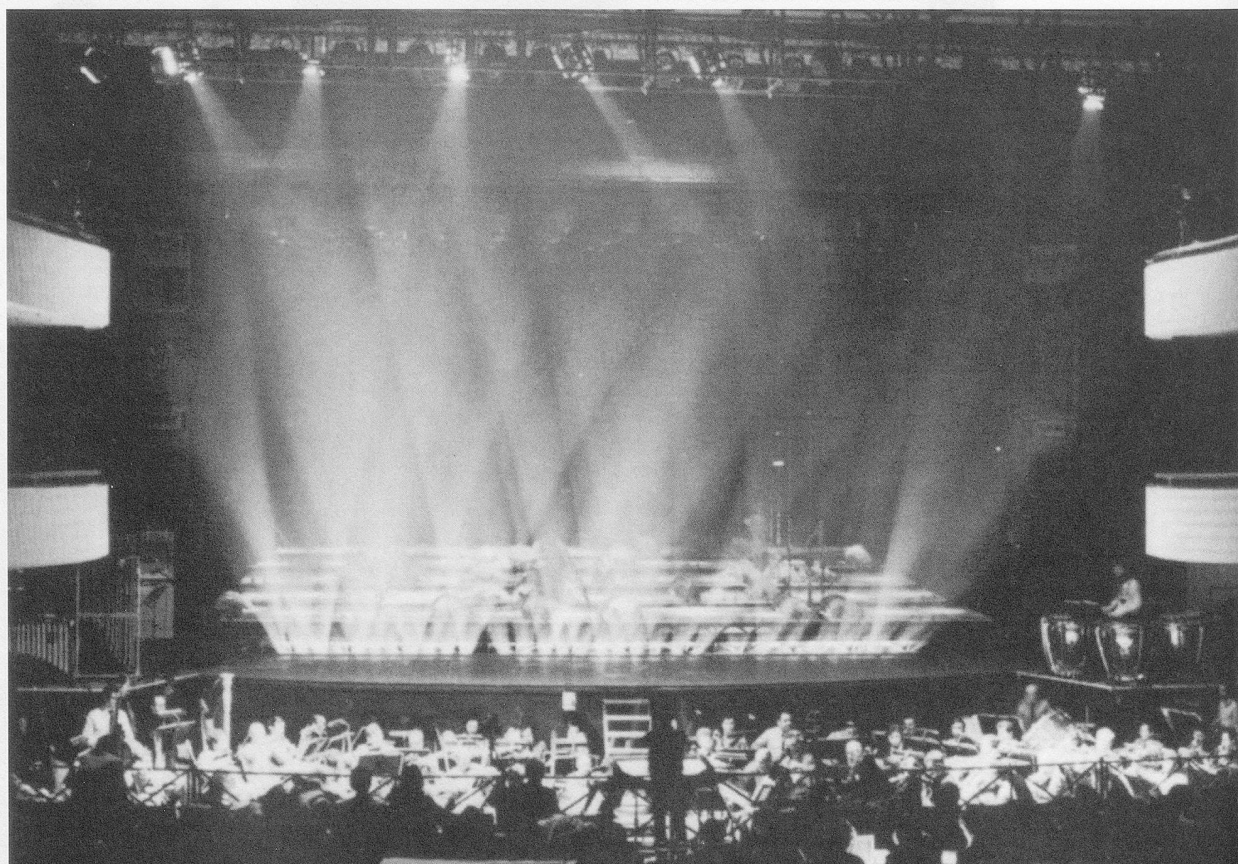
La pensée qui parcourt les œuvres de *Das atemde Klarsein* à *Prometeo* est une pensée d'essence ontologique exposée en termes théologiques : ange, sacrifice, rédemption, mais surtout les nominations de dieux ne se posent plus la question du domaine auquel ils appartiennent originellement. À travers les traditions juives et grecques, Nono participe du renversement d'une herméneutique contemporaine : la théologie s'arrogue les ruines du matérialisme historique et l'être n'est plus que trace, spectre, mémoire, libéré de la simple présence. Nono serait un herméneute de la «pensée faible» (le *pensiero debole* de Vattimo) en tant que son art se donnerait dans la forme de l'affaiblissement et de la disparition.

Mais sa dialectique exalte le *scontro*, le conflit, le heurt politique. La pensée de Nono est fondamentalement, et de-

3. Sartre (Jean-Paul), *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 495.

4. «La morale n'est pas autre chose qu'un certain autocontrôle que la praxis exerce sur elle-même, mais toujours à un niveau objectif ; elle est, par conséquent, fondée sur des valeurs constamment dépassées, parce que posées par la praxis antérieure», écrit Sartre (Jean-Paul), in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, Folio/Essai, 1992, p. 309. Dans plusieurs textes des années 1960, Nono cite régulièrement un autre fragment de Sartre : «Et si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime de mon imagination et que je les dévoile et les crée avec leur nature d'injustices, c'est-à-dire d'abus-devant-être-supprimés.» (Sartre (Jean-Paul), in *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Folio/Essai, 1985, p. 69.)

