

**How the Italian scene appropriated *L'Homme semente*:  
The adaptation strategies of a so-called manuscript**

Laura Brignoli  
laura.brignoli@iulm.it

Sonia Bergamasco's adaptation of *L'Homme semente* by Violette Ailhaud makes use of a single actor reciting, even if, in a staging that emphasises plurimediality, it is not possible to define *L'uomosemeas* as a real monologue.

The analysis will take into account first the structure of the story, the strains that the plot imposes on the fabula and the effects it has on its global meaning; the linguistic marks that oppose the choral speech to the individual discourse, and the mentions referring to a culture anchored in a territory in a precise moment of history, which are superimposed on a speech that touches on the universal.

## Comment la scène italienne s'est appropriée *L'Homme semence* : stratégies d'adaptation d'un prétendu manuscrit

di *Laura Brignoli*

[laura.brignoli@iulm.it](mailto:laura.brignoli@iulm.it)

Sonia Bergamasco's adaptation of *L'Homme semence* by Violette Ailhaud makes use of a single actor reciting, even if, in a staging that emphasises plurimediality, it is not possible to define *L'uomosemeas* a real monologue.

The analysis will take into account first the structure of the story, the strains that the plot imposes on the *fabula* and the effects it has on its global meaning; the linguistic marks that oppose the choral speech to the individual discourse, and the mentions referring to a culture anchored in a territory in a precise moment of history, which are superimposed on a speech that touches on the universal.

---

Le passage d'un texte narratif à la scène théâtrale suppose la reformulation des contenus sur la base de stratégies communicatives complexes où interviennent des mécanismes liés à la plurimédialité que l'énonciation, la gestualité, la sonorité et le visuel impliquent nécessairement. Gérard-Denis Farcy regroupait sous l'étiquette d'«adaptation» un grand éventail de transformations des textes, et reconnaissait que la ligne de partage entre adaptation *stricto sensu* et adaptation *lato sensu* est instable ; finalement, il définissait l'adaptation au sens propre comme ce qui «s'efforce d'être fidèle sur plusieurs plans : substance du contenu, forme de l'expression [...] ou le plus souvent sous le seul plan de la forme du contenu»<sup>1</sup>. Aujourd'hui le terme d'adaptation tend à être substitué par dramatisation<sup>2</sup>, transfert, transformation, transmodalisation, traduction intersémiotique, mutation<sup>3</sup>, réécriture transgénérique<sup>4</sup> ou encore, improprement, «remédiation»<sup>5</sup> qui

---

<sup>1</sup> G.-D. Farcy, "L'adaptation dans tous ses états", *Poétique*, 96, 1993, p. 391. Il me semble toutefois difficile, surtout dans le passage d'un texte narratif à une œuvre théâtrale, que l'on puisse garantir la fidélité sur le plan de la substance du contenu qui renvoie, selon Hjelmslev, à la manière de percevoir le monde sur la base du schéma lexical projeté par la forme.

<sup>2</sup> Cfr. M. Plana, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, coll. «Amphi Lettres», Rosny-sous-Bois 2004.

<sup>3</sup> Cfr. R.M. Palermo Di Stefano, "Thérèse Raquin: mutazioni genetiche/generiche" in F. Piva (dir.), *Il romanzo a teatro*, Schena, Fasano 2005, p. 115.

<sup>4</sup> Cfr. M.-Cl. Hubert (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, coll. «Textuelles», Aix-en-Provence 2006.

<sup>5</sup> J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding new media*, MIT Press, Cambridge MA 1999. Il n'est pas rare de trouver ce terme appliqué à la simple adaptation d'une œuvre à un nouveau medium, généralement lié aux nouvelles technologies.

excluent toute secondarité ou fidélité au texte original. En effet l'opération de transformation d'un médium à l'autre suppose toujours une part de créativité. Dans l'étude qui suit, consacrée à *L'Homme semence* de Violette Ailhaud, portée en scène par Sonia Bergamasco, je préfère malgré tout continuer à nommer adaptation la transformation qui valorise des éléments présents dans l'hypotexte sans altérer son message global<sup>6</sup>.

Les études de Farcy et de Corvin<sup>7</sup>, aussi bien que le volume édité par Franco Piva<sup>8</sup>, fournissent les assises théoriques sur lesquelles j'ai fondé mon analyse de ce récit très court mais très dense qui, depuis sa publication en 2006, a catalysé l'attention d'un nombre de lecteurs de plus en plus important.

