

**Étude transmédiatique de la théâtralité du
cinéma et de la cinématographicité du
théâtre à travers *Le Dieu de Carnage* de
Yasmina Reza et *Carnage* de Roman
Polanski**

**Dr. Alaa Mohammed Mohsen Ali Taha
Badary**

Maître de conférences au département de
français, Faculté de lettres, Université
d'Assiout, Égypte

Résumé:

Cet article se propose de mettre en lumière les connexions profondes entre le théâtre et le cinéma à travers une analyse comparative. Il examine comment ces deux formes d'art qui, bien qu'évoluant entre texte et image, réussissent à conserver leur essence critique sociale tout en adaptant leur message aux particularités de leurs supports respectifs. L'étude porte une attention particulière aux distinctions entre théâtralité et cinématographie, notamment en ce qui concerne la mise en scène, le langage visuel, le symbolisme, et l'interaction avec le public.

Une fois les caractéristiques propres à chaque médium étudié en profondeur, il est essentiel d'approfondir l'examen des enjeux scénographiques et dramaturgiques, de la mise en scène des corps, de l'utilisation du langage visuel et du symbolisme, ainsi que de la réception et de l'impact culturel de ces œuvres. L'analyse montre comment ces deux formes d'art se nourrissent mutuellement, enrichissant ainsi l'expérience narrative et esthétique. Le cinéma, en particulier, s'illustre par sa capacité à réinterpréter et à sublimer les éléments théâtraux, apportant une perspective unique à la création artistique.

Mots-clés :

Transmédialité, Théâtralité, Cinématographie, Adaptation scénaristique, Interaction humaine.

الملخص باللغة العربية:

يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء على الروابط العميقة بين المسرح والسينما من خلال تحليل مقارن. يقوم بدراسة كيفية تمكن هاتين الفنون، على الرغم من تطورهما بين النص والصورة، من الحفاظ على جوهرهما النقدي الاجتماعي مع تكييف رسالتهما وفقاً لخصوصيات وسائطهما المختلفة. تركز الدراسة بشكل خاص على الفروقات بين المسرحية والسينمائية، لا سيما فيما يتعلق بالإخراج، اللغة البصرية، الرمزية، والتفاعل مع الجمهور.

بعد دراسة الخصائص الفريدة لكل وسيلة بشكل متعمق، من الضروري التعمق في فحص التحديات السينوغرافية والدرامية، والإخراج، واستخدام اللغة البصرية والرمزية، وكذلك كيفية استقبال وتأثير هذه الأعمال الثقافية. و يوضح التحليل كيف تغذي هاتان الفنون بعضها البعض، مما يُثري التجربة السردية والجمالية. حيث تتميز السينما بشكل خاص بقدرتها على إعادة تفسير وتجميل العناصر المسرحية، مما يضيف منظوراً فريداً للإبداع الفني.

الكلمات المفتاحية:

تحوير الوسائط، المسرحية، السينمائية، التكيف الحواري، التفاعل مع الجمهور.

Introduction

Adapter une pièce de théâtre pour le grand écran est projet ambitieux et délicat, souvent semé d'embûches créatives. Il s'agit de transposer un texte et un espace scénique en une expérience visuelle et sonore propre à l'univers cinématographique.

Selon Sylvie Bissonnette, la théâtralité au cinéma se traduit par la capacité d'un film à engager le spectateur dans une réflexion sociale ou culturelle en intégrant des éléments issus du théâtre : *«La théâtralité dans ces œuvres relève de la présence de personnages théâtraux, d'un phénomène d'hybridation complexe et d'une célébration de la parole, le dialogue s'y appropriant une large part du temps cinématographique »* (Bissonnette, 2008, p. 16).

Cette réflexion souligne l'importance du dialogue et de la présence scénique au cinéma qui créent une expérience immersive et réfléchie, rapprochant ainsi le spectateur des réalités sociales et culturelles mises en scène.

Quant à la notion de cinématographicité du théâtre, elle peut se comprendre à travers l'influence réciproque qu'exercent ces deux arts l'un sur l'autre. Un élément central de cette interaction réside dans l'enrichissement de la dramaturgie théâtrale par les techniques spécifiques au cinéma, telles que le montage et l'utilisation de la caméra. Comme l'indiquent Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti: *«L'enjeu n'est donc pas, à travers une étude des emplois du théâtral au cinéma et du cinématographique au*

théâtre, de définir une supposée essence propre à chaque art dont l'autre pourrait s'emparer, mais d'appréhender un mécanisme commun à ces deux formes de représentation » (Marguerite & Tiphaine, 2013).

Cette approche met en évidence la recherche d'un mécanisme partagé entre le théâtre et le cinéma, au-delà de la simple définition de leur essence. Elle insiste sur la compréhension des dynamiques internes de ces deux arts, qui s'influencent et se transforment mutuellement, enrichissant ainsi les processus de création et de réception dans les deux domaines. En effet, «*Le théâtre et le cinéma narratif deviennent des arts qui se pratiquent difficilement seuls* » (Dumais, 2017, p. 9).

Cette perspective favorise une approche intégrée et interactive des arts, où les frontières disciplinaires s'estompent au profit d'une exploration fluide et interconnectée des formes expressives. Ce n'est pas seulement une question de transfert d'idées, mais de processus de réflexion et de réinvention créative qui permettent à chaque domaine d'explorer de nouvelles dimensions de la performance, de la narration et de la mise en scène.

Un exemple marquant de cette hybridation médiatique se trouve dans *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza, une dramaturge française reconnue, ayant reçu deux Tony Awards et dont l'œuvre a été traduite en 35 langues. Cette pièce a été adaptée au cinéma sous le titre *Carnage* par Roman Polanski. Ce cas offre une

opportunité idéale pour une analyse comparative approfondie, mettant en lumière la manière dont le théâtre et le cinéma, malgré leurs différences, peuvent interagir et s'enrichir réciproquement.

Dans *Carnage*, un appartement parisien, qui devient Brooklyn pour l'occasion, sert de décor à une comédie humaine où les façades civilisées se fissurent, révélant des instincts primitifs et reflétant les tensions d'ordre autant social que personnel de notre époque.

Le noyau de cette étude engendre particulièrement une complexité des relations entre le théâtre et le cinéma, et leur capacité à explorer les interactions humaines dans des situations de pression. *Le Dieu du Carnage* et son adaptation, *Carnage*, illustrent parfaitement cette dynamique, chacun dans son médium, tout en établissant un dialogue à travers les frontières artistiques. L'objectif en est de comprendre comment ces deux œuvres, bien qu'elles partagent la même histoire, utilisent des approches différentes pour capturer l'essence de la condition humaine, soulignant l'impact de la forme sur la manière dont le message est reçu.

Le Dieu du Carnage, reconnu pour son analyse précise des comportements bourgeois sous pression, et *Carnage*, son adaptation cinématographique, démontrent le talent de Yasmina Reza et Roman Polanski dans leurs domaines respectifs. Reza, avec sa maîtrise du dialogue et de l'espace scénique, et Polanski, à travers son approche visuelle et rythmique, ouvrent de nouvelles

voies émotionnelles et narratives. Leur collaboration sur le scénario révèle un mélange unique de fidélité au texte original et d'innovation cinématographique, mettant en évidence l'importance du dialogue entre deux disciplines de création artistique.

L'étude transmédiatique de *Le Dieu du Carnage* et de *Carnage* illustre la perméabilité et l'interdépendance entre le théâtre et le cinéma. Polanski, en conservant la théâtralité de la pièce originale tout en exploitant les possibilités cinématographiques, crée une œuvre à la fois fidèle et innovante. Inversement, la pièce de Reza, avec ses éléments cinématographiques intégrés, montre comment le théâtre peut s'inspirer du cinéma pour enrichir sa narration et sa mise en scène. Ensemble, ces œuvres mettent en lumière les contributions uniques et complémentaires du théâtre et du cinéma à la narration moderne, soulignant leur enrichissement mutuel. Elles abordent les défis scénographiques et dramaturgiques, la représentation des corps, le langage visuel et le symbolisme, ainsi que l'impact culturel et la réception des deux œuvres. En mettant en avant la collaboration enrichissante entre le théâtre et le cinéma, elles ouvrent la porte à de nouvelles possibilités créatives dans le passage d'un médium à l'autre.

Cette recherche se concentre sur les interactions et transformations réciproques entre le théâtre et le cinéma à travers le processus d'adaptation. L'objectif principal est de cerner comment ces deux arts, bien qu'ayant chacun leur propre identité,

peuvent entrer dialoguer et se métamorphoser mutuellement pour enrichir la narration et l'expérience du spectateur. En scrutant ces dynamiques, le théâtre et le cinéma parviennent à se nourrir mutuellement, s'enrichissant l'un l'autre pour offrir une perspective plus aiguë sur la nature humaine en dévoilant, à travers leurs propres codes et langages, la manière dont les histoires peuvent refléter et questionner la condition humaine.

Pour aborder cette problématique, plusieurs questions essentielles se posent : quels sont les aspects distinctifs du théâtre qui peuvent être adaptés au cinéma, et réciproquement ? De quelle manière les techniques cinématographiques, comme le montage et le jeu de la caméra, peuvent-elles enrichir et transformer la dramaturgie théâtrale ? Comment le cinéma parvient-il à préserver tout en réinventant la théâtralité d'une œuvre pour offrir une expérience à la fois immersive et réfléchie ? Comment les adaptations cinématographiques et théâtrales peuvent-elles sonder et représenter les interactions humaines lorsqu'elles sont mises sous tension ? Quels obstacles scénographiques et dramaturgiques surviennent lors du processus d'adaptation d'une pièce de théâtre en film ?

Pour aborder ces questions, l'étude adoptera une méthode comparative et transmédiate, en se concentrant sur l'analyse de *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza et de son adaptation cinématographique *Carnage* réalisée par Roman Polanski. Cette méthodologie comprendra plusieurs phases : dans un premier

temps, une analyse approfondie des deux œuvres sera menée pour identifier les éléments théâtraux et cinématographiques, ainsi que pour comprendre la manière dont chaque médium aborde la narration, la mise en scène, et le développement des personnages.

Dans un deuxième temps, les processus d'adaptation de la pièce de théâtre en film seront examinés pour comprendre les choix créatifs effectués par Polanski et Reza, ainsi que l'impact de ces choix sur la réception de l'œuvre.

Par ailleurs, une comparaison des techniques employées dans les deux médiums, telles que le montage, l'usage de la caméra, l'espace scénique et les dialogues, permettra d'évaluer leur influence sur la narration et sur la représentation des thèmes.

De plus, des entretiens avec des experts en cinéma et théâtre, ainsi que l'analyse de documents et de critiques existants, offriront des perspectives supplémentaires sur les interactions entre ces deux formes d'art.

Enfin, l'impact culturel et la réception des deux œuvres par le public seront explorés à travers des critiques, des analyses de réception, et des discussions sur les réseaux sociaux.

En scrutant les liens et les influences qui se tissent entre le théâtre et le cinéma, cette étude s'efforce de dévoiler la complexité et la richesse inhérentes aux processus créatifs dans ces deux domaines artistiques. L'exemple de l'adaptation de *Le Dieu du Carnage* en *Carnage* illustre de manière exemplaire comment le

théâtre et le cinéma peuvent s'enrichir mutuellement, chacun apportant des perspectives uniques qui, en se complétant, permettent une exploration plus profonde de la condition humaine.

De la scène à l'écran : L'adaptation cinématographique et théâtrale de *Le Dieu du Carnage*

Il est évident que le théâtre et le cinéma se nourrissent l'un de l'autre, ce qui démontre bien l'importance de la contribution du cinéma dans cette interaction artistique. Marcel Pagnol a parfaitement capturé cette relation en affirmant que «*L'art du théâtre ressuscite sous une autre forme et va connaître une prospérité sans précédent [...]. Le film parlant doit réinventer le théâtre* » (Clair, 1970, p. 222).

Cette observation souligne la capacité unique du cinéma à revitaliser et à redéfinir les formes traditionnelles de l'expression théâtrale. En effet, le cinéma offre aux dramaturges un nouveau terrain créatif, leur permettant de repousser les limites de l'art dramatique et d'explorer des opportunités artistiques inédites, au-delà des contraintes imposées par le théâtre classique.

Ainsi, cette synergie dynamique entre le théâtre et le cinéma représente une véritable collaboration où chaque art inspire et enrichit l'autre, repoussant continuellement les frontières de l'expression artistique.

