

# Formes et fonctions d'un roman impopulaire : *Vogliamo tutto* de Nanni Balestrini

Carlo Baghetti

Doctorant CAER-AMU et Università di Roma La Sapienza

Aix-Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

*This work has been carried out thanks to the support of the A\*MIDEX grant (n° ANR-11-IDEX-0001-02) funded by the French Government « Investissements d'Avenir » program.*

Cet article analyse la structure formelle et thématique du roman de Nanni Balestrini publié en 1971, *Vogliamo tutto*, dont la représentation du « peuple » est centrale. Trois points en particulier sont abordés : la liaison entre les thématiques qui émergent dans le livre du 1971 (pauvreté, chômage, question méridionale, travail ouvrier, aliénation, villes-dortoirs, etc.) et ses antécédents dans la littérature industrielle ; l'aspect formel de la deuxième partie du roman dont la narration passe de la première personne du singulier à la première du pluriel, signe grammatical de la prise de conscience politique du narrateur, mais aussi élément de forte continuité entre forme et contenu chez Balestrini ; enfin, l'analyse du lecteur implicite du texte, non pas l'ouvrier-masse qui retrouve dans ce roman le manifeste de sa protestation, mais le lecteur bourgeois qui peut décoder le texte et le contextualiser d'un point de vue de l'histoire de la littérature.

Mots-clés : néo-avant-garde, usine, représentation, tradition littéraire, chœur.

Il presente articolo analizza la struttura formale e l'impianto tematico del romanzo di Nanni Balestrini pubblicato nel 1971, *Vogliamo tutto*, in cui la rappresentazione del "popolo" è centrale. Si ragiona su tre punti in particolare: il legame tra le tematiche che emergono nel libro del 1971 (povertà, disoccupazione, questione meridionale, lavoro operaio, alienazione, città-dormitorio, ecc.) e i suoi antecedenti nella letteratura industriale; l'aspetto formale della seconda parte del romanzo in cui la narrazione passa dalla prima persona singolare alla prima plurale e segna, grammaticalmente, una presa di coscienza da parte del protagonista, oltre che la forte continuità tra forma e contenuto nell'opera balestriniana; infine, l'analisi del lettore implicito del testo, non più individuato nell'operaio-massa che ritrova nel romanzo un manifesto della sua protesta, ma il lettore borghese che può decodificare il testo e contestualizzarlo da un punto di vista storico-letterario.

Parole chiave: neovanguardia, fabbrica, rappresentazione, tradizione letteraria, coro.

Dans un volume qui recueille des contributions sur les représentations du peuple dans l'art et la littérature, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, un article sur Nanni Balestrini ne pouvait pas ne pas figurer. Cette contribution n'a pas la prétention d'être originale, ni dans le panorama d'études sur la néo-avant-garde ni dans la production critique sur l'œuvre de Balestrini, mais plutôt de mettre au point une approche contrastée entre *Vogliamo tutto* et *Donnarumma all'assalto* (méthode théoriquement extensible à d'autres romans et auteurs). L'autre objectif consiste à regarder ce livre dans un contexte particulier : celui du discours sur le peuple fait par les intellectuels de cette époque.

Partisan actif du mouvement de rupture de la néo-avant-garde, jouant un rôle dans les contestations politiques des années 1960 et 1970, Balestrini a su donner une image représentative de la société italienne tout en respectant les principes formels annoncés par le *Gruppo 63*. Cette attention que Balestrini prête au peuple<sup>1</sup> est une caractéristique qui traverse toute son œuvre, un parcours cohérent d'engagement politique et poétique. Grâce à une série de textes, justement définis par Antonio Tricomi « *narrativi ma non romanzeschi*<sup>2</sup> » en vertu de l'aspect fortement expérimental, Balestrini se propose de donner la parole à différents acteurs sociaux, qui partagent tous la même condition d'exclus et de vaincus. La grande fresque peinte par l'auteur durant plus de quarante ans, à partir du début des années 1970 jusqu'en 2004 (à travers *Vogliamo tutto*<sup>3</sup>, *Gli invisibili*<sup>4</sup>, *I furiosi*<sup>5</sup> jusqu'à *Sandokan*<sup>6</sup>), nous offre la possibilité d'approcher cette couche sociale de manière unique, à la fois linguistique et sensorielle<sup>7</sup>.

Avant de se concentrer sur le roman annoncé dans le titre, *Vogliamo tutto*, il faut mettre en évidence un élément « paradoxal », qui traverse toute la production narrative de l'auteur : Balestrini parle du peuple de manière

---

1 Nous employons ici cette terminologie pour nous conformer aux mots-clés du volume, mais quand on aborde un auteur comme Balestrini et ses buts politiques, il est important de rappeler qu'il veut offrir une représentation du prolétariat et du sous-prolétariat italien en opposition à l'ordre social établi.

