

Perdus (et retrouvés) dans l'Overlook *The Shining* de Stanley Kubrick

Jean-Philippe Gravel

Volume 33, Number 4, Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79323ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gravel, J.-P. (2015). Review of [Perdus (et retrouvés) dans l'Overlook / *The Shining* de Stanley Kubrick]. *Ciné-Bulles*, 33(4), 44–49.



Histoires de cinéma **The Shining** de Stanley Kubrick

Perdus (et retrouvés) dans l'Overlook

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Écrasée par la majesté du décor appalachien, une minuscule Volkswagen semble poursuivie par un œil maléfique tandis que tonne un *Dies iræ* d'outre-tombe. Des cages d'ascenseurs dégorgeant des torrents de sang qui ensevelissent le regard. Les jumelles Grady se tiennent la main comme chez Diane Arbus, puis sont montrées gisantes dans leur sang, massacrées à la hache. Une baignoire découvre une apparition séduisante et nue que le reflet d'un miroir change en sorcière de maison hantée : rire diabolique, chairs pourries et démarche d'automate. Une musique envahissante imite les frissons et les battements de cœur que le film ne donne pas toujours et s'en moque peut-être. Jack Nicholson se penche sur la maquette du labyrinthe et y voit, au milieu, sa femme et son fils se courir après. Citant *Les Trois Petits Cochons* et Johnny Carson, le possédé défonce à coups de hache la porte d'une salle de bain pendant que de l'autre côté, Shelley Duvall terrorisée fait le *Cri* d'Edvard Munch à la perfection. Pour semer son père dans le labyrinthe gelé, Danny revient sur ses pas et efface ses traces. Jack Torrance est retrouvé dans une photographie du 4 février 1921 comme une promesse d'éternité.

Ce ne sont, en vrac, que quelques souvenirs indélébiles que **The Shining** (1980) dépose dans le subconscient du spectateur, happé comme si le film avait été fait pour le hanter, bien plus que pour lui parler d'un hôtel hanté.

Plutôt bien pour un film mal accueilli à ses débuts. Au soir de sa première projection publique, paraît-il, la déception était palpable et généralisée¹. La critique ne tarderait pas à le démolir : « Le plus grand non-événement de l'année. Même pas épeurant. » (*The Daily Star*) « Raté. » (*Evening News*) « [Démolir] tout ce que le bestseller de Stephen King avait de terrifiant [...] en portant l'accent sur sa banalité. » (*Variety*)². Mais selon Jan Harlan, beau-frère et producteur exécutif de Stanley Kubrick, « on ne peut pas juger le travail d'un artiste par la réaction qu'il suscite chez ses contemporains [car] ce qui compte vraiment, c'est la "vie sur les tablettes", ce qu'il en advient après coup, dans le futur³. » Nous connaissions, évidemment, le rôle joué par la vidéo dans cette vie sur les tablettes.

1. Rapporté par Georges Privet dans son blogue, 5 février 2012 (<http://www.la-jetee.com/2012/02/forever-and-ever-and-ever.html>).

2. Sources : <http://www.movie-film-review.com/devfilm.asp?rtype=3&id=9845> et <http://stevelensman.hubpages.com/hub/The-Shining-1980-Illustrated-Reference>.

3. GRAVEL, Jean-Philippe. Entretien avec Jan Harlan, *Ciné-Bulles*, vol. 20 n° 2, printemps 2002, p. 12.

Genèse brève

Commençons par le début, au milieu des années 1970. Éreinté aussi, **Barry Lyndon** (1975) peine à faire ses frais. Inquiet, Stanley Kubrick se cherche un nouveau sujet en lisant beaucoup et au hasard, comme d'habitude. Lu sur épreuves,

Pour King, l'Overlook sera toujours un lieu « réellement » hanté et maléfique alors que c'est la prémisse que les visions et les apparitions de l'Overlook soient des projections de la psyché des personnages qui intéresse Kubrick. King n'aura de cesse de dire que **The Shining est le film d'un auteur qui n'a rien compris aux conventions du genre, minorant ses éléments surnaturels au profit d'un simple psychodrame domestique.**

The Shining est le premier texte depuis longtemps à le tenir en haleine jusqu'au bout.