L'adaptation de *Le Dieu du Carnage* en *Carnage* démontre de manière éloquent comment la théâtralité peut être transformée

et réimaginée au sein du cinéma. Comme l'a expliqué Sorlin Pierre, *«le cinéma met en œuvre un nombre considérable d'éléments visuels et sonores, mais il est impossible de baptiser "signe" chacun de ces éléments : un signe est en réalité une unité (parole, dessin, objet) utilisée à la place d'une autre unité, permettant ainsi d'engager une communication à ce propos »* (Sorlin,1977, p. 30).

Cependant, cette adaptation met en lumière les défis scénographiques et dramaturgiques tout en révélant le potentiel du cinéma à non seulement embrasser, mais aussi à enrichir l'expression théâtrale.

En effet, *Carnage* reste fidèle à l'essence de la pièce originale tout en exploitant pleinement les possibilités offertes par le langage cinématographique. *« La question de l'adaptation est une question cinématographique et non un problème littéraire. Pourtant, parler de l'adaptation cinématographique revient souvent à juger le cinéma en se référant à la littérature, dans un souci de fidélité »* (Givelet, 2019, p. 3).

Cette remarque met en lumière que l'adaptation cinématographique est avant tout un acte créatif propre au cinéma, où les éléments visuels et sonores sont utilisés pour réinterpréter et transformer le texte littéraire.

Ainsi, l'adaptation constitue un espace de créativité où les frontières entre la littérature et le cinéma deviennent floues,

permettant aux deux médias de se fondre et de se réinventer mutuellement.

Au fil en aiguille, l'expérience collective et immersive du théâtre trouve un écho dans l'intimité visuelle du cinéma, où la théâtralité enrichit la narration et invite le spectateur à une réflexion profonde sur les thèmes et les interactions humaines.

Cette interrelation étroite entre le théâtre et le cinéma devient particulièrement évidente lorsque l'on explore la typologie des adaptations cinématographiques. Comme l'analyse le souligne, *« Le cinéma est effectivement un art (collectif) au même titre que les arts vivants mais aussi (et il ne faut jamais l'oublier) une industrie. Et, dès le début de son histoire, le cinéma est tiraillé entre ces deux pôles »*.⁽¹⁾

Trois approches distinctes se dégagent lorsqu'il s'agit d'adaptations cinématographiques, chacune d'elles offrant un degré différent de fidélité à l'œuvre originale. En premier lieu, l'adaptation dite stricte, ou fidèle, se distingue par un respect scrupuleux du texte source. Les scénaristes, dans ce cadre, cherchent à reproduire avec exactitude le cadre, les personnages et l'intrigue. François Baby affirme à ce propos que *« L'adaptation stricte est caractérisée par un haut niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale »* (Baby, 1980, p. 12).

¹ <http://histoire-geographie.ac-dijon.fr/Cine/histcinefran.pdf> Consulté le 15 Mai 2024 à 9 :55.

Dans ce contexte, l'adaptation de la pièce *Le Dieu du Carnage* en film par Roman Polanski, intitulée *Carnage*, illustre parfaitement ce processus fascinant de transformation d'une œuvre théâtrale en un récit cinématographique. En restant profondément fidèle à l'essence de l'œuvre originale de Yasmina Reza, Polanski utilise des techniques cinématographiques pour exploiter au maximum le potentiel visuel du médium, ce qui lui permet de créer une tension palpable et une atmosphère oppressante. Cette approche démontre comment le cinéma peut préserver la profondeur dramatique du texte théâtral tout en ajoutant une nouvelle dimension visuelle qui intensifie l'expérience du spectateur.

De plus, il existe des différences intrinsèques entre le théâtre et le cinéma en termes de présentation, d'interaction avec le public et de manipulation de l'espace et du temps. Cette adaptation *« repose en effet sur la façon dont le langage du cinéma présente le texte et transmet en images ce qui ne peut pas être réalisé sur la scène théâtrale. Cependant, ces images du cinéma doivent rester fidèles à la demande de la pièce de théâtre »* (Shi,2015, p. 17).

C'est le cas de la pièce de Yasmina Reza, déjà forte d'un succès international, et qui posait ainsi un défi supplémentaire à Polanski, l'obligeant à maintenir l'intégrité et la force de l'œuvre originale tout en exploitant les outils narratifs propres au cinéma.

Roman Polanski et Yasmina Reza ont collaboré étroitement pour l'écriture du scénario, s'assurant que l'adaptation reste fidèle à l'esprit de la pièce tout en introduisant des éléments visuels et des interactions

Yasmina Reza, reconnue pour son génie dans la création de huis clos dramatiques et sa capacité à construire une tension croissante, a trouvé dans *Le Dieu du Carnage* le terrain fertile pour explorer les dynamiques conflictuelles et comiques entre deux couples bourgeois. Prenons, par exemple, le geste d'Annette Reille lorsqu'elle se saisit du vase et jette les fleurs au sol. Ce vase devient alors un symbole de l'expression de l'anxiété et de la violence refoulées, illustrant de manière saisissante cette dynamique. « [...] *Et tiens, voilà ce que j'en fais de vos fleurs minables, vos tulipes hideuses ! [...]* » (Reza, 2007, p. 146).

À l'opposé, l'adaptation cinématographique de *Carnage* apporte un éclairage nouveau sur l'œuvre originelle, enrichissant ainsi à la fois l'expérience artistique et cinématographique. Par exemple, une scène montre Pénélope se dirigeant vers la porte avant de revenir sur ses pas pour frapper les tulipes avec son sac à main, dispersant les fleurs en morceaux. « *Nancy : Ici ! Ici ! Voilà ce que je pense de tes stupides fleurs, de tes hideuses tulipes ! Hahaha !* » (Polanski, 2011, p. 91).

Dans ce contexte, l'adaptation dite amplificatrice s'illustre par une réinterprétation plus libre du matériel source, permettant l'ajout de scènes inédites ou l'intensification de celles déjà

existantes, afin d'enrichir l'histoire à la fois visuellement et narrativement.

En dernier lieu, l'adaptation libre se caractérise par une autonomie complète vis-à-vis du texte source, offrant aux réalisateurs la possibilité de s'éloigner profondément de l'œuvre initiale afin de forger une vision totalement inédite. Alain Garcia remarque que l'adaptation qualifiée de libre : *« est caractérisée par un faible niveau de fidélité par rapport à l'œuvre originale. En effet, l'auteur s'inspire plus ou moins directement de l'œuvre d'origine, la plupart du temps d'ailleurs, surtout au niveau de l'armature. Elle entraîne donc généralement un travail important de création de la part de son auteur »* (Garcia, 2000, p. 20).

Ce type d'adaptation sert ainsi de cadre à l'expression artistique et à la créativité, transformant le film en une œuvre indépendante. Le processus d'adaptation cinématographique devient alors une finalité en soi, guidée par des règles et des principes spécifiques. L'objectif majeur réside dans la recherche d'un équilibre subtil entre la fidélité au texte original et l'exploration des possibilités offertes par le cinéma pour accentuer les thèmes de la pièce.

Une clé essentielle de cette adaptation réside dans l'usage intensif de répétitions préalables au tournage, une pratique plus courante dans le théâtre. Ces répétitions ont permis aux acteurs de

maîtriser le texte et d'affiner leur interprétation des personnages, facilitant ainsi le travail de mise en scène de Polanski pour assurer une cohérence narrative et émotionnelle tout au long du film.

Dans l'univers théâtral de Yasmina Reza, la répétition s'affirme comme un ressort comique incontournable, un mécanisme par lequel les failles des personnages sont mises en lumière, tandis que les situations absurdes se déploient avec une intensité croissante. Prenons l'exemple de la fameuse anecdote du hamster, ressassée à plusieurs reprises au fil de la pièce. Chaque évocation renforce l'effet comique, ajoutant une nouvelle strate d'ironie à la scène. L'obsession d'Annette pour ce rongeur devient une source de tension hilarante, surtout lorsque Michel, dans un effort désespéré de justifier ses actions, se voit continuellement interrompu. Ainsi, Annette ne manque pas de lancer, avec une pointe d'accusation : « *Quand vous avez vu que le hamster était pétrifié, pourquoi ne l'avez-vous pas ramené à la maison ? [...]* Michel : *Je l'ai apporté dans sa boîte et je l'ai renversé. Je ne peux pas toucher ces bêtes* » (Reza, 2007, p. 25).

La subtilité de cette stratégie réside dans son utilisation pour démasquer les contradictions internes des personnages, tout en exacerbant les moments d'inconfort. Lorsque Michel tente, de manière brusque, de détourner la conversation de l'histoire du hamster, Annette, avec une ironie mordante, ramène aussitôt le sujet sur le tapis, créant ainsi une boucle comique qui se nourrit de la répétition. Cette mécanique répétitive permet de revisiter les

mêmes thèmes sous un angle humoristique, contribuant ainsi à l'effet global de la pièce. « *Annette : [...] Amusant entre parenthèses quelqu'un qui se réclame d'Ivanhoé et de John Wayne et qui n'est pas capable de tenir une souris dans sa main. Michel : Stop avec ce hamster ! Stop ! Véronique : Ha, ha ! C'est vrai, c'est risible !* » (Reza, 2007, pp. 101-102).

En outre, l'insistance d'Annette sur l'absence de virilité chez Michel, associée à sa pique ironique concernant les références chevaleresques d'Ivanhoé et de John Wayne, illustre parfaitement comment la répétition, loin de lasser, amplifie au contraire les faiblesses des personnages. Cette répétition soutient le caractère absurde de la situation et renforce l'humour des dialogues, faisant de ces échanges une part essentielle du comique de la pièce. « *Michel : Véronique, je trouve odieux d'être subitement sur la sellette pour cette histoire de hamster que tu as cru bon de raconter. C'est une affaire personnelle qui ne regarde que nous et qui n'a rien à voir avec la situation présente ! Et je trouve inconcevable de me faire traiter d'assassin ! Dans ma maison !* » (Reza, 2007, p. 90).

L'incident du hamster, qui pour les femmes dévoile le manque flagrant de virilité de Michel, devient alors une arme idéale pour une riposte, un argument imparable.

Il s'est avéré que l'adaptation cinématographique de *Le Dieu du Carnage* en *Carnage* incarne avec éclat la fusion des arts

théâtral et cinématographique, démontrant la capacité du cinéma à revitaliser et réinventer les formes théâtrales traditionnelles. Cette interaction vibrante entre ces deux formes d'art enrichit à la fois l'expérience artistique et cinématographique, tout en explorant de nouvelles frontières créatives. La répétition humoristique, omniprésente dans l'œuvre de Yasmina Reza, est un pilier essentiel de l'humour de la pièce, amplifiant les situations grotesques et soulignant les failles des personnages. Par cette répétition subtilement orchestrée, une boucle comique est créée, revisitée à maintes reprises pour intensifier l'effet comique général de l'œuvre.

Éléments comparatifs entre *Le Dieu du Carnage* et son adaptation cinématographique *Carnage* : Transition culturelle et sociale

Le titre d'une œuvre, bien plus qu'un simple identifiant, est souvent la première clef qui ouvre l'univers narratif, un mot ou une expression qui capte l'essence du récit tout en laissant entrevoir son thème central. Ce premier contact entre le lecteur et l'œuvre peut devenir le souvenir le plus marquant d'une lecture. Ainsi, comparer les titres *Le Dieu du Carnage* pour la pièce et *Carnage* pour le film est un point de départ essentiel pour appréhender les nuances dans la présentation du thème de la violence et de la dégradation des relations humaines.

Genette nous enseigne que le titre d'une œuvre remplit des fonctions essentielles : « *il identifie l'ouvrage, évoque son*

contenu de manière métaphorique, exprime une connotation spécifique et joue un rôle séducteur » (Genette, 1972, p. 280).

De son côté, Francis Vanoye souligne que « *le titre peut également être métaphorique, renvoyant à un élément clé du récit, et susciter chez le lecteur des émotions variées allant de l'évasion à la violence, voire à la curiosité scientifique* » (Vanoye, 2005, p. 15).

Effectivement, l'une des répliques marquantes de la pièce et du film a inspiré leurs titres respectifs : « *Alain : Véronique, moi, je crois au dieu du carnage. C'est le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps* » (Reza, 2007, p.118). « *Alan : Pénélope, je crois au dieu du carnage. Le dieu dont le règne est incontesté depuis des temps immémoriaux* » (Polanski, 2011, p. 73).

Roman Polanski, avec la complicité de Yasmina Reza, opte pour une simplification du titre original, en le condensant en *Carnage*, tout en préservant largement la trame et les dialogues de la pièce. Le déplacement de l'action de Paris à Brooklyn permet à Polanski d'explorer et de critiquer les normes du politiquement correct. Ainsi, *Le Dieu du Carnage* devient *Carnage* dans sa version cinématographique.