2 Antonio Tricomi, *La repubblica delle Lettere*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 134.

3 Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Torino, Feltrinelli, 1971.

4 *Id.*, *Gli invisibili*, Milano, Bompiani, 1987.

5 *Id.*, *I furiosi*, Milano, Bompiani, 1994.

6 *Id.*, *Sandokan*, Torino, Einaudi, 2004.

7 Nous faisons référence ici au travail stylistique que Balestrini met en place dans ses œuvres et qu'Ada Tosatti a décrit dans son article : « Fragments d'un discours politique », *Arzanà*, 15, 2012. En particulier, nous faisons référence à la capacité de donner un rythme très défini à sa prose grâce à la technique de répétition et de la suppression de la ponctuation.

impopulaire. Cette « impopularité »<sup>8</sup> est due au style difficile adopté dans ses ouvrages. La difficulté ne dérive pas de l'emploi d'un lexique recherché ou de la complexité conceptuelle dont les œuvres sont imprégnées, mais d'une véritable difficulté de lecture attribuable à deux facteurs : le premier consiste dans la progressive<sup>9</sup> raréfaction de la ponctuation subie par la laisse<sup>10</sup> balestrinienne, qui, par conséquent, met le lecteur dans la position inconfortable de gérer le temps de la narration en autonomie. Le deuxième facteur, directement lié au premier, consiste dans la poétique de l'« évaporation de la subjectivité de l'auteur ». À travers l'utilisation de matériaux hétérogènes (entretiens, documents syndicaux, articles de journaux, etc.) et le recours à la technique du montage et du *cut-up*<sup>11</sup>, Balestrini parvient à une régression apparente<sup>12</sup> de la subjectivité narrative et à l'émergence de formes qui visent à une apparente objectivité, particulièrement innovantes par rapport à la tradition littéraire

- 
- 8 Francesco Muzzioli arrive à dire que le lecteur qui « *getta via il testo dicendo che 'non ha capito niente', in realtà ha capito benissimo. Ha capito che quel testo gli chiede molto, troppo. Gli chiede una lettura che è un lavoro, a forte impegno intellettuale; ma gli chiede, per soprammercato, di staccarsi dalle convenzioni abituali e dalle conformazioni invalse, di lasciare gli approdi compensativi e consolatori e mettere in questione insieme il linguaggio con l'ideologia* ». « Il rejette le texte en disant qu'il "n'y a rien compris", alors qu'en réalité il a très bien compris. Il a compris que ce texte lui demande beaucoup. Trop. Qu'il lui demande une lecture qui est en fait un travail nécessitant un grand investissement intellectuel. Mais aussi qu'il lui demande, de surcroît, de se détacher des conventions habituelles et des configurations établies, d'abandonner les conclusions compensatoires et consolatrices, et de remettre en question à la fois le langage et l'idéologie » (Francesco Muzzioli, *Il Gruppo '63 : istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 25).
- 9 Il s'agit d'un processus aussi rétroactif : les éditions successives de *Vogliamo tutto* ont été modifiées en vertu de cette raréfaction. La dernière édition, Oscar Mondadori en date de 2014, pour faire face à cette soustraction présente des modifications substantielles même au niveau syntaxique. Toutes les citations ici présentes seront tirées du texte original (cf. note 3).
- 10 Définie ainsi pour la première par Mario Spinella, *Balestrini : « Vogliamo tutto »*, in *Rinascita*, 26 novembre 1971, p. 36-37.
- 11 Technique développée en littérature notamment par William Burroughs, mais aussi par d'autres artistes appartenant à la *Beat Generation*.
- 12 Même si la technique stylistique employée par Balestrini, consistant dans l'utilisation de sources externes et dans un net rapprochement de la syntaxe au langage parlé, réussit à faire émerger une certaine mécanique du geste, elle n'arrive pas à éliminer complètement la présence du sujet-auteur. Ce fait est évident si l'on considère la totalité de sa production en prose, qui possède une forte cohérence stylistique. À ce propos Andrea Zini parle d'un auteur qui se tient dans les coulisses et rappelle, avec Gian Paolo Renello, l'opération faite par Piero Manzoni dans son œuvre la *base magica* [Andrea Zini, « Il linguaggio sopra la base magica. Realtà e scrittura in Nanni Balestrini », in Nanni Balestrini, *Parma 1922. Una resistenza antifascista*, Roma, DeriveApprodi, 2002].

italienne. Il y a donc un rapprochement entre deux figures, de l'auteur et de l'ouvrier, qui font plus ou moins le même travail mécanique : l'auteur met ensemble des morceaux provenant de plusieurs sources<sup>13</sup> de la même manière que l'ouvrier monte les voitures pièce par pièce. La littérature, donc, se propose de mimer la chaîne de montage. Mais si la logique du geste de l'ouvrier est dominée par un dessin industriel clair, le geste de Balestrini est censé être dominé par la force révolutionnaire du hasard, du procès combinatoire : loin des aspérités expérimentales de la composition poétique confiée à l'ordinateur<sup>14</sup>, cette attitude de la subjectivité expérimentale laisse apparaître la volonté de ne pas dominer le chaos du monde mais simplement de l'énoncer.

