



HAL
open science

La construction de l'angoisse : des représentations de l'enfermement et de l'Enfer dans *The Shining* de Stanley Kubrick

Quentin Charpentier

► To cite this version:

Quentin Charpentier. La construction de l'angoisse : des représentations de l'enfermement et de l'Enfer dans *The Shining* de Stanley Kubrick. *Art et histoire de l'art*. 2014. dumas-01110016

HAL Id: dumas-01110016

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01110016>

Submitted on 27 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA CONSTRUCTION DE L'ANGOISSE : DES REPRÉSENTATIONS DE L'ENFERMEMENT ET DE L'ENFER

QUENTIN CHARPENTIER - MASTER 2 RECHERCHE, CINÉMA & AUDIOVISUEL

A black door with the number 237 and a crescent moon. The door is set within a white frame that is part of a larger white shape at the bottom of the page. The background is black.

237

DANS

THE SHINING

DE S.KUBRICK. 1980

PANTHÉON SORBONNE UNIVERSITÉ PARIS 1 - ANNÉE 2013-2014

EXTRAIT :

"Mettre à l'écran une représentation infernale trouve naturellement sa place dans le genre des films d'horreur. Mais s'il n'est pas question directement de diable, c'est en effet que Kubrick procède par suggestions. Le coup de maître du réalisateur réside dans les bouleversements de ces représentations : les figures maléfiques ne sont pas celles que le spectateur attend. Chacune est ambivalente, il n'est qu'à citer le *pater familias* qui devient un monstre boiteux voulant tuer les siens. Comment l'œuvre procède-t-elle de la dislocation des caractères, comme de ses entités spatio-temporelles et référentielles ? Comment ces dysfonctionnements et ces perturbations peuvent-ils créer un univers chaotique ? Comment se combinent les différents paradoxes engendrés par la multiplicité référentielle ? Ces problématiques soulevées dans cette étude de *The Shining* font émerger les notions d'enfermement et d'enfer, sollicitées en vue d'une construction anxiogène."

MOTS-CLÉS :

#Enfer #Enfermement #Shining #Angoisse #JumeauParaphrénique

QUENTIN CHARPENTIER

Master 2 Recherche, Cinéma et Audiovisuel : Ésthétique, Analyse, Création

Sous la direction de Monsieur J. Moure

Responsable du Master Recherche, Cinéma et Audiovisuel : Ésthétique,
Analyse, Création et Directeur de l'UFR 04, Arts Plastiques & Sciences de
l'Art à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

LA CONSTRUCTION DE
L'ANGOISSE :
DES REPRÉSENTATIONS DE
L'ENFERMEMENT ET DE
L'ENFER

DANS *THE SHINING*, DE
STANLEY KUBRICK (1980)

U – PANTHÉON - SORBONNE – 1
UNIVERSITÉ PARIS 1

47, RUE DES BERGERS
75015 PARIS

ANNÉE 2013-2014

SOMMAIRE

Remerciements

Introduction

I/ Le dysfonctionnement progressif du personnel scénaristique :

- a. La cellule familiale en danger
- b. Le *shining* et la perte des repères
- c. Un complexe d'Œdipe meurtrier

II/ La déconstruction spatiale en vue d'une involution chaotique :

- a. L'influence du lieu sur les personnages
- b. Le labyrinthe ou le mythe du Minotaure
- c. L'espace du fantastique et du paranormal : accès aux portes des Enfers
- d. La complexification du schéma diégétique par l'étude des points de vue

III/ La peur du vide, l'illimité comme système de perte :

- a. Le vide spatial, une vision apocalyptique
- b. Le vide saisonnier
- c. L'infertilité créative ou l'Enfer de la création

IV/ La surenchère anxigène : le panthéon culturel dans *The Shining* :

- a. Adaptation d'un thème topique : la maison hantée
- b. Références aux contes merveilleux et divagations des personnages
- c. Récupération des figures prométhéenne et faustienne

Conclusion

Bibliographie

REMERCIEMENTS :

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans l'écriture et l'élaboration de ce mémoire de fin d'études.

En premier lieu, je remercie Monsieur Moure, professeur à l'Université Paris I et mon directeur de mémoire, qui a su me guider dans ce travail de longue haleine et m'accorder du temps quand il me fallait des réponses.

Je remercie également Madame Foloppe de m'avoir transmis sa passion pour l'œuvre de Kubrick, il y a déjà quelques années, à travers son séminaire sur *L'Intime au cinéma*. Sans ce cours passionnant, je n'aurais pas été certain de regarder ce long-métrage avec un regard attentif, sur lequel mon professeur m'avait demandé de composer un partiel de licence, au sein de l'Université Sorbonne Nouvelle. Merci également pour son regard avisé et ses relectures, qui m'auront été d'une aide précieuse.

Pour son soutien indéfectible, son aide inestimable, tant au niveau des relectures que du fond théorique de ce travail de Master, mais également pour ses remarques pertinentes, je tiens aussi à remercier mon *hémisphère droit*, ma petite sœur Chloé, sans qui ce travail n'aurait pas la consistance qu'il se doit.

Enfin, je voudrais remercier Benjamin Bonnet, mon ami et chargé de production chez Madeleine Films, pour son soutien, ses remarques et corrections, qui m'auront permis d'enrichir cette étude.

Le sommeil de la raison engendre des monstres.

Goya.¹

¹ Citation d'ouverture dans l'œuvre de S.King, *The Shining*.

INTRODUCTION :

L'influence du cinéma de l'horreur, même s'il ne comporte alors pas vraiment de codes définis, se ressent très tôt dans l'Histoire du Cinéma. Ainsi Georges Méliès, au XIX^e siècle, avec des films comme *Le Manoir du Diable* (1896) ou *La Caverne maudite* (1898), construit-il des tours de plus en plus pointus : des apparitions et disparitions, notamment, mais aussi des incrustations d'images ou des différences d'échelles dans le même plan, parsèment ses œuvres, qui permettent de faire évoluer le genre au fil du temps, tout en procurant à son public des frayeurs et des angoisses. D'autre part, les titres sont accrocheurs : ils mentionnent déjà des lieux isolés par leur caractère diabolique. L'horreur forme une catégorie de films cinématographiques appréciée pour le sentiment qu'elle procure au spectateur, à savoir un sentiment de peur et/ou une oppression liée à l'anxiété.

Si les films d'horreur connaissent de réelles nouveautés dans les années 90, avec notamment l'arrivée de la saga *Scream* (réalisée par Wes Craven), qui présentera à l'écran pour la première fois un tueur ridiculisé ; les années 80 n'auront pas été en reste et notamment avec la sortie de *Halloween* (1978), film de John Carpenter qui instaurera les codes d'un nouveau type de films d'horreur, amorcé par d'autres avant lui² : le *slasher-movie*. De l'anglais *to slash*, qui signifie littéralement *taillader*, référence directe aux armes blanches utilisées pour éliminer les victimes, souvent féminines ; ce genre cinématographique est également reconnaissable à sa bande-son, qui procure le sentiment de peur au même titre que l'image.

Les thématiques que le genre aborde peuvent être diverses, quoique certains cinéastes choisissent de reprendre des schémas traditionnels. C'est

² Si certains voient en *Halloween* le premier *slasher*, d'autres s'accordent à dire qu'Hitchcock pose les bases de ce genre cinématographique ; avec *Psychose* (1960), où le héros, Norman Bates, fait notamment disparaître ses victimes à l'aide d'un couteau de cuisine ; ou encore comme Michael Powell le fit la même année dans *Le Voyeur*, en mettant en scène une victimisation essentiellement féminine dans ce genre de films. N'oublions pas, également, le *giallo*, genre se rapportant aux films d'exploitation essentiellement italien (dont les réalisateurs emblématiques resteront Dario Argento ou Mario Bava), qui vascille entre films policiers, cinéma de l'horreur et de l'érotisme.

le cas par exemple de Stanley Kubrick (26 Juillet 1928 / 7 Mars 1999), qui, avec *The Shining*, montre une sensibilité pour l'esthétique traditionnelle. En effet, il prend un corpus de références très larges, à la fois mythologiques et religieuses, mais également populaires, tendant même à suggérer une lecture eschatologique qui servira à la création des deux esthétiques intimement liées, celles de l'enfer et de l'enfermement. Cependant, en comprimant dans l'univers qu'il crée à l'écran les références traditionnelles dont il s'inspire, il parvient à donner un regard neuf sur celles-ci.