5. Benjamin (Walter), *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, in *Essais*, Paris, Denoël, 1983, p. 205.



Scène de
«*Al gran sole
carico d'amore*»

puis les premières œuvres, une pensée qui exclut toute synthèse. L'absence manifeste de processus dialectique au sens hégélien et la prédilection pour les violents contrastes prédisposent Nono à une telle philosophie : aucun élément ne traduit mieux cette attitude que le *et* qui unit les termes en les distinguant. Le *et* de Nono est résolument l'expression d'un conflit maintenu voulant saisir l'instant du heurt, l'expression passionnée des contraires, les tensions de *polemos* — Nono assumant pleinement la rupture, incarnée par le verbe *rompere*, de nombreuses esquisses.

Les différences entre une dimension marxiste et une dimension benjaminienne de l'histoire, qui se recomposent à tous les niveaux de l'écriture musicale, divisent radicalement l'œuvre de Nono. En soi, Nono incarne de manière confuse la crise de la philosophie politique italienne et ses hésitations entre l'historicisme d'un Togliatti et le questionnement inquiet de l'armature théorique d'un tel historicisme, ou sa capacité à penser le présent.

Dans *Al gran sole carico d'amore*, à travers les citations extraites de *La Mère* et de l'article «À la mémoire de la Commune» de Lénine, les notions qui constituent les idéologies de la Commune ou de Pavel s'imposent violemment à chacun du peuple de Paris et à *La Mère*, en les interpellant d'une manière telle qu'ils reconnaissent librement la nécessité du communisme et la nécessité de le répandre par les armes pour les communards, par la grève et les tracts pour *La Mère* : l'idéologie les interpelle en révolutionnaires.

Dissipant l'illusion du libéralisme triomphant qui caractérise le milieu du XIX^e siècle, Nono articule un rapport dynamique entre l'idéologie spontanée de la Commune et les conditions réelles, historiques, de son existence. Si l'idéologie garantit l'unité d'une classe sociale, les communards de Paris dans la première partie ou les communistes du faubourg ouvrier russe dans la seconde, le langage politique devient celui de quelques contraintes militantes.

La grève de masse, œuvre de la spontanéité, est l'un des thèmes illustrés dans la seconde partie de *Al gran sole carico d'amore*. Et la spontanéité est omniprésente dans l'œuvre de Nono. Qu'il nous suffise de rappeler un graffiti utilisé dans *Musica-Manifesto* : «Ici, on spontane.» Une telle spontanéité est un appel à la force dialectique de la lutte ouvrière. Les grèves de Turin, les grèves russes de 1905 avant l'embrassement des scènes II, v et vi dans *Al gran sole carico d'amore* reflètent le moment d'une massification de la lutte, réponse à une organisation massive du travail et de la production capitaliste sur le plan international : tous les processus interviennent dans un contexte idéologique caractéristique de la rupture d'une organisation d'avant-garde. Spontanéité signifie aussi qu'une intervention extérieure n'est plus nécessaire, la classe ouvrière garantissant une maturité, une clarté dans ses formes de lutte et dans la finalité de ses stratégies. Tel est le sens de la scène II, iv, b.

Une certaine dimension luxembourgeoise apparaît donc dans *Al gran sole carico d'amore* (I, III, a), et paradoxalement à travers une citation de Lénine extraite de «À la mémoire de la Commune» : «La Commune naquit spontanément ; personne ne l'avait consciemment et méthodiquement préparée.» Autrement dit, l'organisation découle d'une action spontanée — dans l'opéra, trois mouvements de masse naissent de la faim : la Commune, la grève menée par Pavel et les grèves turinoises des années 1950.

Mais la suite de l'article de Lénine n'apparaît à aucun moment : «Pour qu'une révolution sociale puisse triompher, deux conditions au moins sont nécessaires : des forces productives hautement développées et un prolétariat bien préparé. Mais en 1871 ces deux conditions faisaient défaut.» L'organisation du prolétariat et la fonction du parti

manquent tout autant que la critique émise par Engels : «La Commune n'aurait-elle pas dû se servir davantage du pouvoir révolutionnaire de l'État, c'est-à-dire du prolétariat armé, organisé en classe dominante ? »⁶ Les brutalités de la répression articulent les scènes I, VII et VIII, mais les raisons de l'échec de la Commune dans la première partie ou de l'échec de la révolution russe de 1905 dans la seconde partie ne sont jamais sinon analysées du moins représentées. Nono ne nous donne pas les raisons d'un tel échec.