Il est présenté comme la transcription d'un manuscrit relatant l'histoire vraie de son auteure, Violette Ailhaud, et raconte l'histoire d'un groupe de femmes d'un village situé dans la Haute Provence, resté sans hommes suite à une rébellion fortement réprimée au coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte. Seules, les femmes s'organisent en s'occupant elles-mêmes du travail des champs et de tout ce qui concerne la vie du village. Mais il arrive que, quand le soir le mistral souffle plus fort, l'absence des hommes meurtrit la chair et devient cri. C'est lors d'une de ces soirées qu'elles font un pacte : le premier homme qui arrivera au village en recherche de travail appartiendra à celle qu'il aura touché la première, mais celle-ci devra le partager avec toutes les autres. Le but primaire de la continuation de l'espèce humaine devra primer sur la monogamie traditionnelle.

*L'Homme semence* est devenu un film en 2014, *Le Semeur*, grâce à la réalisatrice Marine Francen ; l'adaptation au cinéma a certes contribué à la diffusion du récit à l'étranger même si sa première traduction (en allemand) date de 2013. En 2018 l'éditeur

---

<sup>6</sup> L. Hutcheon définit l'adaptation comme «repetition, but repetition without replication», (*A theory of adaptation*, Routledge, New York 2006, p. 7). Dans cet essai la définition de l'adaptation se superpose à ce qui aujourd'hui tend à être appelé *rewriting* dans la pratique anglophone, ou, après les études de R. Saint-Gelais, *transfictionnalité* (*Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris 2011). Tout en excluant *prequel* et *sequel*, aussi bien que les plagiat, on y trouve les réécritures d'une même aventure racontée d'un point de vue différent (p. 8), ce qui implique généralement une variation du système de valeurs et ne peut ainsi plus être défini comme une adaptation.

<sup>7</sup> Cfr. G.-D. Farcy, "L'adaptation dans tous ses états", cit., et, du même, *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, MRSH, PUF, Caen 2000 ; M. Corvin, "L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable", *Pratiques*, 119-120, «Les écritures théâtrales», CELTED, Metz, Décembre 2003, pp. 149-172.

<sup>8</sup> F. Piva (dir.), *Il romanzo a teatro, Atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Verona, 11-13 novembre 2004, Schena Editore, Fasano 2005.

a déclaré en avoir vendu environ 28 000 exemplaires. Un tel succès ne pouvait que susciter des questions : qui est l'auteure, cette Violette Ailhaud dont on ne sait rien ? On n'en trouve aucune trace, et les doutes concernant une existence qu'aucun registre n'atteste<sup>9</sup> finissent inévitablement par se reverser sur l'histoire du manuscrit retrouvé. Plus qu'une histoire vraie, ce manuscrit a toutes les caractéristiques d'une belle œuvre de fiction, où des thèmes liés à un territoire (la Provence) et à un moment précis de l'histoire (1851-1852), s'unissent à des éléments d'universalité qui transposent les faits de ce récit dans un temps mythique, à une époque hors de l'histoire où ce sont les pulsions primordiales de l'humanité qui donnent le ton.

Ce texte a été transposé sur la scène française au moins une cinquantaine de fois, depuis 2006<sup>10</sup>. Il est arrivé en Italie grâce à Monica Capuani, la traductrice qui a été la première italienne à s'intéresser au livre<sup>11</sup>. Début 2018, Sonia Bergamasco en a tiré une version théâtrale présentée pour la première fois à Milan, au Teatro dell'Arte, du 16 au 21 janvier de la même année.

L'adaptation de Sonia Bergamasco s'engage à ne pas trahir le sens initial du texte, dans une mise en scène qui fait recours à un seul acteur récitant sans que l'on puisse définir *L'uomo seme* comme un véritable monologue. Il nous faudra donc non seulement analyser les éléments de l'hypotexte que Sonia Bergamasco a choisi de maintenir, mais également nous pencher sur les questions théoriques que soulève le choix d'une mise en scène insistant sur les hybridations qui traversent un monologue théâtral contemporain faisant recours à l'intervention d'autres formes d'art pour construire son sens.