The Shining, film d'horreur psychologique, où la peur ne résulte pas tant d'une épouvante physique (les scènes de crimes se font assez rares), mais plutôt d'un cheminement mental, amené par des images fortes, compte ainsi parmi ces autres succès des années 1980. Car :

« Stanley Kubrick était l'un des seuls maîtres modernes que nous avons [...]. Il était unique dans la mesure où, avec chaque nouveau film, il redéfinissait ce moyen d'expression et ses possibilités. Mais il était plus qu'un simple innovateur technique. Comme tous les visionnaires, il disait la vérité. Et on a beau s'imaginer être à l'aise avec la vérité, elle provoque toujours un choc profond quand on est obligé de la regarder en face³ »

déclare Martin Scorsese dans la préface du livre de Michel Ciment consacré au cinéaste, à propos du réalisateur. Car la *vérité* se retrouve d'abord, chez Kubrick, à travers des courts-métrages documentaires dédiés à la journée-type d'un boxeur avant son match, pour *Day of the Fight* (1951) par exemple, ou encore aux péripéties d'un prêtre catholique du Nouveau-Mexique dans *Flying Padre*, sorti la même année ; deux films qui marqueront la naissance d'un cinéaste de talent, déjà remarqué pour sa photographie. Le réalisateur confiera d'ailleurs, à propos de ces deux premières réalisations :

³ Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris, 2004, p.3.

« même s'ils étaient mauvais, mes deux premiers films étaient bien photographiés.⁴ »

En affinant son style au fur et à mesure de son œuvre cinématographique, Kubrick se fait très tôt remarquer pour son pointillisme et son perfectionnisme. Régulièrement décrit, par une moitié de la critique cinéophile, comme étant un génie acharné au travail, le réalisateur américain, lorsqu'il décide de se pencher sur un sujet, même jusqu'alors inconnu pour lui, fait preuve d'une curiosité studieuse pour entreprendre un nouveau film. C'est le cas avec le XVIII^e siècle et ses figures emblématiques, dont chacune a été étudiée lors des recherches préalables au film *Barry Lyndon*, par exemple.

Ce perfectionnisme mis au service du septième art, aura érigé le réalisateur en maître incontesté du cinéma, lorsqu'il décide de donner sa vision à l'œuvre littéraire de Stephen King, *Shining* parfois traduit par *L'Enfant lumière*. Long-métrage majeur dans l'œuvre du cinéaste, *The Shining*, avec un démarrage très moyen au box-office lors de sa sortie en salles, sera finalement un véritable succès commercial⁵.

Kubrick s'entoure des éminences du cinéma. C'est le cas notamment de Garrett Brown, en chef opérateur responsable de la *steadicam*, nouvelle technologie de cette époque, qui aura permis de réaliser les fameuses courses fluides dans le labyrinthe de l'hôtel où se déroule l'action. Coécrit, non pas par Stephen King, mais par Diane Johnson et par Stanley Kubrick, *The Shining* est un film d'horreur britannico-américain, s'inscrivant dans la lignée de *L'Exorciste* (adapté du roman de William Peter Blatty, par William Friedkin en 1973) ou *Rosemary's Baby* (de Roman Polanski, sorti en 1968 qui, pour sa part, est adapté du roman éponyme d'Ira Levin), et mettant en avant Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance) et Danny Lloyd (Danny Torrance) pour jouer les membres d'une famille étasunienne classique.

Écrivain en mal d'inspiration, Jack propose ses services comme gardien de l'*Overlook Hotel* durant la basse saison, un lieu qui, de par son

⁴ Interview donnée au magazine *Eye*, Août 1968.

⁵ Le site *TheNumbers.com* indique que le film engendrera 44 017 374 \$ dès la fin d'année 1980.

passé sanglant, possède une charge émotionnelle, mais également anxiogène qui pèse sur ses hôtes. Danny, le fils, quant à lui, doit faire en sorte de composer avec un double identitaire, un certain Tony, que le garçon matérialise par une voix gutturale et un index dressé. Véritable personnage à lui tout seul, cette marionnette fantomatique semble être façonnée par le petit garçon, autant qu'elle le façonne elle-même, à son tour. Ainsi, une étrange dualité se met parfois en place entre le fils Torrance et son double, mais permet surtout à Danny d'obtenir une force supplémentaire par rapport aux autres personnages de l'intrigue, sa mère et son père en particulier, afin de relever les défis auxquels il est confronté. Possédant le *shining*, ce don de nécromancie, Danny a un accès à des visions d'horreur sans précédent. Même s'il tente de se rassurer avec l'aide de son jumeau paraphrénique⁶, il doit faire face à ce *gore*⁷, ce sang déjà caillé qui souille l'*Overlook*, tout en s'émancipant de son père dont il a peur.

Si beaucoup d'écrits ont déjà été élaborés au sujet de ce long-métrage, notamment grâce à Michel Ciment et Alexander Walker, dont les critiques ont été étayées par Kubrick lui-même, proposer d'y poser un regard neuf permet de maintenir dans l'intérêt actuel un chef-d'œuvre du cinéma, dont il semblerait qu'il faille regarder l'ensemble plusieurs fois avant d'en comprendre les rouages plus subtils qui se cachent en son for intérieur. Effectivement, si les études qui ont déjà été réalisées forment un socle non négligeable pour entreprendre de nouveaux travaux, chacun garde la modestie de sa non exhaustivité et appelle à sa poursuite. Nous avons ainsi pris le parti de contribuer à l'éclaircissement de *The Shining* dans le domaine théorique. La richesse d'une telle œuvre ne saurait s'épuiser facilement.

⁶Michel De M'Uzan définit cette notion ainsi : « Le soi-même élémentaire originel doit se différencier d'avec lui-même à partir d'un " être primordial " qui est assimilable à un lieu traversé par d'énormes quantités d'énergies déferlantes. Grâce à la création d'un double, s'exonde, sous l'action d'un " clivage primordial " (mécanisme physiologique), un soi-même archaïque, un " jumeau paraphrénique ", qui est un sujet transitionnel, un être psychique dont les traces perdurent tout au long de l'histoire de l'individu. » (*Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité*, Éd. Presses universitaires de France, Paris, 1999.)

⁷Voir à ce propos l'ouvrage de Philippe Rouyer, *Le cinéma Gore. Une esthétique du sang séché*, qui retrace l'Histoire de ce genre cinématographique, dont la représentation explicite du sang et des mutilations portées à l'écran sont la définition même.

