

« Les luttes ouvrières de l'automne 1969 en Italie : images de l'ouvrier(e)-masse dans la littérature »¹

Lia Perrone

Docteure en Langue, Littérature et Civilisation Italiennes

Membre associé du LIRCES

Le mouvement étudiant qui éclate au printemps 1968 dans plusieurs pays européens, prend une dimension particulière en Italie, où il prélude à une période beaucoup plus longue de contestations dont l'acteur principal est la classe ouvrière. Entre 1968 et 1969, le mouvement se déplace des universités vers les usines : les échanges entre étudiants et ouvriers engendrent ainsi des réflexions communes qui seront la source d'une vague de manifestations connue sous le nom d'*autunno caldo* (« automne chaud »). Cette expression fait référence très précisément aux nombreuses grèves spontanées qui furent déclenchées entre les mois de septembre et décembre 1969 dans toutes les grandes industries italiennes en vue d'obtenir des meilleures conditions de travail. Depuis le début de l'année, les ouvriers subissaient en effet les conséquences désastreuses d'un réaménagement du secteur, qui avait conduit à une mécanisation encore plus poussée, à l'intensification des rythmes de production et à une généralisation du travail à la tâche qui provoquait une division et de tensions accrues entre ouvriers de catégories différentes. Les nouvelles formes de lutte sont organisées par des « comités unitaires de base » (CUB), et bénéficient du soutien des groupuscules révolutionnaires nés durant les mois précédents (tels que « Potere Operaio », « Lotta Continua », « Avanguardia operaia »). Elles recueillent de surcroît le soutien des syndicats officiels qui, poussés par leur base, étaient parvenus à prendre leurs distances avec les partis politiques auxquels ils étaient jusqu'alors traditionnellement associés. À la fin de l'automne 1969, ces luttes aboutissent à la signature d'un « nouveau contrat national », garantissant une augmentation de salaire pour les ouvriers (toutes catégories confondues) et une réduction progressive du temps de travail ; les ouvriers métallurgistes obtiennent en outre le droit de tenir librement des assemblées dans chaque atelier. Le « Statut des travailleurs », signé le 20 mai 1970, établit officiellement ces acquis majeurs du mouvement ouvrier italien.

¹ Dans cet article j'expose les premiers résultats de mes nouvelles recherches, entamées depuis la soutenance de ma thèse de doctorat dédiée aux représentations littéraires et artistiques de l'affaire Moro. Le présent travail a fait l'objet d'une communication lors de l'édition 2019 de la *Summer School* de l'« Association for the Study of Modern Italy » organisée à l'Université de Milan le 28 et 29 juin.

Cet « automne chaud », qui semblait autoriser tous les espoirs pour l'avenir, connaît cependant une conclusion tragique : le 12 décembre 1969, une bombe explose à Milan dans les locaux d'une banque située sur la place Fontana, en plein centre-ville, faisant 16 morts et plusieurs blessés. Cet attentat bouleverse les Italiens, non seulement par sa violence, mais également en raison des zones d'ombre qui s'emparent immédiatement des faits, et qui, cinquante ans plus tard, persistent toujours : aujourd'hui encore, malgré les enquêtes et les procès, les noms des responsables demeurent inconnus, tout comme leurs motivations. Nombreux sont toutefois les historiens qui interprètent ce massacre apparemment « gratuit » et non revendiqué comme une sorte de réaction ou de réponse obscure à l'agitation ouvrière des semaines précédentes. Plus particulièrement, il faudrait y voir l'acte inaugural de la « stratégie de la tension », une manœuvre mise au point par des agents dévoyés des services secrets avec la connivence d'hommes politiques de haut vol visant à réfréner toute velléité progressiste au sein de la population, et à favoriser la mise en place d'un gouvernement autoritaire. Cet épisode a durablement marqué l'imaginaire collectif des Italiens car, ouvrant la triste saison du terrorisme politique, il tend à rayer des mémoires le souvenir de l'effervescence sociale qui a caractérisé la fin des années Soixante et le début de la décennie suivante². En effet le terrorisme, qu'il soit l'œuvre des néo-fascistes ou celle du bord opposé, a affecté et faussé le regard porté par l'opinion publique italienne sur les luttes ouvrières : toute violence exercée au cours des mouvements revendicatifs, tout dérapage dans les manifestations (voies de fait sur les « petits chefs », contremaîtres et chefs d'atelier, affrontements brutaux avec la police) sont désormais soupçonnés de traduire l'adhésion des militants ouvriers aux projets terroristes de certains groupuscules révolutionnaires ayant évolué au sein du mouvement.