L'analyse prendra d'abord en considération la structure du récit, les entorses que l'intrigue impose à la *fabula*<sup>12</sup> et les effets que cela produit sur son sens global. Dans un second temps il s'agira d'identifier les couples antithétiques autour desquelles se polarisent les thèmes, ainsi que les références renvoyant à une culture ancrée dans un

---

<sup>9</sup> Je me permets de renvoyer à mon article "Ecrire en Provence : *L'Homme semence* de Violette Ailhaud", à présent sous expertise pour la revue RIEF. Pour une approche non scientifique de la question, on pourra consulter l'article de Vincent Quivy, "L'«Homme semence» est-il une nouvelle imposture littéraire ?" [en ligne], publié le 3 décembre 2017 sur Slate.fr. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/154622/semeur-histoire-mystere-litteraire>. Consulté le 20 mars 2019.

<sup>10</sup> C'est l'éditeur qui m'a fourni cette information, sur la base des demandes reçues.

<sup>11</sup> Sa traduction de *L'uomo seme* a été publiée en Italie en 2014 par les éditions Playground.

<sup>12</sup> Nous utilisons ces termes dans l'acception des formalistes russes reprise entre autres par U. Eco, *Lector in fabula*, Tascabili Bompiani, Milano 1985, p. 102.

territoire à un moment précis de l'histoire, et la façon dont elles se superposent à un discours qui touche à l'universel.

Nous verrons si et comment la mise en scène de l'*Uomo seme* a dû opérer un tri et faire des choix entre tous ces éléments et, finalement, comment cette opération a influencé le sens de l'œuvre.

### **Le texte narratif**

Il est d'abord nécessaire de mettre en lumière quelques caractéristiques du récit, qui débute avec une préface mentionnant un lieu et une date : «Le Saule Mort\*, le 19 juin 1919». L'astérisque renvoie à une note qui indique le hameau comme lieu de provenance de l'auteure du manuscrit, ce dernier ayant été confié à un notaire. Celui-ci ne devait le consigner à une de ses descendantes, une femme âgée de 15 à 30 ans, qu'en 1952, à savoir 100 ans après les faits racontés dans le récit. En 1919 la narratrice a 84 ans et se met à raconter ce fait de sa jeunesse parce que – nous dit-elle dans la préface – «pour la seconde fois en moins de 70 ans, notre village vient de perdre tous les hommes sans exception»<sup>13</sup>. La cause en est bien sûr la guerre, d'abord la guerre civile, fratricide, qui sème la mort sur son passage, puis la première guerre mondiale. Cette préface, y compris la note que l'on ne peut qu'attribuer à l'éditeur, est essentielle pour comprendre un récit qui commence *in medias res*, avec l'arrivée de l'homme. Mais si les péri-textes sont indispensables, il y a lieu de se demander quel est le véritable début de l'œuvre.

L'intrigue ne suit pas l'ordre chronologique des événements et, dès le début, elle se développe selon deux plans temporels : dans la préface, c'est la femme désormais âgée qui parle, mais pour céder immédiatement la parole à la jeune fille qui voit surgir à l'horizon l'homme que toutes attendaient. La vieillesse raconte, la jeunesse vit. Les deux, ensemble, s'émeuvent. S'émeuvent... Nous aurions envie de le dire si seulement nous n'étions pas confrontés à une écriture qui semble extrêmement contrôlée, où l'émotion est emprisonnée dans une syntaxe élémentaire : verbe, sujet, complément. Dans le récit laconique de la narratrice où certes la dureté de la montagne a sa part, pointe aussi une volonté de dépersonnaliser les faits, de les garder sous le contrôle d'une sorte de logique de la nécessité. L'histoire oscille constamment entre l'émotion que recèle un récit personnel, intime, où la protagoniste narre son premier amour, et

---

<sup>13</sup> V. Ailhaud, *L'Homme semence*, Éditions Parole, Artignosc-sur-Verdun 2006, p. 3. Dorénavant les pages du texte en français seront indiquées entre parenthèses, immédiatement après la citation.

l'évocation d'un fait extérieur comme la guerre, qui recouvre ces événements d'une part de nécessité, de logique : en 1919 l'histoire a rendu à nouveau actuels les faits de 1852 et c'est alors que la parole devient un devoir, comme une sorte d'acte apotropaïque conjurant la répétition du même.

L'*incipit* indique la priorité de l'humain, où l'exigence émotionnelle de la personne prime sur la logique perverse de la guerre. Il indique aussi la fusion entre le temps humain et le temps mythique : dans la discordance entre l'avancée de l'homme qui «marche d'un bon pas» (p. 7) et la perception des femmes dont les cœurs battent à un rythme si précipité qu'elles le font sembler lent, l'auteur métaphorise la marche d'un destin qui suit son cours sans tenir compte des nécessités individuelles.

