

**TEXTE, PARATEXTE ET CONTRATS DE LECTURE DANS *IL QUINTO STATO***

**DE FERDINANDO CAMON**

S'il est une règle à laquelle obéisse encore le roman aujourd'hui, c'est bien de n'en avoir aucune. Fort de son incontestable hégémonie sur tous les autres genres, "il s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés", comme l'écrit Marthe Robert (1), qui ne lui reconnaît d'autre loi que celle de "l'expansion indéfinie" (2). Il n'est pas de domaine de l'expérience humaine qui lui soit étranger, il fait feu de tout bois. Genre éminemment élastique, il ne se contente pas de repousser toujours plus avant ses frontières, mais va jusqu'à les abolir, accueillant en son sein tous ses parents, proches ou lointains, autobiographie, récit de vie, témoignage, document, pour n'en citer que quelques-uns. C'est dire que la mention "roman" sur la couverture d'un livre tend à devenir une étiquette des plus floues, qui s'applique à des textes totalement hétérogènes, et qu'il appartient désormais au lecteur de juger de la nature du texte qu'il lit.

Il n'est donc pas surprenant que, parallèlement à l'extension toujours croissante de la notion de roman, l'on ait assisté au développement du discours d'escorte, ces éléments d'accompagnement du texte qui constituent ce que Gérard Genette a baptisé le paratexte (3) et qui concourent à orienter, à guider, à désambiguïser la lecture: il n'est que de voir la prolifération des jaquettes et autres bandes-annonces. C'est à Gérard Genette que revient en effet le mérite d'avoir attiré l'attention sur le rôle et l'importance du paratexte, traditionnellement négligé au profit du

---

texte seul. Le paratexte, c'est d'abord "ce par quoi un texte se fait livre" (4), mais c'est surtout le

"lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente - plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés" (5).

En d'autres termes, le paratexte a une fonction précise, il est en quelque sorte le garde-fou du texte - et du lecteur: attention donc au paratexte! (6)

Les romans de Ferdinando Camon appartiennent à cette nouvelle génération de romans hybrides dont il est malaisé d'établir précisément la nature, si l'on s'en tient au texte seul. Or Camon semble particulièrement soucieux d'éviter à ses lecteurs tout risque de contresens, et utilise à cet effet les multiples ressources que lui offre le paratexte. C'est particulièrement évident dans le cas de ses deux premiers romans, respectivement *Il quinto stato* (1970) et *La vita eterna* (1972), récemment réédités en un seul volume, sous le titre *Romanzi della pianura* (1988), et du quatrième, *Un altare per la madre* (1978), réunis en un cycle intitulé *Ciclo degli ultimi*. *Il quinto stato* et *La vita eterna* sont en effet dotés l'un et l'autre d'un paratexte particulièrement riche, et en particulier d'un "avertissement" final des plus instructifs. Le paratexte d'*Un altare per la madre*, en revanche, est extrêmement réduit, mais sa sobriété même fait sens dès lors qu'on le relie aux deux précédents, comme nous y invite Camon en associant les trois romans en un cycle, amenant ainsi son lecteur à une lecture circulaire, jamais close, où chaque texte se nourrit du précédent, celui-ci venant enrichir le paratexte de celui-là. Tous trois décrivent - chacun selon ses modalités propres - la vie hors de l'histoire d'une petite communauté rurale vénète et son inéluctable disparition. C'est dire qu'ils font entrer dans la littérature une civilisation paysanne que sa culture orale et son total isolement destinaient à rester murée dans le silence et dans l'oubli. *Il quinto stato* est le premier des trois romans: c'est donc à lui qu'incombe la tâche délicate d'inaugurer le transfert d'une civilisation dans une autre qui se poursuivra dans les deux derniers romans du cycle. Sans l'aide du paratexte, l'opération s'avérait pour le moins périlleuse, Camon va donc y recourir très largement: c'est ce qu'il nous faut à présent examiner de plus près.

Gérard Genette distingue, à l'intérieur du paratexte, un paratexte "éditorial" - le plus extérieur: la jaquette, la couverture, la page de titre, le prière d'insérer, etc - et un paratexte "auctorial", qui relève directement de la responsabilité de l'auteur: titre, mention de genre, dédicace, épigraphe, pré- ou postface, etc..., et même interviews accordées par l'auteur, parfois bien après la publication du livre. D'emblée on peut observer que le paratexte, tant éditorial qu'auctorial, de *Il quinto stato*, dans la première édition, exploite jusqu'à la saturation toutes ses ressources potentielles.