Après avoir vu, en guise d'introduction, un des caractères de la narration balestrinienne, nous approcherons trois questions spécifiques : tout d'abord, la relation que *Vogliamo tutto* entretient avec le roman d'Ottiero Ottieri, paru quelques années auparavant, *Donnarumma all'assalto* ; ensuite, nous aborderons la question formelle en analysant la deuxième partie du livre, d'un narrateur collectif, de ce que nous pouvons appeler le chœur du roman et de la technique du *cut-up* employée dans *Vogliamo tutto* ; enfin, nous traiterons de la question du lecteur implicite supposé par Balestrini pour cet ouvrage défini, dans le langage commun à la critique sur cet auteur<sup>15</sup>, souvent comme « épique ».

Aborder la question des influences et des renvois entre *Vogliamo tutto* et des autres romans, qui dans les années précédentes se sont occupés du monde du travail et de l'usine, risque de s'avérer problématique, étant donné l'attitude

---

13 Pour mieux comprendre l'importance de l'opération stylistique de Nanni Balestrini, il convient de considérer le net changement entre ce roman et la production du néoréalisme.

14 La référence ici est à *Tapemark I*, mais aussi au roman de début *Tristano* où « *Prima di scoprirsi narratore "epico", e intraprendere una carriera legata soprattutto alla riproduzione-rielaborazione dell'oralità di collettivi marginalizzati e antagonisti, come in Vogliamo tutto (1970), Gli invisibili (1987), I furiosi (1996 [sic]) e nel recente Sandokan (2004), Balestrini narratore muoveva da un sistematico riuso di fonti scritte, senza alcuna discriminazione di provenienza* » [« Avant de se révéler comme narrateur "épique", et d'entreprendre une carrière liée surtout à la reproduction-réélaboration de l'oralité de collectifs marginalisés et antagonistes, comme dans *Vogliamo tutto* (1971), *Gli invisibili* (1987), *I furiosi* (1996 [sic]) et dans le récent *Sandokan* (2004), le narrateur Balestrini s'appuie sur une réutilisation systématique de sources écrites, sans aucune discrimination de provenance »] ; ainsi Luigi Weber, *Con onesto amore di degradazione*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 240. Un débat sur le caractère expérimental des romans successifs a été ouvert par Enzo Siciliano sur « Il Mondo » (« Vuole la Fiat e anche il Pci », in *Il Mondo*, 19 décembre 1971), mais ici notre avis concorde avec celui d'Umberto Eco (« Fra Marx e Pavlov », in *L'Espresso Colore*, 21 novembre 1971, p. 39) et A. Zini (art. cit.) en soulignant la continuité structurelle de ses romans.

15 Cf. Antonio Tricomi, *La repubblica delle Lettere, op. cit.*

prise par Balestrini et par le mouvement néo-avant-gardiste à l'égard des représentants du panorama littéraire italien<sup>16</sup>. Néanmoins, *Vogliamo tutto* revient sur des thématiques<sup>17</sup> qui étaient au cœur de la réflexion intellectuelle de son époque et partage cet intérêt avec d'autres écrivains qui essayaient, à travers le roman, de mener une réflexion sur les effets sociaux du développement économique italien des années cinquante et soixante<sup>18</sup>. Balestrini publie son roman en 1971, à la fin de cette période de bien-être économique croissant, qui avait vu aussi l'explosion de fortes contestations sociales. *Vogliamo tutto* se positionne au terme d'une décennie inaugurée par les travaux de Ottieri (*Donnarumma all'assalto*, 1959) et Volponi (*Memoriale*, 1962)<sup>19</sup>, en radicalisant les points négatifs entrevus et racontés par les deux auteurs de la génération précédente : nous pouvons voir dans *Vogliamo tutto* l'émergence d'une nouvelle classe sociale, celle de l'ouvrier-masse<sup>20</sup>, qui, venant en grande partie du sud de l'Italie, participe activement à la production de richesse du pays, mais sans avoir aucune possibilité d'en profiter. Ici, nous essayons de montrer comment le roman d'Ottieri joue un rôle actif dans les choix narratifs de Balestrini, sans considérer la mise en narration des rapports de pouvoir à l'intérieur de l'usine<sup>21</sup> ou de sa représentation spatiale<sup>22</sup>, comme cela a déjà été fait dans d'autres essais critiques.