Du côté strictement rhétorique, ce début n'est pas moins impressionnant, il vaut la peine de le lire :

**Ça** vient du fond de la vallée. Bien avant que **ça** passe le gué de la rivière, que **l'ombre** tranche, comme un lent clin d'œil, le brillant de l'eau entre les iscles, nous savons que c'est un **homme**. Nos corps vides de femmes sans mari se sont mis à résonner d'une façon qui ne trompe pas [...] (p. 7).

Viene dal fondo della valle. Ancora prima che attraversi il fiume a guado, e che la sua ombra tagli, come un lento batter di ciglia, lo specchio d'acqua tra i banchi di terra e di rocce, sappiamo che è un uomo.<sup>14</sup>

Malheureusement la traduction italienne ne peut pas tenir compte du sujet impersonnel «ça», qui renvoie implicitement à une idée ou à un objet mais de manière générique, en affichant son indétermination. Le pronom revient deux fois, puis on nomme «l'ombre» et ce n'est qu'à la fin de la deuxième phrase que ce pronom va se concrétiser dans l'image d'un homme. On dirait que c'est en traversant la vallée que le «ça» se matérialise en figure humaine, comme si c'était le paysage qui donnait consistance à quelque chose que l'instinct a reconnu immédiatement. Ce sont la terre et l'eau, bien sûr, qui dessinent ce paysage, et leur disposition en chiasme («vallée» «rivière», «eau», «iscles») insiste sur la forme close, fermée sur elle-même, mais qui ne manque pas d'harmonie. Un point sépare la première mention de «l'homme» de ce qui vient après, à savoir l'expression «nos corps de femmes», mais plus que séparer, ce point met face à face les protagonistes de cette histoire unis par une ligne de continuité assurée par le terroir.

---

<sup>14</sup> V. Ailhaud, *L'uomo seme*, tr.it. di M. Capuani, Playground, Roma 2014, p. 9.

C'est un *incipit* qui annonce en même temps l'instinct presque animal de ces femmes, et la fonction de l'homme sur la terre. Encore me semble-t-il que parler d'hommes et de femmes n'est qu'une nécessité épisodique et que les rôles seraient interchangeable sans que le sens n'en souffre<sup>15</sup>. Ce qui importe, c'est leur fonction complémentaire. L'ombre de l'homme (et probablement l'ombre a ici la fonction de dépersonnaliser l'homme, de renvoyer à l'espèce humaine) est une partie du grand corps de la terre. L'homme, la terre, les femmes. Voilà les données essentielles qui s'imposent dès le début grâce à l'ordre non chronologique des événements. Le début *in medias res* permet d'exclure la secondarité masculine que cette histoire risquerait de mettre en évidence.

La terre est terroir avant d'être territoire. Il importe de souligner ici la différence entre ces deux termes où le premier indique une région définie par l'action humaine, alors que c'est la nature qui crée le terroir : il est lié à la constitution du sol<sup>16</sup>. L'émergence linguistique du terroir est valorisée aussi dans la préface, là où la narratrice affirme que c'est en langue provençale que s'est déroulée cette histoire, même si, pour en garantir la diffusion, elle choisit de la raconter en français. C'est dans cette superposition linguistique que prennent sens les faits racontés.

Le discours de Violette Ailhaud n'a rien d'individuel, son «je» se confond avec l'identité collective de ses camarades qui partagent le même destin. Chaque action décrite est immédiatement l'action de toutes. L'exemple le plus évident est le geste de Rose qui, en pleurant de rage, revêt un épouvantail de son bel habit de mariée : loin de l'en empêcher, toutes les autres s'associent à ses larmes. C'est une choralité non massive, qui met ensemble tout en préservant la singularité de chacune ; elle reste individualité, puisqu'il s'agit de la voix chorale d'une région qui s'oppose à une loi inhumaine imposée par la guerre civile.

Les couples (je/nous, temps de l'histoire/temps mythique, terroir/territoire, patois/français) ne sont pas des oppositions réelles : le deuxième terme comprend le premier, et même là où le conflit paraît évident, comme dans le couple terroir/territoire, on a affaire à un faux antagonisme. C'est en effet presque paradoxal de voir «ces

---

<sup>15</sup> La société, elle, aurait en revanche été scandalisée : que l'on imagine seulement si on lisait qu'un village d'hommes attend une femme pour continuer l'espèce...