Parmi l'abondance de motifs qui existent dans *The Shining*, se trouve la construction de l'angoisse, à travers les représentations de l'enfermement et de l'Enfer. La symbolique de l'Enfer, effectivement, est aussi riche qu'il en existe de références religieuses ou mystiques, dont les plus frappantes pour l'esprit sont sans doute celles des croyances antiques : égyptiennes et gréco-romaines, en particulier. Retenons l'attribution de l'élément terre à l'Enfer d'Hadès, qui a marqué également l'Enfer terrestre judéo-chrétien. Cette qualité élémentaire détermine par extension d'autres symboliques qui lui sont liées : si la terre est passage, elle est également lieu « des métamorphoses, des passages de la vie à la mort, de la germination » et pour Pierre Grimal, il s'agit d'un « lieu invisible, éternellement sans issue », et « perdu dans les ténèbres et le froid, hanté par les monstres et les démons, qui tourmentent les défunts »⁸. En effet, réaliser un film d'horreur dans une maison retirée de toute entité vivante, déploie un panel de motifs propres à la solitude, à la retraite, mais également à ses conséquences négatives, qui sont le développement de la folie, par des hallucinations de l'Enfer. C'est ainsi que dans certaines conceptions islamiques, notamment soufistes, l'Enfer est la sortie de la mémoire, c'est-à-dire la brisure de la chaîne initiatique - *silsilah* -, dont le Cheikh Khaled Bentounes dit : « Le paradis, c'est augmenter sa conscience et sa perception, sa vision intérieure, et l'enfer, c'est l'oubli, l'oubli de soi-même et de cet Universel qui nous entoure »⁹. Pour ce faire, Kubrick fabrique un univers qui formate une multitude de références culturelles, qui annihilent progressivement les repères du sens commun, voire la personnalité initiale du personnage de Jack Torrance. Il s'agit d'un moyen de combler le vide existentiel inhérent aux personnages de l'intrigue, de manière grotesque, de les faire entrer dans un cortège funèbre dont le père Torrance ne sortira pas vivant. La présence de cette abondance référentielle est menée jusqu'à son paroxysme : le chaos. La mort se construit dans la folie par des visions démoniaques, comme si elle était déjà contenue dans la vie. Aussi pensons-nous aux pages de Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, à propos de la folie :

⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, "Enfer (Hadès)", éd. Laffont/Jupiter, coll. "Bouquins", 1992, p. 405.

⁹ Cheikh Khaled Bentounes, déclaration en Suisse, 1983, in *Connaissance des Religions*, "Transmission initiatique, Ramana Maharshi et René Guénon", Henri Hartung, vol. III, n°4, mars 1988, p. 27.

« Lorsque la conscience s'est détachée de la vie, la révélation de la mort est si intense qu'elle détruit toute naïveté, tout élan de joie et toute volupté naturelle. Il y a une perversion, une déchéance inégalée dans la conscience de la mort. La naïve poésie de la vie et ses charmes apparaissent alors vides de tout contenu, de même que les thèses finalistes et les illusions théologiques. »¹⁰

La perversion en effet, est le fruit de la folie qui s'abat sur Jack Torrance, et qui l'amène progressivement à l'abandon de l'art littéraire dont il avait fait son métier. Il est pris dans le tourbillon grotesque de ses illusions, auxquelles également assistent son fils et sa femme, et qui le cloîtrera dans le vide de la mort. Les images du film permettent alors un épanouissement de visions diverses, qui ne se répondent que dans une moindre mesure. C'est le travail minutieux de l'observateur qui peut réactiver le sens de chacune de ces images, en les considérant dans l'ensemble des détails qui les composent.

La poussée de folie qui s'empare des personnages n'est pas un mouvement radical, mais un mouvement progressif, qui permet au spectateur d'observer différents comportements chez ceux-ci. La cellule familiale est ainsi compromise dans ses rapports : de la tripartition qui les équilibrait, se sépare l'un des éléments, le père, et fait fonctionner de manière bancal un binôme contre un seul membre. La claudication qui s'empare de Jack signifie alors le fait de « marcher de travers », de ne plus « aller droit », c'est-à-dire signifie le système boiteux dans lequel tombe la famille Torrance à cause du père. Le *shining*, ce don de clairvoyance qui a donné au film et au roman initial leur titre, est d'abord l'apanage du fils au sein de la famille, avant qu'il ne contamine ensuite l'ensemble des résidents de l'Overlook Hotel. L'issue des personnages est intimement liée à la maîtrise qu'ils ont de ce « don ». La distance qui existe entre les personnages et les visions fantomatiques qui les assaillent est le seul antidote possible contre la folie qui les menace.

¹⁰ Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, éd. De l'Herne, 1990, pp. 28-29.

Le caractère horrifique de *The Shining* vient d'autre part lieu de la déconstruction des espaces. L'influence qu'exerce l'hôtel sur les personnages génère petit à petit une confusion qui ôte au spectateur tout repère spatio-temporel sitôt qu'il les suggère. En effet, des visions démoniaques auxquels sont en proie les personnages, à l'enchevêtrement irrationnel des espaces-temps diégétiques, l'univers de l'Overlook se complexifie jusqu'au paroxysme : dilatation et extension, l'ensemble semble se comprimer jusqu'au chaos. Générateurs d'angoisse, la démultiplication et la division de l'environnement mettent les personnages face à un système de perte. Ainsi, obsédé par la mort dès qu'il signe avec une figure du diable un contrat où il vend son âme, Jack fait surgir du lieu un ensemble de visions fantomatiques, qui inondent alors dans le monde des personnages. Par la confrontation des deux univers, s'affirme le registre fantastique du long-métrage. Dans sa logique de renversement paradoxal, l'univers de l'hôtel se scinde entre vides et pleins, par une construction « grotesque ». Celle-ci est responsable d'une succion de toute créativité, de tout moyen d'expression libre et individuelle dont l'artiste est garant, en ce qui concerne le personnage qui lui succombe, Jack.

Pour citer à nouveau Cioran qui exprime si bien sa conception du désespoir et de la folie :

« Tout en continuant à respirer et à me nourrir, j'ai perdu tout ce que j'ai jamais pu ajouter à mes fonctions biologiques. Ce n'est là qu'une mort approximative. La folie nous fait perdre notre spécificité, tout ce qui nous individualise dans l'univers, notre perspective propre, le tour particulier de notre esprit. La mort aussi nous fait tout perdre, à ceci près que la perte résulte d'une projection dans le néant. »¹¹

Comment ne pas rattacher à cet extrait la tombée de Jack ? Devenu fou, il est face à la perte de l'ensemble de son univers premier : sa famille aussi bien que ses moyens artistiques. La folie est la bascule de Jack, elle lui fait appréhender le néant de la mort par le trop-plein d'images funèbres qui l'entourent. Il perd alors son caractère individuel. En suivant le

¹¹ *Ibid.* p. 25.

raisonnement de Cioran sur la folie, la représentation référentielle d'un panthéon culturel de plus en plus aigüe dans l'œuvre de Kubrick renvoie à la substitution du monde particulier de Jack par un monde universalisé. L'univers subjectif de la famille Torrance permute avec un univers stéréotypé, dont les référents sont poussés à leur paroxysme. Il s'agit d'une surenchère anxiogène, qui adapte différents thèmes topiques, aussi bien populaires que mythiques : maison hantée, contes merveilleux, ou mythes divers.

Les pistes que nous venons de mentionner participent ainsi d'un système remplacé par un anti-système : il ne se crée des débuts de narration que pour les supprimer aussitôt vers le chaos. Il n'y a de pérennité que dans la mort, qui aspire à elle les personnages qui n'ont pas la force de réchapper de la claustration. Si dans son sens commun, la liberté s'oppose à la notion d'enfermement ou de séquestration, dans le film de Kubrick, la liberté disparaît peu à peu, étouffée dans les abysses de la promiscuité familiale d'abord, mais aussi par les surgissements du passé de l'Hôtel Overlook où résident les Torrance. La notion d'enfermement, ne correspond pas exclusivement à un contexte péjoratif, de restrictions ou de limites imposées, mais suggère également une forme d'ouverture individualisée, de façon ambivalente. Elle montre, en effet, une lutte permanente entre le protagoniste et les lignes infranchissables de son vécu, de son entourage, mais également avec les limites imposées par lui-même. Une lutte qui, dans *The Shining*, est profondément influencée par l'état mental des individus, dont la sensibilité face à un monde fantomal parallèle, prend ainsi un rôle incontournable. Porté par un exil, l'enfermement des membres de la famille Torrance dans un univers qui n'est pas le leur, celui de l'hôtel, va conduire les protagonistes à la dislocation de l'unité première qu'ils formaient. Un enfer va se définir peu à peu et mettre à mal une stabilité familiale de plus en plus branlante.

