



L'À-venir de la Commune dans *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono (1975)

Stéphane Hervé

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-venir-de-la-commune-dans-al-gran-sole-carico-damorede-luigi-nono/>

Figure majeure de l'avant-garde musicale et animateur marquant des fameux Cours d'été de Darmstadt, Luigi Nono (1924-1990) se tourne au mitan des années cinquante vers le théâtre, jugeant dans une perspective brechtienne que, sur la scène, ses expérimentations, qui cherchent à prolonger le dodécaphonisme et le sérialisme issus de la seconde école viennoise, pourront être en prise avec l'Histoire politique et le champ social. Dans cette perspective, il fait paraître des essais théoriques au début des années soixante, qui établissent les principes d'un nouveau théâtre musical s'affranchissant du « rite » bourgeois, de la fastueuse scène lyrique corrompue par des « motifs mystico-religieux, évasivo-gastronomiques ou passionnels », et prônent « un théâtre de luttes, d'idées, étroitement lié au progrès, certain mais tourmenté, vers une nouvelle condition humaine et sociale de la vie. Un théâtre totalement *engagé*, tant sur le plan social que sur le plan structurel et linguistique »¹.

¹ L. Nono, « Notes pour un théâtre musical actuel » (1961), dans L. Nono, *Écrits*, Contrechamps Éditions, Genève, 2007, p. 110-111

*Al gran sole carico d'amore*² (« Au grand soleil d'amour chargé » – le titre reprend la traduction italienne de ce vers de Rimbaud, extrait du poème « Les Mains de Jeanne-Marie », cité dans le livret) est présenté par le compositeur lui-même comme le point d'aboutissement, de « maturation »³ artistique, de la trajectoire militante qu'il suit depuis la création en 1955 de *Il Canto sospeso*, hommage à la Résistance européenne et à ses martyrs. Les autres jalons significatifs de cette pratique militante sont *Intolleranza 1960*, sa première « action scénique » relatant la conversion aux idéaux révolutionnaires d'un mineur, et *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966), pièce vocale anticolonialiste, dans laquelle s'entremêlent des discours de Fidel Castro, des analyses de Frantz Fanon ou encore de Patrice Lumumba.

Créée le 4 avril 1975 à la Scala de Milan⁴, temple de l'art lyrique, l'œuvre connut une réception publique et critique difficile en raison de sa dimension militante. Dans sa recension de l'événement, Massimo Mila, éminent musicologue italien et ami du compositeur vénitien, résume ces condamnations, qui déplorent la dimension propagandiste de l'œuvre, en une formule simpliste : « Mais ce n'est pas de la musique ! C'est de la politique ! »⁵. Si Mila a le mérite de défendre l'œuvre en pointant la luxuriance esthétique du tissu musical, il nous semble qu'il minore de façon excessive l'importance du discours politique. En effet, le texte d'*Al gran sole carico d'amore*, constitué essentiellement de citations, est indubitablement lié à l'idéologie marxiste, puisque il fait entendre, parmi d'autres, des fragments de Marx, Lénine, Che Guevara, Brecht, Gramsci, Castro, Gorki, et qu'il prône le renversement nécessaire de l'ordre bourgeois, mais sans le vernis romantique qui accompagne fréquemment les représentations de la révolution sur les scènes lyriques. D'ailleurs, en choisissant la dénomination générique peu ordinaire d'« action scénique », Nono montre qu'il rompt avec la tradition opératique, peu disposée au discours politique, pour faire œuvre militante.

Le texte de l'action scénique est composé de deux parties, nommées « temps » par Nono et précédées d'un genre de prélude (« come preludio »)⁶. Le premier temps de l'ouvrage est consacré à la Commune de Paris, le second à l'évocation de diverses luttes postérieures, de la révolution russe manquée de 1905 à la guerre du Viêt-Nam, en passant par les mouvements ouvriers turinois de l'après-guerre et les prémices de la révolution cubaine (l'assaut malheureux de la caserne de Moncada en 1953). La superposition des différents événements historiques, ainsi que la brièveté⁷ et la fragmentation excessives du livret (les tableaux qui composent les deux temps sont eux-mêmes divisés en plusieurs sous-parties laconiques), rendent le propos complexe. D'ailleurs, souvent seul le titre, donné à la manière de Brecht à chacune de ses sous-parties, donne des indications sur le contenu ou la signification de celles-ci⁸.

² Pour les illustrations du spectacle, voir : <http://www.luiginono.it/it/album/40-fotografie>. La structure de cet opéra est détaillée dans le document joint à cet article.