---

16 Il s'agit bien évidemment d'une hostilité réciproque, mais nous ne pouvons pas reconstruire ici la polémique.

17 La pauvreté, le chômage, la question méridionale, le travail ouvrier, l'aliénation, les villes-dortoirs du nord de l'Italie industrialisée, notamment.

18 Le rapport entre la littérature et l'industrie est bien résumé dans le quatrième numéro de la revue *Menabò* dirigée par Calvino et Vittorini. Pour les questions relatives à ce sujet, signalons la récente publication du volume de Silvia Cavalli, « *Il Menabò* » di Elio Vittorini (1959-1967), Torino, Nino Aragno, 2016.

19 Ottiero Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Milano, Bompiani, 1959 ; Paolo Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962. Le rapport entre *Memoriale* et *Vogliamo tutto* fera l'objet d'une recherche ultérieure.

20 Il faut considérer qu'avec l'avènement de la chaîne de montage, on assiste au déclin de l'ouvrier spécialisé et du mythe de la « professionnalité ». À la suite de cela, il y a l'engagement d'une lutte pour des augmentations salariales pour tous (et non proportionnelles au niveau de qualification).

21 Ce genre de travail a été mené par Giorgio Coratelli, « La disciplina di fabbrica. Uno studio tematico. Analisi di *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri e *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini », *Impossibilità*, n° 4, octobre 2012, p. 138-155.

22 Signalons le travail de Vincenzo Binetti sur un autre roman de Balestrini, « Lo spazio carcerario come nonluogo di una soggettività negata ne *Gli invisibili* di Nanni Balestrini », *Cahiers d'études italiennes*, 3, 2005. Disponible à l'adresse : <http://cei.revues.org/275> (consulté le 17 octobre 2012).

Le personnage principal de *Vogliamo tutto* peut être considéré comme une évolution du chômeur qui donne son titre à *Donnarumma all'assalto*. Tous deux issus de la région Campanie, tous deux victimes du chômage, ils partagent une même vision du monde individualiste<sup>23</sup> et désengagé jusqu'à un certain moment du roman, avant de comprendre l'importance de l'affirmation – même violente – de leurs droits, ils vivent la dimension de la lutte comme le débouché naturel de leur souffrance ; tous les deux sont l'expression d'une collectivité, tous les deux – enfin – se décident à la lutte : *Donnarumma* se conclut avec une explosion (*Vogliamo tutto* avec un chapitre intitulé « L'insurrezione »). La question qui se pose est donc la suivante : quelles sont les différences entre ces deux personnages ? S'agit-il d'une réécriture ?

La première différence<sup>24</sup> entre les deux romans est le contexte socioculturel où les personnages apparaissent. La filiation entre les deux protagonistes ajoute au roman de Balestrini une forte charge symbolique, une teneur polémique bien plus puissante que celle qui émerge du roman d'Ottiero Ottieri. Si, dans celui de 1958, il y avait une certaine adhésion à l'idéologie de l'entreprise d'Olivetti, qui était partagée par l'auteur, douze ans après, cet élément aura disparu, remplacé par une radicalisation du mal-être où le rêve des ouvriers méridionaux d'atteindre le même niveau de vie des habitants du nord du pays a désormais laissé place au désenchantement<sup>25</sup>. Les doutes exprimés par le narrateur de *Donnarumma* sur la création de richesse dans le désert de pauvreté se sont avérés. Il y a aussi un élément chez Balestrini qui semble provenir directement

---

23 Chez Balestrini, le narrateur réalise un passage graduel de la dimension privée et individualiste à la dimension publique et engagée. Le sixième chapitre du roman marque ce changement : le narrateur prend conscience de l'importance de son engagement en contact avec les ouvriers de la Fiat.

24 Remarquons qu'ici nous proposons une analyse des protagonistes des romans (l'ouvrier-masse et Donnarumma), et non pas celle des romans et de leurs structures, très différentes par le statut même du narrateur.