La jeune trentaine avec deux titres publiés à son nom (*Carrie* et *Salem's Lot*), dont les droits pour le cinéma et des éditions de poche assurent son avenir d'écrivain, Stephen King est un romancier à succès, mais de fraîche date. L'horreur qu'il fait surgir du banal quotidien de la classe moyenne inférieure commence à mordre. Il connaît les épreuves et les tourments de ses personnages : *The Shining* rappelle ses années de turbin où, essayant refus sur refus, il devait travailler dans une blanchisserie pour arrondir un salaire d'enseignant trop famélique pour sa famille. Alcoolique, dépassé par ses responsabilités de jeune père, King dira s'être rabattu sur l'écriture pour purger ses pulsions violentes, avant qu'elles ne se retournent contre les siens.

Jack Torrance n'aura pas cette chance, comme on sait. Sa possession par les fantômes de l'Overlook se lie à son incapacité à écrire son grand roman américain, comme si le paranormal et la folie émergeaient de l'impuissance à créer. À l'heure où l'espace de sa production s'accroissait, au-delà du désir de sauver sa viabilité financière avec un film de genre, la peur que l'imagination bloquée ne devienne folie devait interpeller Kubrick sensiblement.

Scénario

Et voici donc qu'un matin Stephen King reçoit un appel de Stanley Kubrick. « Bonjour, ici Stanley Kubrick. Les histoires de fantômes sont optimistes, pas vrai? Les fantômes prouvent qu'il n'y a pas rien après la mort. » « Mais, et l'enfer? »,

balbutie l'écrivain. Un ange passe. « Je n'y crois pas. », dit Kubrick⁴. C'est peut-être ce jour-là que Kubrick renonce à inviter Stephen King à joindre sa garde rapprochée de scénaristes (Brian Aldiss, Michael Herr, Frederick Raphael, etc.), écrivains qu'il aurait enfermés s'il avait pu pour conserver leurs précieux cerveaux à son entière disposition.

Pour King, l'Overlook sera toujours un lieu « réellement » hanté et maléfique alors que c'est la prémisse que les visions et les apparitions de l'Overlook soient des projections de la psyché des personnages qui intéresse Kubrick. King n'aura de cesse de

Le premier des rares plans cadrant les trois personnages en famille, en route vers l'Overlook dans leur Volkswagen, est lugubre tant on y sent que passer l'hiver enfermé avec sa femme et son fils n'enchantent Jack en rien. Contrairement aux personnages sympathiques et de bonne volonté que Stephen King précipitait dans le piège de son hôtel maléfique, la Wendy de Shelley Duvall, épouse banale aux limites de l'insignifiance, et le Jack de Jack Nicholson, pauvre loser, sont parfaitement calibrés pour devenir fous tous ensemble sans le concours des fantômes.

dire que **The Shining** est le film d'un auteur qui n'a rien compris aux conventions du genre, minorant ses éléments surnaturels au profit d'un simple psychodrame domestique.

En 1974, Diane Johnson faisait paraître un roman d'angoisse psychologique, *The Shadow Knows*, dont la tonalité attire Kubrick sans qu'il ne souhaite pour autant l'adapter. On y voit une divorcée se sentir la proie d'un agresseur qui se manifeste par des téléphones anonymes et d'étranges actes de vandalisme. Cette tension rejoint les craintes des femmes vécues au quotidien : la peur de l'obscurité des rues et des anciennes accointances devenues agresseurs potentiels enrichissent le roman d'un sous-texte à la fois féministe et paranoïaque. Johnson est aussi spécialiste du roman gothique, qu'elle enseigne à Berkeley, quand Kubrick l'approche.