Le titre - sur lequel il nous faudra revenir plus longuement - est délibérément énigmatique. Si la couverture ne comporte, sur sa tranche, que le titre, et les noms de l'auteur et de l'éditeur - Garzanti -, en revanche la jaquette est très riche en informations directes et indirectes: le titre y est illustré par la silhouette d'un semeur; au dos figurent un manifeste de collection, qui vaut déjà comme mention de genre implicite, "Romanzi moderni Garzanti", et la reproduction de la jaquette d'autres romans publiés dans la même collection, dont ceux de Natalia Ginzburg et Carlo Emilio Gadda; enfin le rabat intérieur comporte une notice biographique succincte - on y apprend seulement, mais c'est essentiel, que Camon est né le 14 novembre 1935 dans un petit village de la plaine du Pô, près de Padoue - qui embraye immédiatement sur une notice bibliographique extrêmement développée: on y découvre que Camon, s'il publie là son premier roman, n'en est pas pour autant un débutant dans le monde des Lettres. Il est déjà l'auteur d'un recueil de poésies et de deux recueils de "conversations critiques" avec quelques-uns des plus prestigieux romanciers et poètes italiens contemporains, dont la liste détaillée nous est fournie. Autant dire que le romancier novice est déjà, à l'évidence, un "addetto ai lavori". On y trouve aussi un long prière d'insérer de Pier Paolo Pasolini. Il précise ce que la notice biographique ne faisait que laisser supposer, à savoir l'origine paysanne de Camon; mais il propose surtout une véritable recension du roman, qui soulève d'emblée certains des problèmes majeurs que posera la lecture du texte: son mode de "contamination linguistique" totalement original - et Pasolini cite quelques précédents: rien moins que Dante, Boccace et Verga - le repérage de son énonciation, son éventuel statut autobiographique, l'ambiguïté résultant du conflit entre raison et sentiment.

On le voit, le paratexte éditorial fournit déjà un certain nombre d'informations, dont la plus importante est peut-être qu'il nous les fournit simultanément, sans en privilégier aucune au détriment des autres. Apprendre, d'une part, que Camon est lui-même issu de la

civilisation paysanne qu'il décrit dans son roman amène nécessairement à une lecture du texte comme témoignage de l'intérieur, lui confère instantanément une charge d'authenticité à laquelle ne peut prétendre aucun récit, si documenté et nourri d'observations soit-il, qui témoigne de l'extérieur. Apprendre d'autre part que Camon est en quelque sorte cautionné par la présence à ses côtés, dans la même collection, d'un Gadda par exemple, qu'il est parrainé par Pasolini, qu'il se trouve de plain-pied, grâce à ses "conversations critiques", avec les plus grands écrivains italiens, c'est lui conférer, instantanément là encore, un capital de littérarité, un label de qualité: c'est désigner le texte comme "recevable" (7).

Le paratexte éditorial postule donc déjà implicitement une double nature du texte: à la fois roman et témoignage. C'est l'amorce d'un double contrat de lecture, que le paratexte auctorial va confirmer et préciser.

A la différence de la couverture, qui ne faisait que le laisser supposer, la page de titre indique explicitement le genre du texte: c'est bien un roman. Même si, on l'a vu, c'est désormais une étiquette vague, elle n'en est pas moins le support incontestable d'un "pacte romanesque", dont Philippe Lejeune définit ainsi les deux aspects: "Pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité" (8). Or l'avertissement final - supposé, si le lecteur joue le jeu, clôt la lecture du texte - propose non pas un, mais deux pactes:

"Tengo a precisare al lettore che i riferimenti a fatti, persone e luoghi reali son da giudicarsi frutto d'immaginazione; ma tengo a precisare altresì che lo sfondo sociale del romanzo è vero fino al dettaglio, e che quanto è qui scritto è sostanzialmente reale.