³ L. Nono - L. Pestalozza, « A proposito di *Al Gran sole carico d'amore* », dans L. Nono, *Al gran sole carico d'amore*, Ricordi, Milan, 1977, p. 71

⁴ Sous la direction de Claudio Abbado et dans une mise en scène de Youri Lioubimov, directeur du théâtre de la Taganka de Moscou (scénographie de David Borovski). La chorégraphie est signée par Leonid Jakobson. Dans cet article, nous considérons Luigi Nono comme l'auteur du livret de l'action scénique, mais il faut signaler que le texte a été établi en étroite collaboration avec Lioubimov, de même que la partition n'a été définitivement fixée qu'après la prise en compte des conseils du chef Abbado.

⁵ M. Mila, « L'opera d'arte come punto d'arrivo », *La Stampa*, 26 avril 1975, repris dans M. Mila - L. Nono, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, Il Saggiatore, Milan, 2010, p. 297

⁶ Ces « temps » sont constitués respectivement de neuf et sept tableaux et d'un finale.

⁷ Malgré son ambition historique, le livret ne compte que quinze pages dans l'édition Ricordi, publiée en 1977.

⁸ Pour une vision globale de la structure, voir le tableau de présentation donné en annexe.

Pour autant, dans cette forme vertigineusement complexe, qui brasse simultanément des événements historiques appartenant à des contextes distincts, la Commune semble avoir été l'objet d'une attention particulière de la part de Nono. Bien qu'il ne cherche à aucun moment à fournir une chronologie précise des événements, ni même à véritablement historiciser les gestes des communards, le premier temps suit une trajectoire narrative, certes sommaire, allant de la proclamation de la Commune au massacre des Fédérés. Cette différence de traitement s'explique en grande partie par l'importance originelle que revêt la Commune pour Luigi Nono :

Que représente la Commune ? Un point de départ, assurément parmi les plus importants de la lutte des classes, et dans le même temps, un objet de réflexion, d'analyse des erreurs commises dans cette situation historique et dans d'autres. Je pense que ma démarche vis-à-vis de ces événements a été en partie influencée par le voyage que j'ai fait au Chili avant le coup d'état. En suivant le développement du Gouvernement de l'Unité Populaire, ses luttes, ses conquêtes, ses difficultés, ainsi que ses contradictions et ses erreurs, jusqu'à l'issue tragique du coup d'état fasciste, j'ai été conduit à reconnaître certaines analogies qui liaient ces événements à ceux de la Commune.⁹

La volonté d'éclairer le présent par le passé, en vertu d'analogies repérables entre situations révolutionnaires, incite à rapprocher l'action scénique de Luigi Nono des « drames de la révolution », qui fleurissent sur les scènes allemandes au moment de l'émergence et du reflux des mouvements contestataires européens. En effet, du début des années soixante jusqu'au début de la décennie suivante, « le problème de la révolution »¹⁰ hante le théâtre politique allemand. *Marat/Sade* (1964), *Trotzki im Exil* (1969) et *Hölderlin* (1971) de Peter Weiss¹¹, *Toller* de Tankred Dort (1968), pour ne citer que les pièces les plus connues, interrogent le devenir de la révolution, à partir du récit des défaites passées. *Al gran sole carico d'amore* semble *a priori* adopter une même posture critique sur le présent, en interrogeant les contradictions et les erreurs des luttes contemporaines à travers le prisme de l'échec de la Commune. Pour autant, Nono rejette l'inclination mélancolique de ces pièces allemandes, procédant d'un constat d'impuissance. Certes, il cherche à conjurer le « triomphalisme absolument formel et vide » et « l'exaltation acritique simpliste », disposition d'un réalisme socialiste déconnecté des problématiques actuelles, en choisissant de revenir à la Commune. Mais, dans le même temps, il explique avoir voulu tirer des enseignements des défaites du passé, selon la dialectique de « la négation de la négation »¹², pour que les luttes à venir n'aboutissent plus à la restauration tragique de l'ordre bourgeois ou fasciste. Malgré tout, le livret de *Al gran sole carico d'amore* ne réduit pas la Commune à un objet historique qui servirait de terme de comparaison pour définir les stratégies révolutionnaires présentes. De par sa complexité structurelle et esthétique, il défie à une simple lecture idéologique. Nous verrons donc, tout d'abord, que l'inflexion théorique (provoquée par l'utilisation de citations d'essais théoriques) et le mouvement d'épicisation, revendiqués pourtant par Nono, ne sont pas menés à leur terme, en raison de la présence d'un sensible violent qui empêche toute

⁹ *Ibidem*

¹⁰ W. Ismayr, *Das politische Theater in Westdeutschland*, Verlag Anton Hain, Königstein, 1985, p. 236

¹¹ Luigi Nono était familier de l'œuvre de Peter Weiss. Il collabora d'ailleurs à la création de *Die Ermittlung* en 1965 par Piscator à la Volksbühne avec la production d'une bande magnétique d'une quinzaine de minutes servant d'accompagnement sonore à la mise en scène. Par ailleurs, signalons que le compositeur a été durant toute sa carrière attentif aux recherches théâtrales contemporaines, a sollicité la collaboration de Svoboda pour *Intolleranza 1960* et du Living Theatre pour l'enregistrement de la pièce vocale *A floresta é jovem e cheja de vida*, et a été stimulé pendant très longtemps par ses lectures sur Meyerhold, metteur en scène qui constitua un véritable modèle performatif pour l'artiste italien.

