L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

195-196 | 2010

Auto-biographie, Ethno-biographie

L'enfer de la mémoire

The Hell of Memory

Daniel Fabre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22477>

DOI : 10.4000/lhomme.22477

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2010

Pagination : 125-161

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Daniel Fabre, « L'enfer de la mémoire », *L'Homme* [En ligne], 195-196 | 2010, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22477> ; DOI : 10.4000/lhomme.22477

L'enfer de la mémoire

Daniel Fabre

DEUX GÉNÉRATIONS auront suffi pour que le rabot de l'histoire fasse remonter à la conscience le socle commun à bien des œuvres d'ethnologues, de sociologues, d'historiens et aussi de romanciers et de poètes que leur trajectoire biographique a situé dans les parages de la faille brutale par laquelle deux mondes et deux époques se sont définitivement séparés. Après huit millénaires, le Néolithique européen finit de quitter la scène. La lumière rasante du crépuscule impose l'évidence dont Charles Péguy avait eu le pressentiment, le « dénouement » a eu lieu et les auteurs majeurs de la fin du millénaire vivent et écrivent dans le temps qui suit :

« Nous aurons été les ultimes rejets de la société agraire, archaïque, autarcique qui se perpétuait sans bruit [...]. Derniers représentants d'une heure immobile et d'un lieu séparé, nous sommes les premiers à avoir rallié la marche de l'humanité sur les routes du monde. De là l'étrange porte-à-faux où nous sommes placés. Les choses auxquelles nous sommes attachés parce qu'elles nous ont fait ce que nous sommes, ont disparu tandis que ce qui, paraît-il, se produit, reste sans répondant, sans écho véritable dans nos âmes ombreuses et nos cœurs surannés » (Bergounioux 2006 : 21-24).

Au-delà d'une même conscience mélancolique – où la perte du passé déréalise l'avenir –, la tonalité des œuvres qui ont germé dans cette fracture épocale est très diverse. En France, beaucoup (Gracq, Simon, et puis Michon, Bergounioux, Millet, Quignard, Trassard, etc.) convergent dans une sorte de célébration funèbre du « grand passé » ou du « jadis » en faisant briller et résonner une langue classique qui garde dans sa substance même l'empreinte du révolu. En Italie, Tomasi de Lampedusa avait, dès 1958, dans son *Guépard*, concentré sur sa propre expérience sociale, celle de l'aristocratie sicilienne, le point de vue des « derniers ». Dix ans plus tard, l'autobiographie de Ferdinando Camon renverse la perspective et donne à lire un texte inouï et qui, je crois, restera sans postérité.

Né en 1935, dans la *pianura*, la basse plaine marécageuse entre Pô et Adige, non loin de Padoue, Camon a grandi dans la « civilisation » finissante des paysans et des pêcheurs qui peuplaient ces confins où coulent les fleuves, et son « passage à l'âge d'homme » s'est, peut-on dire, nourri de cette mort. Écrits entre 1965 et 1971 et publiés alors, les deux premiers textes narratifs de Camon, *Il Quinto stato* (« Figure humaine ») et *La Vita eterna* (« La Vie éternelle »), ne nous racontent pas les discrets émois d'une adolescence mais la simultanéité d'une apocalypse et d'une *Bildung* : la construction d'un moi au milieu des ruines du monde qui l'a engendré et auquel il ne peut plus appartenir. Camon a vécu jusqu'à l'âge adulte dans un de ces villages, parmi ces gens, et de cela il a très tôt écrit, et très longtemps. Sous le titre *Fuori storia* (« Hors histoire »), des poèmes paraissent en volume dès 1967, quant aux récits ce n'est qu'en 1988 qu'ils seront véritablement achevés : les *Romanzi della pianura* (« Romans de la plaine ») regroupent alors les deux premiers, sous cet intitulé volontairement neutre, dans une version définitive, peaufinée au long des vingt années écoulées. Mais l'intention de Camon est sans doute plus nettement affichée dans l'expression par laquelle il désigne aussi ses textes de mémoire : *Il Ciclo degli ultimi* (« Le Cycle des derniers »). Si l'écrivain témoigne, ce n'est pas d'un passé que la mort éternise, ni d'une dissolution progressive qui prendrait l'allure banale du « changement social », mais d'une crise irrésolue, d'un hiatus brutal de l'histoire qui vit les siens passer du « long silence » au « cri vite étouffé » avant la mort, et ce soubresaut a été ressenti avec une violence inapaisable par Ferdinando Camon adolescent¹.

La coïncidence de deux ruptures – l'une à l'échelle d'une société tout entière, d'une civilisation « éternelle au sens humain » puisque la mémoire collective ne lui assigne pas de commencement, l'autre à l'échelle d'une période de la vie, la longue sortie de l'enfance – fonde la singularité de cette œuvre et la garantit de toute confusion avec le projet réaliste ou, si l'on veut, documentaire. Camon n'est pas parti au loin, ailleurs, il ne s'est pas penché sur d'autres groupes, d'autres classes, d'autres « marges », il n'a pas fait d'enquête, pas posé sur le monde un regard dépaycé. Narrateur, il n'accumule pas les « petits faits vrais », il ne vise à aucun « effet de réel », il ne dépeint pas des mœurs. L'univers qu'il nous découvre avec une sorte

1. Dans cet article, je renvoie à *Il Quinto stato* (1970), cité (I), et à *La Vita eterna* (1972), cité (II). Je suis les traductions françaises publiées, hormis de menues modifications, de ponctuation en particulier, conformément à l'édition définitive des *Romanzi della pianura* (1988). Le troisième volet, un peu détaché, du *Cycle des derniers*, *Apothéose* (1981a), est la source de tous les exergues que j'ai choisis. Si aucune référence n'accompagne une citation celle-ci vient à la suite du texte précédemment cité. Camon est revenu sur cette période de sa vie dans des textes postérieurs que je laisse à part.

de soudaineté stupéfiante, il le porte en lui-même. C'est ce qui le distingue des romanciers – Verga, Pasolini, Carlo Levi... – auprès desquels bien souvent on le classe : « Pour ce qui me concerne c'est un témoignage de l'intérieur. Je suis né et j'ai grandi là, j'appartiens à ce monde. C'est ça la différence » (cf. Jeanneret 1988a : 60-61)².

Que l'on ne se méprenne pas cependant, cette « différence » n'est en rien garante d'authenticité et de vérité, elle ne constitue pas en soi un avantage, elle est, tout simplement, le fait dont il fallut bien tenir compte quand s'est imposée la nécessité à deux visages – attester contre l'oubli, se désencombrer d'un passé trop profusément présent –, qui présida pour Camon à la décision d'écrire. L'appartenance rendait la mise à distance, l'objectivité, pittoresque ou analytique, impossible dans l'immédiat, d'autant que la *Bassa padovana*, le plat pays de Padoue, était une contrée sans nom, qui n'avait pas sa place sur les cartes de l'écriture. Elle opposait au regard et au savoir sa déroutante platitude, on ne disposait pas à son propos de ces filtres – littéraire, politique, anthropologique... – qui, par exemple, avaient depuis des décennies dessiné les perspectives et approfondi les nuances de la « question méridionale ». La proximité du natif, de l'indigène, pouvait se muer en infranchissable obstacle, comment en faire une voie d'accès, comment en tirer une connaissance neuve ?

La solution ne s'est esquissée que peu à peu. La poésie a d'abord fixé quelques fragments de ce monde, d'autant plus intenses qu'ils étaient énoncés dans une langue dépouillée à l'extrême ; la découpe forcément incantatoire du poème faisait à peine frémir la prose plate d'un bref récit, avec ses lieux, ses heures, ses personnages pris à l'instant le plus quotidien ou le plus dramatique. Si le poète est bien « l'être du ressouvenir » (Kierkegaard), s'il tente d'arracher à ce qui fut comme un secret inconnaissable, il est donc un constant autobiographe, et c'est ainsi que l'entreprise de Camon a débuté. Quand il passe au récit, tout est saisi dans la fièvre d'une « esthétique du revécu », selon l'heureuse expression de Pasolini (1974 : 269) : monologue intérieur et courant de conscience propres à suivre les errances, les ressauts de la remémoration avec ses bifurcations, ses longues incises, ses surprenants échos, ses emportements lyriques, ses chaînes de métaphores... Tout ce que le poème conjurait ascétiquement est ici remis à flot, charrié par la syntaxe toujours relancée de phrases immenses, à la ponctuation étrange, parfois absente, effacée. Dans ce flux, le temps du récit perd ses contours et ses repères : pas de durée biographique scandée par la chronologie, glissements fréquents du

2. Camon avait déjà exprimé la même différence dans son « Autoritratto », *L'approdo letterario*, juin 1977 : 217-220.

narrateur enfant au narrateur adulte pour aller, dans *La Vita eterna*, jusqu'au chœur polyphonique qui raconte l'histoire qui est advenue³. Les variations sur le même personnage, les reprises des mêmes scènes – par allusion ou fragment –, la confrontation des versions différentes d'un même récit oral accentuent encore cette impression de simultanéité qui, pour l'essentiel, repose sur la prééminence donnée à l'espace, à la topographie vécue, dans l'organisation d'un récit qui progresse selon un principe de contiguïté « à l'état pur ». Chez Camon, la mémoire ne retrouve pas d'un coup le temps aboli, elle s'attache d'abord à cartographier ce qui est là, « naturellement » semble-t-il, et « de toute éternité », comme le modelé des champs, les tournants du chemin, le semis des maisons... De ce pays présent et sans âge, le jeune garçon se révèle aussitôt comme l'arpenteur idéal.

L'enfant qui va

« [...] ces lieux elle les connaissait par cœur.

Une phrase me revient à l'esprit :

que fait un homme enfermé toute sa vie dans un puits ?

Il met les fourmis en file, et les compte ».

(Apothéose, p. 92).

Le village, c'est un espace ouvert, éclaté, chaotique, insaisissable au regard : pas de limites nettes, un centre sur lequel on ne peut s'accorder – pour les hommes, le café en tient lieu –, une école et une église reléguées vers le nord, de part et d'autre du fleuve qui change de dénomination tout au long de son cours vagabond, quand il passe d'une commune à l'autre. Le nom de son village, Camon ne l'écrira jamais, comme si le privilège d'une identité était réservé aux noyaux pérennes de cette société, aux maisons qu'un patronyme désigne et, surtout *défini*, tant lui semblent attachées des qualités immuables, essentielles, qui font de chaque famille une espèce zoologique en soi. Entre ces monades, figées dans leur hiérarchie, leurs alliances et leurs répulsions, leurs voisinages et leurs distances, l'enfant circule. Il n'a pas encore à assumer les divisions, au contraire, en vertu d'un privilège et d'un devoir propres à son âge, il court le pays jusque dans ses marges dangereuses et interdites, il découvre les recoins les plus fermés aux adultes, il va chez ceux qu'on ne fréquente plus dès qu'on a pris femme et maison. Se rendre à l'école, là-bas, au bord du fleuve,

3. Je n'entre pas dans le débat sur le genre que représentent ces récits : les textes mêmes et les commentaires de Camon les traitent d'autobiographies ; la construction très élaborée, le choix d'introduire, au moins une fois, des documents extérieurs justifient le terme « roman ». « Autofiction » serait assez juste, mais le mot n'existait pas au moment de la première publication.

passer le pont jusqu'à l'église, tels sont les trajets quasi quotidiens qui font de l'enfant un familier de la frontière du Nord. Partir à la recherche de l'objet rare, celui qu'on « se fait passer » – le thermomètre, par exemple – l'amène à pénétrer impunément dans les fermes les plus perdues et jusque dans l'antre des « voleurs ». Le long monologue topographique qui ouvre *Il Quinto stato*, et qui sera plusieurs fois repris dans le récit, au fil de parcours particuliers, est donc exactement accordé au rôle de libre explorateur, de visiteur impromptu et de médiateur discret que la société locale reconnaît au garçon. Et les va-et-vient à peine perceptibles du présent qu'utilise le jeune locuteur – « Mon village est grand mais les maisons sont peu nombreuses » – à l'imparfait du narrateur adulte – « Lorsque j'étais enfant j'avais toujours la fièvre... » – font de ces trajets, intensément vécus puis revécus encore dans de lentes rêveries, les tracés premiers, ineffaçables, de la carte de la mémoire. Ainsi est fondée en enfance l'improbable unité du village. Mais celle-ci est traversée d'une tension évidemment inscrite dans l'espace. L'itinéraire inaugural donne à voir sans y paraître la désagrégation puis la réapparition des liens entre les hommes et donc de la *figura umana*.