Reza et Polanski ont ressenti la nécessité de conférer une autonomie propre au film. De fait, le titre simplifié reflète un changement de perspective : l'attention se détourne des aspects

mystiques et philosophiques qui sous-tendent les relations humaines, pour se concentrer sur des scènes où des couples, incarnés par des personnages en chair et en os, s'affrontent avec une intensité brute. Dès son titre, le film opte pour une approche visuelle affirmée de l'intrigue.

Dans cette perspective, les titres *Le Dieu du Carnage* et *Carnage* se rejoignent par l'évocation d'un univers de destruction et de chaos, mais ils s'en distinguent par leur forme et leur résonance symbolique. *Le Dieu du Carnage* invoque une dimension presque mythique, une force transcendante qui semble manipuler les fils du désordre, inscrivant ainsi l'œuvre dans une perspective plus théâtrale et métaphorique. À l'inverse, *Carnage* se veut plus incisif et brutal, ancrant le récit dans une réalité immédiate, où la violence et la désintégration des relations humaines sont mises en lumière sans détour. Ces différences stylistiques et symboliques révèlent peut-être des visions contrastées des créateurs quant à l'essence du conflit et à la manière dont ils choisissent de dépeindre la décomposition des liens humains.

Le choix de situer l'action à Brooklyn renforce le lien avec le titre *Carnage*. Dès les premières images, le spectateur est plongé dans un cadre urbain qui évoque un espace clos et oppressant, un véritable vivarium où se déroule l'action. Cette correspondance entre le lieu et le titre crée une ambiance de tension et de violence latente, en harmonie avec les interactions tendues entre les

personnages. La position de vulnérabilité de Pénélope face aux autres personnages accentue encore ce thème, tel que suggéré par le titre du film.

En définitive, le cadre spatial de l'adaptation cinématographique de *Carnage* joue un rôle central dans l'illustration des thèmes universels de la pièce, tout en ajoutant des dimensions culturelles et sociales nouvelles.

Le choix de transposer l'action de Paris à Brooklyn ajoute une dimension américaine à l'histoire, rendant ainsi l'adaptation plus accessible au public tout en conservant la portée universelle des thèmes abordés. La réplique ainsi de Penelope dans le film met en évidence l'importance de la localisation à Brooklyn pour représenter les valeurs occidentales, en déclarant que « *Nous vivons à New York. Nous ne vivons pas à Kinshasa !* » (Polanski, 2011, p. 75).

Cette localisation géographique a également offert à Polanski l'opportunité de jouer avec des éléments visuels spécifiques à New York, enrichissant ainsi l'expérience cinématographique. « *Aire de jeux dans le parc-Jours 1 Vue grand angle : Un terrain de jeu à Brooklyn. Un soleil d'hiver brille de mille feux. Arbres austères et herbe inégale. Un garçon d'une dizaine d'années se démarque d'un groupe d'enfants de son âge. Dans sa main, il tient un gros morceau de branche d'arbre, qu'il fait tourner distraitement, le gros bout vers*

l'extérieur, pour son propre amusement. Un autre garçon, avec le soutien du groupe, commence à lui crier des injures. Même si les mots ne sont pas audibles, il est clair que les choses deviennent tendues. Un échange verbal est suivi de quelques gestes menaçants de part et d'autre. Un garçon pousse, l'autre repousse. Tout cela est plutôt banal jusqu'à ce que le premier garçon, pratiquement par réflexe, frappe le second avec la branche. L'enfant blessé est plié en deux, le visage dans les mains. Les autres se pressent autour de lui. Le garçon qui l'a frappé commence aussi à faire un pas vers le groupe d'enfants. Il semble désespéré » (Polanski, 2011, p. 1).



Figure (1) : Scène dans un parc de Brooklyn – Jour 1

La scène se déroule dans un parc de Brooklyn, où un garçon brandissant une lourde branche se tient face à un autre enfant, soutenu par ses camarades, qui l'assailent d'insultes. Les gestes menaçants et la tension palpable entre les jeunes s'intensifient jusqu'à ce que la violence éclate : le premier garçon abat la branche sur son adversaire. Cette séquence illustre magistralement la force

du visuel dans la narration cinématographique : en un seul plan, le réalisateur parvient à distiller des informations essentielles, à moduler l'atmosphère de l'histoire et à poser les fondations du développement des personnages et de l'intrigue. Le cadrage, minutieusement orchestré pour englober les enfants et leur environnement urbain, met en lumière le contraste saisissant entre la pureté apparente de l'enfance et les complexités inextricables de la société adulte, un thème central du *Dieu du Carnage*. Cette approche visuelle invite le spectateur à interpréter librement les relations entre les personnages, enrichissant ainsi la trame narrative d'une profondeur que la pièce originale ne fait qu'évoquer à travers les dialogues.

Dans *Le Dieu du Carnage*, deux couples se retrouvent pour discuter de l'incident violent qui a opposé leurs enfants. Dès les premiers échanges, l'atmosphère est chargée d'une tension sous-jacente, malgré des apparences de courtoisie. Par exemple, lors de la rédaction de la déclaration sur l'incident, Véronique propose : « *Véronique : Donc notre déclaration... Vous ferez la vôtre de votre côté... "Le 3 novembre, à dix-sept heures trente, au square de l'Aspirant-Dunant, à la suite d'une altercation verbale, Ferdinand Reille, onze ans, armé d'un bâton, a frappé au visage notre fils Bruno Houllié. Les conséquences de cet acte sont, outre la tuméfaction de la lèvre supérieure, une brisure des deux incisives, avec atteinte du nerf de l'incisive droite* ». Alain réagit alors sur le terme "armé" : « *Alain : Armé ? Véronique : Armé ?*

Vous n'aimez pas "armé", qu'est-ce qu'on met Michel, muni, doté, muni d'un bâton, ça va ? Alain: Muni, oui. Michel: Muni d'un bâton » (Reza, 2007, pp. 11-12).

Dans *Carnage*, l'adaptation cinématographique de cette scène se déplace dans l'intimité d'un appartement, où Penelope lit à haute voix la déclaration qu'ils ont rédigée, remplaçant également "armé" par "*portant un bâton*". L'adaptation parvient à capturer la même tension sociale et le même malaise sous-jacent, mais transposés dans le contexte américain de Brooklyn. Penelope : « *À la suite d'une dispute verbale à Brooklyn Bridge Park, Zachary Cowan, âgé de onze ans et armé d'un bâton, a frappé notre fils, Ethan Longstreet, au visage. En plus du gonflement et des ecchymoses de la lèvre supérieure d'Ethan, cet acte a également entraîné la fracture de deux incisives, y compris des lésions nerveuses de l'incisive droite* » (Polanski, 2011, p. 2).



Figure (2) : Le cadre claustrophobique comme amplificateur du malaise et des tensions

L'atmosphère étouffante créée dans un huis-clos intense est mise en valeur par un jeu subtil de regards, de postures et de gestes qui révèlent, sans équivoque, les conflits latents et les désaccords non verbalisés. Le film accentue cet effet par des plans rapprochés sur les visages, capturant chaque nuance de détresse émotionnelle et d'anxiété grandissante. De plus, la manière dont les personnages se déplacent dans l'espace restreint de l'appartement sert à refléter les dynamiques de pouvoir changeantes et les alliances fragiles qui se forment et se défont entre eux.

Dans *Carnage*, les personnages sont dotés d'une profondeur psychologique qui dépasse celle qu'ils pourraient atteindre sur une scène théâtrale. À l'écran, Alan apparaît plus inflexible, Nancy moins passive, Penelope plus hystérique, tandis que Michael dévoile des aspects plus nuancés de son caractère, tentant à plusieurs reprises de se soustraire à la confrontation.

En revanche, dans *Le Dieu du Carnage*, l'intimité du cadre enferme les personnages dans un espace confiné, ce qui exacerbe les tensions sous-jacentes, notamment les jalousies qui éclatent entre Michel et Véronique. Michel, par exemple, exprime un certain dédain envers son travail de grossiste en articles ménagers, qu'il juge trop banal et dont il ne tire aucune satisfaction, alimentant ainsi son amertume et sa nervosité, surtout vis-à-vis de sa femme. Ces échanges mettent en évidence que, loin de favoriser la communication, les discussions entre ces personnages deviennent le terreau de disputes et de conflits sans fin. « *Michel:*

Moi, je fais un métier ordinaire. Alain : C'est quoi un métier ordinaire ? Michel : Je vends des casseroles, je vous l'ai dit. Alain : Et des poignées de porte. Michel : Et des mécanismes de W.C. Des tas d'autres choses encore ? Alain : Vous en avez combien de sortes ? Michel : Il y a deux systèmes. À poussoir ou à tirette. Alain : Ah oui. Michel : Ça dépend de l'alimentation. Alain : Eh oui. Michel : Soit l'arrivée d'eau se fait par le haut, soit elle se fait par le bas » (Reza, 2007, pp. 56-57).

En substance, le titre, l'espace où se déploie l'action, ainsi que les relations tissées entre les personnages dans *Le Dieu du Carnage* et sa transposition cinématographique *Carnage* s'avèrent être des piliers essentiels pour sonder les dynamiques sociales et culturelles qui sous-tendent l'intrigue. Ces éléments sont les vecteurs par lesquels se révèlent les infimes variations dans le jeu des acteurs, les délicates subtilités de leur langage corporel et la complexité de leurs interactions, autant d'aspects cruciaux pour restituer toute la richesse et la profondeur du récit

Dialogue et Son

Le théâtre et le cinéma, bien qu'ils partagent des racines narratives communes, se distinguent profondément par leur traitement du texte et de l'image. Le théâtre, royaume du verbe, s'articule autour du dialogue, qui constitue l'essence même de cet art. La réussite d'une pièce repose souvent sur la puissance d'un texte, où les répliques écrites se métamorphosent en une réalité palpable sur scène, incarnées par les comédiens qui donnent vie à

des tableaux théâtraux vibrants. Ce passage du mot à la chair est crucial pour le théâtre, où la parole incarne le pivot de l'expression artistique.

En revanche, le cinéma, et plus particulièrement l'art délicat de l'adaptation, opère une transformation différente, où le texte se fond dans l'image avec une intensité souvent plus prononcée. Art visuel par excellence, le cinéma se doit de métamorphoser le texte en un langage d'images, où la parole devient un outil parmi tant d'autres pour véhiculer l'intrigue et émouvoir le spectateur. Cette dualité se révèle de manière saisissante dans le cinéma sonore, où deux formes de narration s'entrelacent : l'une, visuelle, inscrite dans la composition des plans, et l'autre, verbale, portée par les dialogues. Comme le souligne avec perspicacité Jost François, *« dès que l'on parle de cinéma sonore, il est difficile d'admettre que le film ne véhicule qu'une histoire [...] il existe toujours, en droit tout au moins, deux niveaux : l'un [...] que l'on repère dans l'image, l'autre [...] que nous transmet le dialogue »* (Jost, 1977, p. 26).

Dans le cinéma, les dialogues occupent une place de choix dans la bande sonore, jouant un rôle clé dans la diffusion d'informations et l'expression des sentiments des personnages. Contrairement au théâtre, où l'histoire est principalement portée par les répliques, le cinéma utilise les dialogues pour compléter l'image visuelle, permettant ainsi aux personnages de verbaliser leurs pensées et émotions. Tzvetan Todorov résume cette

distinction en affirmant que « *Dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux [...] ; il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages* » (Todorov, 1966, p. 144).

Cette distinction met en lumière la centralité de la parole dans le théâtre, par rapport au rôle complémentaire du dialogue et de l'image dans le cinéma, chaque art ayant ses propres moyens d'expression et de narration.

Dans *Le Dieu du Carnage*, un moment clé de la pièce est lorsque le personnage de Michel avoue avoir libéré le hamster de son fils, révélant une cruauté insoupçonnée sous une façade de civilité. Cette révélation choquante est délivrée avec une banalité presque comique : « *Bruno souffrait, il était exaspéré par le bruit du hamster. Moi pour dire la vérité ça faisait longtemps que j'avais envie de m'en débarrasser je me suis dit ça suffit je l'ai pris je l'ai mis dans la rue* » (Reza, 2007, pp. 20-21).

Ce contraste entre le ton de la conversation et la gravité de l'action révèle les tensions sous-jacentes entre les personnages, ainsi que leur capacité à rationaliser des comportements moralement discutables.