Mettre à l'écran une représentation infernale trouve naturellement sa place dans le genre des films d'horreur. Mais s'il n'est pas question directement de diable, c'est en effet que Kubrick procède par suggestions. Le coup de maître du réalisateur réside dans les bouleversements de ces

représentations : les figures maléfiques ne sont pas celles que le spectateur attend. Chacune est ambivalente, il n'est qu'à citer le *pater familias*¹² qui devient un monstre boiteux voulant tuer les siens. Comment l'œuvre procède-t-elle de la dislocation des caractères, comme de ses entités spatio-temporelles et référentielles ? Comment ces dysfonctionnements et ces perturbations peuvent-ils créer un univers chaotique ? Comment se combinent les différents paradoxes engendrés par la multiplicité référentielle ? Ces problématiques soulevées dans cette étude de *The Shining* font émerger les notions d'enfermement et d'enfer, sollicitées en vue d'une construction anxiogène.

¹² *Père de famille* en latin, et plus précisément dans le droit romain, en référence à l'autorité consacrée au chef de la maisonnée.

I/ LE DYSFONCTIONNEMENT PROGRESSIF DU PERSONNEL SCÉNARISTIQUE :

A. LA CELLULE FAMILIALE EN DANGER

La perturbation fonctionnelle, dans l'œuvre de Stanley Kubrick, est un motif récurrent. La mise en échec peut atteindre les machines (HAL, l'ordinateur de *2001 : L'Odyssée de l'Espace*, sorti en 1968, qui tombe en panne) et les hommes, et même si l'expérience qu'il a vécue se termine plutôt bien, l'humain, dans *Eyes Wide Shut* (1999) par exemple, souffre et garde des séquelles de ce qu'il vient de vivre.

Le dérèglement, dans *The Shining*, transparaît tout au long du film et notamment autour de la cellule familiale. Véritable moteur de ce long-métrage, le dysfonctionnement prend forme à travers le scénario et sa diégèse, qui montrent la famille Torrance (composée de Jack, le père, Wendy, la mère et Danny, le fils) courir à sa perte. Ce clivage, qui n'aura de cesse d'aller crescendo, tout au long du film, commence dès le début, lorsque Jack passe un entretien d'embauche, en postulant comme concierge de l'hôtel pour la basse saison. La disjonction familiale, ici, se fait physiquement puisque le foyer est éclaté, Jack étant tout seul à son entretien, tandis que Wendy et Danny se trouvent à plusieurs centaines de kilomètres de lui (on le sait, lorsque Jack annonce le temps de trajet, « 3h15 », pour venir jusqu'à l'*Overlook Hotel*), au domicile familial. L'éloignement, dans ce film, va être pour beaucoup dans le dysfonctionnement familial. En quittant le foyer d'où il tire sa stabilité, Jack s'entraîne - et avec lui, sa famille - dans un gouffre psychologique dont il n'arrivera pas à sortir. Une instance supérieure montre sa suprématie sur le personnage masculin, dès le générique du long-métrage, lors des plans aériens que Kubrick met en place et qui auront tant fait parler d'eux, à cause, notamment, de l'ombre de l'hélicoptère qui filme la scène et qui reste présente à l'écran dans le coin inférieur droit de l'image. Si nous n'épancherons pas notre analyse sur ce motif, il est toutefois intéressant de

noter qu'à ce moment du film, le spectateur observe la famille Torrance d'un regard haptique. Placé en hauteur de la sorte, il suit la voiture comme un oiseau de proie pourrait chasser sa cible. Écrasée par l'immensité du décor alentour, la famille, dès le début de ce long-métrage, est menacée. Maître du destin de ceux qu'il aime et qui l'aiment en retour, Jack conduit le véhicule vers leur nouveau lieu de résidence, l'Overlook, là où l'histoire va basculer véritablement.



Les vignettes ci-dessus présentent l'ouverture du film. La caméra suit sa proie et n'abandonne rien, elle suit, se rapproche, contourne et continue sa course sur la voiture des Torrance. Sorti en 1980, le film inspire encore les cinéastes d'aujourd'hui, Xavier Dolan notamment, reprenant l'esthétique de cet incipit dans Tom à la ferme (2014).

En prenant seul les décisions futures, sans tenir compte de l'avis de sa famille (et notamment de son fils, qui, à travers *Tony*, son jumeau paraphrénique - sur lequel nous reviendrons plus tard -, exprime son refus de partir du logis familial), Jack, dès les premières minutes du film, se porte responsable du dysfonctionnement qui va suivre. Lors de son entrevue, voici ce à quoi Jack doit répondre, face à M^r Ullman, le directeur de l'hôtel :

Ullman : That's very good Jack, because, uh, for some people, solitude and isolation can, of itself become a problem.

Jack : Not for me.

Ullman : How about your wife and son? How do you think they'll take to it?

Jack : They'll love it.¹³

Malgré les mises en garde du directeur, Torrance prend seul la décision de venir vivre à l'*Overlook Hotel* avec sa famille, tandis que chez lui, Danny, qui possède un don de voyance (le *shining*), fait part de son mal être à sa mère, quant à ce nouveau départ :

Wendy : What about Tony ? He's lookin' forward to the hotel, I bet.

Danny : (He uses his index finger as a bobbing, puppet-figure to act and speak in a roughened voice like Tony - a fantasy character of his imagination.) No he isn't, Mrs. Torrance.

Wendy : Now come on, Tony, don't be silly.

Danny (as Tony) : I don't want to go there, Mrs. Torrance.

Wendy : Well, how come you don't want to go ?

Danny (as Tony) : I just don't.

Wendy : Well, let's just wait and see. We're all going to have a real good time.¹⁴

¹³ Traduit, dans la version française par :

Ullman : C'est une chance, Jack. Car pour certaines personnes, la solitude et l'isolation peuvent devenir insupportables.

Jack : Pas pour moi.

Ullman : Mais votre femme et votre fils ?

Jack : Ils adoreront.

¹⁴ Traduit dans la version française par :

Wendy : Et Tony ? Il a hâte de voir cet hôtel, je parie.

Danny : (Il utilise son index comme une poupée pour faire jouer et parler -d'une voix gutturale- Tony, le personnage de son imagination) Pas du tout, M^{me} Torrance.

Wendy : Ne fais pas l'idiot, Tony.

Danny : (En tant que Tony) J'ai pas envie d'y aller.

Wendy : Pourquoi pas ?

Danny : (En tant que Tony) Parce que.

Ce jumeau paraphrénique que crée Danny, et qui lui donne accès à une crypte intrapsychique¹⁵ à travers des hallucinations visuelles, devrait mettre en garde la figure maternelle, mais celle-ci n'y prête guère attention. L'information véhiculée *par* l'enfant reste dans le monde *de* l'enfant et n'atteint pas celui de l'adulte face à lui. Tony, et par synecdoque Danny, échouent. Si l'enfant n'a pas conscience de son *shining*, son père, Jack, non plus. Dans le film de Stanley Kubrick, cette évidence n'est pas explicitée, pourtant, le duo père/fils détient ce même accès à l'intimité fantomale, à ces hallucinations sensorielles.

B. LE *SHINING* ET LA PERTE DES REPÈRES

Une scène semble exposer cette théorie. Nous nous situons désormais plus loin dans l'intrigue, à 53'49" précisément. La séquence est montrée avec un point de vue parallèle : Danny est adossé à la tête de son lit, tremblant fortement et bavant la bouche ouverte, tandis que Jack (dont on symbolise la présence par une focalisation interne de la caméra au début de la séquence) arrive dans la chambre 237 de l'hôtel, celle qui ne doit pas, sur les conseils de Dick Hallorann (Scatman Crothers) le cuisiner qui a lui aussi le don de *shining*, être visitée. Dans cette chambre, effectivement, se situe l'un des personnages responsables d'une des images les plus horribles du long-métrage, une femme en putréfaction dont l'identité n'est pas dévoilée. Motifs d'angoisse depuis le film d'Hitchcock *Psycho* (1960), la femme en putréfaction et la femme assassinée dans la salle de bain sont réunies en une seule et même séquence dans le film de Kubrick. Si c'est Norman Bates (Anthony Perkins) qui tue Marion (Janet Leigh) dans ce film d'horreur précurseur, et que la sœur de l'assassinée découvre le cadavre de la mère de Norman conservé dans une cave, une inversion scénaristique est effectuée

Wendy : Attendons de voir. Nous allons tous passer de bons moments.