Nono illustre la thèse marxiste-léniniste d'une brisure de la machine d'état bureaucratique et militaire dans la scène I, I, c : premières décisions de la République (4 septembre 1870), la distribution des armes à tous les Français et l'abolition de la police d'état. «Mais Paris armé, c'était la révolution armée», écrit Marx⁷. Stricts moyens de défense définissant la Commune comme le produit d'une crise imposée par la capitulation de la classe dominante et comme l'expression d'une réalisation des tendances qui poussent cette classe dominante à la crise⁸, les armes parlent encore dans les scènes I, v, d ou I, VI, b, représentant l'épisode du 18 mars 1871 : le général Joseph Vinoy tente de saisir au milieu de la nuit les canons parqués sur les Buttes Montmartre et d'occuper militairement Paris ; les généraux Clément Thomas et Claude Martin Lecomte sont exécutés par leurs soldats. Si l'exécution n'est pas représentée, elle est évoquée dans le procès de Louise Michel (I, VI, b).

Al gran sole carico d'amore pose en termes concrets les problèmes de la révolution socialiste et interroge, avec Gramsci, le devenir-état des masses : nécessité de construire un État qui soit un gouvernement de la classe ouvrière révocable, et analyse de la Commune non comme un organisme parlementaire, mais comme un «corps agissant, exécutif et législatif à la fois» pour reprendre la formulation de Marx. Tel est le sens des résolutions des communards dans les scènes I, I, a et c ou I, v, b et d. Transformant l'État, la Commune remplace ce qui a été brisé, en s'émancipant de la République : remise des loyers (29 mars 1871), séparation de l'église et de l'État (2 avril), interdiction du travail de nuit dans les boulangeries (28 avril), limitation des salaires (2 avril)... Le destin des masses est donc inscrit dans le processus de dissolution marxiste de l'État. La Commune a ainsi démontré qu'il ne suffit pas que la classe ouvrière s'empare de la machine étatique.

La première partie s'achève alors sur cette citation de Lénine extraite de *L'État et la Révolution* : «Les révolutions russes de 1905 et 1917, dans un cadre différent, dans d'autres conditions, continuent l'œuvre de la Commune.»

Mais *Al gran sole carico d'amore* est essentiellement une conséquence des conclusions politiques de *Musica-Manifesto*, où Nono analyse le mai français en tant qu'expression d'une expérience massive de la lutte ouvrière, expérience qui caractérise aussi les grèves italiennes de 1968-1969.

Les graffitis utilisés dans l'œuvre soulignent une conscience que la lutte des étudiants français inaugure une nouvelle approche du heurt politique, en liquidant une réponse capitaliste traditionnelle de même que le contrôle et une certaine utilisation des masses par le mouvement ouvrier organisé.

Une telle approche interroge les formes violentes de la lutte et l'unité entre ouvriers et intellectuels. Nono a souligné la nécessité d'une telle unité dans tous les textes relatifs à l'université, à Berlin en 1967, à Paris en 1968, tout comme en Amérique du Sud et plus particulièrement à Lima ou à Ayacucho dans les textes des années 1980 et dans *Caminantes... Ayacucho*. Avec *Musica-Manifesto*, la contradiction de classe du capitalisme investit l'ensemble de la société. Le mai français offre authentiquement la possibilité

6. Voir Lénine (Vladimir Ilitch Oulianov), *L'État et la révolution*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1978, p. 79.

7. Marx (Karl), *La Guerre civile en France*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 23.

8. Nono avait souligné : «Pacifique, la Commune est contrainte à la lutte», dans son exemplaire des *Damnés de la terre*, Paris, Tchou, 1969, p. 7.

de rompre massivement une lutte circonscrite dans le ghetto «pratico-inerte» de l'usine et du travail, selon le modèle politique de *La Fabbrica illuminata*.

La présence du mouvement étudiant est déterminante. *Musica-Manifesto* est une analyse des contradictions introduites par une lutte ouvrière historique, prémisse de la révolte universitaire. Aussi les graffitis de Censier sont-ils plus nombreux que ceux de Nanterre⁹. Nono lit le mai français à la lumière des thèses marxistes et non de quelques schémas anarchistes ou libertaires : les étudiants utilisent désormais les méthodes de la classe ouvrière.

Le problème politique et stratégique est l'essence du mai français dans *Musica-Manifesto* : quel lien l'université et les intellectuels doivent-ils établir avec la classe ouvrière ? L'organisation du rapport entre mouvement étudiant et lutte ouvrière se développe-t-elle selon une logique d'avant-garde ou est-elle un fait de masse, irréductible, incluant tous les niveaux où s'articule une lutte contre le capitalisme ? En somme, la différence est historique, une différence entre projet révolutionnaire et projet démocratique. Les concerts et les débats dans les usines italiennes s'inscrivent dans un tel contexte et illustrent une praxis soulignant les contenus politiques de la lutte ou la nécessité d'une radicalisation de ses formes et d'une généralisation de sa portée.