I riferimenti letterari sono troppo ovvi perché metta conto renderne ragione. Basterà accennare a une serie di testimonianze per beatificazione raccolte in 'Conoscenza religiosa'n.1 (pagg.55 sgg.), a Jacopo Passavanti (pagg.34 sg.), alla *Storia di Michele minorita* (pag.49), alla scena in cui il mostro Calibano incontra la figura umana (pagg.114 sg.) [...]"

Le premier alinéa propose un pacte référentiel en bonne et due forme, malgré la précaution oratoire désormais classique par laquelle il commence (9). On y trouve en effet une définition précise du "champ du réel visé", en l'occurrence "le fond social", ainsi qu'un

énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend" (10): dans le cas présent, la vérité absolue, jusque dans les moindres détails.

C'est donc bien, paradoxalement, un statut de texte référentiel que revendique Camon pour son roman: le texte, dit-il, renvoie à une "réalité" qui lui est extérieure, dont il prétend restituer l'image fidèle. Or le texte de fiction et le texte référentiel s'opposent précisément en ceci que le premier, à la différence du second, ne peut être soumis à une épreuve de vérification: il ne renvoie à aucune réalité extra-textuelle. Force sera donc de reconsidérer, à la lumière de ce pacte référentiel, la fictivité supposée par le pacte romanesque: on peut imaginer que tout ce qui n'est pas "le fond social" lui reste ouvert.

Mais à son tour ce pacte référentiel s'appuie sur un pacte autobiographique implicite qui en est le garant. Rappelons que, pour Philippe Lejeune, la condition *sine qua non* de l'autobiographie est l'"identité de l'auteur, du narrateur et du personnage" (11), identité dont le critère est l'identité du nom. En conséquence, le pacte autobiographique est "l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture" (12). Dans le cas du *Quinto Stato*, on ne peut parler d'un véritable pacte autobiographique, dès lors qu'il n'y a pas affirmation explicite de l'identité auteur/narrateur/personnage. Le texte est en effet écrit à la première personne, mais le personnage-narrateur qui dit "je" n'y est jamais nommé. Rien n'interdit, certes, d'identifier ce "je" anonyme, porte-parole de la communauté paysanne, à l'auteur, Ferdinando Camon, dont on connaît, grâce à la notice biographique, l'origine paysanne. C'est d'ailleurs ce que Pier Paolo Pasolini, dans sa présentation-recension déjà évoquée, n'hésite pas à faire, quand il parle d'une "dissociazione dell'autore in autore-personaggio", dont le roman tendrait à reconstruire l'unité. Mais rien, non plus, n'autorise totalement cette identification, dès lors que le nom, dont la présence pourrait seule lever le doute, est - délibérément bien sûr - absent dans le texte. Il est donc évident que Camon ne fait pas de l'autobiographie une fin, mais un moyen. Certes une trajectoire individuelle se dessine dans *Il Quinto Stato*, un parcours fantasmatique qui arracherait le protagoniste paysan à l'ensevelissement "nell'immemoria del buio verde" (13) pour le conduire à la ville, à la "grande luminaria del centro" (14) où il pourrait même mourir de béatitude. Mais quels liens entretient-elle avec la trajectoire réelle de l'auteur Camon, comment le paysan - du texte - est-il devenu l'écrivain - du paratexte -, *Il Quinto Stato* ne le dit pas, ou le laisse à peine entrevoir. C'est cette béance, ce vide entre texte et paratexte - évident dès l'*incipit*, ancré dans un

présent coupé de tout passé comme de tout avenir (15) - qui, associée, répétons-le, à l'absence du nom, problématise la composante autobiographique du *Quinto Stato*. En revanche, si l'autobiographie n'est pas la visée explicite du texte, elle en est indéniablement le support indispensable: c'est à elle que le témoignage de Camon doit sa légitimité. En d'autres termes, ce qui importe n'est pas tant l'autobiographie en elle-même, que son caractère de discours véridique: c'est elle qui authentifie, qui scelle le pacte référentiel.