<sup>16</sup> Le terme est utilisé surtout pour les produits comme le vin ou l'huile, ou encore les fromages, mais dans ce contexte il faut englober aussi la nature des habitants.

villageois dont le français n'est pas la langue première, [prendre] les armes pour défendre la loi»<sup>17</sup> de la République.

Partout, l'antagonisme oppose deux réalités complémentaires qui tendent à l'harmonie d'un équilibre assuré par leur conciliation : c'est aussi le cas de l'homme et de la femme, différents mais unis justement parce qu'opposés. Le conflit apparent est l'un des thèmes dominants de ce court récit<sup>18</sup>.

Je m'arrête encore un instant sur les germes d'universalité qui parcourent le texte. Rien n'est visible au niveau linguistique : aucune maxime, aucune sentence, ni, ce qui est plus surprenant pour une femme toute imprégnée de culture paysanne, aucun proverbe ! Son discours a tout de même une portée universelle dans la mesure où l'histoire racontée fait directement appel à des instincts primordiaux, qui appartiennent à l'espèce humaine avant de surgir d'une condition historique et territoriale spécifique. L'universel réside dans le dialogue constant que le texte crée entre l'individu et le groupe, entre les émotions d'une nature féminine en éveil et un pacte rationnel visant à la préservation de l'espèce. Il y a tout un discours sous-jacent qui touche aux assises fondamentales de notre être au monde : l'instinct, les poussées primordiales qui visent à la nécessité biologique de la survivance de l'espèce et font de nous un simple maillon de la chaîne des vivants.

### **L'adaptation théâtrale**

Le spectacle de Sonia Bergamasco se présente comme l'adaptation de ce récit, la mise en scène consistant, pour reprendre les mots de J.-D. Farcy, à «faire passer une œuvre du code scriptural à une pluralité de codes paraverbaux sans pour autant qu'elle se dissolve dans l'opération»<sup>19</sup>. Elle garde le même système de valeurs et ne change pas l'intention communicative<sup>20</sup>.

Le fait de choisir un texte narratif me semble d'emblée indiquer clairement une attention renouvelée à la parole. On sait bien que l'esthétique théâtrale a été longtemps assimilée à la littérature en reléguant la dimension scénique du côté de la technique. De

---

<sup>17</sup> J.-M. Guillon, "Décembre 1851 : une insurrection pour la République", in V. Ailhaud, *L'Homme semence*, cit., p. 39.

<sup>18</sup> On peut le constater encore là où l'on décrit le début des joutes amoureuses: «l'attention de Jean se porte sur mes compagnes qui se languissent que les *hostilités* commencent pour avoir leur dû», V. Ailhaud, *L'Homme semence*, cit., p. 30 (je souligne).

<sup>19</sup> J.-D. Farcy, "L'adaptation dans tous ses états", cit., p. 390.

<sup>20</sup> A. Petitjean, "Pour une approche semio-textuelle de l'adaptation théâtrale (texte dramatique)", in *Il romanzo a teatro*, cit., p. 193.



même, les analyses ont souvent privilégié l'aspect textuel et presque ignoré tous ces éléments – visuels, sonores, gestuels – qui sont propres au spectacle théâtral. Peut-être comme réaction à cette attitude, les professionnels ont opéré une marginalisation radicale du texte : il n'était pas rare, en Italie, d'entendre des acteurs affirmer que les mots comptent pour un pourcentage minimal dans la transmission d'une émotion. Sonia Bergamasco ne se situe pas dans la même mouvance. Reste que le théâtre, avant d'être un genre littéraire, est un art de la représentation dans lequel convergent des éléments qui, dans le roman, ne sont que virtuels, confiés à l'imagination, et donc à la culture du lecteur. Cette virtualité peut être un avantage – le lecteur étant libre d'imaginer situations et personnages en les faisant adhérer à ses désirs – ou bien un désavantage, dans une société de l'image comme celle où nous vivons. Ce qui est certain c'est que l'adaptation influence non seulement la réception d'un contenu, ce qui va de soi, mais aussi la signification elle-même de l'œuvre : même dans le respect de l'original, le medium n'est jamais un voile transparent<sup>21</sup>.