¹² L. Nono - L. Pestalozza, entretien cité, p. 72

signification achevée. C'est que la Commune n'apparaît pas seulement comme un événement délimité historiquement dans l'œuvre de Nono, elle y est montrée comme l'origine d'une passion révolutionnaire, à travers l'insistance sur le chant lyrique de Louise Michel, qui résonne dans les voix d'autres figures féminines révoltées, mais surtout comme une fêlure politique qui excède son échec historique.

L'inachèvement de la signification historique

Dans ses commentaires, Luigi Nono rejoint les nombreuses analyses socialistes et marxistes qui font de la Commune l'origine des vagues révolutionnaires du vingtième siècle et y trouvent une « espèce de légitimation idéologique et historique »¹³. Il n'est donc pas étonnant de relever dans le montage de citations, qui constitue le texte chanté de l'action scénique, des extraits de fameuses interprétations de l'insurrection parisienne. Nono donne ainsi à entendre l'exorde de *La Guerre civile en France* (1871) de Karl Marx, dans lequel le philosophe allemand qualifie la Commune de « glorieux fourrier d'une société nouvelle »¹⁴ dans le « *Come prelude* ». De même, le premier temps s'achève sur la phrase conclusive du chapitre que Lénine consacre à l'analyse marxienne de la Commune dans *L'état et la révolution* (1917) : « Les révolutions russes de 1905 et de 1907, dans un cadre différent, dans d'autres conditions, continuent l'œuvre de la Commune »¹⁵. La place stratégique qu'occupe cet énoncé dans la structure du dyptique (elle annonce le second temps) laisse accroire que Nono voit dans la Commune un genre de révolution matricielle, d'où procéderaient les luttes émancipatrices postérieures, comme l'origine d'un mouvement irrésistible, comme s'il croyait à la continuité du matérialisme historique.

La présence de ces énoncés proprement politiques produit une rupture définitive avec la forme dramatique, d'autant plus que Nono se refuse à les intégrer dans une trame, en les attribuant par exemple à des personnages, mais les exhibe en tant que matériaux hétérogènes. De fait, il n'y a pas à proprement parler d'intrigue ni de personnage dans *Al gran sole carico d'amore*. Le compositeur vénitien ne cherche à aucun moment à mettre en scène des figures historiques, ni à reconstituer le Paris ouvrier et insurgé¹⁶, comme ont pu le faire Brecht dans *Die Tage der Kommune* ou Adamov dans *Le Printemps 71*, dans des scènes plus ou moins pittoresques. Il en propose, affirme-t-il, une reprise « historico-idéelle »¹⁷, qui aspire à mettre en évidence sous une forme simple et cristalline, abstraite pourrait-on dire, les conditions idéologiques et historiques qui ont présidé au surgissement de la révolution parisienne. C'est la raison pour laquelle Nono ne se contente pas de faire référence à ces figures tutélaires du marxisme dans le « *come prelude* », mais parsème la partie dédiée à la Commune d'autres citations de ces auteurs, citations qui tentent de donner un sens à l'événement historique. Nous remarquons ainsi la présence d'un autre paragraphe provenant de l'adresse de Marx, dans le cinquième tableau dans lequel sont exposées les principales mesures prises pendant les deux mois : il s'agit ici de montrer que ces mesures (dont la formulation est empruntée à Brecht) sont les marques d'une « aspiration » à une « république sociale », « antithèse directe

¹³ J. Rougerie, *La Commune de 1871*, PUF, Paris, 1988, p. 122

¹⁴ K. Marx, *La Guerre civile en France, 1871*, Éditions Sociales, Paris, 1968, p. 88

¹⁵ V. I. Lénine, *Œuvres choisies, tome 1*, Aden, Bruxelles, 2007, p. 84

¹⁶ La scénographie et les costumes de Borovki ne tendaient pas plus à la reconstitution, ni même à l'évocation du contexte historique. La scène était occupée par cinq rangées dynamiques de planches mobiles, qui pouvaient être suspendues de façon verticale, horizontale ou oblique, ou posées au sol. Ces rangées et leurs mouvements étaient pensés comme l'équivalent plastique de la musique.