Vers le nord, la « grande maison carrée » que l'on aperçoit d'abord évoque, en dépit de sa belle apparence, une scène d'humiliation : les Tojoni qui vivent là ne doivent-ils pas redevances et, surtout, soumission à leur seigneur ? Sur le parquet non ciré où un domestique daigne à peine les recevoir, ils se sentent chaque fois ravalés au rang de serfs quand ils apportent « le loyer de la ferme ou les primeurs ou les chapons élevés pour l'occasion ou les chevreaux engraisés pour Pâques » au maître qu'ils ne verront jamais (I : 12). Quatre tournants après, les Cojani sont là, en évidence à la croisée des chemins, mais ils demeurent tout imprégnés du « désert sans route » d'où ils sont venus. Les fils sont encore des prédateurs primitifs – ils châtrent les lynx, coupent la queue des chiens, ébouillantent les guêpes, dénichent les œufs de merles, prennent les serpents à la main – et continuent à vivre dans un « isolement millénaire ». Un peu plus loin, les Bonomi et les Solimani se réduisent à des noms – on dit seulement des seconds qu'ils sont turcs d'origine –, ils sont là comme des blancs dans l'espace, des trous dans le tissu de la société, à jamais invisibles, simplement signalés le soir par le cri éraillé et lointain de leur paon. Ensuite, commence « le quartier le plus mal famé, plein de voleurs, gens astucieux mais humiliés qui attendent septembre pour aller prendre avec leurs paniers le raisin gonflé et luisant sur les terres des autres » (I : 16). La nuit sans lune est leur empire. Esclavage sans espoir des Tojoni, sauvagerie atavique des Cojani, ruse des Rapacina – la principale famille de voleurs – déclinent les diverses figures d'un envers de la société où règne

la guerre de chacun contre tous. Mais, une fois traversée la terre de Bepi Frate, moine défroqué, père terrifiant de trois « enfants sauvages », on passe sans s'en rendre compte sur le territoire de San Marco, une autre commune, et, sur cette frontière, à portée du fleuve ici nommé le Fratta, un bout de champ en friche tient lieu de cimetière et Bepi Frate en est le gardien. C'est alors qu'il faut tourner à gauche pour ne pas quitter le village.

En redescendant vers le sud, la société se reconstitue et l'enfant chemine d'une naissance à l'autre. Tout recommence avec les cinq ou six familles de tueurs de cochons qui, l'hiver venu, forment des « compagnies » et partent d'une ferme à l'autre exercer leur art éminemment générateur de fêtes et de dons. Autre spécialité domesticatrice, celle des Penari qui, perdus dans leur maison des bois, n'en sont pas moins très utiles : ils régulent les basses-cours qui sont pour les femmes une occasion et une source de perpétuels échanges, ils savent même coudre les yeux des poules afin qu'elles adoptent sans ciller poussins noirs et canetons. Ces gestes, transmis dans les familles, tiennent leur valeur de la rupture qu'ils restaurent avec l'animalité dans laquelle les gens de la route du Nord – qu'ils soient serfs, sauvages ou rapaces – sont par nature inclus. En modelant les bêtes, en les forçant, en les tuant pour le partage et les réserves, on écarte un peu de soi et de tous le danger d'une confusion qui toujours guette : la fille folle des Cojani qui « cause mélancoliquement avec son sexe » appelle le portrait d'une truie hystérique, le frère du narrateur échange avec son bœuf, *El spagnuolo*, des regards trop humains, à l'hôpital on reconnaît les nouveaux-nés paysans à leurs « figures de petites bêtes » et, de l'occupation allemande, n'a-t-on pas surtout retenu « la double histoire de l'homme-chien » ? Tout ce qui contribue à *Liberare l'animale*, à libérer la bête pour se libérer d'elle, selon le titre d'un recueil de poèmes de Camon⁴, est un pas vers la civilisation, un pas qu'il faut toujours refaire pour qu'existe pleinement la société des gens d'ici. En effet, après les fermes de ceux qui « arrangent » les bêtes, nous accédons très vite au cœur commun du village, soit le café où se tiennent les hommes, en contrepoint de l'église où ils sont tout aussi strictement séparés des femmes. Quand le « nous » collectif s'impose enfin pleinement dans le récit c'est face aux « autres », aux premiers voisins, aux très proches étrangers, ceux du Mulinello surtout, quartier où, bizarrement, se trouve enclavée « notre église », ceux de Marega parfois, quand ils osent venir courtiser « nos filles » avec un mépris des coutumes qui leur vaut d'être battus comme plâtre tandis que leurs bicyclettes sont lancées au plus fort du fleuve.

4. *Liberare l'animale* (1973) est le recueil où Camon reprend la plupart de ses poèmes.

Le mouvement qui a conduit le périple du garçon jusqu'aux limites où, dans la vague mouvance du Fratta, tout repère s'efface, avant de le ramener vers les sources de l'humanité et de la société, n'est pas la transposition imagée d'une histoire déjà close, mais la découverte, dans l'incertitude d'un pas à pas, comme chez Faulkner, d'un rapport de forces toujours actives, toujours présentes : battement entre destruction et genèse, pourrissement et germination, vie et mort. Cette alternance pourrait sembler banale si elle n'organisait tout *Le Cycle des derniers*, depuis l'architecture générale des livres jusqu'à la plus mince anecdote en passant par les plus longs épisodes. Pareille boucle, constamment reprise, illustre la présence au cœur même des existences, singulières et collectives, d'un principe qui prend sous la plume de Camon l'ampleur d'une vision du monde. Il l'a parfois dénommé « paléo-catholicisme »⁵, il en a surtout détaillé les modalités manifestées dans l'expérience biographique commune, la forme locale de toute vie. Au sein de « notre village », dans chacune de ses familles, à l'origine de leur continuité intermittente, il y a un monde autre, peuplé de créatures tyranniques, dans lequel tout se défait, dans lequel tout prend racine. Ce fondement caché occupe dans le premier parcours du garçon une place très particulière ; il affleure chez Bepi Frate, dans ce lieu où il faut revenir sur ses pas pour ne pas quitter le pays, dans cette étendue sans clôture où les morts remontent pour se mêler de la vie.

L'empire des morts

*« Nous sommes tous un peu fous.
Cette légère folie est la normalité,
celui qui ne l'a pas n'est pas normal »
(Apothéose, p. 73).*

Au village, la mort est une « image obsédante », elle est là « tapie comme une grosse bête pataude », elle épouvante les enfants et ébranle les adultes à chaque veillée funèbre, quand s'impose la réalité du cadavre que la vie vient de quitter. Mais la peur, la peur compagne permanente de chacun, ne vient pas de la pénible rupture que le rite conjure et apaise, elle est liée à la certitude inverse : les morts ne sont pas morts puisqu'ils sont « nos morts », à jamais habitants du territoire de leur pays. Bien sûr on a, tout récemment, transformé le cimetière, mais sans lui ôter son caractère marginal, et donc transitoire. Le Cimetière Vieux était si loin des maisons que pour y parvenir le cortège funéraire « empruntait un étroit chemin de terre battue plein de gadoue et de vase, presque inaccessible même pour les chèvres et voûté d'arbres comme un tunnel » (II : 169). Le Cimetière Neuf

5. Sur le « paléo-catholicisme », voir la mise au point essentielle de Camon (1974).

n'est jamais qu'un quart de champ offert par le comte, plus proche peut-être mais toujours à l'écart ; non loin des étendues d'eau, il est un de ces « vastes passages qui du monde de l'au-delà mènent à notre monde » (I : 18). Les tertres vite effacés qui signalent les tombes ne fixent pas les défunts mais, bien au contraire, s'ouvrent à leur retour puisque « partout on ressent leur présence massive, encombrante ».

Donc *ils* sont là. Pour toujours. *Ils* mènent une existence qui, à la bien considérer, reproduit et explicite les règles qui enserrant celle des vivants. En effet, d'une part, la division apparente du cimetière ne distingue pas longtemps les tombes des défunts qui eux-mêmes agissent souvent comme un ensemble anonyme, mais, d'autre part, chaque mort doit exister comme une personne, c'est-à-dire comme le membre reconnu d'une famille, aussi convient-il de veiller scrupuleusement à l'intégrité de son corps. Lorsque le vieux pêcheur barbu qui vivait au sud, sur un bras du fleuve, au milieu des roselières, a sauté sur une mine, « il fallut le ramasser morceau par morceau pour le recomposer dans une huche et le transporter ainsi chez lui » (I : 98). Mais grand fut l'embarras des hommes que le bruit de l'explosion alerta – et Camon croit se souvenir d'avoir été parmi eux :

« Nous nous aperçûmes avec stupeur que les berges du fleuve sont pleines d'os de vaches, de chiennes, d'oies noyées, si bien qu'il fut nécessaire d'instituer sur-le-champ un comité d'experts par élection ou par auto-élection pour étudier attentivement les os retrouvés avant de les verbaliser comme appartenant au mort, mais même avec cette institution copiée sur la civilisation on n'avait pas toutes les garanties nécessaires et, en somme, les pauvres fils du pêcheur restèrent longtemps dans l'embarras avant de choisir entre les deux monceaux d'os, ceux approuvés et ceux écartés ».

Lorsque la terre du cimetière désaffecté fut par décision collective concédée au vieux Rapacina qui y sema aussitôt du blé :

« [...] le boulanger refusa de faire du pain avec cette farine qui contenait le sang de nos morts et plus personne n'en voulut quand le philosophe et lettré du village expliqua que si nous mangeons la chair de nos ancêtres nous ne renaîtrons qu'à demi le jour de la Résurrection car, bon sang, de deux choses l'une, ou nous garderons cette chair pour nous ou elle reviendra à nos aïeux » (II : 170).

Au nom de l'identité de chaque corps et aussi en vertu d'une cosmologie des fins dernières, les morts forment avec le village une collectivité de personnes liées en familles et maisons. Pourtant, l'évidence de cette continuité recouvre une difficulté majeure : si l'être persiste, ses qualités s'altèrent, le rendant véritablement « autre ». Les morts, en effet, sont invisibles et n'adressent plus la parole. À chacun de reconnaître les siens quand ils font impérieusement signe et chaque famille semble garder pour soi la mémoire de ces inquiétants appels. Chez les Camon, on raconte qu'un des aïeux qui passait, la nuit, près du cimetière, fut assourdi par

les plaintes d'une âme, ne put poser à temps la question qui l'aurait contrainte à parler (« Âme du Purgatoire dis-moi qui que t'es, je ferai dire une messe ») et fut poursuivi jusqu'à sa porte sur laquelle, le matin, il trouva l'empreinte charbonneuse de deux tibias croisés (I : 18). Quant à lui, le narrateur, dans son enfance les âmes venaient les soirs d'hiver alors qu'il était assis devant la cheminée : « elles s'amusaient à m'envoyer des taloches si fortes sur les joues que j'en recrachais ce que je mangeais et je le ramassais en silence, sans me plaindre à personne car les morts sont susceptibles et ont tous pouvoirs sur les vivants ». Aussi faut-il autant que possible leur complaire en amadouant, pour le moins, les proches défunts : « quand un vieux est mort et que naît un enfant on ne peut pas se demander quel prénom on va lui donner parce que sinon le mort se vexe et fera des méchancetés, ce serait comme nier à lui seul le droit de remettre le pied sur cette terre » (I : 119). La chaîne des prénoms n'est donc jamais brisée, mais cela n'empêche pas les intrusions gratuites, brutales et surnoises – celles que le garçon endure. On veut bien y reconnaître la persistance inchangée de « l'esprit de maison » : les morts des Brusacasotti « qui sont les incendiaires du village » mettent et remettent le feu, ceux des Spiandorelli, excellents bouviers, rendent enragé le plus paisible des bœufs... En tout – prénom, allure, défauts et maux –, les vivants répètent les morts et ceux-ci incarnent et exhibent quand ils se manifestent la vertu emblématique des noms, la « vie éternelle » des caractères familiaux. Ainsi, de part et d'autre des « vastes passages » – conduit de cheminée, terre meuble du cimetière... – qui unissent les deux mondes, ou plus exactement les deux modalités de l'existence, éprouve-t-on la force inéluctable d'un destin qui jamais ne fait question.

L'autre vie des saints

*« Elle s'aidait de la main droite, avec des gestes hiératiques
comme ceux du prêtre quand il explique l'Évangile [...].
Elle disait par exemple : "Ce soir",
et levait la main droite l'index tendu, puis elle la baissait.
"Je vous parlerai", elle relevait et rebaisait la main droite,
"de sainte Thérèse", restait la main levée et l'index vers le haut [...].
Nous regardions par en dessous, les yeux renversés ».
(Apothéose, pp. 57-58).*

Chacun va donc sa vie sous l'empire de ses morts. N'y a-t-il alors aucune échappée possible, aucune voie pour s'extraire de la fatale répétition dont on sent bien de quel poids elle pèse sur le narrateur adolescent ? En fait, l'Église laisse entendre que les âmes sont plus ou moins châtiées dans l'au-delà et que l'on peut, dès cette vie, suivre l'exemple des champions

de la vraie foi. Espoir ténu d'une rédemption qui introduit sur la scène de la croyance et du rêve quelques défunts très remarquables : « les saints de notre village ». À première vue, pourtant, le petit panthéon local ne se détache guère de la condition commune, il la redouble, il la souligne en la renforçant. Ainsi sainte Dorothée, la patronne du village, saint Antoine et saint Bovo, auxquels on ajoute, sur le même plan, la Sainte Famille, sont-ils, indissolublement, propriétés communale et familiale. Aux grandes statues qu'abrite l'église correspondent celles qu'on installe sur un petit autel, quand le curé passe pour bénir les œufs de Pâques, de maison en maison ; chacune expose alors son saint préféré, celui qui « s'est à plusieurs occasions révélé le plus efficace » (I : 38). L'espace de tous, celui des chemins qui vont de ferme en ferme, peut être ponctué de ces santons domestiques ou, en d'autres occasions, parcouru par les « vraies » images, celles dont la sortie marque tous les ans les dates du calendrier. Quant aux prénoms des lignées, ceux qui doivent enchaîner les nouveaux-nés aux aïeux, ils reprennent souvent le nom protecteur de ces saints. Tout cela fait qu'ils sont « à nous » et que les étrangers leur doivent autant et même, s'il se peut, plus de respect qu'à nous-mêmes. Ceux de Marega qui, un jour, défièrent la procession en ne saluant pas « nos saints » subirent un juste châtiment.