¹⁵ Terme emprunté à Nicolas Abraham et Maria Tôrôk, auteurs de *L'écorce et le noyau*, un ouvrage qui définit notamment le concept de *fantôme* en psychanalyse.

dans *The Shining* : la femme au bain, idéal de la sensualité féminine, se transforme bientôt en femme horripilante, cadavre vivant se relevant et déambulant vers Jack. Le tueur est désormais la tueuse, et la beauté féminine affairée à sa toilette intime se fait également figure morbide au corps attaqué par la mort et le passage du temps.¹⁶

The Timberline Lodge, nom donné à l'hôtel situé dans l'Oregon (États-Unis) et qui servit de décor pour *The Shining*, possède une chambre 217 (217 chambres au total de la pension, d'ailleurs), mais pas une chambre 237, aussi la direction demanda-t-elle à Kubrick de changer le numéro de la chambre afin de ne pas effrayer les futurs clients qui auraient vu le film et qui ne voudraient plus y loger, rapporte Michel Ciment dans une interview¹⁷. Et pour cause, en voyant les extraits proposés page suivante, on se rend compte de l'extrême force de cette séquence dans le film. Ce don de *shining* induit une perte des repères chez les personnages qui ne le maîtrisent pas. Danny, tout comme Jack, font face à ces hallucinations visuelles sans pouvoir les contrôler. Il semblerait même, et dans ce passage plus particulièrement, que Jack condamne son fils à participer à cette vision personnelle. La question du miroir est évoquée. Miroir de l'autre, miroir de l'âme, objet miroir ou intégration du montage parallèle, Kubrick rassemble les protagonistes par différents moyens. La continuité du rire de la femme en putréfaction, à la fois *in* dans les plans où Jack se situe (l'espace de la salle de bain), mais aussi *off* dans l'espace de Danny (celui de la chambre à coucher), montre le lien subsistant entre le père et le fils.

Page suivante : Déroulement de la séquence en question.

¹⁶ Cette séquence n'est pas sans rappeler la tradition iconographique autour de Vénus, notamment picturale, comme *La naissance de Vénus*, de Botticelli ou le tableau éponyme de Fragonard. D'autres artistes et plus particulièrement le poète Rimbaud, détournent la beauté originelle de ce mythe pour en donner une version "anti-érotique". La *Vénus anadyomène* (1870) se fait poésie de la laideur, sa Vénus dont « la graisse sous la peau paraît en feuilles plates » sort d'une « vieille baignoire » et sent « un goût/ horriblement étrange », rappelant ainsi la femme de la chambre 237, que met en scène Kubrick dans *The Shining*.

¹⁷ <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining2.html>



Cette question de la jonction mentale des personnages est d'autant plus forte qu'un jeu de miroir semble s'établir entre Jack et Danny. Effectivement, l'arrivée de la séquence de la salle de bain n'est pas vécue comme une surprise pour le spectateur, car déjà amorcée par Danny. Alors que le petit garçon tente de suivre les conseils du cuisinier de l'hôtel qui sont de n'entrer sous aucun prétexte dans la chambre 237 ; à 41'01" du film, Danny succombe et entre dans la pièce, dont la porte est déjà ouverte y cherchant sa mère, comme nous le constatons sur les images ci-dessous :



« *Mum, are you in there ?¹⁸* », s'exclame Danny sur la dernière vignette.

dans le même temps, son père est en train de faire un mauvais rêve, tandis que Wendy vient le rassurer. Ici encore, un motif topique est invoqué : celui de la tentation par l'interdiction. Si l'enfant se voit contrarié dans ses désirs, c'est que le cuisinier crée cette tentation par l'interdiction, tentation qui ne sera levée qu'une fois la transgression de cet interdit constatée. Ce motif n'est pas sans rappeler la tentation mythologique, comme Prométhée par exemple, la tentation de la pomme dans la Bible, mais surtout celle de la pièce interdite à l'épouse de Barbe Bleue, dans *Les Contes de ma Mère L'Oye* de Perrault¹⁹. C'est parce qu'il y a une interdiction à franchir, donc potentiellement un savoir à connaître, qu'il y aura transgression de la règle établie et des conséquences aggravées par elle. Mais dans *The Shining*, la transgression n'est pas seulement l'apanage de celui qui pénètre la pièce,

¹⁸ « *Maman, tu es là-dedans ?* », dans la version française.

¹⁹ Il ne semble pas inintéressant de traiter cet exemple dans la mesure où le conte a une place importante dans notre étude, comme nous le développerons plus tard ; mais aussi car l'oeuvre littéraire de S. King, à plusieurs reprises, évoque le conte de Perrault. On peut notamment lire :

"-(...) J'espère que tu n'as pas peur en regardant les images dans un livre !
-Si, quelques fois répondit-il [Danny], pensant à l'image dans le livre de Barbe-Bleue où sa femme ouvre la porte et découvre les têtes coupées des épouses précédentes."

in *Shining*, Éd. Hachette, collection Livre de Poche, 1977. Page 116.

elle touche également le père avec qui s'établit une connexion surnaturelle, la *shining* étant ce pouvoir de voyance et d'intercommunication psychique.



« *I dreamed that I, that I killed you and Danny. But I didn't just kill ya. I cut you up in little pieces*²⁰ » déclare Jack à sa femme.



« *Oh, Danny, what happens to your neck ? (To Jack) You did it to him, don't you ?*²¹ » s'effraie Wendy, lorsque Danny revient de la chambre 237.

Le parallélisme entre les propos du père et l'état de Danny, ici, est probant, et révèle à l'écran l'expérience du *shining*. Danny semble vivre la séquence de la salle de bain en même temps que son père. C'est ce que semblent vouloir dire les marques dans son cou et l'état de ses vêtements, lorsqu'il revient dans le bureau où se trouvent ses deux parents. Le lien entre Danny et Jack se fait par la pensée, ici le cauchemar du père. Si la simultanéité les rassemble, le fils est cependant placé en victime, tandis que le père prend la place du bourreau à travers le rôle qu'il joue dans son propre rêve, quoi que ce soit de manière involontaire. Le caractère

²⁰ « *J'ai rêvé que je, que je vous tuais Danny et toi. Mais je ne faisais pas que vous tuer. Je vous découpais en petits morceaux* », dans la version française.

²¹ « *Oh, Danny, qu'est-ce qu'on t'a fait au cou ? (À Jack) C'est toi qui lui as fait ça, hein ?* », dans la version française.

fantastique de ce passage s'évalue à travers l'inexplicable, c'est-à-dire un brouillage de l'ordre rationnel : l'effacement des frontières entre monde onirique et réalité, mais également l'effacement identitaire, puisque le père subit les actes de son rêve (la strangulation du fils) qui appartiennent, selon Danny, à une femme se trouvant dans la salle de bain de la fameuse suite 237. La cellule familiale est éclatée par les traumatismes qu'elle vit, la perte de confiance, puis la perte d'unité du trio parents/enfant, se disloquant petit à petit. Terrifié par ce qu'il vient de vivre, Danny se réfugie dans les bras de sa mère.

« Le traumatisme provoque une sidération de l'être, qui l'empêche de constituer une mémoire de l'événement ou de la situation (trou de conscience), tout en laissant une empreinte inconsciente en lui. Ces traces restent muettes jusqu'à ce qu'elles deviennent conscientes ²²»

écrivent M-C Defores et Y. Piedimonte. Ces recherches, qui semblent trouver une résonance dans le personnage de Danny Torrance, montrent à quel point le sujet reste marqué par les traumatismes vécus.