¹⁷ L. Nono - L. Pestalozza, entretien cité, p. 71

de l'Empire »¹⁸, comme le dit Marx. De même, Nono, précédemment, dans le troisième tableau qui répertorie de façon concise les conditions socio-économiques qui ont provoqué la Commune, a recours à un discours de Lénine écrit en avril 1911, « À la mémoire de la Commune », dont il reprend quelques lignes :

La Commune naquit spontanément ; personne ne l'avait consciemment et méthodiquement préparée. // Une guerre malheureuse avec l'Allemagne ; // les souffrances du siège ; le chômage du prolétariat et la ruine de la petite bourgeoisie ; // l'indignation des masses contre les classes supérieures // et les autorités qui avaient fait preuve d'une incapacité totale ; // une fermentation confuse au sein de la classe ouvrière qui était mécontente de sa situation et aspirait à une autre organisation sociale // [...] tous ces facteurs, et beaucoup d'autres, poussèrent la population de Paris à la révolution du 18 mars [...] //
Ce fut un évènement sans précédent dans l'histoire [...] le pouvoir passa au prolétariat.¹⁹

L'extrait connaît certes une segmentation (notée dans la citation ci-dessus par les marques //) et les propositions qui le composent sont chantées à tour de rôle par un chœur masculin et un chœur féminin. Mais cette segmentation vocale ne répond pas à des exigences d'incarnation dramatique, mais bien d'exposition idéologique, en ce qu'elle met en valeur chacune des causes avancées par Lénine.

Ce refus du dramatique régit également le rapport à la pièce de Brecht, *Die Tage der Kommune*, troisième source importante de citations. Les diverses répliques empruntées ne sont plus rattachées aux personnages, auxquels elles étaient attribuées dans la pièce épique (à l'exception notoire des répliques tenues par les ennemis de la Commune, Thiers, Favre et Bismarck, nous y reviendrons). Ces énoncés ne font pas office de commentaire théorique qui fait émerger le sens historique des événements (Nono ne reprend pas à son compte la lecture brechtienne des événements), mais ils exposent l'œuvre concrète de la Commune (les résolutions, les mesures prises), et aident à la figuration lacunaire des trois événements historiques implicitement évoqués (l'exécution des généraux Lecomte et Clément-Thomas le 18 mars – tableau VI, le refus de la guerre civile et de la marche prématurée sur Versailles – tableau V, les négociations de Versailles avec Bismarck – tableaux III et VII)²⁰. De plus, outre le fait qu'il gomme toute trace des situations et des personnages brechtiens, il bouleverse l'ordre des répliques choisies dans son montage, montrant par là que l'historicisation des *gesti* n'est pas essentielle à ses yeux. Pour n'en donner qu'un exemple, voici un extrait du cinquième tableau de *Al gran sole carico d'amore*, avec entre parenthèses le tableau de *Die Tage der Kommune* d'où sont tirées ces phrases :

Stanno attaccando tutto il quartiere
Avete capito perché ci davano del pane bianco
Il quartiere è tutto in piedi (IIIb)
Marciare su Versailles
Ma sarrebe la guerra civile (IV)
La Commune condanna la guerre civile (IXa)
Annientate il nemico finchè potete farlo (IV)
Ma ha baionette contro (IXa)²¹

¹⁸ K. Marx, *op. cit.*, p. 62

¹⁹ V. I. Lénine, *Œuvres*, tome 17, Éditions Sociales, Paris, 1968, p. 135

²⁰ Nono n'a repris, en fait, que peu de moments de la pièce brechtienne : le tableau II (discussion de Thiers et Favre), le III (le refus de la confiscation des armes et la mutinerie des régiments), le IV (la résolution des Fédérés) et le IXa (la condamnation de la Guerre Civile).

²¹ Voir B. Brecht, *Théâtre complet VI*, L'Arche, Paris, 1957. Respectivement p. 28 pour les deux premières lignes, p. 30, p. 36 pour les deux suivantes, p. 62, p. 36, p. 61. Le montage donne en français, si nous reprenons la traduction d'Armand Jacob : « C'est un assaut contre tout le quartier/ Nous comprenons maintenant pourquoi on nous donnait du pain blanc/Tout le monde est sur pieds/Nous marcherons sur Versailles/ Mais ce

La représentation de la Commune que propose Nono ne suit donc pas une logique historique (épique), mais théorique. Dans l'extrait ci-dessus, le compositeur s'intéresse à la question du recours à la violence en la dissociant des contextes dans lesquels elle est soulevée dans la pièce de Brecht (le 18 mars, la prise des premiers forts périphériques par les Versaillais). Dans son œuvre, Nono évacue donc l'intrigue, les personnages, ne conserve qu'une trame chronologique grossière (de la proclamation de la Commune, on passe presque immédiatement à la Semaine sanglante), comme s'il s'agissait de délier des énoncés de leur situation d'énonciation contingente, comme si le compositeur cherchait à exposer une forme idéale, abstraite de la Commune. En cela, *Al gran sole carico d'amore* déçoit les attentes suscitées par la revendication d'une filiation brechtienne, les postulats d'une esthétique se réclamant du marxisme.