25 La richesse a commencé à circuler plus qu'avant, comme le témoigne le narrateur de *Vogliamo tutto*, mais il dit clairement, dans la deuxième laisse : « *Che poi quello è stato invece il via dell'emigrazione, il segnale che tutti dovevano partire per le fabbriche del nord* » (p. 11) [« Et puis au lieu de ça, ça a été le déclenchement de l'émigration, le signal pour tous du départ, de la montée vers les usines du Nord » (Nanni Balestrini, *Nous voulons tout*, traduction faite par Pascale Budillon Puma, Genève, Paris, Entremonde, 2012, p. 9 ; dorénavant, toutes les traductions seront indiquées par la pagination, après le texte français)]. Ce qui s'est passé est exactement le contraire de ce qui était prévu : non pas l'arrivée au sud de l'usine mais celle d'une immense masse de travailleurs non qualifiés (ce qui deviendra l'ouvrier-masse) au Nord. Pour une vision plus globale, je renvoie à Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006.

du roman d'Ottieri et qui favorise le court-circuit littéraire : les chômeurs et les ouvriers en lutte se lancent contre les voitures des cadres pour avoir la possibilité de présenter leurs revendications aux dirigeants de l'entreprise. Ce geste, qui tenait une large place dans le livre d'Ottieri et aussi dans l'adaptation cinématographique de Marco Leto (1972), qui donne le sens du désespoir et de la détermination à la lutte, se trouve aussi dans le roman de Balestrini<sup>26</sup> et donne lieu à une forte continuité entre les deux ouvrages, une forme de citation bien plus polémique parce qu'écrite plus de dix ans après, un intervalle de temps où la situation des masses prolétariennes n'a pas changé.

Le dialogue entre *Vogliamo tutto* et les autres ouvrages parus quelques années auparavant, semble être plus riche et plus complexe de que ce que nous avons pensé jusqu'à aujourd'hui, en nous fondant sur la portée avant-gardiste et de rupture de l'auteur. Placer ce roman dans le réseau d'œuvres (non seulement littéraires) qui essaient de développer un raisonnement complexe et finalisé sur la thématique de l'homme au travail, peut-être plus fonctionnel pour la compréhension critique du travail de Balestrini qu'insister sur sa vocation de fracture avec les poétiques du passé.

Le roman de Volponi sur le rapport enchevêtré d'Albino Saluggia<sup>27</sup> et l'usine, le film *Rocco e i suoi fratelli*<sup>28</sup>, adaptation cinématographique de Luchino Visconti de la nouvelle de Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfa*<sup>29</sup>, offrent un *background* riche et fertile pour considérer *Vogliamo tutto* dans une perspective dialectique.

Sur le plan formel, *Vogliamo tutto* semble vraiment représenter un élément de nouveauté absolue dans la tradition littéraire qui le précède. Balestrini laisse

---

26 « *Io mi ruppi le scatole di aspettare l'ingegnere che entrava in fabbrica. Come arrivò l'ingegnere mi buttai davanti alla macchina* » (Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, op. cit., p. 26) [« J'en ai eu marre. Un matin, je suis allé attendre l'ingénieur qui entrait à l'usine. Quand il est arrivé, je me suis jeté devant sa voiture » (p. 21)].

27 Ainsi est nommé le protagoniste de *Memoriale*.

28 Le narrateur de Balestrini, dans le seul chapitre situé à Milan, rencontre un personnage qui s'appelle Rocco, qui a le même âge et qui est porteur des mêmes valeurs que le personnage de Luchino Visconti. Il dira : « *Voi tenete tutti la stessa capa, voi guaglioni. [Mio fratello] Ha già cambiato tre fatiche. Non ha capito che qua bisogna starci in un posto. Bisogna cercare in quel posto dove si lavora di migliorare* » (Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, op. cit., p. 53) [« Vous avez tous la même caboche, vous les jeunes. [Mon frère] Il a déjà changé trois fois de place. Il n'a pas compris jusqu'ici, il faut se tenir dans une place. Il faut essayer d'améliorer son sort dans la place qu'on a » (p. 40)]. Avec ces mots, Rocco fait résonner sa condamnation sur la génération de l'ouvrier-masse, une génération qui a décidé de ne plus supporter les privations de ses frères plus âgés.

29 Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, Milano, Feltrinelli, 1958.

la parole à un narrateur s'exprimant à la première personne, un homme de vingt-cinq ans, émigré du Sud, dont le prénom et ses caractéristiques physiques ne sont pas évoqués. Souvent, le narrateur a été associé à Alfonso Natella, ouvrier à qui le roman est dédié et qui a été interviewé par l'auteur dans son travail préliminaire, mais cette interprétation ne trouve pas de correspondance dans le texte. En plus, cette identification risque d'atténuer une des finalités intrinsèques de l'œuvre, sa capacité de représenter l'entière classe sociale de l'ouvrier-masse, habitant les villes industrialisées du nord du pays.