Qu'en est-il alors du roman? Car c'est bien, en dépit de ce qui précède, un roman: Camon le réaffirme en parlant du "fond social du roman". Mais un roman, dont le second alinéa de l'Avertissement laisse supposer qu'il se caractérise peut-être davantage par sa qualité d'oeuvre littéraire que par sa dimension fictionnelle. Revendiquer pour le texte le seul statut de témoignage reviendrait en effet à lui dénier toute ambition littéraire, à le réduire au degré zéro de l'écriture. En revanche, revendiquer pour lui, simultanément, le statut de roman, le réintègre de plein droit dans la littérature. C'est à quoi s'emploient les "références littéraires" évoquées par Camon: officiellement destinées à rendre compte au lecteur des sources littéraires du texte, elles soulignent surtout sa richesse intertextuelle. Ainsi exhibé, l'intertexte agit comme un aimant, attirant dans sa sphère - la littérature - le nouveau texte qui se réclame de lui.

A bien y regarder, les dites références sont toutefois pour le moins hétérogènes. Mais leur disposition - qui ne correspond pas à leur ordre d'apparition dans le texte - reflète manifestement leur plus ou moins grande littérarité: du moins littéraire, voire du non littéraire - des témoignages, justement - au plus littéraire - *La Tempête* de Shakespeare, métonymiquement évoquée par le truchement de Caliban, en passant par des textes au statut intermédiaire - le recueil des prêches de Jacopo Passavanti, publié en 1354, et la *Storia di Michele Minorita*, frère mineur brûlé en 1389. Mais ce ne sont là que quelques exemples des références littéraires disséminées dans le texte: les autres, nous dit Camon, sont "trop évidentes pour qu'il soit nécessaire de les préciser". Mais trop évidentes pour qui?, sinon pour le public que circonscrit Camon du même coup: un public au moins assez averti pour lire entre les lignes du texte et y repérer sans aucune aide les dites références.

A l'intérieur de ce public, Camon distingue nettement deux types de lecteurs: le "lecteur idéal" d'abord, celui qu'il avait "besoin d'imaginer" (16) pour commencer à écrire *Il Quinto Stato*, qui s'incarne précisément en Pier Paolo Pasolini et Jean-Paul Sartre; tous

deux compteront effectivement parmi ses premiers lecteurs, et s'emploieront à assurer le succès et la diffusion du roman: le premier, on le sait, en le préfaçant, le second en le faisant traduire en français, relayant en somme l'auteur et l'éditeur. L'un et l'autre sont ce que l'on appelle des écrivains "engagés", selon la définition proposée par Sartre lui-même: des écrivains pour qui "la parole est action" (17), des écrivains dont la fonction est de "faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent" (18). Définition qui s'applique parfaitement à Camon, et renvoie du même coup à ses lecteurs "réels" - qui ne liront peut-être pas le livre, mais qui en sont les véritables destinataires, ceux-là précisément que l'étiquette "roman" attire et rassure: le public cultivé, qui se trouve être aussi le public bourgeois, puisqu'on ne peut dissocier l'un de l'autre. Le roman semble n'être en définitive pour Camon qu'un piège à lecteurs, une arme qu'il retourne contre ceux qui l'utilisent depuis toujours, car il s'agit comme l'écrivait encore Sartre, de "compromettre" le lecteur, de l'amener à se sentir responsable du scandale que le roman dévoile (19). Nulle complicité, nulle connivence donc entre Camon et son public, bien au contraire. C'est même précisément l'absence de connivence qui nécessite la mise en oeuvre - hors texte - de garde-fous garantissant le "bon" déchiffrement du texte. On peut en effet définir Camon - c'est l'un des effets du paratexte - comme le détenteur d'une double culture, sa culture paysanne d'origine et la culture littéraire dans laquelle il a, dit-il, "émigré" (20), alors que son public ne dispose, *a priori*, que de cette dernière. Ce qui signifie qu'il ne connaît pas cette portion du réel que Camon s'appête à lui livrer, et que de surcroît à cette ignorance se superpose la pseudo-connaissance qu'il croit en avoir grâce, précisément, à sa culture: en l'occurrence, l'image du paysan élaborée - autour de quelques clichés bien connus - par la littérature. Il était donc logique que Camon choisisse de battre en brèche cette image frelatée sur le terrain même qui lui a donné naissance.