Dans *Carnage*, la même scène est adaptée avec une légèreté similaire, où Michael exprime son irritation envers le hamster et justifie son action de l'avoir laissé dans la rue. « *Ethan devenait fou. Il ne supportait pas le bruit que faisait ce hamster. Cela ne me dérange pas de vous dire que je voulais me débarrasser de*

cette chose depuis très longtemps. Alors j'ai pensé que c'était tout. Je l'ai sorti et je l'ai laissé dans la rue » (Polanski, 2011, p. 7).

Cette adaptation conserve l'humour noir et le décalage entre les valeurs morales proclamées des personnages et leurs actions réelles, tout en traduisant le contexte et les références culturelles pour un public américain.

Dans la pièce, le dialogue sert non seulement à véhiculer l'intrigue et les dynamiques entre les personnages, mais aussi à instaurer le rythme et la tension de l'histoire. Les silences, les interruptions, et les variations de tonalité sont autant d'éléments qui enrichissent le texte : « *Annette Partons Alain ! Qu'est-ce qu'on fait encore dans cette baraque ? (Elle fait mine de partir puis revient vers les tulipes qu'elle gifle violemment. Les fleurs volent, se désagrègent et s'étaient partout.) Et tiens, tiens, voilà ce que j'en fais de vos fleurs minables, vos tulipes hideuses !... Ha, ha, ha !... (Elle s'effondre en pleurs) ... C'est le pire jour de ma vie aussi »* (Reza, 2007, p. 146).

Cette ligne peut être perçue comme représentative de l'intensité émotionnelle transmise à travers les mots, mais aussi de la frustration et du désarroi des personnages, soulignant l'importance des intonations et des pauses dans le dialogue.

Le film amplifie l'impact des dialogues par l'utilisation stratégique du son, y compris les bruits de fond, les tonalités de

voix et les silences dramatiques, pour accentuer l'ambiance et les tensions : « *Penelope : Je veux dire, c'était incroyable de voir cet enfant sans visage, sans dents. Et il ne voulait tout simplement pas parler* » (Polanski, 2011, p. 5).

Dans cette adaptation, la même ligne acquiert une dimension supplémentaire grâce à la proximité visuelle et au support sonore, permettant au public de ressentir plus directement l'impact émotionnel des mots.

Dans *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza, les dialogues occupent une place centrale, révélant les rapports de force et les tensions entre les personnages. Par exemple, Alain Reille exprime sans détour des idées misogynes lorsqu'il s'adresse à Véronique : « *Vous appartenez à cette catégorie de femmes, les femmes engagées, résolues, mais ce n'est pas ce que nous apprécions chez une femme. Ce que nous aimons, c'est la sensualité, la folie, les hormones. Les femmes qui revendiquent leur clairvoyance, ces gardiennes de la moralité, nous repoussent* » (Reza, 2007, p. 145).

Ces paroles, en plus de trahir le mépris d'Alain pour certaines qualités féminines, illustrent comment les dialogues peuvent dévoiler les attitudes et les conflits internes des personnages. Cette dévalorisation explicite contraste fortement avec les principes de respect mutuel, soulignant ainsi les paradoxes et tensions propres à la nature humaine, particulièrement chez les hommes, dans la pièce.

Du même, dans l'adaptation cinématographique *Carnage* de Roman Polanski, le même dialogue est transposé à l'écran, mais Polanski utilise le son et l'image de manière distincte pour intensifier l'impact émotionnel. Dans une scène finale, Alan fait une comparaison provocante entre Jane Fonda et le Ku Klux Klan, en déclarant à Penelope : « *J'ai vu votre amie Jane Fonda à la télé hier soir. J'ai presque eu envie d'acheter un poster du Ku Klux Klan... Vous êtes exactement le même genre de femmes, celles qui se dévouent, qui veulent tout régler. Ce n'est pas ce genre de femmes qu'on aime. Ce qu'on aime, c'est la sensualité, la folie, les hormones. Les gardiennes du monde qui se vantent de leur lucidité... Répugnant. Même ce pauvre Michael, votre mari, en est écœuré* » (Polanski, 2011, p. 90).

Par ce parallèle audacieux, Polanski intensifie le conflit entre les sexes, utilisant le dialogue sonore pour accentuer les tensions et les émotions.

Dans ce contexte, le rôle du dialogue dans le théâtre, comme dans *Le Dieu du Carnage*, est de donner vie aux personnages par la parole, chaque réplique contribuant à la montée en intensité dramatique. À l'inverse, dans le film *Carnage*, le dialogue est soutenu par des éléments visuels et sonores, permettant une exploration plus nuancée des relations et des émotions des personnages. Polanski exploite la fluctuation et l'instabilité des relations, non seulement à travers les mots, mais aussi par le biais

des expressions faciales, des gestes et des intonations, créant ainsi une expérience immersive pour le spectateur.

La scène où les personnages se livrent à une joute verbale et physique incarne avec éclat cette dualité. Michel, piqué au vif par les paroles d'Alain, réagit avec une véhémence palpable, s'exclamant : « *Ne parlez pas en mon nom !* », tandis que *Véronique riposte avec ferveur : « On se moque éperdument de ce que vous appréciez chez les femmes ! D'où vient cette tirade ? Vous êtes un homme dont l'avis nous est totalement indifférent !* » (Reza, 2007, p. 145).

Cette joute verbale, exacerbée par le tumulte des cris et la frénésie des mouvements, révèle la symbiose entre le dialogue et le son, qui ensemble, façonnent une atmosphère de conflit d'une intensité saisissante.

Ainsi, qu'il s'agisse de la scène ou du grand écran, le dialogue et le son s'imposent comme des vecteurs essentiels pour explorer les thèmes de la misogynie et de la tension sexuelle dans *Le Dieu du Carnage* et *Carnage*. Chaque médium, à sa manière, exploite ces outils pour dévoiler les paradoxes des relations humaines, exposant avec une richesse et une complexité inégalées les luttes intérieures et les affrontements externes qui animent les personnages.

Exprimé autrement, le dialogue sert de véhicule principal pour explorer les thèmes de la façade sociale, de l'hypocrisie et de la violence latente dans les relations quotidiennes. Les auteurs,

Yasmina Reza et Roman Polanski, utilisent des conversations apparemment banales pour révéler les complexités et les contradictions des personnages, souvent avec un effet comique qui renforce la critique sociale sous-jacente.

Il est essentiel de reconnaître que le dialogue ne se limite pas à la transmission de sens ; il est également une véritable composition musicale, une mélodie significative en soi. Lorsque l'on parle de dialogue, il faut impérativement considérer l'importance du timbre de la voix de l'acteur, sa diction, ainsi que la manière dont ce son est capté, restitué au spectateur, et intégré avec d'autres sons et musiques. Un exemple illustratif se trouve dans *Le Dieu du Carnage*, où l'échange entre Alain et Annette met en lumière cet aspect. Lorsque Annette, d'une voix âpre et discordante, exhorte Alain à lâcher son téléphone portable, cela reflète son état psychologique : Annette souffre profondément de l'indifférence de son mari. « *Annette : Ça suffit, Alain ! Ça suffit maintenant ce portable ! Sois avec nous, merde ! Alain : Oui... Tu me rappelles pour me lire (raccroche). Qu'est-ce qui te prend, tu es folle de crier comme ça ! Serge a tout entendu ! Annette : Tant mieux ! Ça fait chier ce portable tout le temps !* » (Reza, 2007, p. 61).

Dans son adaptation de *Carnage*, Polanski enrichit la trame narrative par l'introduction de dialogues inédits qui apportent une nouvelle dimension aux personnages. Nancy, auparavant reléguée à l'arrière-plan, laisse éclater sa frustration face à son mari, Alan,

perpétuellement rivé à son téléphone. Lorsqu'elle saisit l'appareil pour le précipiter dans un vase, ce geste devient une métaphore poignante de son désespoir et du fossé grandissant dans leur communication, symbolisant ainsi la désintégration de leur relation. « *Les hommes sont tellement accros à leurs gadgets, ça les rend pathétiques, ils perdent toute leur dignité. Je sortais avec un type, et un jour, je l'ai vu avec un sac en bandoulière. Un sac pour homme, en bandoulière. Pour moi, c'était terminé. Le sac en bandoulière, c'est le comble du ridicule. Mais le portable, toujours collé à la main, c'est encore pire. Un homme devrait toujours avoir les mains libres. Les deux mains libres. Moi aussi, j'ai ma propre vision de la virilité à la John Wayne. Lui, il avait quoi ? Un colt .45. Un truc qui impose le respect. Un homme qui ne dégage pas cette aura solitaire n'a pas de substance » (Polanski, 2011, p. 80).*

Le son joue un rôle crucial dans la mise en scène de l'atmosphère. Bien que plus subtil dans la pièce de théâtre, le son des dialogues, marqué par les variations de ton et les silences, souligne la tension croissante. Dans l'adaptation cinématographique, les choix de réalisation tels que le volume des voix, les bruits ambiants et la musique accentuent ces dynamiques, enrichissant l'expérience sensorielle et émotionnelle du spectateur.

En somme, *Le Dieu du Carnage* et *Carnage* démontrent comment le dialogue et le son peuvent être utilisés de manière efficace pour dépeindre la dégradation des relations sociales et

explorer la nature conflictuelle de l'humanité. Malgré le changement de format, l'essence des interactions humaines complexes, et souvent contradictoires, est brillamment préservée, offrant une réflexion mordante sur la société contemporaine.

Ainsi, dans *Le Dieu du Carnage*, les dialogues révèlent la complexité des émotions et des caractères des personnages, où chaque échange verbal dévoile davantage leurs véritables natures. En revanche, dans *Carnage*, en plus des dialogues, le film exploite les expressions non verbales, les réactions physiques, et l'interaction avec l'environnement pour approfondir la compréhension des personnages et montrer les difficultés de communication entre eux.

L'utilisation du miroir dans le film est une technique cinématographique intéressante qui révèle les réactions des autres personnages sans les montrer directement. Cela suggère une séparation entre l'homme au téléphone et le couple assis, soulignant peut-être le thème de la communication brisée ou de l'isolement émotionnel. Cette image illustre comment le film utilise les expressions non verbales, les réactions physiques, et l'interaction avec l'environnement pour enrichir la compréhension des personnages et de leurs relations. La scène suggère des difficultés de communication entre les personnages, non seulement à travers ce qu'ils disent, mais aussi à travers ce que leurs corps et l'espace qui les entoure révèlent sur leurs états intérieurs.



Figure (3) : Miroirs et non-dits : Exploration des tensions émotionnelles et de la communication brisée dans *Carnage*

La pièce de Reza aborde des thèmes profonds, comme la nature civile au sein de la société moderne, les conflits interpersonnels, la fragilité des conventions sociales et le contraste entre les façades sociales et les véritables sentiments. Les dialogues incisifs et les situations comiques, parfois absurdes, servent à dévoiler ces thèmes, invitant le public à réfléchir sur la condition humaine et les complexités des relations sociales. Les confrontations entre les personnages mettent en lumière leur hypocrisie et leur incapacité à maintenir les apparences de civilité, révélant ainsi la fragilité des liens sociaux.

Dans *Carnage*, Polanski reprend ces thèmes et les amplifie grâce aux outils visuels et narratifs propres au cinéma. Les interactions entre les personnages sont enrichies par l'usage de l'espace et des interactions physiques, permettant une exploration plus dynamique des thèmes. La tension monte non seulement à travers les dialogues, mais aussi grâce à la mise en scène et à la

réalisation, qui accentuent le contraste entre le comportement civilisé et les instincts plus primaires qui émergent sous pression. « *Penelope : C'est ironique, nous avons toujours pensé que le parc du Pont de Brooklyn était sûr, comparé à Hillside* » (Polanski, 2011, p. 2).

Cette réplique, bien qu'apparemment anodine, peut être interprétée comme un commentaire sur la perception de la sécurité et la fragilité des normes sociales, des thèmes centraux tant dans la pièce que dans le film.

La voix off

La voix off est une technique narrative fréquemment utilisée au cinéma. Il s'agit d'une voix qui peut appartenir à un personnage du film ou à un narrateur anonyme et qui sert à guider le spectateur à travers les moments clés de l'histoire. Ce procédé permet une immersion immédiate dans l'univers narratif du film. « *La voix off incarne un pouvoir unique, celui de contrôler l'image et sa signification, tout en provenant d'un endroit totalement distinct de l'action visible à l'écran. Ce lieu, à la fois extérieur et indéterminé, confère à cette voix une dimension transcendante, la dotant d'une autorité incontestée. En surgissant du domaine de l'Autre, la voix off est perçue comme omnisciente : tel est le fondement de son autorité* » (Bonitzer, 1976, p. 33).