Le principe néo-avant-gardiste, qui rapproche les romans à des instruments mécaniques basés sur des règles codifiées et qui, une fois posées, sont respectées scrupuleusement par l'auteur<sup>30</sup>, donne à *Vogliamo tutto* un intérêt qui va au-delà de son caractère de témoin instantané des luttes ouvrières de l'*autunno caldo*<sup>31</sup>. Plusieurs aspects sont à prendre en considération : d'un côté, la structure des laisses narratives, typiques du style de Balestrini, qui subissent un changement au fil des années ; d'un autre, le passage de la première personne du singulier à la première du pluriel, ce qui représente, du point de vue syntaxique, la prise de conscience politique du narrateur ; troisièmement la technique de collage et de *cut-up* employée ; enfin, ce que nous pouvons appeler l'apparition dans l'avant-dernier chapitre d'une sorte de « cœur » ouvrier qui se cristallise lors d'une assemblée générale des travailleurs.

Ce que nous avons dit plus haut à propos de la laisse narrative et son lecteur se justifie surtout par rapport à son évolution dans le temps. L'absence de ponctuation représente une étape évolutive par rapport à la première édition<sup>32</sup> de *Vogliamo tutto*. Une analyse de l'évolution de la laisse à travers les ouvrages de Balestrini, depuis *Tristano* jusqu'à *I furiosi*, démontre comment l'auteur n'a jamais arrêté de travailler cette unité textuelle, en allant dans la direction de la soustraction et la complexification. Si dans *Vogliamo tutto* la plus grande partie

---

30 Balestrini dans son *Intervento* dira : « *Il romanzo è un'altra cosa, non è più per niente conoscitivo e ne farebbe un uso improprio chi volesse con esso toccare la realtà. Che cos'è allora? [...] un meccanismo costruito, inventato, riposto su un ingranaggio di azioni* » [« Le roman est autre chose, il n'est plus du tout cognitif et on en ferait une utilisation impropre si on voulait, à travers lui, toucher la réalité. Qu'est-il alors ? [...] Un mécanisme construit, inventé, reposant sur un engrenage d'actions »]. Nanni Balestrini, *Intervento*, in Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 133.

31 La période qui commence en automne 1969 est définie comme *autunno caldo* par les historiens.

32 Dans l'édition plus récente de *Vogliamo tutto*, cette structure a subi un processus de raréfaction de la ponctuation. L'opération a obligé l'auteur à changer légèrement l'ordre syntaxique de certains paragraphes.



du texte<sup>33</sup> est confiée à ce narrateur-symbole de l'ouvrier-masse (première partie) ou à la classe ouvrière (deuxième partie) et les paragraphes se suivent avec une logique linéaire, avec le temps, l'esprit expérimental de Balestrini préfère mélanger dans la même laisse, plusieurs voix (*I Furiosi, Una mattina ci siamo svegliati*), et les faire se suivre de manière non linéaire (*Gli invisibili*, dixième chapitre de *Vogliamo tutto*).

La fragmentation obtenue par l'emploi de ce type de structure permet à l'auteur de gérer plus facilement le passage du *je* au *nous* vers le milieu du livre. Le narrateur au degré zéro, qui prend la parole dans toute la première partie du livre, n'hésite pas à se définir un « *qualunquista*<sup>34</sup> » (deux fois), qui n'arrivait pas à comprendre pourquoi des jeunes étudiants s'intéressaient à l'usine « *che è la cosa più assurda e schifosa che c'è*<sup>35</sup> » et il conclut la première laisse du quatrième chapitre en disant : « *Pensavo alla fine che erano dei pazzi, dei coglioni, dei missionari. E non m'interessavo a quello che dicevano*<sup>36</sup>. » Mais, à partir de ce moment-là exactement, il commence à s'intéresser à la dimension collective de la lutte et à comprendre les objectifs partagés par la grande masse des sous-prolétaires exploités dans les usines turinoises. À cette prise de conscience politique, l'auteur fait correspondre un changement graduel du pronom personnel ; la catégorie grammaticale et la catégorie sociale, dans ce *Bildungsroman*<sup>37</sup> expérimental qui est *Vogliamo tutto*, se côtoient.

Une modification de la laisse suit ce changement pronominal : si, jusqu'alors, elle était le support de l'histoire singulière de l'ouvrier-masse, maintenant elle devient le moyen d'expression des luttes ouvrières dans leur dimension collective. Avec une structure qui fait place à la voix de la pluralité, la laisse confirme une fois de plus sa profonde adaptabilité. Ainsi, cette unité variable accueille à l'intérieur d'elle-même du matériel hétérogène provenant de différentes sources (tracts, slogans, journaux, notamment). Les paragraphes des sixième, septième et huitième chapitres s'ouvrent ainsi aux comptes rendus des grèves et des luttes dans l'usine, ou bien aux revendications des ouvriers.

---

33 Nous verrons que *Vogliamo tutto* abandonne cette linéarité et l'expliquerons.

34 Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, *op. cit.*, p. 73 et 89. Nous pourrions traduire ce terme par « insouciant, indifférent ».