Bien plus, la fragmentation radicale de la structure empêche en fait le déploiement continu d'un discours intelligible (la fable comme assemblage des différents *gesti* sociaux). La « suite de numéros regroupés en images théâtrales »²² se caractérise par une discontinuité excessive qui rend quasiment impossible une vision historique globale des événements. Le plurilinguisme (l'italien et le français, en ce qui concerne la représentation de la Commune) et les principes de composition musicale (les changements brusques de rythme, de volume et surtout le développement polyphonique, simultané des voix), suivis par Nono, accentuent cette opacité. Même les interprétations historiques de Lénine, dont nous avons mentionné plus haut la mise en valeur, sont, par moment, immergées dans un flux sonore et chantées sur un rythme d'une rapidité excessive, en même temps que des répliques brechtiennes attribuées à Favre et Thiers (voix solistes) et des bribes du chant partisan *Non siam più la Comune di Parigi*. N'émergent alors que quelques noyaux sémantiques du texte de Lénine. L'enjeu de cette séquence est de tenir deux discours se déployant en parallèle. Le premier, nous l'avons vu, est idéologique, le second est d'ordre esthétique.

Nono avait posé les fondements théoriques de sa pratique de la superposition des voix au début des années soixante : la superposition de textes distincts, avait-il écrit, « créent un nouveau texte par interpolation »²³. Si nous revenons à la séquence évoquée précédemment, nous pourrions dire que la superposition du texte de Lénine, des conversations brechtiennes entre Thiers et Favre et du chant populaire, produisent la figuration sonore du désordre et de la trahison institutionnels qui ont provoqué l'insurrection. En d'autres termes, le discours tenu dans ce tableau n'est pas seulement conceptuel, il est également sensible.

Il ne faut pas faire jouer ici les puissances du sensible musical contre les exigences intellectuelles de l'idéologie, puisque cela serait contraire aux fondements de la pratique artistique de Nono. Il s'agit davantage de voir que le discours scénique (n'oublions pas que *Al gran sole carico d'amore* est destiné à la scène) participe de deux modèles performatifs, *a priori* inconciliables, mais que le compositeur parvient à faire jouer ensemble, ou plutôt à pratiquer en parallèle : la scène idéologique du meeting et la scène lyrique de l'opéra. Or, ce second modèle, qui n'est assurément pas une concession au goût bourgeois, propose une autre figuration de la Commune, tout aussi militante, mais affective.

serait la guerre civile/ la Commune réprouve la guerre civile/ détruisez l'ennemi tant que c'est encore possible/ Mais il a des baïonnettes contre lui ».

²² L. Feneyrou, « Dopo Brecht », dans L. Feneyrou (dir.), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 244

²³ L. Nono, « Texte – Musique – Chant » (1960), dans L. Nono, *Écrits, op. cit.*, p. 93

L'archéologie de la voix militante.

La trame narrative sommaire, qui débutait assez logiquement par la proclamation de la Commune et l'exposition des causes économiques et politiques qui l'ont provoquée (tableaux I, III et V), s'interrompt au tableau VI avec l'introduction d'une figure singulière, Louise Michel²⁴. Cette intrusion bouleverse le point de vue, puisque la Commune n'est plus perçue dans son surgissement, mais depuis son échec. Des extraits de ses poèmes écrits après 1871 ou du procès intenté contre elle lors de la répression qui a suivi l'écrasement de la Commune se substituent au discours idéologique. Cependant, il ne faut pas y voir un signe de la vacuité du langage théorique, mais plutôt l'ouverture d'une nouvelle trajectoire politique : l'émergence lyrique de la voix militante singulière.

À travers la figure de Louise Michel apparaît donc une position et des valeurs subjectives, sans que Nono fasse de la communarde une figure héroïque, ni d'ailleurs un personnage. Massimo Mila insiste dans son analyse de l'œuvre sur la conséquence nécessaire du « dépassement de l'intrigue psychologique typique de l'opéra bourgeois » : le « dépassement de l'individu »²⁵. Dans sa conception du théâtre musical, l'artiste italien récuse la notion de personnage. D'ailleurs, les seules figures individuées (des quasi-personnages) du premier temps de l'action scénique seront les représentants de l'ordre répressif, Thiers, Favre et Bismarck²⁶, de telle façon que la condamnation esthétique (l'individualisation propre à l'opéra bourgeois) sert à la dénonciation politique (l'ordre répressif bourgeois). Dans le commentaire de son œuvre, il avance également l'idée que « l'élément principal de l'opéra est le chœur, employé dans sa totalité, ou dans son articulation entre grand et petit chœur »²⁷. Pour autant, il nous semble qu'il offre à entendre dans *Al gran sole* une voix intermédiaire, ni individuelle, ni collective, ou les deux à la fois, en choisissant de confier les citations de Louise Michel à quatre sopranos, chantant en canon ou à l'unisson. Ce procédé, rendu possible par les vertus du théâtre lyrique, prévient l'héroïcisation de l'individualité Louise Michel²⁸, car, grâce à sa diffraction sonore, l'énoncé dépasse les limites de l'individu. Ce procédé engendre une « expansion collective du personnage »²⁹, pour reprendre la belle formule du compositeur.