Sur la même longueur d'onde, ils commentent les récits de Poe, *Les Hauts de Hurlevent*, le *Frankenstein* de Mary Shelley ainsi que *L'Inquiétante étrangeté* de Freud et *L'Imaginaire des contes de fées* de Bruno Bettelheim. Ils découpent le roman de King en sections qu'ils classent par personnages et par thèmes et considèrent sans vergogne comment l'améliorer.

4. Rapporté par Vincent LoBrutto dans *Stanley Kubrick, A Biography*, Da Capo Press, 1999, p. 414.

« Entre nous, *Shining*, ce n'est pas vraiment de la grande littérature. Ça fait peur, ça fonctionne [mais] ce n'est pas très bon. [Or] c'est intéressant de voir comment un livre assez mauvais peut être aussi très efficace. [D]u coup, on a moins de scrupules à le découper en morceaux [...] », dira-t-elle⁵.

Johnson et Kubrick renoncent à faire exploser la chaudière de l'Overlook et à y faire mourir Jack : trop banal. Le labyrinthe de l'hôtel se substitue au bestiaire d'animaux de haie taillée qui pourchassait Danny dans le roman. De manière générale, le récit se rapproche du conte et du mythe, tout en exacerbant sa composante de tension domestique.

La haine de ou dans la famille est le thème essentiel. Le personnage de Jack trouverait dans la réclusion de l'Overlook les conditions propices à créer, si ce n'était la présence de sa femme et de son fils et des responsabilités qui en découlent. Le premier des rares plans cadrant les trois personnages en famille, en route vers l'Overlook dans leur Volkswagen, est lugubre tant on y sent que passer l'hiver enfermé avec sa femme et son fils n'enchantent Jack en rien. Contrairement aux personnages sympathiques et de bonne volonté que Stephen King précipitait dans le piège de son hôtel

maléfique, la Wendy de Shelley Duvall, épouse banale aux limites de l'insignifiance, et le Jack de Jack Nicholson, pauvre loser, sont parfaitement calibrés pour devenir fous tous ensemble sans le concours des fantômes.

Jack Nicholson arrive sur le plateau paré pour le rôle. En 1974, il apprenait que celle qu'il avait cru, enfant, être sa mère était en fait sa grand-mère et que celle qu'il avait cru être sa sœur était en fait sa mère... Aussi, son flamboyant train de vie commençait à montrer des signes d'effritement : abus de cocaïne, séparation d'avec Anjelica Huston, échec public de son film **Goin' South**. Pour finir, c'est chez lui (mais en son absence) que s'était déroulé le scandale Polanski. « [Il] était vraiment chargé à bloc dans ce temps-là », observe Diane Johnson⁶.

All work...

L'une des scènes les plus célèbres dans **The Shining** est, bien sûr, celle où Wendy découvre que le manuscrit de son mari

5. BARBIER, Denis. « Entretien avec Diane Johnson, scénariste », *Stanley Kubrick*, coll. « Dossier Positif », Paris, Éditions Rivages, 1987, p. 164.

6. BAXTER, John. *Stanley Kubrick: A Biography*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1997, p. 308.

recopie *ad infinitum* une seule et unique phrase: « All work and no play makes Jack a dull boy » (« Travailler toujours sans jamais jouer fait de Jack un garçon fade »). Sans doute l'expression cinématographique (phrase et scène) la plus cinglante jamais vue sur les pires, les plus desséchants aspects de la création en train de se faire: solitude et doute, atermoiements, procrastination et recommencements infinis. À la voir défilé sur l'écran, il est difficile de ne pas penser à l'exhaustion d'un tournage de 17 semaines finalement étiré sur 11 mois en raison de son incroyable nombre de prises, même pour les gestes et les répliques les plus accessoires: une poignée de main, se dire bonjour, traverser un couloir, ouvrir une porte⁷.