35 *Ibid.*, p. 73. « Qui est bien la chose la plus dégueulasse qui existe » (p. 55).

36 *Ibid.* « À la fin je pensais que c'étaient des fous, des couillons, des missionnaires. Et je ne m'intéressais pas à ce qu'ils disaient » (p. 55).

37 Nous employons ici cette catégorie parce que le protagoniste de *Vogliamo tutto* est l'acteur d'une évolution qui l'amène à avoir une plus grande conscience de lui-même et de son positionnement face à la société.

La provenance externe des séquences, la distance linguistique qui s'établit par rapport à la voix du narrateur de la première partie, donnent à *Vogliamo tutto* une grande richesse formelle à l'ouvrage, mais aussi un effet de distanciation. Balestrini atteint un double objectif : il respecte ses finalités poétiques, exprimées lors des réunions du Gruppo 63, et réussit à donner une grande force expressive à son ouvrage. En voici un exemple :

*Di qui l'esigenza operaia di aumenti sulla paga base senza aspettare i contratti. Di qui l'esigenza operaia delle 40 ore, 36 per i turnisti, pagate 48 subito. Di qui l'esigenza operaia della parità normativa subito. Per il semplice fatto di entrare nell'inferno della fabbrica : Noi vogliamo il salario minimo garantito di 120.000 lire al mese*<sup>38</sup>.

L'abandon de la fonction prise par le roman durant le néoréalisme, son ouverture à l'histoire, la disponibilité à y être habité constituent le signe le plus évident de la nature expérimentale du roman. L'auteur semble se détacher de son rôle de créateur et se présenter comme s'il voulait limiter ses fonctions à la gestion du matériel provenant du monde et au *limæ labor*. Cette attitude expérimentale a été justement rapprochée de celle des différents artistes contemporains (un monde auquel appartient Balestrini), notamment à l'activité de Piero Manzoni<sup>39</sup>.

Le huitième chapitre est un long compte rendu, journalier, des luttes entreprises à la Fiat jusqu'au 28 juin 1969. Les paragraphes sont introduits par la date, deux points et un texte commençant par une majuscule. Le neuvième chapitre est entièrement dédié à l'assemblée tenue par les ouvriers la veille du 3 juillet 1969, où il y a eu de durs affrontements avec la police dans les rues de la ville de Turin, en particulier à Corso Traiano<sup>40</sup>. Le dernier chapitre est

---

38 *Ibid.*, p. 120. « D'où l'exigence ouvrière d'augmentations sur le salaire de base, sans attendre les conventions collectives. D'où l'exigence ouvrière des 40 heures, 36 pour ceux qui travaillent par équipes, payés 48 tout de suite. D'où l'exigence ouvrière de la parité statutaire tout de suite. Simplement pour le fait d'entrer dans l'enfer de l'usine : Nous voulons un salaire minimum garanti de 120 000 lires par mois » (p. 92).

39 Les analyses de Gian Paolo Renello, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB, 2010, d'Antonio Loreto, *La dialettica in Nanni Balestrini*, Milano, Mimesis, 2014, de Daniele Fioretti, *Carte di fabbrica*, Pescara, Tracce, 2013, vont dans ce sens. Sur le rapport de Piero Manzoni et les « Novissimi », signalons l'article paru le 3 mai 2014 sur « Alfabet2 » et lisible à l'adresse : <http://www.alfabet2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni>.

40 Récemment, sur le site Internet de Lotta Continua a été republié un article du 5 juillet 1969 qui rapporte les mêmes événements décrits par Balestrini, parfois avec les mêmes tournures

entièrement dédié à la représentation de la lutte. Le neuvième chapitre est le moment où l'auteur arrive à utiliser la structure des laisses narratives en exploitant au mieux leurs potentialités, arrivant ainsi à réaliser une véritable narration chorale. Chaque paragraphe est l'expression d'une voix ouvrière différente, toujours sans nom ni marque caractéristique, qui raconte les luttes vues par son secteur dans l'usine, qui éclaire les objectifs plus importants et donne aux autres « *compagni*<sup>41</sup> » les conseils stratégiques pour poursuivre la lutte. Et grâce à cette technique Balestrini parvient aux conséquences les plus mûres de sa réflexion stylistique : il arrive – au même moment – à reculer en tant qu'auteur, en laissant la place à ses personnages, et à atteindre l'objectif néo-avant-gardiste, ou à écrire une œuvre en utilisant le matériel verbal, multiforme et chaotique, qui est propre à la réalité de l'usine.