Or, ce qui est en jeu dans cette utilisation d'énoncés à la fois individuels et collectifs, c'est la mise au jour de l'émergence de la voix militante et des valeurs afférentes : le dévouement, la détermination, le sacrifice, le courage. Les différents extraits de l'interrogatoire de la communarde, présents dans le tableau VI, sont éloquentes :

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. [...]

²⁴ Bien que le livret n'utilise que des textes somme toute canoniques dans sa représentation de la Commune, il faut indiquer que les lectures de Nono ne se sont pas limitées à ceux-ci lors de la préparation de son action scénique. Voir la liste des ouvrages historiques consultés par le compositeur dans L. Nono, *Écrits, op. cit.*, p. 660.

²⁵ M. Mila, « Alla purrezza del *Gran sole* », *La Stampa*, 6 avril 1975, repris dans M. Mila, L. Nono, *op. cit.*, p. 293

²⁶ Chantées de plus par des voix masculines, alors que le goût de Nono le prédispose à écrire principalement des pièces pour des voix de femmes. En revanche, la Mère (de Gorki et de Brecht) sera bien individuée par une voix unique de contralto dans la seconde partie de *Al gran sole carico d'amore*. Nono s'en explique en arguant la puissance de transmission, de génération, de la figure maternelle qui outrepassa la mort charnelle.

²⁷ L. Nono - L. Pestalozza, entretien cité, p. 75

²⁸ L'autre moyen utilisé par Nono pour ne pas faire de Louise Michel une figure unique et héroïque est de faire précéder son entrée en scène par quelques strophes du poème de Rimbaud, « Les Mains de Jeanne-Marie », elles aussi remodelées, qui dessinent une autre figure de communarde, populaire, martyre, résistante, aux « mains sacrées » et palies « au grand soleil d'amour » (tableau IV).

²⁹ *Ibidem*

On me dit que je suis complice de la Commune : assurément oui ! puisque la Commune voulait avant tout la révolution sociale et que la révolution sociale est le plus cher de mes vœux. [...]
Vous me reprochez d'avoir participé à l'assassinat des généraux. À cela, je répondrai oui ! si je m'étais trouvée à Montmartre. [...]
Si je m'étais trouvée à Montmartre, quand ils ont voulu faire tirer sur le peuple, je n'aurais pas hésité à faire tirer moi-même sur ceux qui donnaient des ordres semblables.
Quant à l'incendie de Paris, oui, j'y ai participé.
Je voulais opposer une barrière de flammes aux envahisseurs de Versailles.³⁰

La segmentation du discours de Louise Michel, le changement d'ordre des phrases du procès-verbal du procès, et surtout la présence, dans les interstices de ces déclarations, de vers écrits par la communarde (« enfilez les voiles ! ô tempêtes/plus haut plus haut !/ ô flots plus fort/ ô vents navire en avant » [*sic*] tirés de « À bord de la Virginie »), de vers de Jules Jouy qui lui sont dédiés (« Pour ce cœur vaste et secourable,/ Ivre de solidarité, /Le seul air qui soit respirable, /C'est l'amour de l'Humanité »), ou encore de vers tirés de la chanson « *Non siam più la Comune di Parigi* » (« *uniti e compatti marciamo/ sotto il rosso vessillo dei Soviet/ di Lenin i compagni noi siamo / la forza del lavoro* ») font de cette scène un moment fortement lyrique, porté par un chant de résistance à l'ordre établi.

La trajectoire politique ouverte par le lyrisme de ce chant politique « singulier-pluriel » (pour reprendre une formule de Jean-Luc Nancy)³¹ se différencie du matérialisme historique qui soutient la lecture idéologique de la Commune, car elle se caractérise par une dimension affective, que l'auteur n'hésite pas à placer dans la filiation des opéras du dix-neuvième (la résistance de Leonore dans le *Fidelio* de Beethoven ou encore la révolte existentielle des grandes héroïnes verdiennes). En cela, elle permet de figurer le devenir révolutionnaire des singularités en des termes peu marxistes : le « cœur vaste et secourable », « l'amour de l'Humanité » dont parle Jouy dans sa célébration poétique de Louise Michel sont symptomatiques d'une logique affective qui diverge de la théorie marxiste, mais que Nono place au cœur de la représentation de la révolution et plus précisément de la Commune. Il n'est pas anodin que, dans le « *come preludio* », le propos de Marx déjà mentionné soit précédé de deux citations, chantées simultanément : les quatre vers de Jouy dont il vient d'être question, entrecoupés de longs silences, et une formule psalmodiée de Che Guevara, issue du discours proféré lors de la première réunion de production du 27 août 1967, « *la belleza no está reñida con la revolución* »³², formule dont chaque syllabe est étirée à l'extrême, jusqu'à la rendre quasiment incompréhensible. La superposition des deux énoncés engendre là aussi un « nouveau texte », si l'on suit Nono dans ses conceptions théoriques, suggérant que les changements politiques radicaux (la révolution) sont portés par des affects (l'amour) et par le sensible (la beauté). En d'autres termes, l'artiste italien, dans ce prologue, conjugue l'apparition d'une société nouvelle, espérée par Marx, à un discours esthétique (Che Guevara) et affectif (Louise Michel), laissant entendre qu'ils sont indissociables. La révolution est une affaire de sens et d'affect autant que d'idéologie.