Crise de l'organisation syndicale et politique des mouvements de masse, la révolte du mai français n'était pas révolutionnaire, en l'absence d'un parti révolutionnaire de masse, et ouvrait les portes à la contestation violente d'une avant-garde politique. La rupture avec la légalité anticipe une utilisation de la violence en tant que potentiel économique de la lutte et en tant que brisure, destruction, anéantissement des appareils idéologiques d'État, systèmes de domination pour lesquels les sujets n'existent que dans leur assujettissement.

Relisons alors certaines scènes de *Al gran sole carico d'amore*. Dans l'assassinat des généraux (I, vi, b), interprété par Marx à l'aune du concept de terreur, se joue le démantèlement communiste des structures sociales de l'Empire : deux généraux, deux figures de l'armée, deux représentants de la classe dominante sont assassinés. Leur assassinat est immédiatement politique.

La radicalisation de la lutte accule l'état bourgeois et les communards à un dilemme : ou bien ils sortent vainqueurs, ou bien ils se font tuer. Le révolutionnaire ne peut se permettre l'indifférence ou la neutralité. De sorte qu'il ne revendique ni justice ni grâce : il sait que l'ennemi ne se montre jamais sensible à ses arguments et qu'en ce qui le concerne, la peine de mort ou la déportation ne sont pas supprimées. Tel est le sens des procès de Louise Michel dans les scènes I, vi, a et c de *Al gran sole carico d'amore* : «Je ne veux pas me défendre, je ne veux pas être défendue ; j'appartiens tout entière à la révolution sociale, je déclare accepter la responsabilité de tous mes actes.»

La seule réponse de l'État sera la torture dans *Intolleranza 1960*, l'assassinat de Lumumba ou d'un partisan sud-vietnamien dans *A floresta é jovem e cheia de vida*, les tribunaux de Versailles, le mur des Fédérés et la déportation en Nouvelle Calédonie pour les communards dans *Al gran sole carico d'amore*, témoignage de la stratégie que mène l'État, en développant ainsi une nouvelle réponse que le révolutionnaire avait aussi prévue.

Autant de brutalités dans les scènes I, VII et VIII et de «déploiements de la machine répressive» dans les scènes II, III, a, IV, a, V, a, VI, a et VII, a de *Al gran sole carico d'amore*. L'État ne possède pas le langage de la conciliation ; il est complexe infini de négations de négations. Mais un ordre («L'ordre règne à...»), s'il doit être maintenu périodiquement

par la violence, court inéluctablement à sa perte, avait jadis enseigné Rosa Luxemburg.

La fin de la seconde partie de l'opéra est dominée par les luttes armées dans les différents pays d'Amérique du Sud, luttes omniprésentes dans l'œuvre et les écrits de Luigi Nono depuis *A floresta é jovem e cheia de vida* : Cuba, l'épithète à Luciano Cruz dans *Como una ola de fuerza y luz*, l'utilisation de la voix de Castro et une citation de «Créer deux, trois... de nombreux Vietnam, voilà le mot d'ordre !» d'Ernesto Che Guevara dans *Y entonces comprendió*, le massacre de la Moncada dans *Voci destroying muros*, *Ein Gespenst geht um in der Welt* et *Al gran sole carico d'amore*, où figure aussi, dans la première partie, le personnage de Tania Bunke... *Tania la guerrigliera*¹⁰ fut en effet l'un des livres les plus annotés par Nono, qui étudia avec ferveur le caractère de la révolutionnaire : foi, volonté, discipline, optimisme, sérénité, extrême prévoyance, fermeté idéologique, disposition au sacrifice, impression de solitude, constant dépassement de soi, assimilation de la vie à la lutte...

Si la guérilla et la figure du guérillero parcourent les textes et les dédicaces des années 1960-1970, les implications théoriques et pratiques de la lutte armée, la solitude, la misère et les risques du *Waldgänger* qui refuse de se plier à une autorité qu'il tient pour illégitime, semblent faire immanquablement défaut. Et si *Caminantes... Ayacucho* emprunte son titre à une ville péruvienne connue pour son université, où naquit la lutte armée du Sendero Luminoso, quelle est l'empreinte du concept sartrien de fraternité-terreur qui régit le serment terroriste contre la dissolution sérielle ?

En 1989, plusieurs années après les faits historiques, Nono envisage une œuvre sur les Fractions de l'armée rouge :

*Stammheim — Non un mistero — Infinito*¹¹. Il annote un livre de Pieter Bekker Schut, *Stammheim*, et notamment un texte de Ulrike Meinhof, dont voici un fragment :

«le sentiment que ta tête explose (le sentiment que ta boîte crânienne est sur le point d'éclater en morceaux) —
le sentiment que ta moelle épinière te remonte au cerveau à force d'être comprimée —

9. Les graffitis ou inscriptions soulignés par Nono sont extraits de ses exemplaires de *Les Murs ont la parole*, Journal mural mai 1968, Sorbonne, Odéon, Nanterre, etc., citations recueillies par Julien Besançon, Paris, Tchou, 1968 et de *Manifesti della rivolta di maggio*, citations recueillies par Augusto Puccaldi, Rome, Editori Riuniti, 1968.