Roman Polanski accentue le sentiment de malaise lors du premier appel téléphonique qu'Alan reçoit, non pas en centrant la

caméra sur Alan mais en montrant les autres personnages contraints au silence. Pendant quelques instants, la conversation d'Alan, relayée par une voix off, devient la seule animation sonore tandis que les trois autres personnages se résignent à déguster leur crumble en soupirant. Comme un prédateur solitaire, Alan s'isole avec son morceau de gâteau, continuant sa discussion privée. Le bruit du téléphone, évoquant la sonnerie d'un réveil, ajoute une touche ironique au film. Cette sonnerie semble réveiller Alan à une autre réalité, le forçant à sortir d'un rêve qui est pourtant sa vie quotidienne. Cet élément crée un mélange entre rêve et réalité, perturbant davantage les repères qu'ils auraient eus au théâtre et faisant coexister de manière troublante deux réalités parallèles, comme deux films projetés simultanément. « *La notion de voix off aide à conceptualiser cet espace extérieur non localisable, où la frontière entre l'intérieur et l'extérieur devient floue ; [...] elle éclaire la tension entre une voix agissante et une personne absente, entre un flux de paroles et la disparition du sujet, et surtout entre un signe tangible et un silence insaisissable* » (Ropars-Wuilleumier, 1990, p. 152).

Ainsi, la voix off est bien plus qu'un simple élément narratif ; elle joue un rôle structurant dans le récit. Cette voix permet non seulement d'introduire le spectateur dans l'histoire, mais aussi de souligner des moments clés du déroulement narratif. De plus, elle peut renforcer l'ambiance du film et véhiculer des émotions profondes.

Temporalité et Rythme

La temporalité et le rythme sont des aspects cruciaux de toute narration, qu'il s'agisse de littérature ou de cinéma. Ils déterminent comment l'histoire se déroule dans le temps et comment les événements sont rythmés pour créer tension, urgence ou pour développer les caractères.

Dans le théâtre, la temporalité est souvent linéaire et ininterrompue, accentuant l'impact immédiat des interactions entre les personnages. En revanche, au cinéma, le montage permet de jouer avec la temporalité, de la fragmenter ou de l'étirer, et ainsi de manipuler le rythme pour intensifier les émotions ou souligner des thèmes particuliers. Comme l'a souligné Metz Christian, « *le récit se compose de deux temporalités distinctes : il y a le temps des événements racontés et le temps de la narration (le temps du signifié et le temps du signifiant)* » (Metz, 1968, p. 27).

Cette différenciation entre le temps réel de l'histoire et le temps subjectif de la narration permet au cinéma de jouer avec les temporalités de manière complexe, enrichissant ainsi la dimension visuelle et sonore de la narration. « *Le cinéma doit toucher l'œil plus que mobiliser l'intellect et que l'émotion créée par l'image et son rythme doit prévaloir sur l'anecdote.... Il faut « faire visuel, penser en image* ». ⁽²⁾

²<https://laac-auvergnerhonealpes.org/wp-content/uploads/2017/11/Mise-au-point-th%C3%A9orique-sur-le-probl%C3%A8me-de-l.pdf> Consulté le 21 Juillet 2024 à 6 :45.

Cette approche cinématographique transcende le récit conventionnel, offrant une expérience à la fois vibrante et émotionnellement riche, se distinguant de la linéarité plus directe et immédiate du théâtre. Le cinéma propose ainsi une immersion sensorielle et émotionnelle totale, où la maîtrise du temps et du rythme intensifie l'impact des images et des dialogues. En jouant sur cette dualité temporelle, il tisse une narration visuelle singulière.

Dans *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza et son adaptation cinématographique *Carnage*, la gestion de la temporalité et du rythme est centrale pour exprimer les tensions sociales et psychologiques à l'œuvre. En examinant ces œuvres, on constate que le rythme des dialogues, les actions physiques des personnages et les événements imprévus sont autant d'éléments qui contribuent à construire une chorégraphie complexe et révélatrice des dynamiques humaines. Que ce soit à travers le flux tendu de la conversation ou les interruptions abruptes dues à des urgences externes, ces deux adaptations utilisent le temps et le mouvement pour capturer l'essence d'une confrontation sociale acerbe.

L'adaptation cinématographique offre une flexibilité dans la manipulation de la temporalité et du rythme. Polanski a inséré des coupes, des flashbacks, ou des ellipses, enrichissant ainsi la narration et offrant un contraste entre les moments de tension et les pauses réflexives. *«Ils sont jeunes, ce sont des gamins, les*

gamins se battent dans la cour de récré. Ils l'ont toujours fait et le feront toujours, c'est une loi de la nature (...). Substituer la loi à la violence, ça s'apprend. L'origine de la loi, comme vous le savez sûrement, est la force brute » (Polanski, 2011, pp. 72-73).

Polanski maîtrise les techniques cinématographiques pour manipuler le temps et le rythme, illustrant une pause réflexive où les personnages expriment des pensées profondes sur la nature humaine et la société. Cela crée un contraste marqué avec les moments de tension et ajoute une couche de complexité à l'histoire.

Le film s'ouvre sur une série de montages rapides qui introduisent habilement les personnages principaux tout en établissant les dynamiques qui les lient. Tandis que Pénélope est absorbée par son ordinateur, les plans alternent entre elle ; son mari Alan et les COWAN, capturant leur impatience de partir. Cette séquence dynamique non seulement dresse un portrait initial des personnages, mais laisse également transparaître des tensions sous-jacentes à travers leurs comportements et leurs échanges visuels.

Une seconde série de montages rapides apparaît lors d'une scène de transition où Michael invite les COLAN à revenir dans l'appartement pour partager un café et un crumble, sous le prétexte de renouer avec la civilité. Cette utilisation du montage rapide intensifie le rythme de la scène et met en lumière l'ironie de la

situation : malgré les efforts pour maintenir une façade de politesse, les tensions sociales et personnelles restent palpables.

La troisième série de montages rapides se concentre sur un téléphone portable, introduisant un motif récurrent qui perturbe les conversations et dévoile les aspects conflictuels des personnages. L'interférence du téléphone crée des silences tendus, soulignant les maladresses sociales et les différences entre les interactions en face à face ainsi que les communications virtuelles.

En définitive, les coupes rapides dans *Carnage* révèlent magistralement l'art du montage cinématographique qui, non seulement distille des informations complexes avec une efficacité redoutable, mais aussi insuffle un rythme trépidant à la narration. Cette technique permet au réalisateur de jumeler, dans un ballet visuel savamment orchestré, deux mondes parallèles, explorant ainsi les dissonances sociales et comportementales avec une acuité saisissante. Loin de se limiter à accélérer le tempo du film, les coupes rapides densifient la trame narrative, créant une tension latente et mettant en relief les fines nuances des interactions humaines, ajoutant ainsi une richesse supplémentaire à l'ensemble de l'œuvre.

Le film utilise également des éléments sonores pour souligner les interruptions et les tensions, par exemple, les discussions téléphoniques concurrentes : « *Alan (élevant la voix :) Je veux un communiqué qui ne sonne pas du tout sur la défensive...* » (Polanski, 2011, p. 17). Cela crée une dissonance

auditive qui met en contraste le calme apparent et la tension sous-jacente.

Cela montre que, bien que les médias soient différents, le rythme et la temporalité sont utilisés de manière similaire pour souligner la dynamique changeante et souvent chaotique des relations entre les personnages. Les interruptions soudaines et les changements de rythme dans les deux formats reflètent l'imprévisibilité des conflits humains et la difficulté de maintenir la civilité sous la pression.

Ainsi, les personnages tentent de gérer le temps de manière civilisée, mais les interruptions constantes montrent la tension croissante, comme le montre cet extrait : « *Nancy : Mon mari est tout stressé à cause du travail. Je reviendrai ici ce soir avec Zachary et nous les laisserons se débrouiller naturellement* » (Polanski, 2011, p. 28).

Suivi immédiatement par le portable d'Alan qui vibre, interrompant la conversation et indiquant sa préoccupation pour d'autres problèmes : « *Le portable d'Alan vibre. Il se lève et s'éloigne d'un pas en essayant de garder sa conversation séparée* » (Polanski, 2011, p. 28).

À l'inverse, la pièce utilise le temps réel pour intensifier l'expérience du public, reflétant la montée rapide des tensions entre les personnages dans un cadre confiné, mais le rythme de la conversation est interrompu par des actions physiques telles que

les épisodes de nausée d'Annette, qui sont soudains et abrupts, comme illustré ici : « *Annette vomit violemment. Une gerbe brutale et catastrophique qu'Alain reçoit pour partie* » (Reza, 2007, p. 64).

Cela montre un changement brutal de rythme, passant d'une conversation animée à un état d'urgence physique.

D'ailleurs, les interactions sont constamment interrompues par des appels téléphoniques d'Alain, ce qui souligne la dichotomie entre les urgences personnelles et professionnelles : « *Alain : (portable vibre). Vous ne répondez pas.... Aucun commentaire... Mais non vous ne le retirez pas !* » (Reza, 2011, p. 52).

Ces interruptions montrent comment les affaires extérieures peuvent perturber le rythme des interactions humaines.

La mise en scène des corps

Le corps sur scène joue un rôle primordial en tant que miroir du corps social, tissant des liens complexes avec le public ou avec les autres figurants. Il est essentiel qu'il interagisse directement avec le public, en ajustant son rythme et sa dynamique en fonction des réactions de l'audience. En même temps, le corps de la scène, totalement déterminé par la matérialité de l'acteur, est considéré comme un corps intégral, concret et réactif en trois dimensions. Il est constamment vulnérable, épuisée et imprévue, ce qui enrichit

sa présence sur scène, lui donnant une humanité authentique. (Dumais, 2017, p.18)

Le corps est perçu par certains critiques, tels que Catherine Bonhomme et Anne Oustry « *vecteur d'émotion à travers son expressivité, un vecteur de sens qui peut même rivaliser avec la parole. Il fait partie intégrante du langage scénique, un corps que l'acteur façonne de l'extérieur vers l'intérieur* » (Bonhomme & Oustry, 2010, p. 10).

En vérité, le corps théâtral, âme vivante de l'art dramatique, dépasse les limites du langage pour se transformer en une expression artistique à part entière. Chaque geste, chaque mouvement, chaque expression du visage se fait langage scénique, insufflant à la narration une profondeur et une complexité émotionnelle uniques. En orchestrant la mise en scène des corps, le théâtre donne vie à un discours silencieux mais puissant, capable de véhiculer des émotions, de souligner les traits de caractère, et de révéler des dynamiques relationnelles d'une intensité saisissante. Le corps théâtral ne se contente pas de jouer un rôle, il devient un médium essentiel, tissant un lien intime et indéfectible entre les acteurs, le public et les idées explorées, sublimant ainsi l'expérience théâtrale dans toute sa plénitude.

Dans une pièce de théâtre comme *Le Dieu du Carnage*, chaque mouvement et geste revêt une importance cruciale comme moyen de communication authentique. Chaque action physique

exprime des sentiments profonds tels que l'amour, la violence, la nécessité, l'indifférence, le désespoir ou la solitude, dépassant ainsi l'esthétique pour toucher au cœur de l'authenticité théâtrale. Cette proximité physique et les limites de l'espace scénique intensifient la sensation de confinement et de confrontation.

Le personnage, dans le théâtre, joue un rôle central en tant que médiateur entre la fiction représentée et le public observateur. À travers sa voix et son langage corporel, il communique de manière sincère et puissante ses pensées les plus profondes et ses émotions les plus intimes. Cette dualité entre la parole et le geste est particulièrement mise en lumière dans l'œuvre de Yasmina Reza, où la gestuelle des personnages devient un langage authentique à part entière, des "gestes-parlants" qui enrichissent la compréhension du public des motivations et des relations entre les personnages.

En parallèle, le corps tel qu'il est représenté au cinéma adopte une forme de présence et de représentation tout à fait différente. En d'autres termes, le cinéma fige l'image du corps dans une temporalité donnée, lui permettant de revivre ses actions de façon répétée et de conserver une trace de son existence antérieure. **« Si le corps filmique semble plus figé dans sa performance que le corps scénique compte tenu qu'il vit et revit exactement les mêmes gestes, le montage offre une sorte de liberté au corps; il est apte à être multiplié, fragmenté, désordonné, téléporté... Le montage le libère des possibilités réduites de la présence**

physique en trois dimensions ; le corps filmique vient d'acquérir un lot de possibilités qui sont au-delà des capacités même de l'acteur » (Dumais, 2017, pp. 20-21).