Le deuxième temps de l'œuvre accentue le trait, et l'affect devient quasiment pathos dans l'évocation des martyres de la Mère, des femmes vietnamiennes, des souffrances des ouvriers turinois, des victimes du massacre de la Moncada. Mais, le pathos ne participe pas ici de la recherche d'une empathie compassionnelle, il est exposé comme l'origine affective du

³⁰ L. Michel, *La Commune. Histoire et souvenirs*, La Découverte, Paris, 1999, p. 370-371

³¹ Voir J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996.

³² La citation exacte, à la syntaxe plus triviale, est « *La belleza no es una cosa que está reñida con la Revolución* ».

devenir révolutionnaire. En d'autres termes, Nono montre des singularités souffrantes et révoltées, qui se rejoignent par-delà les époques différentes dans leur passion révolutionnaire, entendue à la fois comme supplice et comme ardeur. En donnant à entendre la voix multiple de Louise Michel et en la mettant en perspective avec d'autres voix de persécutées³³, Nono propose une archéologie de la position militante : la mise au jour d'une position affective, sensible, originelle, qui n'est pas éloignée dans le passé, mais « contemporaine du devenir-historique [qui] ne cesse pas d'agir à travers lui »³⁴.

L'eschatologie : la Commune comme promesse

La définition qu'Agamben donne de l'*arkè* est incontestablement proche de l'expression « interdépendance entre le passé et le présent »³⁵ que Nono utilise pour décrire ce qu'il a voulu rendre manifeste dans sa pratique du montage à l'occasion de *Al gran sole carico d'amore*. Le compositeur justifie ici l'insertion au sein du premier temps des vers qu'on a retrouvés sur un cahier de notes de Tania Bunke, compagne de lutte de Che Guevara durant la guérilla bolivienne (tableau I, II et IX). Ces quelques vers, rédigés avant l'engagement de la jeune Argentine, témoignent de la « nécessité de s'interroger en profondeur pour atteindre une conscience plus solide »³⁶. Plus précisément, ils expriment la peur de la vanité de l'action humaine. Le sujet lyrique se demande ce qu'il restera après sa mort de son nom (« ¿ Nada será mi nombre alguna vez ? [...] ¿ a caso envano venimos a vivir / a brotar la tierra ? / ¿ a caso envano ? »). L'insertion du premier de ces vers dans la profération des résolutions des communards au deuxième tableau ne marque pas un moment de doute dans l'engagement, mais au contraire, signifie le dépassement des interrogations existentielles dans et par la lutte. Bien plus, en déclarant qu'il restera « au moins des fleurs, au moins des chants » (« *almenos flores almenos cantos* ») après la mort (tableau II), les vers de Bunke indiquent la puissance politique de la trajectoire lyrique au sein de l'action scénique de Nono : la génération d'une temporalité révolutionnaire qui résiste au cours dévastateur de l'Histoire, qui excède l'Histoire et ses échecs. La réunion des figures de Bunke et de Michel, au neuvième tableau, la superposition de leur chant, l'absence de transitivité du discours lyrique rendent sensible la singularité militante résistant à la mort.

La temporalité engendrée par la trajectoire lyrique n'est pas celle de la continuité historique, avancée par Marx et Lénine : elle est la persistance d'une voix saturée d'affects par-delà la mort et les déceptions. Nono dit d'ailleurs des figures singulières de son œuvre qu'elles « ne sont pas des personnages uniquement liés à l'histoire, mais des personnages qui se transforment de temps en temps, [qui] ne meurent donc jamais, mais deviennent continuellement »³⁷. Plutôt que de réincarnation d'un type militant, comme le suggère cette déclaration, nous préférons l'idée de persistance d'énoncés passés dans le présent, rendus impersonnels par la distribution originale des voix, pour saisir l'œuvre et la survivance de la Commune, telle que la présente la structure complexe de *Al gran sole carico d'amore*. De surcroît, le choix des citations de Louise Michel placées à la fin du premier temps, conjuguées

³³ Nono explique le choix de voix résistantes exclusivement féminines (à l'exception du Pavel de *La Mère* dans le second temps) par la volonté de prendre le contrepied des représentations traditionnelles des révolutionnaires.