10. *Tania la guerrigliera*, Milan, Feltrinelli, 1971 est une traduction de *Tania la guerrigliera inolvidable*, La Havane, Instituto cubano del libro, 1970. Nono, qui possédait les deux volumes, utilise un poème de 1966, cité p. 290 de l'édition cubaine, dans *Al gran sole carico d'amore*.

11. Voir Albéra (Philippe), «Wenn aus der Ferne... (Si du lointain)», in *Acanthes An XV*, Fondettes, Éditions Van de Velde, 1991, p. 124.



Autographe de
«La Fabbrica
illuminata»

le sentiment que ton cerveau est comme un fruit sec —
 le sentiment d'être sans cesse et inconsciemment et comme
 électriquement téléguidée —
 le sentiment qu'on te vole tes associations d'idées —
 le sentiment que ton âme pisse de ton corps, comme si tu
 n'arrivais plus à fixer l'eau —

Nono avait souligné toutes les itérations du mot «sentiment», *das Gefühl*. Il les avait numérotées de 1 à 21 — et Nono était alors fasciné par les chiffres 3 et 7, et par le nombre 21 qui structure certaines sections du *Prometeo* et *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkowskij. Rappelons ici l'expression *Mit innigster Empfindung* qui figure sur la partition de *Fragmente* — *Stille, an Diotima*, traduit avec acuité une certaine crise de l'extériorité. Nono s'autorisait souvent les déplacements sémantiques entre sentiment et sensation. Où le sujet ne devient conscient de la pointe que par la piqûre de celle-ci dont il fait l'expérience. «Sons transformant les sentiments / sentiments transformant les sons / sons se transformant en sentiments / sentiments se transformant en sons», écrit Nono dans son introduction à *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkowskij. Un tel projet esthétique exclut toute dichotomie entre ce qui est extérieur et ce qui ne l'est pas. Où l'un dit la spécificité intime de l'autre : «Réveiller l'oreille, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée¹².»

Les Fractions de l'armée rouge sont une conséquence des mouvements étudiants de la fin des années 1960. Aussi leur lutte armée incarne-t-elle dans le projet de Nono une radicalisation avant-gardiste de la problématique de *Musica-Manifesto*. Refusant la dimension contre-révolutionnaire de toute séparation entre une révolution ouvrière et une révolte étudiante, le terrorisme prolétarise ceux qui luttent, et rompt l'encercllement et l'intégration des organisations traditionnelles du prolétariat par l'État. Non plus contester, mais résister, se charger de supprimer ce qui retient prisonnier, par l'unification de la théorie et de la praxis. La conscience politique et la connaissance du concret naissent de la lutte : selon Engels, le guérillero se matérialise dans le combat.

La guérilla est une hydre.

Qu'importe où nous surprendra la mort ; qu'elle soit la bienvenue pourvu que notre cri de guerre soit entendu, qu'une autre main se tende pour empoigner nos armes, et que d'autres hommes se lèvent pour entonner les chants funèbres dans le crépitement des mitrailleuses et de nouveaux cris de guerre et de victoire.

Y entonces comprendió

«Les personnages de mon œuvre [...] ne meurent pas mais deviennent sans cesse...», déclare Nono à propos de *Al gran sole carico d'amore*¹³.

Étant une lutte avant-gardiste¹⁴, le terrorisme interroge le concept de groupe, «multiplicité de relations et de relations entre ces relations»¹⁵. Affirmer le groupe signifie affirmer sa direction collective, un collectif qui précède et le constitue : «Le guérillero est le groupe.» Nono a alors souvent réfléchi sur la masse et sur l'individu, plus rarement sur le groupe : le soliste, le sujet résistant ; le chœur, les masses prolétariennes ; l'électronique, l'écho disloqué des rumeurs de la classe ouvrière.

Dans *Al gran sole carico d'amore*, suivant l'expérience dramaturgique de Lioubimov dans *Crois, camarade !*, les personnages de Louise Michel ou de Deola sont chantés par quatre sopranos, un ensemble où la relation n'est plus

exclusivement une relation binaire entre l'individu Louise Michel ou l'individu Deola et les quatre sopranos qui matérialisent le dépassement ou la scission de l'altérité. Io et Prométhée en feront aussi l'expérience dans *Io, frammento dal Prometeo* et dans la deuxième île de *Prometeo*. À la suite de Sartre, la relation est ternaire au sein d'un groupe où l'individu *comme tiers* est lié dans l'unité d'une même praxis (donc d'un même dévoilement perceptif) à l'unité des individus comme moment inséparable de la totalisation non totalisée et à chacun d'eux *comme tiers*, c'est-à-dire par la médiation du groupe»¹⁶.