L'enfermement induit ainsi un déséquilibre de l'espace dans lequel évoluent les personnages. L'espace de la réalité comme l'espace des rêves ou du fantasme échappent à la conscience de ceux-ci : la femme fantasmée, sexualisée par le désir du père, se renverse en femme dangereuse et homicide. Elle n'a pas l'unilatéralité de la mère, Wendy, mais la polysémie que soulève la symbolique du complexe de Nausicaa²³. Comme est séduit Ulysse par la fille du roi Alcinoos sur les rives où il s'est échoué, l'apparition d'une femme sensuelle et dénudée, correspondant à l'archétype de l'idéal féminin occidental, Jack est séduit par la beauté de la femme blonde, jeune, svelte et nue qui vient vers lui. Comme la Vénus naissant de l'océan, elle est vie. Dans le film, la femme sortant des eaux, dans l'espace intime de la salle

²² *La constitution de l'être*, Bréal, 2009, p. 215 notamment.

²³ Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, exprime la possibilité d'habiter les formes imaginées, "Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes périssables, les vaines images, le devenir de surfaces." (éd. J. Corti, 1942, p.2). L'image de la femme au bain érotise la scène, dans une poétique topique : la fraîcheur et la beauté ainsi mêlées devraient être conservées par l'eau. Cependant, la scène se retourne symboliquement, et l'eau des rêves et des fantasmes devient l'eau génératrice de la putréfaction de la femme.

de bain, peut-être l'épouse de Grady, le gardien de l'hôtel, elle devient cependant enchanteresse et envoûtante comme le sont les Sirènes de *L'Odyssée* d'Homère, puisqu'elle prend rapidement l'apparence contraire, celle d'une femme déformée par la mort et la pourriture. Elle semble vouloir se venger de son propre sort sur les nouveaux résidents de l'hôtel hors saison, par l'effroi que suscitent son apparence, mais également son rire et le fait qu'elle avance à la poursuite de ceux qui peuvent la voir, les détenteurs du *shining* présents sur les lieux, Jack et Danny.

Le passage d'un état à l'autre pour cette femme de la chambre 237, sexualisée et fantasmée, puis effrayante et maléfique, renvoie au passage d'une dimension à l'autre : temps, espace, réalité et irréalité, matière et non matière (puisque si la femme est apparition fantomatique, elle laisse quand même des marques au cou de Danny) et crée un basculement dont la frontière n'est pas clairement établie ; autant de points qui renvoient à l'ambivalence de l'univers détraqué de l'hôtel. Cette mise à mal n'est pas sans renvoyer à la difficulté des personnages à maintenir leur identité, notamment pour l'enfant en devenir, qui doit grandir et mûrir sa sexualité. Le complexe d'Œdipe que doit surmonter l'enfant est ainsi empêché par les circonstances instables et les perturbations intrinsèques à cet environnement particulier²⁴.

C. UN COMPLEXE D'ŒDIPE MEURTRIER :

Trois éléments permettent de rendre compte de la façon dont Kubrick mène le passage œdipien à son terme, c'est-à-dire à la castration symbolique par trois éléments : le doigt, les jumelles et la hache.

Danny, petit garçon également surnommé *Doc* par son entourage, est sans doute la figure la plus déstabilisante dans *The Shining*. Le double qu'il

²⁴ Voir à ce propos les travaux de Donald Woods Winnicott (1896-1971), pédiatre et psychanalyste, qui centre son propos sur la nécessité d'un environnement "suffisamment bon" afin d'assurer le bon développement de l'enfant. Faute de cela, le sujet se construira une personnalité d'emprunt.

met en place dès le début du film, et dont nous avons fait allusion au début de cette étude, semble évoquer l'hémorragie intime²⁵ qui s'opère en lui. Chez Doc, il y a l'écorce et le noyau²⁶, ce qui paraît à l'extérieur de l'enfant et ce qui subsiste au fond de son être intérieur. Bien que conscient de son don paranormal, puisque Dick Hallorann en a parlé avec lui lorsqu'il visitait l'hôtel, Danny n'arrive plus à contrôler son double, son jumeau paraphrénique. L'hypothèse qu'un espace inter-spéculaire s'organiserait entre le sujet et son jumeau paraphrénique se justifie chez Kubrick dès le début de son œuvre, lorsque Danny et Tony se font face dans le miroir de la salle de bain²⁷.



« *Tony, why don't you wanna go to that hotel ?*²⁸ » questionne Danny à son jumeau à 8'41" du film. « *I just don't*²⁹ », répond Tony, son double. La séquence s'ouvre de telle façon qu'il est d'abord possible, pour le spectateur, de penser que Danny n'est pas seul dans la pièce. D'autant plus que la voix attribuée à Tony diffère de celle de l'enfant. L'interprétation évolue de manière progressive, à mesure que le travelling avance : de la suggestion d'un interlocuteur, nous passons à la réalité du vide de l'interaction, le sujet n'étant face qu'à lui-même.

Devenant plus qu'un simple pantin imaginaire, et ce au fur et à mesure du film, Tony prend le dessus sur le petit garçon et lui donne accès à un monde autre, extérieur à la réalité tangible.

²⁵ Expression empruntée à Virginie Foloppe.

²⁶ En référence au texte de Nicolas Abraham et Maria Tôrôk, *L'écorce et le noyau*, Éd. Champs Flammarion, Paris, 1999. 480 pages.

²⁷ Séminaire sur *La représentation de l'intime au Cinéma*, par Virginie Foloppe. Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2009.

²⁸ « *Tony, pourquoi tu veux pas aller à l'hôtel ?* », demande Danny dans la version française.

²⁹ « *Je sais pas* », répond Tony dans la version française.

À la question du petit garçon (images précédentes), Tony répondra par une hallucination visuelle, celle d'une vague de sang traversant le hall de l'*Overlook Hotel*, comme on peut le voir ci-dessous.



« *Tell me, please...*³⁰ », insiste Danny quant au refus de Tony d'aller à l'hôtel.

En dotant son jumeau d'une voix gutturale, Danny semble toutefois accéder à une conscience supérieure, maturité à laquelle le force son don, il n'est plus le petit garçon, mais devient l'homme qui sommeille en lui. Le personnage de Tony, qui n'est d'ailleurs jamais présenté à Jack, séduit la mère, Wendy, seul personnage à être témoin de ce double. À l'origine de cette hypothèse, nous avançons le courage dont fait preuve Tony, contrairement à Danny, face aux visions d'horreur qu'ils regardent ensemble.



« *Tony...I'm scared* », déclare Danny à la vue d'une image sanglante. « *It's just like pictures in a book, Danny. It isn't real.*³¹ », répond Tony pour le rassurer.

³⁰ « *Si, tu le sais. Dis-le moi.* », insiste le petit garçon dans la version francophone.

³¹ « *Tony ... J'ai peur.* » interroge Danny dans la version française. Tony répondant « *C'est comme des images dans un livre, c'est pas pour de vrai.* »

Le double de l'enfant semble être plus mature, sorte de grand frère fantomal sommeillant en lui. Tony utilise des mots simples, que Danny peut comprendre, comme « *it isn't real* » (traduit dans la version française : « *c'est pas pour de vrai* »), afin de le calmer devant ses terreurs infantiles. En outre, la figure phallique de l'index dressé, qui n'est pas sans connoter l'érection masculine, rajoute à cette hypothèse, et donne plus de vigueur à Tony. Face à son jumeau et à sa masculinité, Danny, en quelque sorte, ne fait pas le poids. Il est même mis à l'écart par sa mère.

Effectivement, dès le début du film, avant même que Jack ne soit engagé comme concierge de l'hôtel, Wendy semble porter plus d'intérêt à Tony qu'à Danny. Lorsqu'ils sont dans la cuisine, à 04'07" du film, Wendy ne parle pas à son fils, c'est ce dernier qui lui adresse la parole pour lui demander si elle tient particulièrement à partir vivre dans l'auberge (« *Do you really want to go and live in that hotel for the winter?* », demande Danny). C'est le petit garçon qui noue le contact avec sa mère, l'arrêtant dans sa lecture. Mais très vite, comme si la réponse ne l'intéressait pas vraiment, lorsqu'elle demande à son tour si Danny veut partir vivre à la montagne, Wendy exclut son fils de la conversation et demande à Tony. Si physiquement, le récepteur est le même (en la personne de Danny), intérieurement, l'auditeur a changé, laissant Danny de côté pour faire surgir Tony. L'autorité est détenue par Tony et contribue à la castration de Danny.