L'adaptation transgénérique (du roman au théâtre, le cas le plus courant) portée sur scène en janvier 2018 a transformé le récit de Violette Ailhaud en un spectacle que l'on ne saurait véritablement définir comme un monologue : Sonia Bergamasco, dans le dépliant distribué lors du spectacle, le définit « racconto di scena » (récit en scène). Certes on ne voit en scène qu'une seule comédienne dans le sens traditionnel du mot, mais cette seule présence récitante ne fait que dialoguer avec la musique, les chants, les gestes, les objets, les éclairages, voire, finalement, avec un état antérieur d'elle-même. S'il est vrai, comme l'affirme P. Szondi<sup>22</sup>, que la spécificité du théâtre est le dialogue, nous avons ici affaire à un exemple de pureté théâtrale où la plurimédialité garantit l'ancrage dans le présent<sup>23</sup>.

Pour son adaptation, Sonia Bergamasco a effectué une réécriture palimpseste très sophistiquée en procédant à la déconstruction du roman en vue d'une reconstruction pour la scène. Elle a eu recours à des opérations que l'on peut regrouper dans les deux macrocatégories hjemsleviennes de la forme de l'expression et de la forme du

---

<sup>21</sup> R. Gasparro, "Teatro e romanzo nel ventesimo secolo. Dialogo o dissoluzione dei generi letterari?" in *Il romanzo a teatro*, cit., pp. 131-144.

<sup>22</sup> P. Szondi, (1956), *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, tr. fr. de S. Muller, Circé, Paris 2006.

<sup>23</sup> Je partage l'idée exprimée par M. Plana, (*Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, cit., p. 8) qui voit dans la coprésence de différents arts dans un même spectacle moins un but d'homogénéisation qu'un dialogue permanent, un échange qui valorise chacun d'eux.

contenu<sup>24</sup> : d'une part les interventions sur la diégèse, de l'autre la sélection et la transformation des éléments du contenu. Il n'est pas toujours facile de les séparer mais, pour la clarté de l'exposé, une tentative est nécessaire.

### 1.1. La forme de l'expression

Sur le plan de la forme de l'expression, trois opérations ont été menées sur le texte : le procédé d'adaptation a impliqué d'une part des réductions, d'autre part des greffes et des répétitions qui ont contribué, tout comme le rétablissement de l'ordre chronologique des événements, à réorienter la signification de l'œuvre.

Sonia Bergamasco est intervenue sur l'intrigue en donnant un ordre nouveau aux événements racontés, plus respectueux de l'ordre chronologique<sup>25</sup>. C'est une intervention sur la diégèse qui ne prélude pas à la construction d'une nouvelle histoire en contrepoint : au contraire, quelques-uns de ses éléments constitutifs sont renforcés, mais cela a impliqué tout de même une redéfinition de la signification globale de l'œuvre.

Les 12 tableaux qui rythment le texte théâtral révèlent l'intention iconique de la mise en scène. Chaque tableau, caractérisé par un éclairage spécifique, est une sorte d'instantané qui fixe un élément emblématique : du rêve (le rapport avec la terre) au «présent» de la guerre qui laisse les femmes seules («Un paese di donne» ; «Un village de femmes») enterrer leurs hommes («Veglia funebre» ; «Veillée funèbre»), jusqu'au moment où un homme arrive et où le pacte de partage est rappelé. Trois tableaux s'ajoutent, c'est alors le rapport étroit entre la narratrice et cet homme qui prime («Il piacere», «Il risveglio», «La notte» ; «Le plaisir», «Le réveil», «La nuit»), ces tableaux sont suivis de l'acceptation du pacte de la part de l'homme («La realtà» ; «La réalité»). L'épilogue, qui s'étend sur les deux derniers tableaux («Due anni dopo», «L'addio» ; «Deux ans après», «L'adieu»), est confié, tout comme l'*incipit*, à la voix enregistrée de la narratrice désormais âgée<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> L. Hjelmslev, *Prolegomènes à une théorie du langage*, Éditions de Minuit, Paris (1946) 1971. Voir aussi R. Barthes, "Éléments de sémiologie", *Communications*, 4, 1964, pp. 91-135 et J. Domercq, "La glossématique et l'esthétique", *Langue française*, 3, 1969, pp. 102-105.

<sup>25</sup> J'ai consulté le scénario grâce à Sonia Bergamasco elle-même qui me l'a aimablement mis à disposition.