À travers le texte de Meinhof, Nono interroge encore la classique dialectique entre communisme et social-démocratie. Le titre même d'un article antérieur, «Dans la Sierra et au parlement», traduit une crise entre la représentation et la guérilla, réaction contre le *counter insurgency*¹⁷.

Le groupe se constitue avec le «resserrement immobile de ses liens», le serment dont l'origine est une peur réelle, interne et réflexive, instrument de pression sur ses membres, créé par ses membres, au sein de ce que Sartre nomme une «relation humaine de réciprocité médiée». Deux occurrences du serment dans l'œuvre de Nono nous semblent particulièrement significatives, toutes deux figeant l'instant de la rupture du groupe assermenté. Dans *A floresta é jovem e cheja de vida* : «Quelqu'un a trahi.» Et, dans la scène II, IV, b de *Al gran sole carico d'amore*, Nono représente, avec Gorki, une grève que certains ouvriers tentent de briser. L'appartenance à une classe suffit presque à assermenter chaque tiers de la classe en tant qu'être collectif, excluant ainsi toute la problématique sartrienne de la viscosité de classe.

Le terroriste forme le dessein, fût-il sans espoir, d'engager une lutte politique non de «terrorisme» mais de «guérilla urbaine», portant la peur non à l'intérieur des masses mais à l'intérieur de l'appareil d'État, ou plus exactement à l'intérieur des failles entre l'appareil et les masses. La dialectique entre un communisme existant et un communisme à inventer dans le groupe terroriste, entre une stratégie communiste et un lien avec toutes les formes de violence, est donc immédiatement résolue dans les œuvres de Nono.

Et Ulrike Meinhof pose les mêmes questions que Lénine à propos de la Commune : une transformation de la militarisation réactionnaire en militarisation révolutionnaire est-elle possible ? «Les balles tirées sur Rudi [Dutschke] ont mis fin au rêve de la non-violence. Qui ne s'arme pas meurt, qui ne meurt pas est enterré vivant dans les prisons, les maisons de rééducation, dans le sinistre béton des tours résidentielles¹⁸.» Sur le même schéma que celui de la Commune, le terrorisme allemand apparaît ici comme la conséquence d'une violence première de l'État. Violence des entraves du travail qui se manifeste dans *La Fabbrica illuminata* ou dans la scène II, 1, a de *Al gran sole carico d'amore*. Violence du maintien des conditions de production, condition dernière de la production. Dans les chœurs de *Da un diario italiano*, relevons cette phrase : «L'usine défendue avec les armes.» Mais aussi violence de la lutte coloniale. La distinction entre guerre civile et guerre coloniale s'épuise, l'État ne s'y trompant pas, qui qualifie les mouvements de libération de terroristes. Les revendications du colonisé sont avant tout politiques, l'indépendance économique n'étant que la conséquence d'une exploitation et d'un ordre colonialiste, militaire et financier, qui maintient l'exploitation du colonisé. *Occupatio bellica* : la lutte des Algériens pour leur indépendance liée dans *Intolleranza 1960* au poème *Liberté* de Paul Éluard et les références aux différents mouvements de libération vénézuéliens, vietnamiens ou chiliens dans les œuvres et les écrits de Nono pourraient s'inscrire dans un tel contexte : Pedro Duno, commandant du FALN vénézuélien

12. Nono (Luigi), *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 257.

13. Nono (Luigi), «Luigi Nono e Luigi Pestalozza a proposito di *Al gran sole carico d'amore*», in *Al gran sole carico d'amore*, Milan, Ricordi, 1977, p. 72.

14. Ulrike Meinhof écrit : «Être à l'avant-garde est une fonction à laquelle on ne peut ni se nommer soi-même, ni que l'on peut revendiquer», in *Textes des prisonniers de la RAF et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, Paris, Maspero, 1977, p. 43.

15. Sartre (Jean-Paul), *Critique de la raison dialectique*, I, Paris, Gallimard, 1985, p. 66.

16. Sartre (Jean-Paul), *Critique de la raison dialectique*, I, Paris, Gallimard, 1985, p. 476.

17. Le *counter insurgency* est un concept défini par le Pentagone comme l'ensemble des «opérations militaires, paramilitaires, politiques, économiques, psychologiques et civiles exécutées par un gouvernement pour briser toute insurrection subversive».

18. Cité in Steiner (Anne) et Debray (Loïc), *La Fraction Armée Rouge, guérilla urbaine en Europe occidentale*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 25.

ou Gabriel, guérillero angolais, dans *A floresta é jovem e cheia de vida*, le lager vietnamien dans la scène II, vi, b de *Al gran sole carico d'amore*... Ce que visent les mouvements de libération dans l'œuvre de Nono est la reconstruction au niveau international d'une politique prolétarienne.