Cette dernière réflexion sur les pages chorales que Balestrini place juste avant le chapitre final de son ouvrage, pose une question plus large sur le lecteur implicite de *Vogliamo tutto*. Si la langue employée dans tout le livre se maintient à un niveau mimétique de l'oralité, avec des tournures influencées par les dialectes méridionaux et parfois spécifiquement du napolitain, la structure choisie par l'auteur présente de nombreux éléments de nouveauté, par rapport à la tradition littéraire, à laquelle elle se propose de s'opposer. D'un côté, donc, l'aspect linguistique de l'œuvre laisse imaginer une complète ouverture du roman au lecteur prolétaire ou sous-prolétaire, mais, si on considère ce facteur comme la résultante stylistique d'une technique narrative définie préalablement, nous pouvons facilement envisager un lecteur implicite qui appartient à la classe sociale de la bourgeoisie. En outre, la fonction cognitive du texte aurait été plus limitée si le lecteur à qui il s'adresse était le même acteur social que celui qui est engagé dans les luttes.

Le lecteur implicite de *Vogliamo tutto* fait donc partie de l'élite culturelle et sociale des années soixante-dix. Celui-ci peut capter les références aux écrivains précédents, il peut saisir les clins d'œil à la tradition littéraire et cinématographique, il est le seul enfin à comprendre la portée de l'opération stylistique menée par Balestrini. Supposer un lecteur implicite de ce type, plutôt qu'appartenant au sous-prolétariat ouvrier, ne limite pas les implications révolutionnaires du style utilisé par l'auteur, mais concerne aussi le message subversif véhiculé dans le livre. Le roman, qui traversait une époque de crise et

---

de phrases. Disponible à l'adresse : [http://www.lotta-continua.it/index.php?option=com\\_easyblog&view=entry&id=98&Itemid=101](http://www.lotta-continua.it/index.php?option=com_easyblog&view=entry&id=98&Itemid=101) (consulté le 7 juillet 2016).

41 « Camarades », nom appellatif qui souvent ouvre les laisses.

qui a donné naissance au mouvement de l'avant-garde, était encore un moyen important intellectuel, central et débattu. Grâce à Giangiacomo Feltrinelli, son éditeur, et à Balestrini, en 1971, la bourgeoisie italienne avait l'opportunité de comprendre qui était ce nouveau sujet social qui criait ses besoins dans les usines et dans les rues de Turin ; elle avait la possibilité de le connaître de près, d'écouter sa voix, de visualiser ses pensées.

En conclusion, nous croyons qu'arriver à une analyse, qui fait dialoguer *Vogliamo tutto* avec la tradition précédente plutôt que s'arrêter au phénomène de rupture représenté par la néo-avant-garde, en mettant en lumière les risques de l'opération, ouvre la possibilité d'étendre le regard critique sur la littérature ouvrière de l'après deuxième guerre mondiale et, dans le cas particulier des actes de ce colloque, sur une notion de peuple.

Supposer une position d'ouverture vers la tradition précédente, plutôt que de rupture, n'entend pas nier les aspects les plus originaux de l'œuvre de Balestrini. À travers une analyse comparée, il est possible de révéler certains aspects de continuité entre les années cinquante et les années soixante-dix, dans le panorama de la littérature d'usine. En revanche, à travers une analyse ponctuelle du style de l'auteur, nous pouvons comprendre sa portée originelle tant de *Vogliamo tutto* par rapport au panorama littéraire italien (grâce à l'emploi de techniques narratives innovantes), que de ce narrateur au degré zéro, qui se veut le porte-parole d'une classe sociale entière, confiné aux marges de la société.

Présumer que le lecteur implicite de l'œuvre est un lecteur appartenant à la bourgeoisie intellectuelle, donc à la classe sociale adverse dans le roman, et non pas l'ouvrier militant qui trouverait dans le livre sa propre représentation, confère à *Vogliamo tutto* une valeur documentaire. Grâce au système de travail adopté par Balestrini, basé sur l'interview et la collecte d'informations, la distance entre le lecteur et l'objet représenté apparaît réduite au minimum ; le champ a été libéré de la présence encombrante de l'auteur traditionnel, ou du moins tel est le propos de l'auteur.

Une fois mise en relief l'importance de la démarche de Balestrini dans la représentation de l'ouvrier-masse avec cette tension vers l'objectivité, il sera utile d'étudier la suite de son travail de narrateur. À travers ses romans, l'auteur a offert une image de plusieurs acteurs sociaux ; dans une société en changement permanent, qui, à partir des années soixante, a vu le tissu social se complexifier, le fait de récupérer et d'analyser ces œuvres depuis cet angle d'attaque, peut faciliter la compréhension de la pluralité sociale. En adoptant cette perspective, grâce à Nanni Balestrini et à son activité au fil des années, il sera possible d'interpréter le rapport de force entre les différents acteurs sociaux italiens.