<sup>26</sup> Ce début transgresse un stéréotype formel qui veut que la scène s'ouvre au milieu de l'histoire, pour mettre le spectateur en haleine, susciter sa curiosité. *Vice-versa*, c'est le récit qui s'ouvre *in medias res*, avec l'arrivée de l'homme dans le village des femmes. La scène recompose l'ordre de la *fabula*.

Cette prise de distance temporelle, renforcée par le moyen technique, se manifeste à travers une voix rompue, spectrale en quelque sorte, semblant resurgir de temps immémoriaux. La voix enregistrée, unie à la présence en scène de l'actrice, crée une superposition de plans temporels qui a pour effet d'annuler toute possibilité d'ancrer l'histoire dans une époque précise, et il est significatif que ce procédé soit utilisé au début – quand la protagoniste parle de son village, et raconte le rapport intime, charnel même, qu'elle a avec la terre – et à la fin, pour raconter l'épilogue, comme s'il s'agissait d'établir un cadre qui cerne une temporalité suspendue. En plus, la description du lieu, du village dans lequel est née la protagoniste, est placée au début alors que, dans le récit, elle se trouve au chapitre trois. Ce déplacement fait apparaître ce village moins comme un haut lieu spécifique situé dans les Alpes provençales que comme la terre mère d'une humanité en désarroi.

Lorsqu'on transpose sur scène un texte narratif, la réduction est l'opération la moins surprenante, la plus prévisible. Cependant, dans le cas d'un texte comme celui-ci, si bref, les coupes sont encore plus significatives et il vaut la peine de se demander où elles sont intervenues, au-delà de la description des gestes dans le livre qui sont remplacés, comme il se doit, par les gestes eux-mêmes. La plupart du temps Sonia Bergamasco a supprimé les passages, brefs ou longs, qui renvoient à la politique, surtout lorsqu'elle touche de près le village. Par exemple, dans la version théâtrale la référence au coup d'Etat de Napoléon III est maintenue, mais la phrase suivante est éliminée : «Le village était en colère : seuls les bulletins “OUI” avaient été imprimés par l'administration de l'illustre prince» (p. 10) ; disparaît également la petite digression sur les livres (pp. 24-25) qui ramenait la narratrice d'un côté vers le souvenir de son père, de l'autre vers le livre lu par Jean sur la révolution des ouvriers belges en 1830.

Sont aussi supprimés les passages où la narratrice insiste sur le lien étroit entre sa mère et son père (la mère qui se laisse mourir après avoir su que son mari était mort, p. 26) et bien sûr beaucoup d'adjectifs renvoyant aux sentiments de la narratrice, exaltés d'ailleurs par une récitation toujours hautement dramatique.

Il y a comme un drainage de l'élément purement verbal au profit de pauses, de rythmes lents, de vibrations de la voix. Si le texte insiste sur le besoin primaire de la femme, qui est exprimé avec des variantes, dans la pièce cela est plutôt confié à la

répétition. Ainsi le début, dans lequel la voix enregistrée raconte le rapport sensuel avec la terre, est répété de vive voix par l'actrice au milieu du texte.

Du côté de la dilatation, il y a une greffe qui ne manque pas de retenir l'attention. Il s'agit de l'ajout des deux premières strophes d'«Élévation» de Baudelaire :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,  
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,  
Par-delà le soleil, par-delà les éthers,  
Par-delà les confins des sphères étoilées,  
Mon esprit, tu te meus avec agilité,  
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,  
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde  
Avec une indicible et mâle volupté.

C'est une citation qui revient deux fois et qui semble être insérée pour compenser, par cet hymne à la légèreté de l'esprit capable de se détacher de la matérialité du monde, les aspects les plus avilissants que l'histoire frôle à tout instant. La première fois ce sont les femmes du chœur qui déclament ces vers : ils viennent mitiger l'éclat de la violence féminine qui se prépare à subir l'assaut des ennemis. La deuxième occurrence de ces mêmes vers est encore plus significative : c'est la narratrice qui lit le livre de Jean juste avant de céder à cet homme et à ses propres sens. Elle l'avait affirmé : «Pour moi, un homme qui lit ne peut être qu'un homme bon» (p. 23). Mais là où dans le récit Jean lit l'histoire de la révolution belge de 1830, dans la pièce on lui prête un esprit sensible à la poésie. Ce qui frappe ce n'est pas tant la singularité d'un tel choix de lecture fait par un homme qui travaille avec ses mains, mais la transformation que ce choix opère sur le sens de l'œuvre : prêter à l'homme une âme sensible à la poésie au lieu d'un intérêt pour l'histoire déplace les assises du texte pour lui conférer un nouvel équilibre ; c'est comme si Sonia Bergamasco avait eu besoin de contrebalancer ce violent appel des forces de la terre qui sourdent dans la nature humaine avec une impulsion à l'élévation, pour afficher une délicatesse poétique que le texte ne montre pas au premier abord. De plus cette citation du poète, qui est déjà en soi un emblème de la culture française, reste en français, ce qui finit par gommer tout ancrage dans le territoire plus restreint de la Provence.