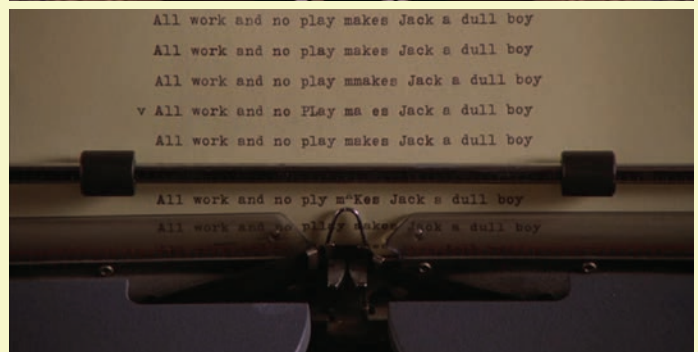
Steadycam

À l'écran, Duvall et Nicholson ont beau se démener jusqu'à l'apoplexie, c'est le décor de l'Overlook et son œil mobile, la caméra portée *steadycam*, qui tiennent le rôle principal. Inventée et manipulée par Garrett Brown, la *steadycam* avait déjà signifié le vol de Pazuzu, le démon de **The Exorcist II: The Heretic** (John Boorman, 1977), et traqué Dustin Hoffman dans **Marathon Man** (John Shlesinger, 1977), mais elle n'avait jamais été employée aussi systématiquement dans un film. Avec la souplesse des déplacements et la capacité de la caméra à s'infiltrer dans les moindres interstices du décor, **The Shining** paraît réaliser le fantasme du film entièrement subjectif (comme en rêvait Orson Welles avec **Hearts of Darkness** et comme on s'y essaya dans le *thriller* policier **Lady in the Lake**) en résolvant la quadrature du cercle: rattacher ce regard à la conscience d'un lieu plutôt qu'à celle d'un personnage. « C'est l'hôtel qui voit les événements: [il] est la caméra et le narrateur, les choses sont photographiées [de son] point de vue [...] comme conscience vivante. [...] C'était tout à fait notre idée », raconte Diane Johnson⁸.

Les œuvres de Stanley Kubrick développent une signature si invariable que, quel que soit le sujet ou le genre abordé, on y reconnaît aussitôt sa manière: travellings arrière qui accompagnent un personnage prenant possession d'un espace symétrique; regards-caméras qui interrogent la barbarie de l'humanité et les mystères de sa destinée; raccords qui bondissent d'une ère, d'un plan de réalité à un autre; jeux subliminaux capables de faire d'un ballet d'astronefs une valse érotique. L'émotion ne colle pas aux repères habituels (les personnages et leurs tribulations), mais vient du plaisir esthétique et métaphysique de (dé)montrer, de diriger le regard et les sens.

7. Les *Kubrick Archives* (CASTLE, Alison. Taschen, 2005, p. 452) rapportent que, selon les calculs des studios Elstree, le ratio de prises pour **The Shining** aurait été de 102:1.

8. BARBIER, Denis. *Op. cit.*, p. 166.





Stanley Kubrick et Jack Nicholson

C'est donc un œil omnipotent qui entreprend d'explorer le rapport entre l'humain, avatar de l'espèce, et l'engrenage dans lequel il est pris. Vient d'abord l'exposition, jubilatoire mais contrôlée, d'une mécanique ou d'un système en parfait état de fonctionnement, dans ce que l'on pourrait appeler la « trilogie des mystères » de Stanley Kubrick : la conquête de l'espace est en essor (**2001 : A Space Odyssey**), un hôtel présente les promesses d'une retraite parfaite (**The Shining**), la fidélité d'un couple lui fait résister aux aventures que lui propose une fête (**Eyes Wide Shut**). « Logique parfaite, trop parfaite, pour ne pas glisser sur un lapsus imprévu »⁹, disait à juste titre Michel Ciment : c'est quand cette infaillibilité paraît acquise que survient le défaut qui la bouleverse. L'ordinateur HAL devient fou, les fantômes de l'hôtel (ou de son gardien) ressuscitent et l'époux confiant apprend que sa femme a des fantasmes et des rêves où il n'est pas invité. Et c'est ainsi que l'odyssée commence.