D'autant plus familiers qu'ils sont au principe de l'ordre quotidien tout en reproduisant ses plus sensibles caractères – saint Bovo n'est-il pas un peu bœuf comme les Spiandorelli ? –, les saints sont néanmoins d'une nature plus libre, plus exaltante, un peu détachée par moments de l'ordre local des choses. C'est en tout cas ce que proclame le geste si prestigieux des Porteurs, ces « gars les plus forts du village qui, pendant la procession, ont la tâche de s'organiser pour porter sur l'épaule par groupe de quatre les saints de notre église » (I : 158). Ce faisant ils les exhaussent, ils les rendent, le temps d'une marche, à l'élément aérien, céleste, qui est le leur, ils les promènent, au-dessus des hommes dans l'empyrée des héros. Cette métamorphose renvoie à des vies que presque tout le monde ignore mais dont la mère du petit Camon fait des récits inoubliables : « les seuls contes qu'elle savait nous raconter autour de l'âtre, lorsque la neige enterrait les fenêtres, c'était la vie des saints » (I : 51). À la bouche du « vaste passage » par où les âmes agressives descendent dans la fumée pour gifler son garçon, elle fait monter la geste, apprise au couvent où elle fut novice, des martyrs, des combattants valeureux qui même au milieu des flammes n'ont pas renié leur Dieu⁶.

6. Que les vies de saints du colportage aient ici et là remplacé ou du moins accompagné les contes traditionnels nous en avons d'autres preuves, par exemple chez Agricol Perdiguier (1997 : 70). Mais, la mère de Camon, élevée au couvent, a dû entrer en contact avec une littérature d'édification *ad hoc* comme, par exemple, Ugo Mioni, *La Storia dei martiri narrata ai fanciulli* (1915). Camon revient sur son art de narratrice dans *Apothéose* (1981a : 57-58).

Dans les statues puissamment soulevées, dans la vive impression que font les contes pieux, un chemin se laisse entrevoir qui changerait cette vie, mais la sainteté est-elle encore de ce monde ? À cette question, essentielle, le jeune garçon et quelques autres qui partagent la même espérance héroïque répondent obstinément « oui », la sainteté est aussi pour nous, son lieu n'est pas si lointain, son temps n'est pas révolu puisqu'il y a Agata Bojona, la sainte vivante du village, une lointaine parente des Camon. Son destin, où l'exception semble naître de la banalité la plus sombre, celle que tout le monde partage, hante véritablement le garçon au point que c'est de la Bojona dont il nous parle aussitôt après l'inventaire inaugural des lieux de son village. Un peu plus loin, l'écrivain enrichira son récit d'une liasse de témoignages, puisés ailleurs nous dit-il, mais qui énoncent avec les pauvres mots des gens ce qu'est la sainteté vivante dans le monde des « derniers »⁷. Une femme n'y devient pas sainte par les seules vertus de son âme et de son cœur, elle n'est pas davantage un parangon de pureté virginale, elle ne renonce pas non plus au monde par l'effet d'une soudaine conversion, elle ne peut être que la victime consentante de la plus intime violence : Agata s'est offerte en sacrifice au plus démunie de ses enfants.

Elle en a eu treize. Fratrie compacte, formant comme un seul corps, une tribu indifférenciée, une famille selon l'idéal. Seuls deux des fils se détachent et occupent son esprit : le premier est mort six ans auparavant, brûlé vif dans l'incendie d'une maison, le second, « un des plus vieux », est l'innocent. Infirmes, il se traîne autour de la ferme, toujours couvert de terre et d'excréments, à demi-nu ; sa mère le surveille, le nettoie et le cajole comme un perpétuel nouveau-né, mais comment contenir la brutalité qu'il déchaîne parfois contre elle ? D'une visite au Padre Pio, le moine stigmatisé des Pouilles, elle reviendra avec « son » miracle – nécessaire, étrange, il n'est pas celui qu'elle était venue demander⁸. En effet, le thaumaturge déclare l'innocent incurable, puis il répond à une question sur le fils défunt en termes énigmatiques : « il expie le dernier des sept péchés » (I : 36). Tout s'éclaire alors pour Agata. Au cours du long voyage de retour, dans le train, elle rumine l'oracle, les deux vies de ses enfants se nouent en elle, l'habitent à tout instant et lui confèrent un savoir inouï qui visiblement la transfigure. Car dans l'église, tandis que se retirait le moine noir, elle a eu la vision du disparu, maintenant elle connaît l'état de son âme, le moment précis de son parcours dans l'au-delà, et elle a

7. C'est d'un dossier sicilien que s'est inspiré Camon ; il fut publié par Giuseppina Azzaro, « Vita di Agata Battiato », *Conoscenza religiosa*, 1969, 1 : 74-89 ; « Nuove testimonianze su Agata Battiato », *Conoscenza religiosa*, 1969, 2 : 171-186. Anna Iuso a retrouvé ces textes, je l'en remercie.

8. Padre Pio, canonisé depuis, exerçait son sacerdoce guérisseur à San Giovanni Rotondo, dans les Pouilles. Sur ce thaumaturge discuté, cf. Christopher McKeivitt (1995).

le pouvoir de l'assister de toutes ses forces. Quant au vivant, celui qui dort près d'elle tassé sur le plancher du wagon, elle sait, selon les mots du Padre, que le vrai miracle n'est pas de le guérir mais de le supporter. Il sera sa longue Passion. De fait, il la tuera un beau jour d'un seul coup sur le crâne ; elle partira dans un sourire.

La connaissance qu'Agata Bojona éprouve désormais, à tout instant, et dont elle a confié des bribes autour d'elle, dès son retour, dépasse largement la sphère familiale et excède la banale leçon de morale. Elle vaut pour tous ceux qui lui font créance, elle est un véritable enseignement par les actes et les mots. Quelle est-elle au juste ? Qu'introduit-elle de si lumineux dans l'univers villageois ? Tout simplement la certitude qu'au sein de la monotonie essentielle où le temps des vivants est encore et déjà celui des morts, où « l'avenir s'invagine dans le passé »⁹, il existe un mouvement, des seuils, des étapes, un tempo, modulable peut-être pour quelques êtres d'exception, un vrai parcours de l'âme. Ce sont les deux vies – terrestre et posthume – de ses fils qui, dans leur enchaînement, en présentent l'incarnation la plus concrète.

Pour l'âme tout commence, en effet, avec la boue, celle où vit l'innocent, celle qui efface le chemin du cimetière à la lisière des marécages, celle qui absorbe les morts dès le premier jour. Mélange impur d'eau et de terre, élément mixte qui renoue avec la genèse, ce premier état dure peu, juste le temps, peut-être, que le corps se défasse puisqu'il est terrestre et aqueux de nature. Vient ensuite le long passage par les flammes. La Bojona a accompagné de son lamento impuissant la mort de son premier fils, elle l'a vu se blottir à l'extrémité de la charpente avant d'être brûlé vif. Or, ce qui lui fut donné à voir dans l'église du Padre Pio, c'est ce même fils parmi « les ruines ardentes, encore debout [...], sur la poutre en équilibre instable tandis qu'en dessous de lui l'Enfer prenait forme et qu'on voyait dans les flammes les serpents de feu avec des langues venimeuses qui s'agitaient ». Cet au-delà brûlant on le connaît bien au village, les morts venus du feu ne marquent-ils pas les maisons de leurs empreintes noires ? Mais, dès la deuxième année – et cela Agata Bojona l'a bien vu, et raconté –, l'âme dans son apparence de corps se métamorphose, des ailes lui poussent, trop petites, trop faibles encore pour qu'elle s'envole sur la mer de flammes. Il suffit d'attendre. Le temps qu'elles soient assez fortes pour prendre appui sur l'air et monter jusqu'aux cieux. La mère a le pouvoir de faire patienter, de conjurer les empressements, les anticipations qui feraient retomber en Enfer, elle conseille donc son fils, l'apaise, penchée

9. L'image est d'Henri Michaux (1944 : 21).

« vers l'au-delà où la petite tête de son enfant ramassée dans les grandes ailes paraît comprendre et faire signe que oui, et faire signe que oui, en souriant faire signe que oui... » Donc, dans sa *migration élémentaire*¹⁰ qui est aussi une transformation progressive de son être, une sorte de sublimation, l'âme, d'abord attachée à la boue, passe par le feu puis gagne l'air. Ces révélations contenues dans le récit ressassé de la Bojona peuvent être reçues comme vraies, d'une vérité sensible car tout ce qu'elle a vu et tout ce qu'elle dit jette la vive clarté de l'évidence sur le chaos vécu de la nature, sur l'obscur confusion des éléments dans ce lieu. À la géographie brouillée du territoire, aux plus troublantes expériences de la vie, à la pente que suit ici chaque existence humaine, elle donne une figure matérielle et un sens possible.

D'abord, le pays et ses gens sont encore tout imprégnés de la fange des commencements. Il y a bien sûr la vaste marge entre terre et eau qui suit le cours très étalé du fleuve. Il y a aussi les profondeurs de la terre qui, pendant la guerre, furent bruyamment occupées par les bêtes : « Nos batailles en ces années-là c'est contre les habitants du monde souterrain que nous devons les livrer, car [...] les rats pullulaient au point de creuser un réseau de galeries sous les maisons du village » (II : 21). On les enfuma, on les étouffa par des insufflations de soufre brûlant qui, multipliées, faisaient bouger le grand corps de la terre « au point que les maisons les plus légères, à un seul étage en briques crues, se levaient d'un côté et s'abaissaient de l'autre, on aurait dit qu'elles étaient posées sur des vagues comme les maisons de Venise ». Ce monde d'en dessous, grouillant de vie animale, est la vraie patrie des innocents qui ne cessent de se joindre à lui, d'y revenir. Inlassablement ils manient la terre, la modèlent, en couvrent leur corps. Quelques-uns ne se nourrissent que d'elle : « La sœur de Conte, dont personne ne connaissait le nom faute de l'avoir entendu prononcer [...], mangeait de la terre et déféquait de la boue [...], il était facile de reconnaître à la nature de ses déjections où elle avait été chercher sa pitance » (II : 168). D'autres, comme la Crétine, ont le don de voir le dessous, l'envers du sol avec toutes ses surprenantes couleurs. La terre lui est transparente. Si la guerre a pleinement révélé ce tumulte de la vie souterraine, elle a aussi par sa violence extrême souvent ramené les hommes à ce premier état. L'épisode le plus marquant de cette époque, celui dont on confronte encore et encore les versions, demeure la battue organisée par les Allemands. Après un « attentat terroriste » superbement

10. Les termes « élément » et « élémentaire » sont pris dans le sens de la physique ancienne ou, si l'on veut, de l'analyse bachelardienne, arrière-plan implicite, selon moi, de la reconstruction de Camon.

réussi, ils mirent le feu afin de ratisser méthodiquement la campagne. Les hommes se sont terrés dans les sillons, entre les racines des vieux arbres, au fond des trous d'eau. Bepi Frate, le gardien du cimetière, a raconté comment « il s'était installé sur le dos, contre terre, et le visage vers le haut dans une flaque fangeuse », comment le chien qui cherchait sa piste était venu couvrir son visage « d'une grande vague d'haleine humide », comment « pendant une fraction de temps ce fut comme s'il ne pouvait pas penser et aussitôt après il eut l'intuition que cet instant de non-pensée avait été le passage de l'ici-bas à l'au-delà », comment il avait fait complètement corps avec la terre d'où il lui fallut ensuite très progressivement renaître (I : 84).