Dans *Carnage*, Roman Polanski déploie avec virtuosité la liberté cinématographique pour sculpter les corps de ses acteurs, conférant à chaque geste une intensité visuelle et narrative remarquable. Grâce à une palette d'angles de caméra habilement choisis, qu'il s'agisse de plans rapprochés qui capturent l'intimité des émotions ou de plans éloignés qui exposent la froideur des relations, Polanski parvient à saisir les gestuelles et expressions avec une précision qui plonge le spectateur au cœur des conflits.

Par exemple, la chute du téléphone d'Alan dans le vase ou celle du sac de Nancy deviennent des images symboliques, des métaphores visuelles du déclin émotionnel et de la fragilité des personnages. La scène où Alan, désabusé, se laisse glisser le long du mur de la bibliothèque, assis avec une indifférence apparente, traduit en un seul geste toute la lassitude et l'épuisement intérieur. Polanski transforme ainsi chaque mouvement en une métaphore poignante, révélant les failles intérieures de ses personnages et renforçant l'impact psychologique de son récit.



Figure (4) : Symbolisme et métaphores dans la mise en scène corporelle au Cinéma

En définitive, qu'il s'agisse des planches du théâtre ou de la pellicule cinématographique, la mise en scène des corps demeure un art essentiel pour traduire les émotions et les enjeux narratifs. Le théâtre, avec sa physicalité palpable et la force immédiate de la gestuelle des acteurs, saisit l'émotion dans sa forme la plus brute et intense. À l'inverse, le cinéma, par le biais du montage et de l'artifice visuel, sculpte le corps filmique en un instrument narratif d'une subtilité infinie. Ces deux approches, bien que distinctes, se répondent et se complètent, offrant au spectateur des langages corporels à la fois singuliers et profondément évocateurs, chacun révélant une facette unique de la compréhension de l'œuvre.

L'usage de l'espace et la dynamique entre les personnages

L'espace, véritable pierre angulaire, distingue profondément le théâtre du cinéma. Là où le cinéma s'épanouit dans la fluidité et la multiplicité des lieux, le théâtre s'enracine dans les limites définies de son espace scénique. Bazin insiste sur cette singularité,

affirmant que le théâtre puise son essence dans une architecture scénique minutieusement circonscrite : « *quel qu'il soit, le décor constitue les parois de cette boîte à trois pans, ouverte sur la salle, qu'est la scène. Ces fausses perspectives, ces façades, ces bosquets ont un envers de toile, de clous et de bois. Parce qu'il n'est qu'un élément de l'architecture scénique le décor de théâtre est donc un lieu matériellement clos, limité, circonscrit* » (Bazin, 1985, p. 158).

Autrement dit, le décor théâtral, par sa nature fermée et délimitée, forge un univers distinct, un cadre immuable qui encadre l'action. En tant qu'élément intrinsèque de l'architecture scénique, il constitue un espace matériellement clos, aux contours rigoureusement définis.

Lorsqu'un film puise dans l'esthétique théâtrale, il tend à adopter une organisation dramatique analogue, en insistant sur l'invariabilité du décor et sur l'interaction des acteurs avec ce milieu. Tesson Charles évoque ce concept comme un « *pacte naturel de possession sédentaire* » (Tesson, 2007, p. 33), où les acteurs sont enchevêtrés dans le décor, presque fusionnés avec leur environnement. Le cinéma, dans ce contexte, peut s'appuyer sur des dispositifs scéniques tels que le plan fixe et long, cadré frontalement, pour instaurer une unité dramatique qui évoque la rigueur du théâtre. Cette technique permet de conserver un lien visuel et narratif constant entre la caméra et l'espace de jeu.

Dans ce contexte, l'espace scénique, qu'il soit théâtral ou cinématographique, devient un pilier essentiel dans la structuration et la perception de l'œuvre. La transposition d'œuvres théâtrales au grand écran exige une reconfiguration des principes spatiaux, tout en préservant des éléments évocateurs des origines scéniques. L'unité de lieu, la délimitation de l'espace et la dynamique des accessoires scéniques contribuent à façonner une expérience immersive et significative pour le spectateur, tissant ainsi un pont harmonieux et créatif entre ces deux formes d'expression artistique.

La concrétisation des lieux revêt une importance capitale pour les cinéastes et scénaristes, infléchissant profondément l'écriture des œuvres. Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti expriment cette idée en affirmant : « *Quand on écrit pour le cinéma, on écrit pour des lieux précis. On peut bien prendre la parole théâtrale et l'intégrer dans des lieux réels, c'est comme si elle abolissait la réalité des espaces, leur conférant une forme d'abstraction* » (Chabrol & Karsenti, 2012, p. 94).

Cette abstraction devient le fondement même de la transformation d'une œuvre théâtrale en film. Lorsqu'une pièce est transposée à l'écran, elle dévoile souvent un dialogue subtil entre ces deux arts, où le cinéma, habituellement ancré dans une quête d'authenticité, choisit parfois de se tourner vers l'extérieur. Pourtant, dans ces adaptations, le choix d'un espace unique, souvent clos, évoque

inévitablement le théâtre, rappelant aux spectateurs les origines scéniques de l'œuvre.

Roman Polanski, dans *Carnage*, illustre magistralement cette approche en respectant scrupuleusement les contraintes spatiales pour conserver l'empreinte théâtrale. Le film, dont l'action se déroule presque exclusivement dans un seul intérieur, intensifie l'effet scénique, rappelant les confins du théâtre. Alors que sur scène, le décor se limite à trois murs, le cinéma permet une exploration plus libre de cet espace, sous des angles multiples, créant ainsi une dynamique visuelle plus riche.

L'unité de lieu, profondément enracinée dans l'imaginaire des spectateurs, devient un pilier de la narration. André Gardies remarque que « *L'effet de réalité ne provient donc pas de l'adéquation entre l'image filmo-photographique et l'espace physique réel, mais de l'adéquation entre la figuration filmique et la représentation imaginaire que j'ai de l'espace de référence* » (Gardies, 1993, p. 73).

Ainsi, le lieu unique et intérieur dans le film transcende sa simple fonction de décor, incarnant une métaphore de l'espace de référence, riche en significations symboliques.

Dans *Le Dieu du Carnage*, l'espace du salon est décrit avec une précision minimaliste : « *Un salon. Pas de réalisme. Pas d'éléments inutiles* » (Reza, 2007, p. 10). Ce salon, où se déroule l'intégralité de l'action, devient un champ de bataille

métaphorique, révélant les tensions sous-jacentes et les alliances fluctuantes entre les personnages. Cet espace neutre se mue en un lieu de confrontation pour la domination, où des lieux imaginaires tels que le square ou le Darfour cèdent la place à un cadre tangible et oppressant. La pièce illustre ainsi comment un décor ordinaire peut devenir le théâtre d'affrontements d'une intensité inouïe. Ce décor épuré permet de concentrer toute l'attention sur les interactions humaines, faisant du salon des HOULLIÉ l'arène parfaite pour une lutte psychologique implacable.

En passant de lieux imaginés, comme le square ou le Darfour, à un espace concret et visible, la pièce montre comment un cadre ordinaire peut devenir le théâtre d'affrontements intenses. Le décor neutre permet de concentrer l'attention sur les interactions humaines, faisant du salon des HOULLIÉ l'arène idéale, cette fois pour une lutte de pouvoir. « *Véronique se jette sur son mari et le tape plusieurs fois avec un désespoir désordonné et irrationnel* » (Reza, 2011, p. 120).

Cet extrait met en lumière la manière dont l'espace scénique est astucieusement exploité pour donner une forme tangible aux conflits intérieurs, révélant ainsi la tension croissante entre les personnages.

Dans ce cadre, les acteurs de *Le Dieu du Carnage* semblent piégés, presque emprisonnés, dans le décor du salon, centré au cœur de la scène. Ce lieu devient une sorte de prison symbolique, qu'ils ne quittent que rarement. Le choix de ce décor confiné

impose non seulement une restriction physique sur les mouvements des acteurs, mais il fait également écho à l'enfermement psychologique des personnages, reflétant leur malaise intérieur, leur impuissance face à un mal-être insidieux dont ils ne peuvent s'échapper. Cette dynamique est soulignée par la description succincte mais révélatrice du décor : « *Au centre, une table basse, couverte de livres d'art. Deux gros bouquets de tulipes dans des pots. Règne une atmosphère grave, cordiale et tolérante* » (Reza, 2007, p. 11).

En effet, la présence d'une table basse couverte de livres d'art suggère que les personnages vivent dans un environnement cultivé et valorisent l'intellect et l'esthétique, ce qui peut en dire long sur leur classe sociale ou leurs intérêts personnels. De plus, les deux gros bouquets de tulipes ajoutent une touche de vie et de couleur à la pièce, symbolisant peut-être une façade de vivacité et de normalité, ou un effort pour maintenir une apparence de raffinement et d'harmonie.

Les personnages échangent également dans d'autres lieux, comme la cuisine ou la salle de bain, grâce aux mouvements de la caméra qui prend un rôle de narrateur. Par exemple, il y a un moment où Penelope et Michael discutent dans la cuisine : « *Michael : Ils sont sympas, non ? Penelope : Est-il vraiment nécessaire de dire à tout le monde que je suis écrivain ? Michael : Tend un plateau, même au cordonnier. Michael : Vous êtes écrivain. Vous avez publié un livre* » (Polanski, 2011, p. 10).

Le film exploite l'espace de manière plus dynamique, incluant des scènes qui se déroulent hors du salon, comme dans un parc, enrichissant ainsi le cadre narratif et approfondissant le contexte de l'histoire.

Un exemple de cette utilisation dynamique de l'espace est une scène décrite comme suit : « ... *à la suite d'une dispute verbale à Brooklyn, parc, Zachary Cowan, âgé de onze ans et armé d'un bâton, a frappé notre fils, Ethan Longstreet, au visage. En plus du gonflement et des ecchymoses de la lèvre supérieure d'Ethan, cet acte a également entraîné la fracture de deux incisives, y compris des lésions nerveuses de l'incisive droite* » (Polanski, 2011, p. 2).

La manière dont les personnages occupent l'espace parle également de leur relation et de la dynamique de la scène. Bien que le salon serve de lieu principal, l'espace est utilisé de manière plus dynamique pour accentuer les interactions entre les personnages. « *Nancy vomit violemment. Une régurgitation soudaine et catastrophique dont une partie se retrouve sur Alan. Les livres d'art sur la table basse sont également éclaboussés* » (Polanski, 2011, p. 38).

L'interaction entre les personnages atteint son paroxysme lorsque Nancy, submergée par un malaise intense, vomit soudainement, projetant son désarroi sur Alan et les livres d'art soigneusement disposés sur la table basse. Cet éclat brutal brise la fine couche de civilité que les couples tentaient désespérément de

préserver. Le vomissement de Nancy, manifestation corporelle de son tourment intérieur, bouleverse l'ordre apparent et dévoile la précarité des relations, ainsi que les tensions longtemps contenues. Alan, souillé par ce déferlement inattendu, devient le symbole d'une invasion intime, tandis que les livres maculés incarnent la dégradation des masques culturels et des apparences cultivées. Cette scène éclaire avec une acuité percutante comment l'espace et les interactions dans *Carnage* sont subtilement orchestrés pour révéler la vérité crue des émotions humaines et des conflits sous-jacents, exposant les fissures invisibles qui fragilisent les personnages.



Figure (5) : Défaillance de la civilité : le vomissement de Nancy dans *Carnage*

Il est important de mettre en lumière comment l'espace neutre de la scène accentue la rupture des conventions sociales lorsque Nancy vomit. Ce geste brutal révèle la vulnérabilité des relations et la dégradation des apparences, tout en illustrant

comment l'espace scénique est crucial pour exposer les tensions et les vérités cachées des personnages.

L'espace est utilisé ici pour souligner le chaos émotionnel : bien que la pièce soit relativement ordonnée et esthétiquement agréable, les actions des personnages perturbent cette harmonie. La distance entre les personnages peut aussi souligner leurs conflits internes et la dégradation de leurs relations.

En gros, pour le théâtre, l'espace est statique, en revanche pour le cinéma, l'espace devient plus dynamique. La pièce utilise l'espace scénique pour concentrer l'attention sur le dialogue et les émotions des personnages, tandis que *Carnage* utilise les possibilités du cinéma pour élargir cette perspective et ajouter une dimension visuelle à la narration.

Regard et Caméra

Le "regard" dans le théâtre est partagé entre les personnages et le public, créant une complicité implicite. En contraste, le cinéma utilise la caméra pour guider spécifiquement le regard du spectateur, parfois en se concentrant sur des détails qui renforcent le récit ou les thèmes sous-jacents.