Overlook

Par l'économie de sa prémisse — trois personnages, un espace clos et des fantômes (ou de simples reflets dans des

miroirs) —, **The Shining** est peut-être celui des films de Kubrick qui offre l'expression la plus fondamentale pour définir « la Kubrick Experience », dès à partir du nom donné à son décor hanté : l'Overlook.

« Overlook », autrement dit : « dominer du regard », « avoir vue sur, voir dans », mais aussi « oublier, laisser échapper à l'attention, négliger, ne pas remarquer. » Le point de vue qui surplombe et domine, et le détail qui lui échappe sont sous l'enseigne du même mot, comme le cinéma de Kubrick embrasse la raison et le progrès, mais poursuit l'erreur capable de transformer tout cela en véritable course vers l'extinction.

Le détail négligé et ses glossateurs

Ce n'est pas la critique qui a bâti la singulière postérité de **The Shining**, mais, au moins, deux types de spectateurs : les intoxiqués simples, qui l'ont regardé maintes fois sans qu'il ne leur inspire de théories particulières, et les intoxiqués glossateurs, des cas graves qui confèrent au film un don de quasi-clairvoyance. La masse, l'étendue, la variété de commentaires qu'a produit la fureur explicative de ces derniers et leur obsession du plus petit détail font de **The Shining** un film-culte à son sens le plus fort.

Le documentaire **Room 237** (Rodney Asher, 2013) n'est qu'un aperçu de jusqu'où cette fascination peut aller. Taper « "Stanley Kubrick" + "The Shining" » dans un moteur de recherche révélera la partie immergée de cet iceberg, le plus extraordinaire étant que ces lectures dégagent (presque) toutes un certain pouvoir de persuasion ou de folie contagieuse. Le film assoit indirectement sa fécondité : il inspire des créations, donne des visions qui demandent souvent plus de travail que de jeu.

Les théories des « shiningologues » ne se ressemblent guère et pourtant un même *a priori* les hante. Partant de la proverbiale volonté de contrôle de l'auteur, elles présument que tout est intentionnel dans ses films, que tout y est voulu, commis à dessein. Même ses fautes de raccord tombent sous le sens. Une perche apparaît dans un coin de l'écran ? C'est forcément signe de sa volonté ! Sinon Kubrick ne serait pas Dieu.

Ce n'est pas la moindre des ironies pour cet auteur, qui ne souhaitait rien mieux que laisser ses films se défendre eux-mêmes, que son nom soit à ce point devenu synonyme de volonté et de perfection, et que la perception de ses images s'en trouve profondément influencée et travestie. Certains glossateurs luttent très fort pour rendre compatible le perfectionnisme de Kubrick avec les erreurs de continuité dont regorge **The Shining**. Erreurs pourtant énormes : un tapis disparaît du Colorado Lounge pendant un dialogue en champ-contrechamp entre Jack et Wendy, le labyrinthe est

9. CIMENT, Michel. *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 88.

absent des plans d'ensemble où l'Overlook (soit la façade du Timberline Lodge au Colorado) est tourné « en location », mais présent devant la maquette du studio d'Elstree; des objets ne cessent de se déplacer ou de disparaître (chaise, horloge, interrupteurs, etc.) comme s'ils s'animaient derrière la caméra. **The Shining** n'est pas spécialement effrayant si ce n'est pour les mémoires visuelles photographiques prompts à remarquer comment les balades en tricycle de Danny le voient passer du premier au second étage de l'hôtel sans transition.

Il y a aussi les menus détails bien présents à l'écran, négligés (« overlooked ») par une majorité de spectateurs, mais qui agissent comme des brèches ouvertes où engouffrer d'incroyables interprétations pour d'autres. Le tricot de Danny avec la navette Appolo 11: preuve que Kubrick aurait filmé la marche de l'homme sur la lune en studio... Le logo — un chef indien présenté de profil — des conserves de bicarbonate de soude Calumet ferait de **The Shining** un film sur le génocide des Amérindiens. La marque de la machine à écrire de Jack, Adler, la même que celles qui crépitaient dans les bureaux du III^e Reich, renverrait à un autre holocauste... Et ainsi, la tragédie domestique au cœur du film serait l'allégorie de tous les bains de sang connus et inconnus de l'histoire humaine. Qui dit vrai? « On peut mal interpréter à peu près tout, en général pour conforter le point de vue qu'on a déjà. Les gens prennent [...] dans les films les idées qui sont déjà les leurs », confiait Kubrick à Michel Ciment en 1980¹⁰, bien avant le raz-de-marée des exégèses sur Internet.