Le second état, l'impalpable état de feu est, tout bien considéré, celui de la vie même, celui dont il faut s'emparer pour le contenir et l'appivoiser tout au long. Dans la maison, la flamme la plus dangereuse est celle qui donne la lumière. La lampe à pétrole tend à remplacer peu à peu l'acétylène. Sa modernité l'impose – elle est « plus propre et hygiénique » – mais les risques qu'elle introduit sont infiniment plus graves : « si elle se renverse elle répand le pétrole et avec le pétrole le feu d'abord sur la table où l'on mange puis par étincelles sur le sol » (I : 130). Il est arrivé au jeune Camon de renverser ainsi la lampe. Dans la campagne, au contraire, le feu sauve les récoltes quand les gelées de printemps menacent les semis de haricots et les plants de tabac. C'est alors l'affaire nocturne des hommes, des « mâles qui savent mêler l'herbe humide et la sèche et pisser sur le feu pour que la fumée soit plus grasse et efficace ». Les très rares femmes capables d'en faire autant sont celles qui, « à un poil près », naissent garçons (I : 141). Depuis sa chambre, à la pointe de l'aube, l'adolescent contemple le paysage tireté de « ces feux moites d'où se dégage une fumée dense et irrespirable qui se déroule lourde à quelques centimètres de la terre » pour réchauffer sa peau et faire fondre les paillettes du givre. Mais ce sont les rites qui s'emparent plus complètement du feu, en distinguent les qualités sensibles, les isolent, une à une, pour en faire les signes d'une expérience sans mots que l'on partage entre soi. Ainsi les jeunes gens détournent-ils le robuste feu domestique, celui des lampes anciennes, pour l'emporter au dehors, dans la campagne. Là, loin des maisons, ils font réagir le carbure avec l'eau, sur une brique, « recouvrant le tout avec la moitié de la lampe à acétylène renversée, sur laquelle ils chargent une pile de pierres de manière à ce que l'explosion ne puisse avoir lieu que lorsque le gaz s'est accumulé en grande quantité » (I : 132). De ces pétarades ils ont fait le plus bruyant, le plus emblématique des langages. C'est ainsi que :

« [...] les gars du Maio appellent ceux du Mulinello ou de la Sabbionara, les gars des Vigri appellent ceux des Bassette ou des Sette Camini [...] et parfois ils se rassemblent tous en escadrons et par de grands coups de mitraille essaient de dénicher et de faire venir les gars des limites de notre village, c'est-à-dire ceux du Deserto, du Palù, de la Cavallona, de l'Omocan, mais personne n'est jamais venu de ces côtés-là, la seule réponse [...] est le vol engoncé de quelque grand oiseau sauvage ».

Le soir, les plaies et bosses des lampes familiales témoignent de ces déflagrations qui ont occupé les garçons. D'autres propriétés du feu sont autrement mises en exergue pour la nuit des Rois. « Un cône haut de sept à huit mètres avec trois ou quatre mètres de base », le *brugnèlo*, est élevé par quartier, chaque ferme fournissant fagots et cannes de maïs. La nuit venue, les jeunes gens, « déguisés en vieilles sorcières callipyges », s'autorisent de la rime pour lancer des couplets obscènes, pourchassent les filles jusque dans les maisons, marquent de suie leur visage, leur cou et explorent en catimini les formes naissantes ou confirmées de leur corps :

« Les filles se gardent bien de se nettoyer [...], il est agréable [...] de montrer qu'elles ont été marquées, même les plus laides, celles que personne n'a regardées, s'écartent un instant dans la pénombre et se maquillent toutes seules avec des charbons » (I : 45).

Quant aux garçons masqués, lorsque l'immense torche lance sa flamme vers le ciel, ils « sautent les fagots allumés ou grimpent sur le pieu, là, juste au milieu des flammes, pendant que quelqu'un les asperge avec des seaux d'eau pour qu'ils ne brûlent pas ».

Le feu fournit donc la matière changeante – noire ou écarlate, froide ou brûlante, silencieuse ou explosive, dense ou volatile – qui alimente la différence des hommes et des femmes, qui a surtout peu à peu dessiné celle des garçons et des filles avant de présider à leur rencontre et à leur réciproque attraction, car, au village plus qu'ailleurs, le désir amoureux est vraiment une flamme. Le narrateur en connaît bien les formes et les moments. Sa sœur Narcisa, dont il raconte par le menu le mariage, n'appelait-elle pas son galant en allumant le soir la lampe à acétylène sur le rebord de sa fenêtre ? Les deux ne se tenaient-ils pas serrés, l'hiver, dehors, contre le mur doucement réchauffé par le conduit de la cheminée ? N'ont-ils pas eu enfin leur place, sous l'œil inquisiteur de la mère, au plus près de l'âtre ? Et sans doute, comme le suggère l'évocation du *brugnèlo* placée en incise dans le récit du courtoisement, se sont-ils repérés pour la première fois, comme tous les garçons et filles de l'endroit, à l'occasion du bûcher des Rois, seul moment où Narcisa « pouvait être impunément approchée et pincée ». En ses diverses figures, le feu relance la vie, il est indispensable mais on se défie de lui. Autour de son éclosion,

de son maniement et de son partage, des observances, des règles de conduite, une morale se sont greffées et imposées. C'est sur le feu, contre le feu et par le feu que le prêtre exerce son autorité absolue. Il le contient, il en protège ses paroissiens, il le brandit comme une menace car il sait en interpréter les désordres. Quand le petit Camon a renversé sur la table familiale la lampe à acétylène, sa mère l'a traîné jusqu'à l'église, sûre qu'elle était qu'il n'avait pas reçu la bénédiction pascale, et Panzetta, le curé, a réparé cet accroc. Quand Narcisa a mis au monde un enfant évidemment conçu avant la noce, Panzetta est venu tonner contre sa flamme intempestive d'amoureuse. Quand sous la tente du cinéma ambulant les hommes se sont extasiés devant la nudité, décente et à peine entrevue, d'une actrice, tous ont dû se rendre à confesse car sur le pré du délit un cercle roussi, piétiné, dénonçait *Il Pié di Cavara*, le Sabbat. Nul ne peut échapper à cette évidence : l'existence terrestre, constamment tentée par la séduction du feu, est l'antichambre de l'Enfer. Les enfants l'apprennent au catéchisme dans le « livre où il y a le diable qui émerge des flammes, poilu comme un gros singe, cornu, et dans la main gauche il tient droit en l'air une fourche à trois branches » (II : 62). Quant au curé Panzetta, « un œil fermé, l'autre ouvert et la langue de travers entre les dents » (I : 68), n'est-il pas le vivant témoin des tourments brûlants de cet autre monde ?

Entre la boue – terre et eau mêlées – et le feu passent les vies ordinaires. La vie du saint, et celle des innocents visionnaires qui sont ses compagnons, ses doubles inaboutis, manifeste très clairement les catégories et les principes communs, elle vaut par une affinité profonde avec les données élémentaires de l'existence mais elle en transpose l'application sur deux horizons de savoir. Le premier ouvre sur l'origine du monde et de l'ordre naturel. L'écrivain en donne le récit halluciné dans le second chapitre de *La Vita eterna*, exactement symétrique de celui qui, dans *Il Quinto stato*, présentait la sainte Agata Bojona. Cette fois c'est la jeune Créatine, dont la famille logée par la communauté est « un peu le symbole de l'unité du village », qui, conduite jusqu'à la bouche où l'on enfume les bêtes du monde souterrain, sent « dans sa propre chair » se mettre en place l'univers : « le plus merveilleux était de voir les animaux à peine nés des entrailles de la terre choisir à toute allure et sans hésitation leur élément, eau, terre ou air ou plusieurs éléments à la fois » (II : 27). Le second horizon dont le saint possède la connaissance directe est, nous le savons, l'au-delà, et ce qu'il éprouve nuance ce qu'on pouvait déduire de l'expérience commune. Les morts ne sont pas totalement soumis à la fatalité du nom, du territoire et de la souffrance. Certes ils connaissent tout cela, ils l'ont en commun avec les vivants, mais l'évolution de leurs

manifestations personnelles atteste qu'ils suivent un parcours, qu'ils vivent une métamorphose. Agata dit qu'elle a vu son fils changer de substance, elle l'y a aidé efficacement et d'autres saints peuvent guider les morts dans cette voie. Par là le « paléo-catholicisme » s'enrichit – et c'est un trait médiéval renforcé encore au XIX^e siècle – de la présence charnelle et mouvante des Âmes du purgatoire que les prières des vivants soulagent peu à peu de leur fardeau de péchés¹¹.

Voilà l'essentiel de ce que sait la sainte ou plutôt de ce qu'elle voit, mais qu'est-ce qui assure de la vérité de son dire ? Tout simplement le fait qu'elle accède, après la boue et le feu dont elle est la très intime familière, à l'état qui est interdit aux humains. Comme les lourdes statues vaillamment soulevées de terre au long de la procession, Agata Bojona quitte le sol, rarement peut-être, assez peu sans doute, mais suffisamment pour faire preuve. Au lendemain de sa mort, les témoins de sa piété retiendront avant tout cette clé de sa vie. Elle est déjà présente dans la vision qui l'a mise en route :

« [Elle] se trouvait avoir un fils infirme, voici qu'il lui commanda d'allumer un peu de feu, mais il ne lui parut pas bien allumé et donc il la battit, une fois il voulait lui mettre les mains dans le feu et elle les mit et sentit sainte Dorothée qui dans une très belle lumière voletait dans le ciel et avait une balance et lui dit mets-toi ici dessus et elle courut se mettre sur la balance et une colombe se leva du nuage et alla se poser sur l'autre plateau de la balance en faisant pio pio pio pio afin qu'elle aille chez le Padre Pio et en effet elle y alla » (I : 57).

Dès son retour, dès qu'elle eût révélé ce qu'elle avait vu de l'au-delà dans l'église du Padre, eut lieu le miracle visible et tout le village y assista :

« [...] pendant la messe, pendant la consécration elle s'extasiait comme si elle eût été soulevée de terre [...], elle n'appuyait pas les pieds ni les siens ni ceux de la chaise et les présents couraient tour à tour passer leur main avec grande consternation qu'il en était ainsi, et Agnese Bardin a une mère qui est curieuse et s'assit près de la défunte pour voir si vraiment elle se soulevait de terre, car elle était aussi grasse, et voulut passer la main sous ses chaussures et les pieds de la chaise et la main passa sans se heurter comme si elle ne rencontrait que de l'air ».

La sainte connaît donc, dès cette vie, non seulement les états que partagent les créatures mais aussi celui qui élève les élus, désormais débarrassés des sept péchés, au-dessus de la boue terrestre et des flammes infernales, jusqu'à la sphère aérienne du paradis. Elle a déjà accompli tout le voyage de l'âme.

11. Cette exaltation du Purgatoire a reçu une impulsion de la part de l'Église pour contrecarrer le spiritisme très influent après 1870. De nombreuses saintes ont été placées en situation de messagères des morts. Pour rester au plus près de la période évoquée par Camon, cf. Filippo Trucco (1915).

Deux petits centimètres de lévitation, est-ce assez pour faire d'Agata Bojona « notre sainte » ? Pas tout à fait sans doute puisque la sainteté, d'abord constatée et rapportée par la parole, doit pour exister légitimement devenir « légende », texte à lire, et donc passer par l'écriture. C'est alors qu'entre en scène l'hagiographe du village, figure récurrente, présente à tous les carrefours du récit, Julia Imbroja, l'« embrouilleuse », à jamais gravée au fond des yeux du narrateur :

« Je revois Imbroja devant moi avec sa tête de mort presque sans cheveux et sans chair, la peau sèche tirée comme du papier et collée sur les mâchoires et les dents et les os du cou, toute rieuse, expansive et complice jusqu'à vouloir que la jubilation de son cœur soit aussi la nôtre » (I : 139).

Comment oublier cette maîtresse absolue de la coutume funéraire ? Toujours la première à être informée d'une mort, « car c'est le curé lui-même qui la fait prévenir », elle arrive, prend « la situation en main » et édicte ce qu'il y a à faire : aller « chez l'épicier acheter des cierges, emprunter les hauts chandeliers et louer les draps mortuaires [...], convoquer les filles de la congrégation et plus particulièrement telle ou telle qu'on n'a point vue la dernière fois » (II : 171). Et puis, une fois planté le décor – noir du crêpe partout et lueurs vacillantes des quatre cierges –, elle donne de sa voix de stentor pour :

« [...] entonner son chapelet auquel répond le chœur alterné des gamines, après quoi elle récite les prières et les formules rituelles un nombre infini de fois entre le lever et le coucher du soleil en ne s'interrompant qu'un instant à midi pour grignoter une croûte de fromage ».

La mort c'est donc l'affaire de Julia. Que serait-on sans son savoir, son autorité, son exemple ? Dans le moment sans repères où les conduites risquent d'hésiter, elle installe l'ordre du rite, elle « fait passer » le mort, sans doute, mais plus évidemment sa famille qui doit, à cette heure, se laisser porter par elle. Mais Julia, morte vivante elle-même, ne limite pas sa compétence au théâtre domestique des funérailles, l'autre rive du passage, la destination métaphysique, l'intrigue plus encore et c'est pour cela qu'elle fut la première à donner foi aux visions d'Agata Bojona et à la proclamer sainte.

Femme inspirée, outrepassant son rôle, révélant au plein jour la rivalité sourde qui l'oppose à Panzetta, le curé qui chante si faux, ce dont elle se moque en sourdine, Julia Imbroja a entrepris « de construire une sainte pour notre village » (I : 57). Elle a, des années durant, composé le recueil des témoins. Pour cela, elle a écrit et fait écrire, d'une écriture appliquée, maladroite, pleine de formules où se mêlent style judiciaire et phrases parlées. Elle a demandé à Agata elle-même une note autobiographique qu'une autre femme a recopiée. Elle a sollicité des hommes, plus crédibles

sans doute, puis des femmes, et tous ont signé sur le cahier que « la Imbroja garde toujours sur elle entre l'une et l'autre des nombreuses chemisettes noires qu'elle porte ». Cet écrit, pour que soit répandue la réputation de la sainte, pour la faire rayonner au dehors, elle vient le lire – en fait elle le déclame en le résumant – à tous les étrangers de passage, jusqu'au charretier qui se rafraîchit sous le lierre du bistrot et qui l'écoute à peine, mais le curé, lui, n'a rien voulu entendre et a refusé « d'inclure [le cahier] parmi les actes de la paroisse ».