Dans la pièce, le "regard" établit une sorte de dialogue visuel qui invite à une participation émotionnelle directe : « *Annette se dirige vers Alain, lui arrache le portable et... après avoir brièvement cherché où le mettre, le plonge dans le vase de tulipes* » (Reza, 2007, p. 126).

Cette scène illustre le partage du regard théâtral : le public voit l'action en direct, ressentant l'intensité émotionnelle de l'instant sans intermédiaire, ce qui crée une complicité implicite entre les acteurs et les spectateurs. Le film, d'autre part, utilise la caméra pour focaliser l'attention du spectateur sur des aspects spécifiques de la scène, modulant ainsi l'expérience narrative et émotionnelle par le cadrage, les angles de vue et le montage.



Figure (6) : Partage du regard et focalisation cinématographique dans *Carnage*

Dans cette adaptation cinématographique, la caméra peut choisir de zoomer sur les expressions faciales des personnages et leurs réactions, ou même sur l'atterrissage du téléphone dans le vase, offrant ainsi au spectateur une expérience visuelle qui accentue l'impact émotionnel de l'action, guidant le regard d'une manière qui n'est pas possible au théâtre.

Dans la pièce de théâtre, la communication est principalement verbale et les expressions physiques des personnages ne peuvent seulement être perçues que par les

spectateurs qui sont physiquement présents : « *Michel : On peut donner un coup de séchoir et aplatir avec d'autres livres par-dessus. Ou repasser comme avec les billets. Véronique : Oh là là...Annette : Je vous le rachèterai... Véronique : Il est introuvable ! Il est épuisé depuis longtemps ! Annette : Je suis navrée....* » (Reza, 2007, p. 126).

Dans l'extrait précédent, on peut comprendre l'interaction où Michel propose une solution pragmatique pour un livre endommagé, tandis que Véronique exprime son désarroi et Annette sa désolation pour l'incident. Le texte met en lumière la tension entre les personnages par leur échange verbal, la dynamique étant portée par les mots et la proximité physique sur scène.

En revanche, dans le film, la caméra joue un rôle crucial en capturant non seulement les dialogues, mais aussi les subtilités non verbales et les réactions émotionnelles des personnages.



Figure (7) : Capture des subtilités non-verbales et réactions émotionnelles dans le film

Cette image montre une scène où les personnages semblent être dans un état de détresse ou de confusion, se penchant pour nettoyer les livres. La caméra se concentre sur les visages des personnages, capturant leur frustration et leur désespoir, ou bien s'éloigne pour montrer leur désarroi dans le contexte de la pièce entière, y compris les objets symboliques comme les tulipes, qui peuvent contraster avec l'agitation.

La caméra permet également de focaliser l'attention du spectateur sur des éléments spécifiques, comme un livre endommagé, et peut souligner l'importance de cet objet en zoomant dessus ou en suivant les mains des personnages alors qu'ils tentent de le réparer. Dans le film, l'espace et les objets peuvent devenir des extensions des émotions des personnages, enrichissant le texte par des moyens visuels.

Langage visuel et symbolisme

Le langage visuel et le symbolisme constituent des piliers essentiels dans l'art de la narration, offrant une profondeur et une complexité qui transcendent souvent le texte ou le dialogue explicite. Que ce soit au théâtre ou au cinéma, ces éléments visuels ne sont pas de simples décorations ou arrière-plans neutres ; ils sont chargés de significations, influençant la réception de l'œuvre, enrichissant le narratif et invitant le public à une exploration plus profonde des thèmes et des caractères.

Dans le théâtre, avec ses moyens limités de mise en scène, chaque objet, chaque lumière ou configuration de l'espace est minutieusement choisi pour symboliser des aspects sous-jacents de l'histoire ou des psychologies des personnages.

Le cinéma, avec sa capacité à manipuler visuellement l'espace et le temps à travers la caméra, ouvre encore plus de possibilités pour explorer et exprimer ces symboles visuels.

Ainsi, *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza et son adaptation cinématographique *Carnage* par Roman Polanski exploitent le langage visuel et le symbolisme pour accentuer les tensions narratives, explorer les dynamiques interpersonnelles et immerger le spectateur dans l'expérience émotionnelle et intellectuelle des personnages. On peut y trouver des métaphores visuelles spécifiques à chaque format, qui décèlent comment ces deux médiums distincts dialoguent avec leur public, chacun utilisant ses propres outils visuels pour évoquer le non-dit, le caché, ou le symboliquement riche.

Par exemple, la mère de Michel, bien qu'absente physiquement de la scène, joue un rôle indirect en appelant régulièrement son fils, même lorsqu'il est chez les Reille, pour discuter de l'état de santé de son petit-fils, Bruno. Michel répond à son appel avec une pointe d'irritation : « *Qui m'ennuie encore ?... Oui, maman... Il va bien, même s'il a perdu des dents... Oui, il a mal, mais ça finira par passer. Maman, je suis occupé, je te rappelle plus tard* » (Reza, 2007, p. 104).

Dans la pièce de Reza, les questions apparemment simples que se posent les personnages révèlent une profondeur inattendue, qui aide à caractériser ces derniers. Les interrogations deviennent souvent un outil pour mettre en lumière des non-dits et pour dynamiser les dialogues, en poussant les personnages à dévoiler des facettes cachées de leur vie. Par exemple, lorsque quelqu'un demande : « *Vous avez d'autres enfants ?* » (Reza, 2007, p.20), Véronique Houillé se sent obligée de mentionner que Bruno a une sœur, Camille, avec qui des tensions familiales existent à cause d'un hamster. « *Bruno a une sœur de neuf ans, Camille. Elle est fâchée avec son père parce qu'il s'est débarrassé du hamster la nuit dernière* » (Reza, 2007, p. 20).

Ces questions permettent donc aux spectateurs de découvrir des aspects plus profonds de la vie des personnages, enrichissant ainsi la complexité de la narration.

En outre, une scène significative de la pièce encapsule la destruction symbolique des façades sociétales et la régression primitive de ses personnages. Le moment où Annette, prise d'une nausée incontrôlable, vomit sur les précieux livres d'art de Véronique, sert de puissante métaphore visuelle. Cet acte, décrit avec une intensité viscérale dans le texte, symbolise la désintégration des vernis culturels sous la pression, révélant les instincts basiques qui se cachent en dessous. Cet incident, décrit avec une intensité viscérale dans la pièce de Reza, force les personnages et le public à confronter la nature désordonnée et

incontrôlable des émotions humaines, dépouillées des prétentions sociales. « *Elle lui tend la cuvette d'eau et l'éponge avec dégoût... Véronique. C'est une réédition qui a plus de vingt ans du catalogue de l'exposition de 53 à Londres !... Michel. On l'attend. On mettra le Kouros au dernier moment* » (Reza, 2007, pp. 68-70).

Cette métaphore visuelle illustre comment les personnages s'accrochent à des objets matériels comme moyen de préserver leur identité et leur statut, même face à l'effondrement de leur moralité et de leur rationalité.

En parallèle, l'adaptation de Polanski donne vie à cette métaphore visuellement, en mettant l'accent sur la physicalité et l'immédiateté de l'acte. La caméra s'attarde sur les réactions des personnages, le désordre lui-même, et "les livres ruinés" "artefacts" de la haute culture souillés par une réponse très humaine et très physique au stress :



Figure (8) : Métaphores visuelles et pollution des valeurs dans l'adaptation de Polanski

Cette scène, renforcée par le langage visuel du cinéma, sert de puissante métaphore de la pollution des valeurs culturelles et sociales que les personnages prétendent défendre, soulignant l'hypocrisie et la fragilité de leurs façades civilisées.

La métamorphose de cette scène de la pièce au film illustre comment les adaptations peuvent réinterpréter et amplifier visuellement les éléments symboliques d'un récit, offrant de nouvelles perspectives sur ses préoccupations thématiques. Le langage visuel du cinéma, avec sa capacité d'observation rapprochée et de métaphores visuelles nuancées, apporte une dimension unique et captivante à l'exploration des complexités de la nature humaine, comme le montre l'adaptation du *Dieu du Carnage* à *Carnage*.

Ainsi, dans le film *Carnage*, adapté de la pièce *Le Dieu du carnage*, le symbolisme visuel et la métaphore sont essentiels pour traduire l'histoire de la scène à l'écran. L'image capturée montre un moment riche en sous-texte et en indices visuels, reflétant les tensions sous-jacentes entre les personnages qui sont au cœur de la pièce et du film.

Réception et impact culturel

L'exploration de la réception et de l'impact culturel de l'œuvre *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza, ainsi que de son adaptation cinématographique *Carnage* par Roman Polanski, révèle des perspectives fascinantes sur la manière dont les

thématiques de civilité, de conflit et de nature humaine sous-jacente sont perçues et interprétées à travers différentes cultures et médias. Ces œuvres, par leur nature provocatrice et introspective, invitent à une réflexion sur les masques de la civilité que la société contemporaine arbore, tout en mettant en lumière les tensions et les ruptures qui surviennent lorsque ces masques tombent. Le focus de leur réception permet de déceler les nuances dans la compréhension collective de ces thèmes universels, tout en offrant un aperçu de leur résonance dans le tissu social et culturel global.

L'élément de civilité est indéniablement présent dans le film *Carnage*. Par exemple, Michael, en accomplissant des gestes de courtoisie tels que aider Nancy à remettre son manteau ou inviter les COLAN à partager un crumble et un café, s'efforce de maintenir une apparence de relations civilisées et de quitter la réunion en bons termes. Ces actions soulignent l'importance de la courtoisie dans leurs interactions, malgré les tensions sous-jacentes.

Dans la pièce *Le Dieu du Carnage*, la civilité est également mise en avant. Les couples HOULLIÉ et REILLE se retrouvent dans le salon des HOULLIÉ avec l'intention de gérer de manière civilisée le conflit violent entre leurs enfants. Leur démarche initiale de rédiger une déclaration d'assurance pour traiter l'incident avec rationalité et calme montre un effort manifeste pour maintenir des échanges respectueux et polis, même dans une situation tendue.

La pièce, étant un huis clos centré sur les dynamiques relationnelles complexes entre deux couples, a été saluée pour sa capacité à capturer les tensions sous-jacentes et les hypocrisies de la bourgeoisie contemporaine avec un mélange de comédie noire et de drame. Les amateurs de théâtre apprécient particulièrement la façon dont les dialogues ciselés et les performances humaines contribuent à une expérience immersive et réflexive.

Il est clair que Reza se plaît à ajouter des conflits latents à la tension et à la frustration à travers un mélange d'audace et de subtilité. Un exemple se trouve dans l'échange suivant où Véronique s'adresse à Alain et Annette : « *Véronique : Avez-vous l'intention de sanctionner Ferdinand d'une manière ou d'une autre ? Vous continuerez vos travaux de plomberie dans un environnement plus approprié. Annette : Madame, si nous décidons de punir notre enfant, c'est à notre façon et sans avoir à rendre des comptes. Michel : Tout à fait. Véronique : Tout à fait quoi, Michel ? Michel : Ils ont le droit de gérer leur fils comme ils l'entendent, c'est leur choix. Véronique : Je ne suis pas d'accord. Michel : Pas d'accord sur quoi, Véro ? Véronique : Sur leur liberté de choix* » (Reza, 2007, pp. 58-60).

Le dialogue se déroule en deux sphères : la première comprend trois répliques entre Véronique, Annette et Michel, tandis que la seconde se concentre sur un échange de cinq répliques entre Véronique et Michel uniquement. Dans la première partie, un schéma d'attaque, de défense, puis de tentative de

rapprochement se dessine. La scène commence par une légère attaque de Véronique à l'encontre d'Annette et Alain concernant leur manière de discipliner leur enfant. Annette répond en affirmant leur droit à prendre leurs propres décisions. Michel intervient ensuite pour apaiser les tensions et exprimer son soutien aux Reille, comme en témoigne sa réplique qui cherche à calmer la situation.

L'adaptation filmique a été reçue avec un mélange d'admiration pour sa fidélité à l'œuvre originale et de critiques pour son manque de dynamisme visuel, étant donné le cadre principalement statique de l'histoire. Cependant, les performances des acteurs et la direction de Polanski ont été largement louées. Tandis que la pièce *Le Dieu du Carnage* est souvent célébrée pour sa puissance dialogique et sa résonance émotionnelle dans l'immédiateté du théâtre, le film *Carnage* est évalué à travers une lentille plus large incluant des aspects techniques et visuels. Cette différence de réception entre les deux médiums souligne la diversité des attentes et des expériences culturelles entre les amateurs de théâtre et de cinéma.