Ce regard nouveau sur le mouvement ouvrier a inévitablement trouvé son écho chez les historiens. Parmi les controverses suscitées par « l'automne chaud », les questions posées par cette nouvelle figure de l'« ouvrier révolutionnaire » occupent une large place. Dans son essai *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Andrea Sangiovanni a notamment mis en lumière une dissonance décisive entre l'image construite au sein des groupes révolutionnaires et celle diffusée à l'extérieur de ceux-ci, surtout en ce qui concerne le rapport au travail. En effet, à l'intérieur des groupes l'on a dessiné le portrait symbolique d'un ouvrier qui ne lutte pas contre ses mauvaises conditions de travail, mais contre le travail lui-même, envers lequel il manifeste un refus plein et entier³. Cette image s'affirme et continue de

² Giovanni Moro traite cette question de manière approfondie dans *Anni Settanta*, Torino, Einaudi, 2007.

³ A. Sangiovanni, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Roma, Donzelli, pp. 164-165.

circuler encore au début des années Soixante-dix, comme le prouve le roman *Vogliamo tutto* (1971) de Nanni Balestrini. Le protagoniste et narrateur, Alfonso, est un jeune ouvrier d'origine méridionale immigré dans le nord de l'Italie afin d'améliorer sa situation économique et sociale, sans toutefois être réellement convaincu du bien-fondé de cette possibilité. Dans un premier temps, il s'installe à Milan, où il cumule les contrats précaires et les dettes, car ses maigres revenus ne lui permettent pas de profiter pleinement des opportunités qu'offre cette grande ville en pleine expansion économique, exemple même du capitalisme conquérant. Il décide alors de déménager à Turin pour postuler chez FIAT, où il est immédiatement embauché avec d'autres centaines d'ouvriers. Ici, la rencontre avec les étudiants aux portes de l'usine et dans la ville, ainsi que ses propres conditions de vie à l'intérieur et à l'extérieur de l'atelier, lui permettent d'acquérir une conscience politique qui se traduit en refus total du travail, en rejet radical du système-usine et, finalement, en révolte contre l'État lui-même : « Nous devons lutter contre un État basé sur le travail »⁴, conclut-il.

Le héros de Balestrini est un archétype de l'ouvrier-masse, une figure de révolutionnaire utopique, qui a vocation à représenter la classe ouvrière dans son ensemble. Sur ce point, il est utile de rappeler qu'Alfonso finit pour ne plus s'exprimer au « je » mais au « nous », et que sa voix se transforme par moments en voix de la masse : son langage initialement familier et mêlé à des formules dialectales, devient une « langue » artificielle, formée de slogans et de bribes de conversations recueillies par Balestrini lui-même lors de réunions et d'assemblées d'ouvriers auxquelles il a assisté⁵. Beniamino Della Gala note très justement que *Vogliamo tutto* trace le parcours de formation idéal (et idéalisé) de la classe ouvrière⁶, un parcours quasi initiatique déroulant ses étapes graduelles vers l'accomplissement final, comme on le voit dans les cinq chapitres de la deuxième partie : *Le salaire*, *Les camarades*, *L'autonomie*, *L'assemblée*, *L'insurrection*. Cet ouvrier privé de toute particularité contingente dont seuls sont mis en relief les traits qui attestent de son esprit révolutionnaire est en fait le porte-parole de son créateur et a pour tâche de délivrer le message politique de ce dernier. Balestrini milite alors en effet à « Potere operaio » et il est en même temps l'un des représentants du « Groupe 63 », un courant littéraire prônant la rupture avec les valeurs et les normes esthétiques traditionnelles : comme le souligne Giuseppe Muraca, à travers ce roman il cherche

⁴ « Dobbiamo lottare contro uno Stato fondato sul lavoro », N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 78. Toutes les citations en italien sont traduites par mes soins.

⁵ Beniamino Della Gala explique plus précisément que Balestrini a eu recours au *cut-up*, une technique consistant en l'enregistrement de la vive voix des ouvriers de FIAT par le biais d'un magnétophone, suivi de la fragmentation et du réassemblage des morceaux enregistrés en forme de discours narratif écrit. Cf. B. Della Gala, *Vogliamo tutto, o del coraggio d'immaginarsi compagni*, « Jacobin Italia » (en ligne), 21 mai 2019, <https://jacobinitalia.it/vogliamo-tutto-o-del-coraggio-dimmaginarsi-compagni/>.