Poésie et sacrifice : l'homme qui chante et l'homme qui meurt entretiennent des liens étroits dans la rédemption de l'histoire. «Votre mort va servir d'exemple» (*La Victoire de Guernica*). Les derniers messages, les dernières lettres, les dernières paroles sont sans cesse repris pour qu'ils résonnent dans la mort : lettres de condamnés à mort de la résistance européenne dans *Il canto sospeso*, dernière lettre de Patrice Lumumba à sa femme dans *A floresta é jovem e cheia de vida*, dernier message d'Ernesto Che Guevara dans *Y entonces comprendió* et ce vers de Velimir Khlebnikov dans *Quando stanno morendo* : «Quand ils meurent, les hommes chantent...» Le titre même, *Quando stanno morendo*, rappelle cet instant de la mort, où les hommes chantent et, par leur chant, fût-il aussi fragile que celui de Didon dans les *Cori di Didone*, témoignent encore de leur existence et de leur lutte.

Le mouvement se fige alors dans l'épithète, dans l'obstacle, dans le mur. Un mur qui est à la fois celui des graffitis, des inscriptions, des tables de la loi et un mur des lamentations, celui de la mise à mort : le mur des slogans de mai 1968 dans *Musica-Manifesto*, le mur de l'exécution dans *Y entonces comprendió*, le mur des fédérés dans *Al gran sole carico d'amore*, la cellule de Rosa Luxemburg dans *Voci destroying muros*. Et le rocher de *Prometeo*.

La lutte est sans fin et n'a d'autre finalité qu'elle-même : «Ce que nous voulons, c'est la révolution, autrement dit, il y a un but, et par rapport à ce but, il n'y a pas de position, il n'y a que du mouvement, il n'y a que la lutte ; le rapport à l'être, comme tu dis, c'est : lutter», écrit Ulrike Meinhof¹⁹.

Le terrorisme supprime toute position qui se propose de lutter sur le terrain de la réforme démocratique représentée par les résolutions des communards dans *Al gran sole carico d'amore*. La violence exercée par le terrorisme n'est pas assez radicale dans les masses et n'est donc pas authentiquement révolutionnaire. La suspension de la confiance en une lutte armée des masses aboutit à une remise en cause de la notion même de masse et à la mise en accusation d'un parti qui exprime une étatisation de tous les conflits au sein de la société et qui annihile ainsi toute résistance.

En réalité, accepter l'idée d'une révolution comme acte de violence ou comme affirmation d'une valeur absolue à laquelle sacrifier sa vie ou celle des autres signifie aussi qu'on ne peut rien opposer au terrorisme. La destruction de l'État que vise le terroriste par une stratégie classique, conférant une valeur à la force, est en totale opposition avec l'analyse marxiste-léniniste de la guerre civile française de 1871 dans *Al gran sole carico d'amore*. La lutte armée n'est en aucune manière concevable avec les nouveaux besoins articulés en termes de masse et de réappropriation collective des moyens de production.

Or la stratégie de Nono est dialectique. Toute lutte qui ne garantit pas la possibilité de modifier les rapports de force en fonction des structures sociales se traduit par un mécanisme purement répressif. Autrement dit, la *Macht* terroriste développe une conception neutre, mécanique, instrumentale, qui réduit toute analyse à une préfiguration de la crise finale du système. En un certain sens, le projet *Stammheim — Non un mistero — Infinito* est une réponse d'inspiration blanquiste à la cristallisation du temps benjaminien.

Selon Vattimo, l'histoire de la représentation sociale et individuelle serait aussi l'histoire des valeurs auxquelles la vie est de temps à autre sacrifiée : guerres, martyrs, pogrom,

sacrifice prométhéen... La fascination pour l'idée révolutionnaire, pour la prise du Palais d'hiver, souvent évoquée par Nono dans les textes des années 1960 à travers les mises en scène soviétiques, est toute dans l'espoir d'un moment de rapport absolu avec une valeur absolue. Le projet *Stammheim — Non un mistero — Infinito* surgit dans son œuvre en tant que point d'aboutissement d'une conscience historique paralysée et d'une musique excluant toute dynamique en raison de l'impossibilité d'une dialectique, conséquence d'un contexte d'inertie et d'immobilisme social. Autrement dit, le terrorisme est devenu une réponse anhistorique à une absence, une faillite ou une capitulation de l'histoire.

La révolution est souvent tellurique : le lien avec le sol, avec la population et avec la configuration géographique du pays où s'engage la lutte se retrouve dans la pensée de Mao, de Castro ou de Ho Chi Minh. De plus la clandestinité, *Untergrund*, et les analogies avec une lutte souterraine ou sous-marine définissent au sein du marxisme un nouveau champ d'action, un espace de structure complexe et une nouvelle topique de la profondeur.