Ces deux œuvres, bien qu'issues du même texte, se distinguent par leur capacité à résonner avec le public et à refléter les contextes culturels dans lesquels elles sont reçues. *Le Dieu du Carnage*, en tant que pièce de théâtre, s'est imposée comme une œuvre critique de la société moderne, explorant les thèmes de la civilité, de la violence sous-jacente dans les relations humaines, et

du vernis souvent mince de la bourgeoisie. La pièce a connu un succès international, traduite et jouée dans de nombreux pays, ce qui témoigne de son universalité et de sa capacité à toucher un large éventail de publics.

Le triomphe international de la pièce *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza réside dans son habileté à marier des références culturelles et intellectuelles avec une légèreté accessible et un humour incisif. Reza tisse des allusions à des figures emblématiques telles que Jane Fonda, John Wayne ou Spiderman, dont la reconnaissance universelle suscite un rire immédiat et complice. Simultanément, elle glisse des références plus subtiles, comme celle à Kokoschka, le peintre russe de renom, ajoutant une profondeur insoupçonnée pour les spectateurs avertis. Cette approche narrative astucieuse permet à *Le Dieu du Carnage* de franchir les barrières linguistiques et culturelles, résonnant avec autant de force dans les salles de théâtre les plus prestigieuses du monde que dans les critiques, qui saluent l'œuvre pour sa richesse et son engagement avec les grands thèmes de notre époque. (Soares & Daniela, 2010, p. 91)

Carnage, en tant que film, a étendu cette exploration à un public plus large, profitant du cinéma comme médium pour approfondir visuellement et émotionnellement les tensions et les conflits présentés dans la pièce. La capacité du film à atteindre une audience internationale a permis à ces thèmes de résonner dans différents contextes culturels, mettant en lumière les similarités et

les différences dans la façon dont les sociétés contemporaines perçoivent les conflits, la parentalité, et les conventions sociales. L'adaptation filmique a également suscité des discussions sur la nature de l'adaptation elle-même et sur la manière dont les éléments théâtraux sont transformés pour l'écran.

La principale différence dans l'impact culturel et social des deux œuvres réside dans la manière dont elles engagent leur public. Le théâtre, avec *Le Dieu du Carnage*, offre une expérience plus intime et immédiate, invitant à une réflexion personnelle et collective au sein d'un espace partagé. En contraste, le film *Carnage* utilise le langage visuel du cinéma pour élargir cette exploration, atteignant potentiellement un public plus diversifié grâce à sa distribution internationale.

Le succès de cette pièce ne se mesure pas seulement à l'aune de sa popularité, mais aussi par l'engagement qu'elle suscite chez les spectateurs. Les discussions animées qui suivent chaque représentation sont le témoignage vivant d'une pièce qui ne laisse personne indifférent. *Le Dieu du Carnage* n'est pas seulement un divertissement ; c'est un miroir tendu à notre société, une occasion de réflexion sur nos valeurs et nos contradictions.

Le contraste dans la réception du film se reflète également dans les descriptions des performances des acteurs. Par exemple, un spectateur qualifie Alan de " *exquis* " et loue la dynamique du quatuor comme étant " *savoureuse* ". Le réalisateur explique que ce qui l'a attiré dans la pièce de Yasmina Reza, c'est la manière

dont les « *personnages révèlent leur véritable nature humaine, c'est-à-dire qu'ils sont capables de haïr, d'être égoïstes, bien que tout cela soit dissimulé sous un vernis typique de la classe moyenne, chez des gens qui se veulent respectables* ». ⁽³⁾

En mettant en exergue le degré de conscience (ou de déni) que chaque personnage du film a vis-à-vis de son hypocrisie, de son égoïsme et de sa véritable nature humaine, il apparaît que les femmes, en particulier Penelope (interprétée par Jodie Foster), sont les plus aveuglées. En revanche, le personnage d'Alan (incarné par Christoph Waltz), cynique et désabusé, est perçu comme le plus lucide et, dans l'esprit du film, le plus intelligent.

Le contexte de *Carnage*, où deux familles se retrouvent face à face pour aborder une querelle entre leurs enfants, instille dès les premiers instants une inquiétude palpable quant à l'issue de cette confrontation. Dès le début, le spectateur perçoit le potentiel destructeur d'une telle rencontre. La situation est imprégnée de tensions sous-jacentes, prêtes à éclater en un feu d'artifice aussi dévastateur qu'absurdement divertissant. Lorsqu'il s'agit de défendre ce qui touche à notre sphère la plus intime, la réaction instinctive est souvent défensive, comme le démontre Alain dans l'échange suivant. D'autres, au contraire, choisissent l'attaque, à l'image de Véronique : « *Véronique : Je vous interdis de porter*

³<https://www.lecinemaestpolitique.fr/carnage-2011-petit-traite-de-cynisme-et-de-misogynie/> Consulté le 28 Août 2024 à 12 :00.

le moindre jugement sur notre famille. Alain : Ne jugez pas mon fils non plus. Véronique : Mais cela n'a rien à voir ! Votre fils a brutalisé le nôtre ! Alain : Ce sont des enfants, depuis toujours les gamins se sont battus dans les cours de récréation. C'est une loi de la vie. Véronique : Non, non ! Alain : À l'origine, je vous rappelle, le droit, c'est la force. Véronique : Chez les hommes préhistoriques peut-être. Pas chez nous » (Reza, 2007, pp. 116-117).

Les instincts primaires, tels que l'élan de protéger et de défendre notre identité, s'affranchissent souvent des normes de la civilité. Quelle chance de succès peut-on réellement espérer en prétendant montrer à d'autres parents comment élever leurs enfants, surtout lorsque ceux-ci ont blessé les nôtres et trahi un cruel manque de discernement ? Plongeons dans un autre passage pour explorer cette idée. Quelle légitimité revêt la question de Véronique dans l'échange qui suit ?

La réception et l'impact culturel de *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza, tant dans sa forme théâtrale originale que dans son adaptation cinématographique par Roman Polanski, mettent en évidence la polyvalence et la profondeur de cette œuvre dans différents milieux culturels grâce, aux thèmes universels exprimés tels que la violence inhérente à la nature humaine, le vernis de la civilité, et la façon dont les instincts primitifs peuvent émerger dans des contextes apparemment civilisés, le tout avec une touche d'humour qui agit comme un miroir réfléchissant de la société.

Conclusion

La métamorphose de *Le Dieu du Carnage* de Yasmina Reza, du théâtre à l'écran sous la direction de Roman Polanski dans *Carnage* tisse un dialogue envoûtant entre deux univers artistiques, chacun trouvant écho à travers les cultures. Cette exploration des divergences entre la mise en scène théâtrale et le langage visuel cinématographique dévoile la souplesse du récit et la richesse des thèmes qu'il aborde.

Sur scène, la pièce de Reza se distingue par son dépouillement scénique et la précision acerbe de ses dialogues, qui transforment un simple huis clos en un miroir brutal des hypocrisies bourgeoises, où les façades s'effritent pour révéler les vérités crues. Ce cadre intimiste devient un théâtre de révélations, où les faux-semblants sont exposés avec une acuité impitoyable, forgeant un lien direct et réfléchi avec l'audience.

En passant au cinéma, *Carnage* ouvre un nouvel espace d'exploration visuelle, enrichissant le récit par une mise en scène qui accentue l'intensité des non-dits et la subtilité des émotions. Polanski, maître de l'image, manipule avec virtuosité l'intimité et la distance, capturant les gestes imperceptibles et élargissant la portée narrative. Les performances des acteurs, amplifiées par l'œil scrutateur de la caméra, plongent le spectateur dans une immersion différente, mais tout aussi intense et captivante.

Le succès conjugué de la pièce et du film témoigne de la résonance universelle des thématiques qu'ils explorent. La pièce, saluée pour sa dissection acérée de la psyché humaine contemporaine, et le film, applaudi pour sa maîtrise narrative visuelle, chacun dans leur registre, captivent et interrogent. Les réactions au film, oscillant entre l'admiration pour sa fidélité à l'œuvre théâtrale et le désir de voir émerger une vision cinématographique novatrice, révèlent la diversité des attentes envers les adaptations transmédiatiques.

Cette étude comparative éclaire la symbiose et la complémentarité entre le théâtre et le cinéma, démontrant comment ces deux formes d'expression peuvent se nourrir et se transformer mutuellement, approfondissant le récit tout en lui offrant des perspectives inédites. Ce dialogue entre les arts illustre que l'essence d'un récit peut transcender les frontières du médium, chaque adaptation ajoutant une nouvelle dimension à l'œuvre originale.

En somme, *Le Dieu du Carnage* et *Carnage* incarnent à merveille la complexité et la fécondité du lien entre le théâtre et le cinéma, célébrant la puissance universelle des récits à provoquer la réflexion, à émouvoir et à engager. À travers ces deux médiums, l'œuvre réussit à capturer l'essence de la condition humaine, invitant à une méditation profonde sur les comportements sociaux, tout en offrant des expériences artistiques inoubliables et puissamment évocatrices.

Bibliographie

I-Corpus :

- **Pièce** : REZA, Yasmina. (2007). *Le dieu du carnage*, Paris-France, Editions Albin Michel et Yasmina Reza.
- **Film** : Polanski, Roman. (2011). *Carnage*, disponible via le lien : <https://www.dailymotion.com/video/x8i4t9j>

II-Ouvrages consacrés au Théâtre et Cinéma :

- BAZIN, André. (1985). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, les Éditions du Cerf.
- BONHOMME Catherine et OUSTRY Anne, *L'expérience du corps au théâtre (Etude de cas)*.(2010). Paris, Lycée Charles et Adrien Dupuy.
- BONITZER, Pascal. (1976). *Le regard et la voix. Essais sur le cinéma*, Paris, Union générale d'éditions.
- FRANCIS, Vanoye. (2005). *Récit écrit Récit filmique*, Paris, Armand Colin Cinéma.
- GARCIA, Alain. (2000). *L'adaptation du roman au film Broché*, Paris, Diffusion Dujaric.
- GARDIES, André. (1993). *Le récit filmique*, Paris, Hachette.
- GENETTE, *Figures III*. (1972). Éditions du Seuil, Paris.
- METZ, Christian. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- RENÉ, Clair. (1970). *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard.

-
- SORLIN, Pierre. (1977). *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier.
 - TESSON, Charles. (2007). *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.

III- Articles de revues :

- BABY, François. (1980). « *Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation* », " *Étude littéraire* " , Volume 13, numéro 1, avril.
- BISSONNETTE, Sylvie. (2008). « *La théâtralité cinématographique engagée* », Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois, n° 8 (hiver)
- CHABROL, Marguerite et KARSENTI, Thiphaine (dir.).(2013). « *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires* », Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le Spectaculaire).
- GIVELET, Laurent. (2013), « *Cinéma et Littérature : liaisons heureuses ?* ». *Cinéma littérature*. <http://www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-lassociation/les-anciens-articles/154-cinema-et-litterature-liaisons-heureuses-premiere-parti>
- JOST, François. (1977), « *Cinéma de la modernité : films, théories* », colloque publié du vendredi 1^{er} juillet (19 h) au lundi 11 juillet (14 h) 1977, Centre culturel international de Cerisy.
- « *Jacques Martineau, (2012), Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce, La Comédie française au cinéma* », propos recueillis par Marguerite CHABROL, Thiphaine KARSENTI et Jean- François PERRIER, *Théâtre/Public*, n°204, « *Entre théâtre et cinéma : recherches, inventions, expérimentations* », avril-juin.

- ROPARS-WUILLEUMIER Marie Claire. (1990). « *Écraniques. Le Film du texte* », Lille, Presses universitaires de Lille.
- Tzvetan Todorov. (1966). « *Les Catégories du récit littéraire* », in Communications no 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, Paris, Seuil.

IV-Thèses :

- DA SILVA ESTEVES Silva, Sandra Daniela. (2010). « *L'humour féminin subtil et raffiné dans le théâtre de Yasmina Reza* ». PhD diss., University of Tennessee, 2010. https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/686
- Gagné-Dumais, Charlotte. (2017). « *Le corps de l'acteur au cinéma et au théâtre : vers une conception du corps intermédial* », Thèse de Maîtrise, Université de Montréal
- SHI, Yeting. (2015). « *L'Adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma* », Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.

V- Sitographie :

- <https://histoire-geographie.ac-dijon.fr/Cine/histcinefran.pdf>
- <https://laac-auvergnerhonealpes.org/wp-content/uploads/2017/11/Mise-au-point-th%C3%A9orique-sur-le-probl%C3%A8me-de-l.pdf>
- <https://www.lecinemaestpolitique.fr/carnage-2011-petit-traite-de-cynisme-et-de-misogynie/>