Devant cette grande affaire – la sainteté d'Agata Bojona –, le texte de Camon exprime toute la mesure de sa très complexe polyphonie. Il donne à lire d'abord la description critique de l'effet le plus pervers du « paléocatholicisme », capable d'accueillir le double jeu de l'autorité cléricale absolue et de l'inspiration visionnaire, de la hiérarchie rigide et de l'initiative marginale, du prêtre et du prophète. Mais à travers le récit des transformations de la matière, de la boue à l'air en passant par le feu, l'écrivain établit de sensibles échos entre le voyage de l'âme, la destinée des saints et la vie terrestre ordinaire. Dans les éclats de son récit, il concentre et déplie tour à tour cette manière d'être au monde et de lui donner sens qui excède le champ clos de l'Église, de son pouvoir et des résistances qu'il suscite. Pourtant, de cet implicite essentiel, de cette matrice unique ne naît aucune unanimité. Au moment où le lecteur perçoit la force et la régularité d'une trame – celle-là même d'une culture partagée –, les décalages s'imposent. Tous ceux – idiots et saints – qui ont inscrit plus absolument dans leur vie cette commune vision du monde sont aussi souvent tenus à l'écart par la peur, le rire ou le simple refus de les entendre.

La figure de Julia Imbroja, qui possède un peu de l'autorité du clerc et qui se livre toute à l'élan prophétique, qui ose surtout composer le seul livre jamais écrit en ce lieu, est ainsi perçue à travers deux prismes contrastés. Dans l'un, elle reconnaît l'expérience de la sainteté qui offre à la fois une révélation sur ce monde et une voie pour le transcender. Dans l'autre, elle n'est qu'une dévote théâtrale, inopportune, vouée au soliloque. Sa conviction fait son ridicule. L'écrivain semble ne pas vraiment choisir entre ces images, il les combine ou plutôt il les juxtapose, il en fait la matière d'une ironie compréhensive, celle qui nuance toujours son regard sur l'enfant qu'il a été.

En effet, le garçon qui parle appartient à cet univers avec une intensité qui fait déjà sa différence. Dans la maison, dit-il, « je suis le plus sage et [...] je m'agite peu étant donné que j'ai à penser » (I : 131). On se souvient

de son périple qui, d'entrée, a installé le lecteur dans le mouvement qui fait et défait l'homme et la société au village. L'ordre du monde apparaît en clair sous son regard, sans doute s'impose-t-il vite comme un excellent connaisseur puisqu'on envisage pour lui le très allégorique métier de *sautafossi*, de « saute-fossés », d'arpenteur. Ces déambulations sont en outre ponctuées de perceptions révélatrices : il dit l'affinité des morts et des marais, il perçoit souvent, y compris chez le curé et les moines, la proximité ardente de l'Enfer. Par les récits hagiographiques de sa mère, par la fréquentation de Julia, par le fait aussi que son père se trouve être en très mauvais termes avec le prêtre, les choses de la sainteté l'intéressent au plus haut point. Il en a parfaitement incorporé le principe, il tente même un jour de prendre ce chemin.

L'occasion était rêvée, la cérémonie était grandiose, l'évêque en personne était là. Il avait accompagné la Vierge Pèlerine, « grandeur nature vêtue de blanc, d'or, d'azur, les bras légèrement ouverts et la tête, délicatement penchée de côté, ornée de centaines de chaînettes d'or offertes par les filles des villages que la statue traversait » (I : 161). On avait bien préparé l'accueil, et sans doute y avait-il du Julia Imbroja dans ce cérémonial. Sur le parapet du pont, au-dessus du fleuve, des récipients de laiton pleins de pétrole faisaient monter leurs flammes dans la nuit, la Vierge allait dans l'air, « donnant à tous l'impression » de survoler la profondeur infernale. C'est alors que le garçon réalisa son entreprise. « Le système le plus sûr pour me sauver de l'Enfer » était, pensa-t-il, de gratter « les pieds de la Vierge pour en avaler la poudre de plâtre ». Il s'approche donc de la statue, fait mine d'aider « les Porteurs dans leur effort de mules », constate que d'autres ongles ont déjà éraflé le socle mais réussit à recueillir un peu de matière blanche pour la porter à sa bouche. Va-t-il être aussitôt allégé ? Va-t-il changer lui aussi de nature ? Non. Au contraire. Un regard de la Vierge Pèlerine le fige pendant une demi-heure sur le pont en flammes et il va s'infliger lui-même le châtiment le plus conforme à son impatience insensée :

« J'allai chez moi dormir par pénitence avec des cailloux dans mon slip que ma mère trouva dans les draps le lendemain en refaisant le lit et qu'elle jeta par la fenêtre sans poser de questions, quoiqu'il arrive dans le restant de ma vie ce souvenir restera à jamais un des mieux accrochés au fond de ma mémoire martyrisée » (I : 162)¹².

12. Le poids est une des propriétés de la personne directement lié à l'état de son âme dans les cultures chrétiennes de l'Europe. Le sorcier mort pèse très lourd, le saint est très léger et saint Michel le passeur d'âme est un peseur. Sur quelques implications de ce thème, cf. Giordana Charuty (1992).

*« Il y a un chemin dans la folie qui doit être parcouru jusqu'au bout,
parce que s'arrêter est plus dangereux que continuer »
(Apothéose, p. 139).*

L'enfant tente de gagner sa place près des saints, créatures sensibles en qui se concentre et s'exprime, sous la forme d'une biographie idéale, le tout de cet univers de pensée. Mais *Il Quinto stato*, le premier roman, est centré sur un événement fulgurant, un tournant de la vie, une soudaine métamorphose. En six mois le monde est bouleversé : « Je peux dire seulement que tout dès lors changea non seulement chez nous mais dans chaque famille du village » (I : 112). Sans doute est-ce moins le monde qui a changé que le regard que le garçon porte sur lui et c'est dans ce recul qui lui est alors donné qu'apparaissent dans leur singularité les façons d'être des « derniers ». Une catastrophe naturelle est à la source de l'événement : de terribles inondations ont amené dans les villages, pour quelques mois, les enfants des sinistrés. Chaque famille en accueille et la petite population scolaire double presque d'un coup. Aux Camon est échue une fillette, Patrizia, elle vient du Polesine, elle vient de la ville. Interpréter l'intruse, connaître les ressorts mystérieux de sa vie seront pendant six mois toute l'occupation du garçon et son récit, dense, presque haletant, rapporte moins la suite des jours – « parce que ces souvenirs furent vécus à fond », nous dit-il, « ils ont brûlé ma mémoire et je ne réussis plus à les ranger dans leur succession » – que les grandes phases de cet effort si prenant de compréhension de l'autre. La conscience que prit le jeune Camon du monde des « derniers » n'est donc pas seulement l'effet d'un brusque naufrage, d'un effacement historique presque instantané. Cette extraordinaire lucidité est née de la rencontre, de la confrontation avec une étrangeté d'autant plus absolue qu'elle est si désirable. Indigène parmi les indigènes, Camon observe intensément l'étrangère « afin de lui dérober le secret de son existence ». Entreprise impossible au premier abord : « en fait il n'y avait pas un secret dans son attitude mais elle était née différente et il n'y avait rien d'autre à faire » (I : 118). Rien d'autre à faire en effet qu'à scruter ses faits et gestes afin de les graver en soi. Ce sera la première approche et le premier temps du récit.

Dès l'arrivée, sur la place, alors qu'on répartit les enfants dans les familles, s'imposent au garçon la crainte et l'avidité de connaître, aussi improvise-t-il un petit programme d'observation. Il ne se précipite pas vers « elle », il gagne du temps et du savoir : « lorsque le chauffeur dit "Patrizia" moi je restais à la regarder question de faire sa connaissance en cachette et de partir à sa rencontre avec un peu d'avantage » (I : 39). En chemin vers

la maison, tandis qu'il la conduit par la main, ce ne sont que coups d'œil fugaces, regards glissés de côté, images dérobées, captation enfiévrée des moindres détails de son allure. Tout d'elle, sa jupe de velours rouge, son tricot blanc, ses « souliers noirs bien cirés avec, à la place des lacets, une bande de cuir rouge qui se fixait par un bouton », sa longue natte noire ondoyante sur ses épaules, sa démarche, les mouvements de sa tête et de ses yeux bleus, tout révèle qu'elle est « délicate, née et grandie dans un pays différent parmi des choses différentes, dans une maison faite différemment, dont peut-être le sol était en briques ou en bois et non comme chez nous paysans qui sommes toujours les pieds sur la terre nue... ». Patrizia introduit en effet dans ses manières quotidiennes la distance d'une culture qui ravale au rang de nature, quasi animale encore, tout l'univers paysan. Sans doute a-t-on au village quelques familles plus aristocratiques, mais leur distinction se borne à exhiber à l'entrée de mai, quand le curé vient bénir pour les Rogations chaque parcelle, une peau blanche et des seins bien tenus pour les filles, une chemise, une bicyclette et l'allure lente de qui est habitué à commander aux bœufs pour les garçons. Nuances ramenées à l'identité, à l'indifférencié par la jeune citadine dont la distinction est d'un autre ordre, plus essentielle, plus absolue. Le garçon ne peut l'énoncer qu'en se référant au rite qui ne marquerait plus les seuls moments extraordinaires de l'année et de la vie mais tous les petits instants de cette autre existence. Rien chez Patrizia n'échappe, lui semble-t-il, à l'étiquette, tout passe à l'exceptionnel :

« [...] elle ne s'asseyait pas à table parce qu'elle avait faim mais parce qu'il y avait là un rite de la journée et qu'il fallait l'accomplir parfaitement en levant les coudes avec des gestes délicats et en ouvrant petit à petit la bouche et mâchant un petit peu chaque fois et savourant par petites gorgées et rompant le pain avec quelques doigts de la main droite et quelques-uns de la main gauche, en somme selon des règles et des mouvements précis... » (I : 118).

De même la messe du dimanche, où l'on se rend machinalement « pour faire plaisir au prêtre », suscite-t-elle chez Patrizia, dès la veille, une minutieuse préparation de ses vêtements, de ses ongles, de sa chevelure... au point que le matin elle apparaît « autre, contrairement à nous qui sommes toujours identiques dans tous les siècles », commente le narrateur. Telle est bien la force du rite, il transforme visiblement son acteur mais cet effet, loin de se limiter à la jeune fille, rayonne sur les témoins, provoquant, chez eux qui reconnaissent la supériorité infinie de ses façons de faire, une métamorphose mimétique. Le « processus de civilisation » qu'a décrit Norbert Elias (1973), le séculaire modelage des manières et des émotions, triomphe presque instantanément ici :

« [...] par exemple mon père, qui jusqu'alors dévorait son repas en deux minutes et sortait, avant de se mettre à table attendait Patrizia si elle était en train de se laver les mains dans la cour, et les derniers mois lorsqu'elle disait bon appétit on voyait que mon père allait presque lui sourire comme tous les autres, et lorsqu'il devait monter dans sa chambre avant d'entrer il s'annonçait par un grand bruit et en frappant la porte » (I : 115).

L'aura de civilité que Patrizia répand autour d'elle passe avant tout par son langage et là le miracle de l'imitation ne peut avoir lieu, la différence est tenace. Elle rencontre en effet la double frontière qui cantonne et rejette le plus fermement le monde paysan, celle du dialecte et de l'écriture. Frontière sensible, marquée de tensions belliqueuses, qui ne sépare pas seulement du monde d'en haut mais qui, désormais, comme Camon l'énonce avec la force du souvenir dans *Occident*, son quatrième roman, passe au cœur des familles :

« [...] les paysans ne lisent jamais, quand ils ont un enfant qui est en huitième, à la primaire, et qui se passionne pour la lecture, malheur à lui s'il se permet de s'installer dans la cour et de lire à haute voix, et si son père passe tout près une cravache à la main et entend cette enfilade de mots italiens étrangers, il comprend aussitôt que son fils est un traître et baissant sa casquette sur les yeux il lui donne un coup de fouet sur les jambes » (1981b : 59)¹³.

Patrizia est encore moins compréhensible, mais le simple fait que la langue officielle ne lui soit en rien imposée, lui vienne naturellement, fasse corps avec elle, suffit à la faire accepter sans pour autant que soit annulée la distance. Avant de partir faire quelques achats au magasin du village – mission que Patrizia a tenue à se réserver –, de longues palabres l'unissent à la mère de Camon, on parle par gestes, on court chercher les choses jusque chez les voisins pour leur assigner les mots justes, et cette effervescence est sans doute moins humiliante que plaisante. Mais l'autre monde s'impose avec plus d'opacité dans l'écriture qui, elle, reste intraduisible puisqu'elle porte véritablement des êtres, des sentiments, des objets, un territoire inconnus. D'abord, et l'on comprend le trouble que ce fait introduit, les gens de la ville complètent – ou même remplacent – leur nom par des marques qui renvoient à une façon autre de concevoir l'identité. Patrizia, comme fille de sinistré, est descendue du car qui l'a conduite au village avec son nom au bout d'une chaînette passée autour de son cou. Son père, venu la visiter, arbore le sigle, encore plus abscons, de la firme où il est employé, et, répondant à la curiosité de ses hôtes, il glose

13. *Occident* est le premier volet d'un diptyque intitulé « Le Cycle de la terreur ». Plusieurs passages y reviennent, du point de vue des urbains, sur l'opposition ville-campagne.

avec fierté ces majuscules et son appartenance. De plus, entre elle et la cité lointaine, Patrizia entretient toute une correspondance. Elle reçoit des lettres, elle écrit « lentement et avec de beaux caractères » des cartes postales qu'elle tient, serrées dans un cahier, près de son lit. Mais, par-dessus tout, elle aime la lecture, elle dévore des livres et se délecte des journaux, aussi son père lui apporte-t-il un paquet de magazines illustrés qui, d'un coup, pour le garçon, révèlent ce qui se cache sous les mots de la ville ; les phrases y sont prolongées d'images vraiment stupéfiantes. Plus question dès lors que l'instituteur abandonne sa classe tous les jours pour aller pêcher dans le Fratta, les enfants de la ville demandent à lire et écrire, c'est, semble-t-il, pour eux aussi vital que l'air qu'ils respirent.