³⁴ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche/Petite bibliothèque, Paris, 2008, p. 33-34

³⁵ L. Nono - L. Pestalozza, entretien cité, p. 71

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Idem*, p. 72

au futur (« je ne cesserai de crier vengeance [...] » ; « Nous reviendrons, foule sans nombre / nous viendrons par tous les chemins / spectres vengeurs sortant de l'ombre / nous viendrons nous serrant les mains »), ou appelant à des lendemains meilleurs (« dis-lui que par le temps rapide tout appartient à l'avenir »³⁸), apparente la trajectoire lyrique de *Al gran sole* à une promesse, qui excède la finitude historique. D'ailleurs, la résolution de donner à voir (tableau VIII) par une chorégraphie grotesque la victoire de Versailles et par un simple mouvement scénographique l'exécution du mur des Fédérés (les panneaux de bois, sur lesquels sont attachés, tels des crucifiés, les membres du petit chœur représentant les communards, s'affaissent³⁹), c'est-à-dire par une scène muette la défaite de la Révolution, préserve la puissance de promesse du lyrisme révolutionnaire.

La fin de l'œuvre rend encore plus tangible celle-ci : au contraire de la Mère de Gorki ou de Brecht, la Mère de Nono est assassinée par « la machine répressive », ce qui provoque « une révolte de masse »⁴⁰. Là encore, le compositeur vénitien n'hésite pas à recourir au pathos, exposé comme condition et déclencheur de la révolte. Succède à cette révolte sans paroles, la résurgence du chant de la Mère, pourtant morte, qui entonne l'*Internationale* (Nono titre ce tableau final « *continuità della madre* »). Cette image théâtrale, pathétique, est la parfaite figuration de cette promesse tenue par le lyrisme : le chant, même abîmé (il est difficile de saisir tout de suite qu'il s'agit du chant révolutionnaire), perdure par-delà la mort et appelle à une société nouvelle. *Al gran sole carico d'amore* donne à entendre le chant intempestif des voix résistantes, toujours à venir, faisant une promesse qui « gardera toujours en elle, et devra le faire, cette espérance messianique absolument indéterminée en son cœur, ce rapport eschatologique à l'à-venir d'un événement *et* d'une singularité, d'une altérité inanticipable »⁴¹.

Conclure sur le « messianisme » et sur l'eschatologie de *Al gran sole carico d'amore* aurait assurément déplu à Luigi Nono, même si nous empruntons ces notions aux analyses derridiennes de la persistance spectrale de l'idée communiste. Pour autant, s'il s'attache à figurer la Commune sur la scène lyrique, ce n'est pas tant, en dépit de ses déclarations, pour se livrer au jeu des analogies possibles avec les insurrections postérieures, ni même pour faire l'examen critique des erreurs de la révolution parisienne (à l'exception de la séquence portant sur la pertinence de la marche sur Versailles, sur les atterroissements funestes des communards, ces erreurs ne sont pas envisagées, contrairement à ce qui se passe dans les analyses de Marx et de Lénine et dans la pièce de Brecht), mais davantage pour saisir l'événement inaugural des révolutions sociales, dans l'ouverture des possibles insurrectionnels. Si « l'œuvre de la Commune n'est pas morte » comme l'affirme Lénine⁴², sa persistance ne relève pas tant du souvenir glorieux, mais de son inachèvement : elle est toujours à venir, elle est une promesse.

³⁸ Voir L. Nono, *Al gran sole carico d'amore*, *op. cit.*, p. 35

³⁹ Il ne faut pas oublier que le musicien, le metteur en scène et le scénographe ont travaillé de concert en vue de la création, et que Nono n'accordait pas plus d'importance à la musique et au texte qu'aux gestes scéniques, aux lumières, dans la production du discours théâtral. Dans cette perspective, Lioubimov et Borovski ont élaboré « une partition très précise, chronométrée [...] consignnant les déplacements et mouvements du chœur et des solistes sur la musique, commentée, seconde après seconde » (B. Picon-Vallin, *Lioubimov, la Taganka*, CNRS Éditions, « Les Voies de la création théâtrale » n°20, Paris, 1997, p. 150).

⁴⁰ *Idem*, p. 43

⁴¹ J. Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993, p. 111

⁴² V. I. Lénine, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 140

Bibliographie

Feynerou Laurent, *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Publications de la Sorbonne, « Série Esthétique n°7 », 2003, 846 p.

Mila Massimo - Nono Luigi, *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*, Il Saggiatore, 2010, 365 p.

Nono Luigi, *Al gran sole carico d'amore*, Ricordi, Milan, 1977, 79 p.

Nono Luigi, *Écrits*, Contrechamps Éditions, Genève 2007, 720 p.

Pour citer cet article :

Stéphane Hervé, « L'À-venir de la Commune dans *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono (1975) », Revue *Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/la-venir-de-la-commune-dansal-gran-sole-carico-damorede-luigi-nono/>

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.