## 1.2. La forme du contenu

Tout en ne présentant aucun véritable dialogue, *L'Homme semence* ne manque pas d'éléments de théâtralité. Ainsi en est-il de sa dimension chorale que Sonia Bergamasco a saisie immédiatement. Dès qu'elle a décidé de mettre en scène ce texte, en effet, elle a déclaré avoir pensé au quartet vocal des Faraualla dont le répertoire polyphonique vocal *a cappella* puise dans la tradition méditerranéenne. Les chants aussi bien que les gestes rythmés du quartet sont moins un accompagnement à la récitation qu'une prise en charge de la narration d'une manière qui ne passe pas inaperçue, bien au contraire. Le spectateur de cette mise en scène, qui finit par solliciter moins les émotions qu'elle ne fait appel à l'intelligence, n'a jamais la possibilité d'oublier qu'il se trouve au théâtre et qu'il assiste à une représentation : on reconnaît le style de l'hypermédiation qui vise à conserver chez le sujet la conscience du medium.

Normalement une mise en scène, par le seul fait de mettre sous les yeux, renforce le lien avec la réalité. Ici, au contraire, ce qui est montré sur scène, ce sont presque uniquement des éléments et des gestes symboliques, comme par exemple la présence imposante du grand arbre de la liberté que les femmes, par un mouvement dont la portée symbolique n'échappe pas, font bouger en tirant ses branches. Ainsi l'objet qui pourrait être immédiatement reconnu comme un symbole politique finit par être transformé en une grande métaphore de vie, ce qui s'adapte parfaitement au sens du texte original qu'on a voulu transmettre. D'autres éléments hautement symboliques sont présents : l'apparition de l'homme sur le fond de la scène, et surtout son pas extrêmement lent, qui suscite chez le spectateur la même impatience qu'éprouvent les femmes attendant son arrivée de façon spasmodique ; ou encore le miroir qui renvoie à la question de l'identité pour la protagoniste se réappropriant la sienne grâce à l'arrivée de l'homme.

L'homme est un percussionniste et c'est à son tambour que Sonia Bergamasco a voulu confier le dialogue amoureux entre lui et la narratrice, à travers un instrument très bien choisi du point de vue symbolique, puisque «le bruit du tambour est associé à l'émission du son primordial, origine de la manifestation, et plus généralement au rythme de l'univers» et il représente «la voix même des puissances protectrices, de qui viennent les richesses de la terre»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris 1982, pp. 919 et 920.

Une adaptation parvient difficilement à développer tout l'implicite d'un texte narratif. Sonia Bergamasco a choisi l'histoire d'amour, le rapport avec les autres femmes et le pacte pour la survivance de l'espèce. Elle aurait pu insister davantage sur les faits historiques, ou souligner l'aspect le plus transgressif du texte : à savoir le renversement de l'équilibre entre masculin et féminin et la prédominance de cette femme qui aurait pu conduire à une réification radicale de la figure masculine. Tous ces éléments sont présents dans *L'Homme semence*. Sonia Bergamasco, en revanche, a préféré faire surgir le chant primordial d'une féminité «sauvage, puissante, passionnelle» qui choisit à tout prix la vie contre ce qui, littéralement, la mortifie. Pour cette raison, elle a gommé tout ce qui ne pouvait pas passer aisément dans une culture n'ayant pas vécu le même drame historique, et elle a souligné tout l'apparat symbolique présent dans le texte original.

L'adaptation d'un texte non fictionnel finit par changer son statut : il devient une œuvre d'invention à part entière. Dans le cas présent, une œuvre au statut incertain, probablement fictionnelle, prend grâce à cette adaptation une densité nouvelle, comme si sa signification provenait du fond magmatique de l'espèce humaine, où l'individu est mis en contact avec les aspects les plus profonds de sa nature, un lieu où les catégories de réalité et d'invention ne sont plus pertinentes.