Suivre toujours Patrizia des yeux, boire ses paroles, se griser de sa distinction forment une expérience qui, dès le début et plus que jamais quand croît la connaissance, va avec un chimérique projet de séduction. L'attraction pour l'autre est déjà amoureuse. Le jeune Camon ne peut se contenter de côtoyer les mystères de l'étrangère, il désire capter son attention, son intérêt. Il veut l'apprivoiser et être aimé en retour. Cette deuxième phase de l'approche connaîtra vite une mutation, un peu étrange peut-être mais pour nous attendue. De quel langage dispose en effet le galant pour attirer la belle si ce n'est celui de la courtoisie campagnarde ? Avec ferveur, il fait don à Patrizia des trouvailles si précieuses qu'il va prendre, en bon garçon qu'il est, au plus profond de la nature. Il lui promet tous ses trésors, il lui en révèle les gîtes secrets :

« Je t'emmènerai là où poussent les coings les plus gros, et avec mes grands ongles je dénicherai les champignons, je t'apprendrai où le geai fait son nid, je te montrerai comment prendre au lacet la belette leste et mince, je t'emmènerai là où les noisettes mûrissent en grappes plus abondantes, j'attraperai dans les buissons les merles fauconniers, veux-tu venir avec moi ? Nous ferons sortir le grillon de son trou à reculons en le taquinant d'un brin d'herbe, je t'apprendrai à détacher avec une perche le nid que le loriot accroche comme un panier, je t'apprendrai à faire descendre à pic des nuages les oiseaux migrants, à faire remonter du fond à la surface les poissons, je t'annoncerai avec un instant d'avance le cri de la chouette, le pas du hibou, la gouttelette de pluie, le départ du héron, veux-tu rester avec moi ? » (I : 116).

Rien n'agréa à Patrizia dans cet inventaire qui, sans nul doute, avoue trop évidemment la relation formatrice du garçon et des bêtes. Là où il rêvait de partager les explorations du monde sauvage qu'aucune fille ne connaît jamais jusqu'au bout, elle perçoit l'affinité et l'entrave essentielles :

« Le fait que le héron tourne à l'écart des villes fumigènes et se laisse glisser boitillant sur nos campagnes pleines d'eau signifie que nous sommes boiteux et battant des ailes comme lui, et lorsque nous détachons le nid du loriot il va le refaire deux arbres plus loin jugeant notre action comme une petite méchanceté passagère d'un compagnon de race ombrageux » (I : 118).

Les envolées du garçon laissent son aimée de marbre – « elle m'écoutait attentive mais désenchantée [...], tout ce que j'offrais chaque jour avait de moins en moins de valeur et avait moins de prise sur elle ». Alors il reste là, « debout, loqueteux, comme un sorcier qui a raté son sortilège », il lui faut décidément changer de langage.

Comme de juste il songe à transposer ses charmes dans les mots – dits et écrits – qui captivent tant Patrizia, mais il ne maîtrise pas leur usage, il ne sait pas déployer les prestiges des métaphores naturelles qui, même à la ville, sont le fond du langage amoureux. En ce domaine, forcément, la relation s'inverse : « en réalité je n'étais que son écolier et [...] ma campagne n'avait plus rien à apprendre à sa ville ». Il va donc falloir faire tout le chemin. Affronter d'abord le ridicule de l'ignorance – Patrizia réclamant des pommes italiennes, *mele*, le retrouve désarmé devant un tas de pommes dialectales, *pumi* –, puis se décider à « apprendre d'un bloc cette langue étrangère » (I : 115) dans laquelle chaque mot élève la chose jusqu'à l'urbanité idéale. Le savon du dialecte – *saon* – est tout juste bon à décrasser les mains calleuses de son père alors qu'il y a dans le *sapone* de Patrizia une élégance toute féminine (I : 145). Le plus banal des écrits, celui des petites histoires que son instituteur distribue chaque matin et qu'il lit avec avidité désormais, recèle d'étonnants trésors. Ils le troublent d'autant plus, sans doute, qu'ils passent comme en contrebande la frontière des deux mondes, qu'ils s'offrent comme des conversions, des transmutations de l'expérience d'ici :

« Je tombais sur des phrases parfaites qui coïncident si bien avec ce qui arrive dans les villes comme par exemple *un paio d'ali per volare* [“une paire d'ailes pour voler”], alors je les répétais à haute voix et la réalité que j'avais toujours eue devant les yeux se corrigeait et se perfectionnait en moi parce que *volare* est quelque chose de noble, de gentil, de bien élevé, de cérémonieux et de droit tandis que *zolare* [“voler” en dialecte] est oblique, un peu sauvage et grossier, cela doit arriver parce qu'en ville ils voient le vol droit et long et haut tandis que nous le voyons frétilant et fantasque qui se glisse d'en dessous vos pieds et qui a déjà disparu ».

À l'école de Patrizia le garçon progresse vite mais il est toujours submergé par la perfection des beautés qu'il découvre, il s'en tient donc à cette attitude soumise, admirative, dévotieuse, il ne sait qu'accueillir le langage, il ne peut pas s'en servir, il ne peut pas l'adresser à celle qui le lui donne. L'apprentissage passera trop vite, les révélations seront trop exaltantes et Patrizia partira pour toujours. Mais il ne renonce pas à la capter afin de retrouver à volonté, dans ses pensées rêveuses, les prestiges de sa présence. Après l'observation avide de l'étrangère, après l'impossible courtoisie – campagnarde ou lettrée –, la troisième phase de l'approche, qui court en filigrane dans les deux premières puis qui s'épanouit d'un coup avec la luxuriance du délire, fait de Patrizia une entité invisible mais familière.

Ultime captation qui restera tout intérieure. Dans la panique du temps qui passe, dans l'angoisse de l'absence, le garçon ne dispose que d'un modèle, d'un seul corps de références capable d'animer ici même une transcendance libératrice : de Patrizia la noble *padovanina*, la gente patriennienne, il va faire un guide spirituel, un ange conducteur, une *sainte*.

Cette appartenance surnaturelle est étayée par les circonstances de son séjour au village. Le curé en personne s'est entremis. Au nom de la Providence qui offrait là l'occasion de « faire une très bonne action », il s'est même réconcilié avec le père de Camon. Mais, surtout, il a aussitôt suscité la concurrence de son éternelle rivale, Julia Imbroja, la faiseuse de saints. À l'arrivée, sur la place, Patrizia pose sa chaussure vernie sur le marchepied de l'autobus au milieu des cantiques que Julia chante seule, à tue-tête. Un peu plus tard, en annonçant la visite des parents dont elle semble la première informée, Julia répand de maison en maison une surprenante allégresse, il est vrai que cet après-midi-là « les saints de notre village » seront portés autour du Mulinello, devant les maisons parées de linges blancs, de lampes et de fleurs en l'honneur des étrangers. Mais Patrizia se détache du groupe des réfugiés par des vertus très parlantes pour le garçon féru de sainteté. Oui, sans aucun doute, elle a réalisé la traversée des éléments. Elle est ici pour avoir fui l'eau et la vase qui ont recouvert son pays. Plusieurs fois par jour, à heures fixes, elle lave cérémonieusement ses mains, son corps, elle abhorre toute souillure. Ses paroles suffisent à extraire les morts de leur boue :

« [...] lorsque nous passâmes devant le cimetière, à la façon dont elle prononça le mot, je ressentis une sorte de révélation, il me parut presque que dans son monde à elle les morts étaient plus nobles, plus respectés, plus appréciés et plus dignes que chez nous » (I : 111).

L'état de feu, il est en elle, dans « ses yeux bleus trop luisants comme fiévreux avec des cernes marqués par les souffrances ». Un épisode central montre la jeune fille tenue au lit par un mal mystérieux qui la rend plus diaphane et douloureuse que jamais et pourtant si voluptueusement présente lorsque le garçon la soulève pour qu'elle puisse écrire à ses parents : « Chers papa et maman j'ai la fièvre » (I : 135). Mais de ces orages intérieurs – dont le jeune Camon ne peut comprendre à quel feu périodique ils s'alimentent –, elle triomphe évidemment. Il suffit de la regarder aller, détachée du monde, « marcher droite comme un peuplier la tête en l'air déplaçant ses jambes sans remuer tout le reste et passant avec ses semelles à peine au-dessus des herbes ». Donc elle est sainte et cette conviction autorise à venir l'adorer la nuit, endormie comme une gisante dans sa châsse de verre, à lui offrir en sacrifice ses pauvres pensées, à

s'humilier devant sa grâce même si des détails trop vivants de son corps contredisent encore un peu sa sublimation éthérée :

151

« Patrizia dormait dans une position parfaite les pieds rapprochés les jambes parallèles et le petit corps qui rehaussait délicatement les draps et la petite tête tournée à droite les bras repliés aux coudes et les mains entrouvertes une par-ci et l'autre par-là autour de la tête, on remarquait à la hauteur de sa poitrine le rythme délicieux de la respiration parce que le drap dessinait et défaisait un pli très mince et je regardais longuement jusqu'à m'approcher et lui frôler le visage et il me semblait ne l'avoir jamais vue [...]. J'imaginai seulement et je ne pensais plus, je ne formais d'ailleurs même plus d'images mais j'étais plongé dans un état d'âme unique et indéfini qui était à moitié de la dévotion pour elle et à moitié du découragement à mon sujet, je m'améliorais en la regardant et en restant dans la zone la plus intérieure de son influence et j'aurais voulu devenir le plus possible semblable à elle et j'aurais voulu devenir elle ».

Les « exercices spirituels », qui jalonnent la route de « l'imitation de Patrizia » jusqu'à la fusion mystique avec elle, vont croître en fréquence et en intensité d'autant qu'ils se nourrissent de toutes les nouveautés que la ville apporte au village dans le sillage des étrangers. La conversation du père de Patrizia donne une première idée de la topographie de Padoue – où ils vont s'installer au retour de la jeune fille – et balise ce territoire inconnu de noms qui sont d'une adéquation parfaite : « nous travaillons maintenant à Padoue, moi aux usines mécaniques dans le quartier Saint-Paul, ta mère chez un avocat dans le quartier de la Sainte-Trinité et ton frère va rentrer dans une boutique de la rue de la Sainte-Famille » (I : 151). La merveilleuse « litanie de noms saints » – à laquelle s'ajoutent encore l'église Saint-Antoine et les saints Pierre, Paul, Lucie, Anne, Agnès, Élie... – se superpose aux centaines de photographies des magazines de Patrizia qui deviennent autant d'images pieuses figurant le lieu des élus, représentant le Paradis. Dans les semaines qui précèdent son départ définitif, Patrizia est encore là mais le garçon passe de plus en plus de temps dans l'ombre de la grange, des piles d'illustrés sur les genoux, les feuilletant à toute allure pour graver en lui des lieux, des silhouettes, des perspectives. Ensuite, fermant les yeux, « mystiquement absorbé », lui, le *sautafossi*, le petit arpenteur, en un parcours qui répond à celui, ô combien terrestre, par lequel *Il Quinto stato* s'ouvre, lève les plans de la ville édénique. Patrizia lui a découvert les cercles concentriques qui progressivement conduisent jusqu'au sommet plein de vie, de musique et de lumière de la cité radieuse et son rêve s'achèvera, peut-être, avec sa mort « au coin de n'importe quel anneau... la pupille béatement fixée sur le centre ».

Mirage éblouissant, vision béatifique en laquelle se réalise idéalement la quête du narrateur, qui la parachève dans les termes du système de pensée que sa culture met en œuvre, fût-ce dans les marges qu'elle secrète.

Du coup, l'éclat lyrique du style, la charge extatique des invocations, la précision géométrique de la représentation imaginaire opèrent une transfiguration qui n'est pas seulement, comme on l'a dit, pur jeu parodique¹⁴. Sans aucun doute la référence à Dante est bien présente : tout comme dans la *Divine Comédie*, Virgile s'efface pour laisser place à une autre guide, Patrizia-Béatrice, quand approche le Paradis. Mais les mots, les images, les rythmes de l'autre langue, de la langue sacrée du premier monument littéraire italien, sont là pour magnifier le saut dans un ailleurs tout différent, celui de la littérature. On peut donc entendre ces très singulières pages comme une apothéose où l'écriture a sa part. Ce qui invite à aller plus avant, à franchir à notre tour l'ultime cercle. Par le récit du garçon, nous savons tout des fondations douloureuses de la cité paradisiaque enfin bâtie avec les images et les mots consacrés, mais qu'en est-il de l'écrivain, dans quelles épreuves, dans quelles hontes, dans quels exils intérieurs a-t-il puisé la matière et la force de son illumination ?