Cette émasculatation de Danny peut se lire à différents niveaux du film. Elle trouve d'abord un sens dans ses premières hallucinations : deux jumelles se tenant par la main et n'ayant de cesse d'appeler l'enfant à jouer avec elles dès la seconde vision. Cette invitation au jeu signifie, pour Danny, qu'il y a une possibilité d'identification à un être « castré », « mutilé », c'est-à-dire à une fille³². D'autre part, les jumelles forment déjà un couple qui ne saurait accueillir une tierce personne. Le fonctionnement en binôme des

³² Voir à ce propos les travaux de Sigmund Freud, sur la féminité. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Conférences faites au semestre d'hiver 1915-16 et répétées au trimestre d'hiver 1916-17 (Traduit de l'Allemand par Anne Berman, 1936 et consultable en ligne sur http://psychanalyse.com/pdf/Nouv_conf_psychalyse.pdf). Le psychanalyste y développe notamment les tendances masculines et féminines inhérentes aux deux sexes. Les propos de l'auteur seront contestés dans les travaux de Mélanie Klein (*Le complexe d'Oedipe éclairé par les angoisses précoces, Essais de psychanalyse*, notamment.), qui retravaille le modèle freudien de la sexualité infantile aujourd'hui, ou même par Luce Irigaray, qui qualifie les propos du psychanalyste allemand de « mascarade ».

sœurs ne peut pas contribuer à la connaissance de l'autre sexe, l'apprentissage de la sexualité ne peut se faire que dans une bipartition égalitaire, dans un schéma traditionnel³³. Le passage de la puberté exige une connaissance de l'autre sexe, que l'infantilisation éternelle des jumelles ne permet pas, mais risquerait surtout de menacer. Cette hypothèse est renforcée par les visions morbides des jeunes sœurs, puisque la maturité sexuelle est principe de vie et possibilité de la donner. Alors que leur corps git au sol dans une marre de sang, au premier plan se trouve une hache, tout aussi grande qu'elles.



Les plans suivants alternent avec les fillettes debout, de plus en plus proches de Danny et répétant «*for ever, and ever and ever*³⁴» (vignettes ci-dessus). Cet avertissement latent indique que la prochaine castration pourrait être définitive. Le rituel initiatique, l'entrée vers la maturité sexuelle, est menacé par l'éternité, la sortie du temps et de l'évolution. "A jamais" signifie pérennisation de l'état actuel (au stade de l'enfance et du jeu), promesse de plaisir infantile que réitère le père quelques séquences plus loin par la même formule, lorsque tous deux s'entretiennent sur le lit des parents, l'enfant étant sur les genoux du père. Répétée trois fois, cette formule fait office de "contre-liturgie", qui ne chercherait pas à amener

³³Ce schéma traditionnel et hétérosexuel qui domine la famille Torrance laisse transparaître la bipartition des tâches entre les deux parents : le père travaille, tandis que la mère est au foyer, à nourrir la progéniture (c'est elle qui donne le goûter à Danny dans l'appartement familial, mais c'est aussi elle qui visite les cuisines avec Dick, lors de la fermeture de l'Overlook). Modèle économique et professionnel face à modèle nourricier, les parents Torrance ont des rôles bien délimités, qui ne s'interchangent pas dans l'environnement réaliste, mais qui basculeront dès lors que les Torrance évolueront au sein de l'hôtel, Jack finissant par ne plus savoir écrire. Kubrick questionne la sexualité de manière informelle, laissant ouvert le champ d'interprétations lié à ce sujet.

³⁴« *À jamais. À jamais. À jamais.* » insistent les deux jumelles dans la version française.

l'individu à un degré de conscience et de connaissance supérieur, mais à le conforter où il se trouve.

Comme dans un rituel d'initiation, Danny est confronté à lui-même pour diriger son évolution, à la différence qu'ici, les personnages initiateurs semblent l'attirer vers une involution *ad uterum*. C'est la résistance de Danny qui doit lui permettre de sortir vainqueur de l'épreuve dans laquelle il se trouve.³⁵ L'enfant doit décider ici de sa sexualité et n'a d'autre choix que d'accepter ou de rejeter sa peur d'être castré. Rejeter cette peur peut se faire en supprimant ou en refoulant l'objet de la peur, à savoir son père, Jack. C'est ce que fera le petit garçon lors de la séquence finale, lorsque son père le poursuit avec la hache, instrument de la castration définitive. Danny, dans cette séquence, se débarrasse de cette peur (de la figure paternelle) dans le labyrinthe, image métaphorique de son cerveau, ou de son inconscient.

Deleuze dans *Image temps*, analyse l'œuvre de Kubrick comme la représentation des circonvolutions de notre cerveau :

« Chez Kubrick, le monde lui-même est un cerveau, il y a identité du cerveau et du monde, tels la grande table circulaire et lumineuse de *Docteur Folamour*, l'ordinateur géant de *2001, l'Odyssée de l'espace*, l'hôtel Overlook de *Shining*. (...) Le monde cerveau c'est *L'orange mécanique*, ou encore un jeu d'échecs sphérique où le général peut calculer ses chances de promotion d'après le rapport des soldats tués et des positions conquises ³⁶».

Jack, à la fin de *The Shining*, est perdu dans le labyrinthe dont la clef de sortie a été donnée par Wendy, et que refuse Jack malgré les propositions. La mère s'est effectivement posée comme initiatrice en délivrant à son fils les connaissances rudimentaires de sa survie. La peur de Danny d'être castré

³⁵Mircea Eliade, historien des religions, rappelle justement à ce sujet les nombreux rituels initiatiques au cours desquels les jeunes garçons doivent entrer symboliquement dans un monstre et en sortir vainqueur. Ici, Danny est confronté à plusieurs figures monstrueuses dont la plus importante sera celle du père, transformé en une sorte de croque-mitaine claudiquant à la fin du long-métrage, dépourvu de raison et de la faculté de parole à son extrême aliénation (*Initiation, rites, sociétés secrètes.*)

³⁶Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image temps*. Paris : Les éditions de Minuit, 1985, 267-268.

se fixe, se fige dans la glace, prisonnière à jamais des méandres labyrinthiques mis en place par Kubrick, qui, malicieusement, confie au quotidien *Le Monde* lors de la sortie en salles :

« le film est construit comme un puzzle et je pose la dernière pièce dans la dernière image ³⁷ ».

L'image de Jack glacé, en plan fixe, les yeux ouverts, est en effet celle qui reste au spectateur ; Danny, lui, n'y prête pas attention, il ne se retourne pas et court vers la vie, la chaleur, c'est-à-dire sa mère, qui n'est plus le cocon maternel mais une entité distincte de lui, puisqu'il a pu passer l'épreuve du labyrinthe seul, preuve de la bonne assimilation de son enseignement.

Le dysfonctionnement se retrouve donc dans plusieurs strates du film de Stanley Kubrick. Il est révolu à la fin du long-métrage : Danny a rétabli l'ordre par la destruction des menaces que faisaient peser sur lui images fantasmées et père aliéné en monstre. La sortie de la cellule familiale d'abord, l'apparition d'êtres fantasmés (par le don de *shining*), mais aussi la sortie du labyrinthe, forment une suite évolutive, d'un chaos (absence d'ordre) au rétablissement d'un ordre construit par la maturité de Danny. Pour réussir dans ses épreuves, le petit garçon doit renverser l'ordre naturel des choses. Alors qu'autour de lui, tout est visible et se confond : le monde qui l'entoure, mais aussi celui d'outre-tombe ; Danny doit basculer cette logique et se rendre invisible. En marchant à l'envers dans la neige, dans ses propres pas, lorsqu'il échappe malicieusement à son père au cœur des méandres du labyrinthe végétal, le petit garçon perd en visibilité. Il échappe à la figure monstrueuse que constitue son père et ferme la porte de cette crypte fantomatique. Danny doit s'emparer du fonctionnement de ce monde à rebours (l'Enfer étant dans une symbolique traditionnelle l'envers du monde des vivants) et y participer, pour pouvoir en défaire les rouages et rétablir le sens normal du monde dans lequel il décide de résider.