On comprend mieux alors la nécessité, pour Camon, d'un triple pacte, ou si l'on préfère, d'un contrat de lecture à clauses multiples: un pacte romanesque d'abord, qui garantit la littéarité du message et fait une part à la fiction, mais aussi circonscrit un public, un pacte référentiel ensuite, qui garantit la sincérité et la véracité du message, enfin un pacte autobiographique sous-jacent qui, en légitimant l'émetteur du message, garantit l'authenticité de ce dernier.

On le voit, nous avons gardé le titre pour la fin, puisqu'il a ceci de particulier qu'il ouvre la lecture du texte, et la clôt, ne prenant tout son sens qu'une fois la lecture achevée. Mais aussi parce que, tout en

appartenant de plein droit au paratexte, il fonctionne également, comme le rappelle Charles Grivel, comme "première phrase du texte": "le titre est cette partie du texte dénotant le texte grâce à l'écart ménagé entre eux deux" (21). On ne saurait mieux dire que le titre est ambivalent, "partie du texte" mais séparé de lui, véritable pont entre texte et hors-texte. Camon semble l'avoir particulièrement bien compris en intitulant son roman *Il Quinto Stato*: titre qui reste énigmatique tant que la lecture du texte n'est pas achevée, et même au-delà, puisque Camon l'explicite inlassablement au fil des interviews, et encore dans la préface à la réédition de 1988:

"C'era il 'Quinto Stato '. Un' umanità inchiodata da secoli, non toccata dalle profonde mutazioni che rivoluzionavano il resto d'Europa. Un' oasi di Terzo Mondo immobile e morente nel cuore di una delle nazioni europee in più vorticiosa trasformazione. Una sacca di popolo che non conosceva nemmeno la lingua della propria nazione, né scritta né parlata." (22)

Plus qu'une annonce, le titre est ici une glose du texte, qui déclenche à son tour d'autres gloses. Il ne désigne pas tant le texte, que la fracture qui l'en sépare, et le renvoie sans ambiguïté au paratexte. Il est d'ailleurs significatif qu'il n'apparaisse jamais dans le texte, auquel il est nécessairement extérieur: le titre - et avec lui l'ensemble du paratexte - relève d'une autre énonciation que le texte. L'auteur du titre n'est plus un paysan, le narrateur du texte l'est encore. Texte et paratexte sont totalement étanches, contigus mais étrangers l'un à l'autre: ils ne parlent pas le même langage. Il faudra attendre le dernier roman du cycle, *Un altare per la madre*, pour assister à la contamination par osmose de l'énonciation du texte par celle du paratexte, comme si le paysan s'était définitivement dissous dans l'écrivain: absorbé par le texte, le paratexte n'a plus de raison d'être. Il n'en subsiste que le titre, mais il se fond cette fois dans le texte, auquel il fournit le mot de la fin.

Marie-Anne MOLLARET



## NOTES

- (1) Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972, p.14.
- (2) Ibid., p.14.
- (3) Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, 1981, p.9.
- (4) Gérard GENETTE, *Seuils*, Seuil, 1987, p.7.
- (5) Ibid., p.8.
- (6) Ibid., p.376.
- (7) Pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon, *La seconde main*, Seuil, 1979, p.328.
- (8) Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p.27.
- (9) Si l'on en croit Philippe Lejeune, "les formules liminaires [...] ont pour fonction première de décharger la responsabilité du créateur, et pour effet réel d'attirer l'attention sur les ressemblances possibles".  
Philippe LEJEUNE, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p.51.
- (10) Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p.36.
- (11) Ibid., p.15.
- (12) Ibid., p.26.
- (13) Ferdinando CAMON, *Il Quinto Stato*, Garzanti, sec. ed. 1977, p. 168.
- (14) Ibid., p.167.
- (15) "Il mio è un grande paese [...]", ibid., p.9.
- (16) Ferdinando CAMON, *Romanzi della pianura*, Garzanti, 1988, p. 8.
- (17) Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce-que la littérature?*, Gallimard, 1986, p. 30 (première édition 1948).
- (18) Ibid., p.31.
- (19) A la question: pourquoi écrivez-vous?, Camon répond: " j'écris par vengeance", in *Libération*, n° spécial mars 1985, p.83.
- (20) Ferdinando CAMON, *Un Altare per la madre*, Garzanti, 1978, p. 121.
- (21) Charles GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, p. 166.
- (22) Ferdinando CAMON, *Romanzi della pianura*, op. cit., p. 8.