D'une mémoire l'autre

*« Il n'y avait aucune comparaison possible entre
ce qu'il faisait maintenant et ce qu'il avait fait jusqu'alors.
Non qu'il eût fait des choses injustes.
Mais c'était des choses inconsistantes sur le plan de la vérité
seul celui qui maintient présente l'existence de la mort
procède dans la vérité »
(Apothéose, pp. 126-127).*

Ferdinando Camon a dû pour écrire refaire le chemin, à sa manière. La plupart des mémorialistes de l'enfance se placent et placent leur lecteur devant un espace à explorer, un monde à ouvrir au regard, un pays qui est en quelque sorte devant soi, à travers lequel on avance avec l'allégresse des découvreurs. La remémoration est une aventure éclairée de surprises, ponctuée de révélations. De cette démarche Camon semble adopter les formes extérieures. Il nous entraîne aussitôt dans son relevé d'arpenteur – « Mon village est grand mais les maisons sont peu nombreuses » – et bientôt l'assurance du topographe, qu'on eût pu croire teintée de nostalgie, cède la place au ressac chaotique, à la précipitation désorientée. Le récit d'enfance est recouvert par celui des pulsations de l'humain et du

14. Plusieurs critiques italiens ont insisté sur la parodie et l'ironie chez Camon, remarques intéressantes mais qui risquent peut-être d'éluder l'essentiel ; voir, par exemple, Nadia Pesetti (1977) qui rapproche Camon, Ruzzante et la satire anti-vilains dans la littérature dialectale du nord de l'Italie, et, surtout, Vittorio Dornetti (1979), qui souligne la présence de l'antiphrase comme « basse stylistique continue » dans ce récit.

social, et ils sont pris ensemble dans le flux continu d'une métamorphose des éléments. Le fil ténu du souvenir personnel se perd dans ces grands récits qui, eux, perpétuent une tout autre mémoire. Les morts en sont à la fois les objets, les porteurs et les garants. L'impératif social est de les répéter, de les conserver identiques au milieu des vivants. Ce que l'on raconte – car l'on raconte beaucoup au village et Camon sait capter ces dires sans auteur – porte principalement sur eux, sur leurs noms, sur leurs manières familiales. Quand le récit s'amplifie, quand il devient plus héroïque, les saints et les paysans à qui « il est arrivé quelque chose » entrent en scène. Mais l'histoire pieuse comme l'histoire tout court se fondent dans le rang des narrations sans rupture :

« Toute l'histoire qui concerne mon village a pour caractère essentiel d'être hors du temps non pas dans le sens que la réalité se transforme en fable mais dans le sens contraire que même la fable devient réalité, c'est-à-dire que tout ce qui est arrivé dans les contes est destiné à arriver en tout temps » (I : 74).

Les tout puissants « cadres sociaux de la mémoire » énoncent des biographies modales, ignorant la voie individuelle, la libre invention de soi. Aussi voit-on le narrateur chercher au sein même du monde qu'il évoque des antécédents, des situations riches d'analogies, des équivalents qui l'expliqueraient à lui-même, qui le justifieraient par avance ou, tout simplement, qui le prépareraient. Autant de personnages et de scènes qui tendent l'écran du souvenir et évoquent le dur travail qui préside à son incertain déploiement. Ils sont tous là : les veilleurs des morts, les faiseurs de saints, les voyants, les innocents. Ils composent la galerie des figures qui s'approprient, intensifient et remettent en circulation des segments de l'histoire commune. Ils tiennent de cela leur parole, plus saillante, moins répétitive. Leur passion terrestre, leur pénible mais si prenante traversée des éléments qui font le monde, devient métaphore de la remémoration.

Celle-ci est d'abord toute physique. Le passé remonte du corps. L'anamnèse se dit d'abord dans les mots de l'engendrement – et c'est la Crétine qui, quand elle voit en clair les genèses du sous-sol, a la sensation de mettre au monde toutes les vies – ou, mieux, dans la description d'une reconquête lente de la conscience de soi. Ainsi Bepi Frate qui meurt littéralement de peur – quand plaqué au fond de sa flaque, il croise le regard du soldat allemand qui le découvre – et doit ensuite réoccuper et son corps et le temps, les reconstituer dans le vide qui l'a envahi. L'opération ponctuelle qui cristallise le souvenir est, elle, incarnée par Agata Bojona qui entre dans le temps essentiel, le temps métaphysique, par une opération purement poétique. Dans son esprit, et c'est son miracle, se sont rencontrés et superposés les deux grands feux de l'incendie et de l'Enfer

qui menacent son fils, ses certitudes découlent de cette métaphore. Quant à l'écriture, même aussi impersonnelle que celle d'un procès-verbal, son pouvoir est immense puisque, croit Julia Imbroja, elle est capable d'établir la réalité – par exemple, en rendant visibles les deux centimètres qui élèvent la sainte – et de la faire entrer dans la grande mémoire, celle de l'Église universelle.

Lorsque le narrateur énonce, comme en passant, quelque proposition sur son travail de mémoire à lui, il fait écho à la vie exemplaire de ces alliés fraternels, il retrouve leurs mots. Les débuts des chapitres, qui relancent son récit en nouant plus fortement l'histoire racontée et l'expérience qui a présidé à son éclosion mémorielle, glosent souvent ce rapport par lequel Camon s'inscrit profondément dans sa culture au moment même où il s'en détache. Quand il juxtapose une réflexion générale – sur les souvenirs qui sont « pendus de biais » dans la mémoire – et la scène, qu'il croit avoir vécue, de la mort du pêcheur, il expose l'état de son esprit submergé par une sorte de boue mentale, plein de fragments semblables à ce corps éclaté dont on doit collecter et trier les os parmi les squelettes de bêtes. Sa tâche n'a rien de glorieux, il ne proclame pas comme Ezra Pound « Je rassemble les membres d'Osiris », il se contente de récolter vaille que vaille quelques restes de ses morts. Car c'est bien dans leur durée dilatée, ininterrompue, qu'il fouille : « [...] même moi je ne sais si tous les faits qui entrèrent dans ma mémoire au temps de l'enfance sont effectivement arrivés à ce moment-là ou s'ils étaient arrivés quelques millénaires avant ou après » (I : 74). Ce qui est sûr, en revanche, c'est la matérialité élémentaire de chaque souvenir : à propos de la Vierge Pélerine, de la tentative avortée pour capter un peu de sa grâce aérienne, il se remémore le poids énorme et bien réel des cailloux qui l'ont ramené ici-bas ; du passage de Patrizia, il conserve des marques de feu dans sa mémoire « brûlée ».

Mais que l'on y prenne garde, Camon choisit toujours les images qui, telles des reprises musicales, relient l'ordre de sa culture, les nœuds de sa vie d'enfant à la genèse laborieuse de son récit. Car tout cela il dut le revivre, comme Bepi Frate retrouvant pièce à pièce son corps et son passé volatilisés, pour tout réinstaller en lui. Camon a raconté comment, pendant des années, chaque dimanche, dès l'aube, il s'est enfermé seul, dans sa maison vide, dans la ville qu'il avait appelée de ses vœux ardents, comment il lui est arrivé de s'équiper de très lourdes chaussures, de cercler ses chevilles de plomb et de marcher des heures, de tout son corps, pour retrouver l'engluement terrestre, le poids ancien du monde et celui, présent, des souvenirs. Ils étaient là, bien sûr, mobiles langues de feu enfiévrant son âme, mais il fallait les capturer, s'en lester et les incorporer

un à un pour en faire matière écrite¹⁵. Quand il répète que la composition du *Cycle des derniers* a été pour lui une épreuve nécessaire afin qu'il puisse *s'alléger* de la pesanteur sans mots du passé, il faut entendre ce verbe dans sa plus concrète acception. Ne renvoie-t-il pas en effet à un autre accomplissement, qui ne fut que rêvé, celui qui allège et soulève le saint, son premier idéal biographique ?

L'écriture, aérienne victoire sur le cercle fatal des éléments – terre, eau et feu –, libère donc Camon de ce qu'il a été tout en le réconciliant avec cet indicible. Elle le soulage du fardeau revêtu de sa mémoire et, en même temps, paradoxalement peut-être, elle le rattache plus que jamais aux siens : « c'était la justification non de ma vie mais de tout mon peuple paysan, *Il Quinto stato*, le cinquième monde, qui n'avait jamais raconté lui-même sa propre histoire, ses héroïsmes sans pitié et sa millénaire résignation ». Sa biographie ne vient à l'existence qu'en assumant le chœur de toutes ces vies antérieures et contemporaines. Entre *nous* et *je*, elle est la voix unique que produit, comme de surcroît, leur polyphonie. Mais cette sérénité conquise se heurtera aussitôt aux certitudes, aux normes, à la *doxa* des survivants, des véritables « derniers ». Mémoire contre mémoire devient, plus absolument encore, vérité contre vérité.

Peu de temps après la parution du *Quinto stato* un parent de Camon – le neveu d'Agata Bojona, la sainte – adresse à l'écrivain une longue lettre qui détaille la plus virulente des critiques¹⁶. Fait très rare, un personnage, un « indigène », se révolte et prend la plume pour opposer son « vrai » savoir à celui du récit. Avec cette lettre, Camon publiera une réponse où il ne cède sur rien mais, bien au contraire, creuse la différence et en révèle les racines. Médiateur solitaire, porte-parole que nul n'a mandaté, il a écrit « de lui-même » et ce qu'on lui rétorque mérite la plus attentive des répliques car le débat touche à l'essentiel. Écoutons son lecteur :

« Cher parent ; à moi aussi la main me tremble du désir d'écrire ce que mon esprit contient comme sentiments différents, comme différences de vues, de pensée, d'opinions quant à nos gens et ce que tu en dis quand tu écris dans ton livre intitulé *Il Quinto stato* ; ça ne correspond pas à la réalité et tu le sais ».

15. « L'urgence de confesser tout, tout de suite, faisait du premier état de ces romans des textes "engorgés" », écrit Camon dans « Vint'anni dopo », préambule du texte définitif des *Romanzi della pianura* (1988 : 9).

16. La lettre est publiée dans Camon (1974). L'édition définitive des deux premiers récits, en 1988, a donné l'occasion de revenir sur ce débat : Paola Barbon (1988) ; Angela Jeannet (1988b) ; Giovanni Tesio (1988).

Mais de quelle réalité, et donc de quelle vérité, s'agit-il ? La définition du « dernier » n'est jamais générale mais relative à ce qu'il est possible, souhaitable et licite d'exprimer dans la société du village. Il est, par exemple, scandaleux de révéler le comportement aguicheur d'une fille d'autant que, ô surprise, elle a trouvé époux entre-temps. Pourquoi s'attarder sur tel infirme pour lequel « il n'y a rien à faire », fatalité qui devrait forcer au silence ? De même, à quoi bon « dire du mal » des morts ? Quant à Agata, la sainte qui s'est rendue chez le Padre Pio, comme quiconque dans le malheur elle n'avait pas le choix : « si tu avais un fils dans cet état, que ferais-tu ? » Il ne suffit donc pas qu'une chose existe, qu'un fait soit effectivement advenu pour qu'il soit légitime d'en écrire. Camon n'est pas un menteur, il ne cherche pas à travestir les faits, au contraire, il les étale sans discernement et méconnaît la règle qui fonde l'appartenance : « Dans cette vie il y a certaines choses que l'on fait et qui ne se disent pas. Certaines autres qui se disent mais qui ne se font pas ». Même si elle est souvent invoquée, même si elle est parfois débattue, la vérité n'est pas isolable des occasions et des effets de sa manifestation. Maniée sans égards, dans l'ignorance volontaire de sa mise en œuvre pragmatique, elle est intempestive, inutile, cruelle. En refusant ce tact, cette justesse incorporée du discours, Ferdinando Camon a trahi, et son correspondant souligne le paradoxe qui l'a conduit à renier les siens : de tous les enfants du lieu « tu étais le préféré », auprès du curé Panzetta, si durement caricaturé, « tu étais un privilégié, au-dessus de nous autres ». Pour qu'il accède pleinement à cette position supérieure, sa famille s'est sacrifiée : « Tu ne dis pas que quand tu étudiais à Legagno, pour trouver les 300 liras par jour qu'il fallait te donner pour ton repas de midi, qui, à la maison, mangeait seulement du pain et du raisin ? » Mais c'est le choix du « métier d'écrire », c'est-à-dire du discours gratuit, inutile et sans contrôle, qui réalise et parachève la « fourberie ». L'écrivain est hors du réel, il écrit, il n'agit pas puisqu'il ne fait rien pour améliorer concrètement le sort de ceux qu'il prétend défendre alors qu'il les calomnie. Impure, inauthentique, attirée par le luxe facile, comme la ville et ses femmes, la littérature è *una putanata*, terme si adéquat que l'épistolier l'isole et le souligne au milieu de la page.