⁶ *Ibid.*

évidemment « à concilier [...] son avant-gardisme littéraire avec son avant-gardisme politique »⁷. *Vogliamo tutto* doit donc être lu en tant qu'œuvre militante et interprété comme un appel à l'action. Du reste, le titre *Vogliamo tutto* (*Nous voulons tout*) n'est rien d'autre que la reprise littérale d'un des slogans répétés au cours des manifestations de l'époque, ainsi qu'il est rapporté à plusieurs reprises dans le roman.

L'attention de Balestrini étant globalement tournée vers la représentation de l'« ouvrier-révolutionnaire », la description du « monde de l'usine » occupe une place marginale dans son récit. D'autres écrivains, en revanche, s'attacheront à décrire ces aspects de manière plus approfondie au cours des années suivantes, notamment l'écrivain-ouvrier Tommaso Di Ciaula qui, dans *Tuta Blu* (*Bleu de travail*, 1978) développe davantage la dimension humaine, en se focalisant sur la psychologie du personnage-ouvrier⁸. Il évoque alors les conflits entre travailleurs à l'intérieur de l'usine, souvent dus aux logiques de pouvoir hiérarchique, les cadences de travail exténuantes, le problème majeur des accidents de travail, le caractère coercitif de la profession et de la condition même d'ouvrier, qui se prolonge dans la vie quotidienne. Ces éléments sont souvent au cœur de la littérature industrielle contemporaine ; dans cette production, *Dita di dama* (2009) de Chiara Ingrao occupe une place particulière, en raison de son choix singulier d'adopter un regard féminin, voire féministe, sur un univers imaginé comme étant éminemment masculin.

Dita di dama relate l'histoire, inspirée de faits réels et allant de 1969 à 1972, d'un groupe de jeunes ouvrières de la fabrique de téléviseur Voxon, située dans la banlieue romaine. Cette histoire nous est racontée par Francesca, qui toutefois n'appartient pas au monde de l'usine : étudiante en Droit, Francesca est la meilleure amie de Maria, personnage central du récit. L'évènement inaugural de celui-ci, dont le caractère douloureux annonce la tonalité de l'ouvrage, est l'entretien d'embauche de Maria à l'usine : fière de son diplôme de sténodactylo fraîchement obtenu, Maria pense pouvoir décrocher un emploi correspondant à sa qualification, mais les seuls postes disponibles sont des postes d'ouvrières à la chaîne. Maria, qui un temps avait caressé en vain le rêve de poursuivre ses études jusqu'à l'Université, se voit contrainte, par nécessité, d'accepter cette proposition décevante et rejoint les rangs de centaines de jeunes femmes comme elle à la recherche d'un emploi. Son destin est résumé dans le titre du roman : ses « doigts de dame », des doigts fins donc, que l'on imagine voués à des tâches délicates ou à des activités artistiques, Maria va devoir les

⁷ G. Murdaca, « *Vogliamo tutto* » di Nanni Balestrini, « Lotta continua » (en ligne), 20 mars 2019, https://www.lotta-continua.it/index.php?option=com_easyblog&view=entry&id=466&Itemid=319.

⁸ T. Di Ciaula, *Tuta Blu*, Milano, Feltrinelli, 1978. Le roman a été traduit en français et publié par Actes Sud (I éd. 1982).

employer, vissée à la chaîne, à des travaux minutieux, certes, mais grossiers, salissants et répétitifs. Maria partage ce destin avec les autres ouvrières de l'usine, personnages inspirés de femmes ayant vraiment existé que Chiara Ingrao a rencontrées personnellement. Son intention était en effet de livrer à ses lecteurs un témoignage authentique d'événements qu'elle a elle-même vécus ou, du moins, observés de près : fille de l'ancien président de la Chambre des députés et figure historique du Parti Communiste Italien Pietro Ingrao, elle a participé au mouvement étudiant de 1968 et s'est par la suite consacrée au syndicalisme. Son récit s'appuie donc sur une recherche documentaire très soignée et vise également au réalisme linguistique, avec le recours assez fréquent au dialecte romain, utilisé par les « vraies » protagonistes.