La praxis de Nono oscille entre l'idée d'une *citoyenneté vénitienne* et l'idée d'une politique dans sa signification concrète et radicale. De nombreux articles témoignent d'un communisme vénitien assistant, impuissant, à l'abandon de l'archipel pour la terre ferme. Après Le Tintoret, Nono est l'artiste de la fin d'un monde, où la classe ouvrière déserte une cité thalassocratique. Son image, en tant que sujet qui édifie la cité, est sans cesse maintenue, et la cité devient métaphore d'une *polis* en tant que totalité vivante, concrète, réelle. Toutes les références à la polyphonie vénitienne sont alors métaphores de l'espace social contemporain. La topique marxiste de Nono est marine. Les noces avec la mer, *spozalizio del mare*, définissent une nouvelle stratégie, l'utopie d'une suspension du *nomos*, de toute partition, de toute racine terrestre : la mer sera une voie, une pensée, un chemin.

19. Meinhof (Ulrike), *Mutinerie et autres textes*, Paris, des femmes, 1977, p. 173.



Autographe de
«La Fabbrica
illuminata»

Sur les traces du *Land und Meer* de Carl Schmitt, l'île n'est plus un fragment, une miette de terre, un lambeau de territoire détaché du continent et entouré d'eau. Mais, vue de l'eau de mer ou d'une autre île voisine, toute terre se réduit à un rivage, promesse d'un arrière-pays : une «plaine marine» autour de la terre et un océan terrestre pour l'au-delà de la grève ou du littoral. L'île devient un navire, une partie de la mer, une réponse à la mer, à sa violence et à ses périls. Révolution de l'espace qu'expriment évidemment les sections de *Prometeo*, ces îles qui modifient les dimensions et les échelles mais aussi la structure même de l'espace désormais inscrit dans le monde.

Archipel, *Prometeo*. La mer est ici utopique, en tant qu'elle libère du lieu et du temps historique. En l'île, qui pouvait apparaître comme entité close, hermétique, scellée, s'affirme la nécessité de casser le centre, de rompre l'archipel, de questionner le brisé. Sur la mer, aucun centre, aucune cité, aucun chemin de retour, mais une ouverture aux infinies lignes possibles.

La politique de Nono est essentiellement liée à l'archipel, où l'affrontement maritime, de navire à navire, inclut ceux qui luttent et ceux qui ne luttent pas. Pourquoi s'étonner alors de la juxtaposition du poème *Mattino* de Cesare Pavese et des graffitis du mai français dans *Musica-Manifesto* ?

*La fenêtre entrouverte enferme un visage
sur la plaine marine. Ses cheveux vagabonds
accompagnent la tendre cadence de la mer.*

Musica-Manifesto

Pourquoi s'étonner que le projet sur les RAF soit lié au secret, hermétique, *Infinito* de Leopardi²⁰ ? Mer, espace, silence, naufrage, horizon, quiétude... Tous ces mots, si familiers à Nono, illustrent l'île prise dans un silence infini, dans l'isolement d'une *camera silens*, où les cris des murmures et les supplices des sifflantes de Meinhof résonneraient tragiquement.

Le terrorisme allemand s'inscrit dans les textes de Nono et dans le projet *Stammheim — Non un mistero — Infinito* au moment d'une prise de conscience douloureuse, acte de résistance ultime au nihilisme d'un monde totalement pénétré par une technique sans idéologie. L'utopie de la ruine dépasse la simple dimension esthétique. Mais l'apparition du nom de Meinhof est aussi contemporaine de rencontres avec Gerhard Richter et avec son cycle *18 Oktober 1977*, où la motivation purement humaine est première, séparant la pensée terroriste et le sentiment, l'échec des illusions, d'une certaine utopie et d'une certaine doctrine du salut : «Les tableaux sont l'expression d'un bouleversement muet, ils procèdent d'une tentative presque désemparée pour donner une forme aux sentiments de pitié, de tristesse et d'indignation²¹.»

Et il est singulier que Tania Bunke apparaisse dans *Al gran sole carico d'amore* au moment du compromis historique et que le projet *Stammheim — Non un mistero — Infinito* intervienne au moment de l'effondrement du bloc de l'Est. Née de l'anti-fascisme et des principes de la *Resistenza*, la lutte armée est l'expression d'une dialectique rendue impatiente, puis d'un adieu.

20. Dans l'état actuel de nos recherches sur les manuscrits, il nous est impossible d'établir avec précision le lien entre *L'Infinito* de Leopardi et *Stammheim — Non un mistero — Infinito*, même si le titre du projet laisse entrevoir un lien direct. S'agissait-il d'une œuvre sur le seul texte de Meinhof, sur le texte de Meinhof et le poème de Leopardi, suivant le modèle de *Musica-Manifesto*, ou sur le seul poème de Leopardi, suivant le modèle de *Caminantes...* *Ayacucho* — où, au-delà de l'allusion du titre à la ville péruvienne, s'inscrit un sonnet de Giordano Bruno...?

21. Richter (Gerhard), *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995, p. 207. Pour une reproduction des œuvres, voir *Gerhard Richter*, Bonn, Edition Cantz, 1993.