Cette critique n'est pas de celles que l'on eût pu adresser à un roman réaliste, à un récit de voyage ou à une monographie ethnologique : Camon n'a pas méconnu le réel, il ne s'est pas trompé sur les mots et les choses, et ses interprétations ne sont pas vraiment en cause. Le reproche qui lui est adressé tient en un constat : « Tu n'es plus des nôtres » ; et son reniement de fils fait scandale et redouble son exclusion. Comment répondre ? Comment se défendre ? Puisque c'est en ces termes que le romancier a

conçu sa réplique. Principalement en retournant l'argument central et sous-jacent de l'accusateur, en lui déniait à lui aussi sa position de porte-parole, en frappant d'inauthenticité son discours. Donc le « plus âgé des parents » de Camon n'incarnerait aucune opinion collective – d'ailleurs au village, remarque-t-il, cette notion ne correspond à rien –, mais se contenterait de reprendre les poncifs de la morale paléo-catholique d'autant plus éloignée du monde des « derniers » qu'elle est ici mâtinée d'un idéal conformiste, ennemi de tout excès et de tout éclat, reflet de l'ordre « petit-bourgeois » que les médias viennent tout récemment d'introduire. La lettre du critique est en effet pleine de clichés de langage et de jugements tout faits qui exaltent l'humilité des pauvres, la pureté du bonheur paysan, la foi inébranlable des ancêtres et l'autorité compréhensive du curé non sans dénoncer au passage les errances « communistes ». Autant de lieux communs que le mémorialiste souligne avec une évidente habileté polémique, en choisissant son terrain – celui du débat entre intellectuels – et en transférant son interlocuteur dans ce cadre qui lui est tellement étranger. Pourtant, comme l'a justement noté Pasolini, ce déplacement ne rend pas justice à l'écriture mêlée, vraiment extraordinaire, de cette lettre toute frémissante de « l'indignation morale du vieux paysan » (1974 : 269-273). Ne pouvait-elle d'abord se lire comme l'éclatante preuve de la distance où les « derniers » se seront à jamais tenus ? Ce n'est pas tant le bricolage des arguments de circonstance qui définit au mieux ce texte que son obstination à récuser tout regard venant du dehors, dévoilant ainsi la contradiction tragique qui cerne l'écrivain. Camon, en effet, n'affirme pas l'autonomie de son point de vue ou encore la cruauté nécessaire du décrypteur de la vérité sociale. Il ne décrit rien de l'extérieur, il trace les cercles séquents des discours sur les êtres, les choses, le monde et ses raisons, l'invisible sous-jacent... Et les dires divers des gens, et les monologues de l'enfant tourmenté, et les pensées du narrateur aux prises avec la matière compacte ou disséminée du souvenir dessinent une vaste rosace aux centres multipliés. De fait, il ne peut opposer que cela à celui qui le critique. Sa seule « réalité » – à connaître ou à méconnaître – est celle du livre qui, en le contenant, contient aussi tous les siens. Ce qu'il dit d'eux il le dit de lui, et réciproquement. Il ne renie rien et l'échappée qu'il évoque, vers la sainteté, est bien la seule utopie qui fût possible en ce monde. Comme la nécessité, vitale, de cette écriture de mémoire ne se distingue pas du devoir de témoigner qu'il revendique toujours, il affronte le risque, on pourrait même dire qu'il se l'inflige à l'avance, d'être renvoyé à la condition qu'il assume, celle d'un transfuge passé à l'ennemi, à la ville, à la langue italienne, à l'écriture. Celui qui a traversé un « enfer », quel qu'il soit, ne peut donc être immédiatement entendu, et lu moins encore

peut-être. C'est ce que Primo Levi répétera presque vingt ans plus tard à Ferdinando Camon en ouverture de leurs dialogues¹⁷ :

« À cette époque, au camp, je faisais souvent un rêve : je rêvais que j'étais de retour, je rentrais dans ma famille, je racontais, et l'on ne m'écoutait pas. Celui qui est devant moi ne m'écoute pas, il se détourne et s'en va. J'ai raconté ce rêve, au camp, à mes amis, et ils m'ont dit : "Cela nous arrive aussi à nous". Et plus tard je l'ai trouvé, tel quel, cité par d'autres rescapés qui ont écrit leurs souvenirs ».

Mais Camon ne pouvait en rester à cette querelle et sa complète réponse était encore dans la littérature. En effet, ce face-à-face d'un auteur et d'un lecteur qui participèrent du même monde social ne scelle pas *Le Cycle des derniers*. Celui-ci comprenait originellement un bref récit qui sera détaché, en 1988, de l'édition définitive des *Romanzi della pianura*.

Le vieux parent avait appuyé sur un argument, à ses yeux irrécusable, qui illustrait la réelle nocivité du *Quinto stato*, le premier récit publié :

« [...] et moi je sais que tu me crois si je te dis que ta mère après avoir lu ce que tu écris là a voulu vendre ici pour s'en aller où nous ne sommes pas connus, et d'autres personnes de la famille disent que la tempête ou la mort ne sont pas un mal plus grand, qui peut frapper à ce point ».

Donc, en revenant dans le monde dont il s'est nourri, l'écrit le désintègre. Bafouant ce qui fonde les familles, leur seule richesse sociale, l'honneur attaché à leur nom, l'autobiographie collective participe à la fin des « derniers », elle la précipite. À cette invective l'écrivain ne put répliquer vraiment, quelques années plus tard, que par un livre écrit après la mort de sa mère. J'en ai extrait toutes les épigraphes qui ponctuent et éclairent de loin en loin cette analyse. La matière de *Un altare per la madre* (« Un autel pour la mère », cf. Camon 1981a) est en effet la même, mais le ton de cette allégorie est celui d'une réconciliation autour du passage pacificateur de la mort.

Que raconte cet étrange conte ? Encore une métamorphose biographique. L'obscur destinée maternelle y est élevée jusqu'à la sainteté par le geste de son époux qui construit, tout seul et de ses propres mains, un autel pour elle et qui sera béni quand la procession des Rogations passera devant la ferme. Mais ce geste unique, personnel, cette extravagante dévotion « en mémoire », prend vite une ampleur collective. Même les plus pauvres

17. Ce dialogue éclaire très vivement la question de la mémoire et du témoin (Camon 1992). Primo Levi reprend ces thèmes dans *Le Devoir de mémoire* (1995).

donnent leur chaudron de cuivre pour que le bois soit revêtu de l'éclat du soleil et orné des figures qui illuminent la vie obscure de la mère. L'œuvre ne sera pas prête pour le matin de la procession mais le curé viendra seul la bénir tout exprès et, plus tard, lorsque l'église se métamorphose pour suivre les décrets du concile, l'« autel pour la mère » transporté jusqu'au chœur sera consacré comme autel du village.

Il fallut du temps pour faire reconnaître dans la folie du père le plus haut des actes pieux et il en faudra plus encore avant d'admettre que *Le Cycle des derniers*, ce monument encore plus déroutant de l'écriture filiale, participe d'une autre apothéose, toute terrestre et que seule la littérature confère :

« Ayant fini de témoigner de sa transformation en autel, qui fût possible seulement par l'amour, la culture et la piété propres à son monde à elle, dont je suis issu, je sens qu'en écrivant ce livre, j'ai fait exactement la même chose, lui construisant cet autel de mots, selon l'amour, la culture et la piété qui sont propres au monde dans lequel je suis émigré ».

École des hautes études en sciences sociales
Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), Charenton-le-Pont
daniel.fabre@libero.it

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Ferdinando Camon – autobiographie/*autobiography* – hagiographie/*hagiography* – littérature italienne/*italian literature* – mémoire/*memory* – remémoration/*recall* – enfance/*childhood* – morts/*dead* – sainteté/*sanctity* – monde paysan/*peasantry*.

Barbon, Paola

1988 « Ferdinando Camon und seinem Werk », *Italianisch : Zeitschrift für Italienisch Sprache und Literatur* 20 : 82-90.

Bergounioux, Pierre

2006 *La Fin du monde en avançant*.
St-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.

Camon, Ferdinando

1967 *Fuori storia*. Vicenza, N. Pozza.

1970 *Il Quinto stato*. Milano, Garzanti.
[Éd. franç. : *Figure humaine*. Trad. par Jean-Paul Manganaro, avec la collab. de Pierre Lespine. Paris, Gallimard, 1976.]

1972 *La Vita eterna*. Milano, Garzanti.
[Éd. franç. : *La Vie éternelle*. Trad. par Yves Hersant et Ruggero Campagnoli. Paris, Gallimard, 1977.]

1973 *Liberare l'animale*. Milano, Garzanti.

1974 « Classi subalterne e letteratura : il codice interpretativo umile », in *Letteratura e classi subalterne*. Venezia, Marsilio : 111-140.

1981a *Apothéose*. Trad. par Jean-Paul Manganaro et Pierre Lespine. Paris, Gallimard. [Éd. orig. : *Un altare per la madre*, Milano, Garzanti, 1978.]

1981b *Occident*. Trad. par Jean-Paul Manganaro et Pierre Lespine. Paris, Gallimard. [Éd. orig. : *Occidente*, Milano, Garzanti, 1975.]

1988 *Romanzi della pianura*. Milano, Garzanti.

1992 *Conversations avec Primo Levi*. Trad. par André Maugé. Paris, Gallimard.

Charuty, Giordana

1992 « Le vœu de vivre », *Terrain* 18 :
Le corps en morceaux : 46-60.

Dornetti, Vittorio

1979 « Sociologia e letteratura nel "Quinto stato" di Camon », *Otto/Novecento* 3 (2) : 329-340.

Elias, Norbert

1973 *La Civilisation des mœurs*. Trad. par Pierre Kamnitzer. Paris, Calmann-Lévy.

Jeannet, Angela

1988a « Conversazione con Ferdinando Camon », *Italian Quarterly* 29 : 59-68.

1988b « The Worlds of Ferdinando Camon », in Albert Mancini, *Letteratura italiana*, River Forest, Rosary College : 347-359.

Levi, Primo

1995 *Le Devoir de mémoire*. Paris, Mille et une nuits.

McKevitt, Christopher

1995 « Contestation et fabrication d'un culte : le cas de Padre Pio de Pietrelcina », *Terrain* 24 : *La fabrication des saints* : 91-102.

Michaux, Henri

1944 « L'Époque des illuminés », in *L'Espace du dedans. Pages choisies*. Paris, Gallimard.

Mioni, Ugo

1915 *La Storia dei martiri narrata ai fanciulli*. Torino, Libr. ed. internazionale della SAID Buona Stampa.

Pasolini, Pier Paolo

1974 *Scritti corsari*. Milano, Garzanti.

Perdiguier, Agricol

1997 *Mémoires d'un compagnon*. Prés. par Maurice Agulhon. Paris, Imprimerie nationale.

Pesetti, Nadia

1977 « Camon : lingua e narrazione dei "vilani" », *L'immagine riflessa* 1 : 182-198.

Tesio, Giovanni

1988 « Intervista a Ferdinando Camon », *La Stampa* du 9 juillet.

Trucco, Filippo

1915 *Il Purgatorio e la vita delle anime purganti secondo S. Caterina da Genova*. Prato, Giachetti.

161

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Daniel Fabre, *L'enfer de la mémoire*. — Loin des enfances idylliques, les récits autobiographiques de Ferdinando Camon, écrits entre 1965 et 1970, apportent un style très neuf dans la littérature des mémoires et consonnent, non sans profondeur et subtilité, avec l'expérience du terrain et de l'écriture anthropologiques. D'abord, il identifie la situation dans laquelle il a grandi : la fin silencieuse des « siens », l'expulsion apocalyptique – hors de l'histoire – des sociétés paysannes pauvres. Ensuite, son récit contient et détourne le seul idéal biographique reconnu par son milieu, soit la sainteté. Si celle-ci produit une vie exemplaire, elle devient intolérable lorsqu'on prétend l'incarner ici et maintenant. Or, l'enfant avance vers l'âge d'homme dans la proximité des illuminés, des innocents et des êtres à qui « il est arrivé quelque chose » ; c'est pourquoi il capte et interprète les épreuves de la vie sainte comme les seules capables de donner forme à sa différence. Revivre, dans l'écriture, les tourments de sa formation le conduit à en assumer les délires que l'ordre culturel alimente, au risque d'être violemment rejeté, comme traître, par les « derniers » dont il s'attache à transmettre l'ultime cri.

Daniel Fabre, *The Hell of Memory*. — Far from an idyllic childhood, the autobiographical accounts written by Ferdinando Camon between 1965 and 1970 invent a new style in the literature of memoirs and resonate, deeply and subtly, with the fieldwork and writing of anthropology. He identified the situation where he grew up : the « silent » end of those close, the apocalyptic expulsion of poor peasant societies from history. His account then presents and alters the only biographical ideal recognized in his environment : sainthood. Despite the production of an example to be followed, it is impossible to tolerate sainthood when someone claims to incarnate it in the here-and-now. As the child advanced toward adulthood in the proximity of visionaries, innocents and beings to whom « something happened », he interpreted the trials of a saintly life as the only way to give form to his difference. By re-experiencing through writing the torments of his formative years, he was led to assume the « delirium » nurtured by culture – at the risk of being violently rejected as a traitor by the « last ones » whose final scream he tried to transmit.