La narration suit le « paradigme infernal » typique de la littérature industrielle⁹, comme le suggèrent les titres des dix-huit chapitres du roman, qui mettent en exergue des vers de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri: sans aucune grandiloquence, Chiara Ingrao entend bien signifier que l'usine est fondamentalement *un enfer*, à cause du travail à la chaîne, des accidents véritablement effroyables et de tourments plus dérisoires, tels la bataille à laquelle il faut se livrer pour avoir le droit de se rendre aux toilettes. Mais cette usine infernale est aussi un lieu d'apprentissage de la solidarité ouvrière et celui de luttes parfois victorieuses. Une différence capitale sépare « *Dita di dama* » des ouvrages dont les protagonistes sont des hommes : pour Maria et pour ses collègues l'usine n'est pas seulement un endroit qui provoque la rébellion et la prise de conscience politique, mais également un lieu d'émancipation féminine, qui pour ces jeunes ouvrières s'étend au-delà de la sphère du travail et englobe la sphère du privé, de la famille et des relations amoureuses. L'itinéraire de Maria en témoigne : alors qu'à ses débuts elle haïssait son travail, l'usine, et jusqu'au nom de sa profession, elle se conscientise progressivement, participe plus souvent à des luttes et décide enfin de devenir déléguée syndicale. Ce parcours s'accompagne parallèlement de la construction d'une identité féminine de plus en plus affirmée et de plus en plus autonome.

Bien que tous deux aient pour thèmes l'*autunno caldo* des luttes et des conquêtes ouvrières, les romans de Balestrini et de Ingrao diffèrent profondément. Rédigé au début des années Soixante-dix, *Vogliamo tutto* est un ouvrage marqué par son époque, qui nous permet de mieux comprendre l'influence qu'ont pu exercer des forces politiques extérieures à l'usine

⁹ Cf. le paragraphe « Una stagione all'inferno » (*Une saison en enfer*) dans l'essai de Giuseppe Lupo « Orfeo tra le macchine », in G. Bigatti – G. Lupo (dirigé par), *Fabbriche di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Bari, Laterza, 2014, pp. 5-6.

sur les mutations du mouvement ouvrier. La leçon souffre toutefois de son schématisme et les personnages qu'elle mobilise restent des abstractions quelque peu coupées des réalités, comme l'est Alfonso, figure idéale de « l'ouvrier-révolutionnaire », derrière laquelle se cache Balestrini lui-même, avec son message bien précis. *Dita di dama*, au contraire, entend faire revivre non des abstractions mais des personnages bien réels, représentés sans aucune étiquette préconçue. À travers ce récit, l'on découvre l'histoire peu connue, car occultée par la « mythologie ouvrière masculine »¹⁰, du travail et des luttes des femmes. Une occultation qui est double, puisqu'elle résulte de la prédominance tacite de la vision masculine des luttes ouvrières, mais elle est due aussi au poids de l'histoire et de ses soubresauts : « Aujourd'hui on le raconte de toute autre manière, ce fameux décembre 1969 »¹¹, affirme Francesca faisant référence au massacre de la place Fontana à Milan, qui est venu occuper le devant de la scène historique, rejetant dans l'ombre et dans l'oubli l'espoir et les promesses de changements sociaux. Chiara Ingrao a décidé de leur rendre leur juste place, mettant au premier plan le changement du rôle de la femme, qu'elle décrit à travers l'expérience d'une femme-ouvrière dont on finit par reconnaître et respecter le rôle à l'intérieur de l'usine, de la famille et de la société. En dernière analyse, la démarche de Chiara Ingrao, suivie au début des années 2010 par d'autres écrivaines comme Elena Ferrante et Elena Costa¹², montre l'aptitude de la littérature à éclairer l'histoire, notamment lorsqu'elle est témoignage et mise en lumière d'épisodes injustement méconnus.

¹⁰ Pour ces réflexions, voir également L. Varlese, *Dita di dama e camici colorati*, in « Ingegnere » (en ligne), 5 mars 2010, <https://www.ingenere.it/recensioni/dita-di-dama-e-camici-colorati>.

¹¹ « Oggi si racconta in tutt'altro modo, quel dicembre de sessantanove », C. Ingrao, *Dita di dama*, Milano, Baldini+Castoldi, 2009, p. 72.

¹² Dans *Celle qui fuit et celle qui reste* (2013), troisième volet de sa quadrilogie *L'amie prodigieuse*, Elena Ferrante consacre plusieurs pages au récit du travail en usine de l'une des protagoniste, Lila, au temps de luttes ouvrières, tandis qu'en 2014 Elena Costa a publié une histoire très semblable à celle de *Dita di dama*, également inspirée de faits réels : son roman *Le più piccole del '68* raconte l'occupation d'un atelier textile situé près de Rome de la part des ouvrières, toutes très jeunes, déterminée à lutter pour défendre leur droit au travail et à une existence digne.