Repentirs

Dès le soir de la première du film, Kubrick ne paraissait rien de moins qu'infaillible quand il imposa de retirer des neuf copies en circulation de son film sa scène finale, un épilogue où, réchappés du drame et hospitalisés, Wendy et Danny étaient visités par Ullmann, le directeur de l'Overlook, qui remettait à Danny la fameuse balle de tennis qui l'avait attiré dans la chambre 237, faisant d'Ullmann une créature de l'hôtel complice de ses tragédies. Pour la version internationale de son film, il en supprimerait 24 minutes de plus, substituant des coupes franches à la plupart de ses fonds enchaînés et effaçant d'autres scènes plus importantes, dont celle où Wendy explique à une pédiatre l'origine de Tony, le garçon qui parle dans la bouche de son fils. Ramené à une durée de quelque 120 minutes, le film jouit d'une projection quotidienne de plus dans les cinémas et rapporte assez

d'argent pour sauver la viabilité commerciale de Kubrick, égratignée par **Barry Lyndon**.

Étrangement, ces repentirs de dernière minute n'atteignent pas la foi que certains portent à la légende de Stanley Kubrick en tant que cinéaste d'une absolue volition. Et cela, bien qu'il

Dès le soir de la première du film, Kubrick ne paraissait rien de moins qu'infaillible quand il imposa de retirer des neuf copies en circulation de son film sa scène finale, un épilogue où, réchappés du drame et hospitalisés, Wendy et Danny étaient visités par Ullmann, le directeur de l'Overlook, qui remettait à Danny la fameuse balle de tennis qui l'avait attiré dans la chambre 237, faisant d'Ullmann une créature de l'hôtel complice de ses tragédies.

se soit servi davantage de son droit au *final cut* pour amincir ses films jusqu'à la toute fin plutôt que pour les imposer comme des œuvres accomplies et invariables devant l'adversité des studios.

Retrouver l'Overlook

Pour qu'un spectateur ait regardé **The Shining** plusieurs dizaines de fois au cours de sa vie¹¹ (ce qui est quand même beaucoup pour un film...), c'est forcément parce qu'il y puise une étrange et persistante satisfaction. Après tout, voilà l'un des rares films de Kubrick où, en présence de la folie et de la violence, la raison triomphe sans équivoque. Danny revient sur ses pas dans le labyrinthe et efface ses traces. Cette astuce le sauve et Jack échoue sur presque toute la ligne. La filmographie de Kubrick regorge d'exemples où la violence d'état, organisée, atteint ses buts, même par erreur. Mais **The Shining** fait triompher l'intelligence d'un gamin de six ans sur toute idée de solution finale. Voilà qui est d'un optimisme assez rare chez Kubrick et suffisant pour que l'on s'abandonne au plaisir de le revoir sans chercher à en démonter toutes les pièces.

Dans l'Overlook, le temps ne passe pas et dans ces conditions, il paraît difficile de ne pas vouloir répondre « présent » à l'appel de s'y sentir comme chez soi. « Homey! », disait Jack Torrance. Il avait raison. **CE**

10. *Ibid.*, p. 196.

11. Il s'agit de l'expérience personnelle de l'auteur comme celle de quelques autres ayant avoué publiquement leur obsession pour ce film: Simon Roy, auteur de *Ma vie rouge Kubrick* (Boréal, 2014), le critique Georges Privet, ainsi que tous les toqués dont la présence se fait sentir sur Internet.