Le complexe d'Œdipe appelle ainsi à une destruction première de l'univers dans lequel les personnages évoluent, chaos infernal dans la

³⁷ <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/revues-presse/kubrick/kub-shining1.html>

mesure où tout est inversé ou confondu : les morts côtoient les vivants, le père protecteur cherche à détruire la cellule familiale, tandis que l'enfant est tiré de son stade pubère et doit se faire libérateur. L'enfer et l'enfermement sont ainsi les notions qui couronnent les caractères des personnages dans un premier temps : d'êtres enfermés dans une structure dysfonctionnant, les personnages sont appelés à réaliser un changement, que ce soit vers une involution pour le père, une stagnation pour la mère, et une évolution pour le fils. L'espace de l'action participe de ces modifications, notamment par l'influence qu'il exerce sur eux.

II/ LA DÉCONSTRUCTION SPATIALE EN VUE D'UNE INVOLUTION CHAOTIQUE :

A. L'INFLUENCE DU LIEU SUR LES PERSONNAGES

Capital dans l'œuvre de Kubrick, l'espace dans *The Shining* semble vouloir signifier toujours plus, et nous nous accordons à penser qu'il influence les personnages. Dès le début de ce long-métrage, le spectateur apprend en effet que le site où a été construit l'hôtel renferme une histoire particulière. Le directeur de l'*Overlook*³⁸ annonce aux Torrance que :

« - Construction started in 1907. It was finished in 1909. The site is supposed to be located on an Indian burial ground and I believe they actually had to repel a few Indian attacks as they were building it. ³⁹»

³⁸ *Overlook* est un terme intéressant à traduire en français. À la fois *surveiller*, *avoir vue sur* ou *donner vue sur*, le mot signifie également *laisser échapper* ou *négliger*, selon le contexte dans lequel il est utilisé.

³⁹ Traduit dans la version française, par :

« - La construction commencée en 1907 a été achevée en 1909. Le site, dit-on, est celui d'un cimetière Indien. Au cours des travaux, il y a eu des attaques par les Indiens. »

Cette anecdote, qui de prime abord peut sembler insignifiante, inscrit en réalité l'œuvre dans une sorte d'initiation chamanique. André-Michel Berthoux propose à ce sujet une interprétation originale. En s'appuyant sur *Le sabbat des sorcières*⁴⁰, de Carlo Ginzburg, l'auteur invite à considérer cette idée en relation directe avec *The Shining*. L'auteur écrit :

« La culture de ce peuple [indien] est imprégnée de la tradition chamanique, le voyage extatique dans le monde des morts en étant la caractéristique essentielle. Ce rite initiatique de communication avec le monde de l'au-delà est accompagné d'un certain nombre de phénomènes qui s'apparentent à la magie et que nous considérons comme surnaturels. ⁴¹»

En ce sens, les visions de Danny ne pourraient-elles pas être considérées comme un accès au royaume des morts, c'est-à-dire qu'il posséderait un don de nécromancie ? Un royaume dont Jack, à la fin du film serait le meneur. En fait, le long-métrage montre le passage de l'état de « personne quelconque » à celui de « meneur » dans cet univers parallèle pour le père de la famille Torrance. Les apparitions dont souffre Jack le mettent en contact avec son prédécesseur, un certain Charles Grady, l'ancien concierge de l'Overlook Hotel, le même qui, durant l'hiver 1970, « ran amok and (...) killed his family with an axe, stacked them neatly in one of the rooms in the West Wing, and (...) then he put both barrels of his shotgun in his mouth. ⁴²» (ce qu'annonce le directeur à Jack lors de son entretien, à 6'30").

À plusieurs reprises, Jack rencontre cet homme annoncé mort par le directeur de l'hôtel au début du film, rencontres qui se feront dans des circonstances chaque fois isolées du reste de la famille Torrance. Évalué par le spectateur comme un personnage sorti d'outre-tombe, les conseils qu'il donne à Jack sont une incitation à la répétition de sa tragédie familiale. Si Jack en effet, prend les fonctions de Grady, c'est que le début du film présente un homme qui doit seulement remplir la tâche de gardien. Or, c'est

⁴⁰ Éditions Gallimard, collection Bibliothèque des Histoires, 1992.

⁴¹ http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=80

⁴² Traduit par : "a tué sa famille avec une hache, a entassé les corps dans une chambre de l'aile ouest, puis (...) a placé le double canon de son fusil dans sa bouche."

l'ensemble du personnage de Jack qui doit ensuite s'assimiler à Charles. Les "conseils" de Charles véhiculent une incitation à l'homicide familial. Si le père Torrance affirme dans un premier temps que son fils lui est plus cher que tout au monde et qu'il ne lui fera *jamais* de mal, il agrée bientôt l'idée de "corriger" femme et enfant par la mort : « Perhaps they need (Danny and Wendy) a good talking to, if you don't mind my saying so. Perhaps a bit more. ⁴³» dit Charles Grady (71'50").

La hache, arme du crime de la famille Grady, évoquée par le directeur de l'hôtel, est effectivement également l'arme choisie par Jack pour tenter de tuer sa propre famille. L'entrée sur le lieu de l'hôtel assimile les personnages les uns aux autres (Jack assimilé à Charles, Danny appelé à entrer à *jamais* dans le jeu des jumelles), tandis que l'influence exercée sur eux annihile leur personnalité et en fait des êtres enrôlés dans les fonctions sacramentelles d'un rite. Eternel recommencement, le rite n'appartient pas aux personnages puisqu'ils le subissent, mais au lieu qui les enferme dans des rôles.

L'infanticide, tout comme ce rapport apparemment réel entre les vivants et les morts, est un des autres points abordés par André-Michel Berthoux dans son explication. La claudication de Jack, pour sa part, n'est pas, pour l'auteur, sans rappeler que :

« le sorcier qui conduisait la foule des morts [et qui] avait une particularité liée à la déambulation, [...] boitait. La claudication apparaît dans un rite Tereno (population indienne d'Amazonie) mais aussi dans un grand nombre de mythes et surtout de rites attestés, selon Levi-Strauss, dans les Amériques, en Chine, en Europe continentale et dans le Bassin méditerranéen (Achille, Œdipe, Thésée, en seraient les dignes héritiers, le monosandalisme de Cendrillon par exemple, étant apparenté à cette malformation). ⁴⁴»

⁴³ Traduit par : "peut-être leur faut il (à Danny et à Wendy) une bonne semonce, si vous me permettez ce conseil. Peut-être même davantage."

⁴⁴ *Ibid.*

Clopinant une hache à la main à la poursuite de sa famille, Jack s'inscrit dans ces rites chamaniques. Le lieu, ancien cimetière indien ne devrait-il pas, alors, se lire comme un des aspects ayant modifié le comportement de l'écrivain ?

Le lieu de l'hôtel est, ne l'oublions pas, construit sur un cimetière indien, une terre sacrée où étaient rendus des cultes. La répétition du crime comme la répétition des sentences liturgiques (*for ever and ever and ever*), rappellent sans peine le caractère itératif du rituel. Mais si le rituel chamanique est répétition d'un acte fondateur, il est aussi création d'une cosmogonie propre à une communauté. Or, la sortie du chaos ne peut se faire que par un être "exemplaire"⁴⁵, égal aux dieux de la création. Jack et Charles pourraient être les initiateurs, mais à la différence du rituel chamanique, ils intentent au principe de vie et ne donnent aucune indication aux autres personnages quant au fait que ceux-ci ont le rôle de "l'initiable". Celui qui sort vivant du rituel devient égal à l'être exemplaire, tandis que celui qui y succombe devient victime sur l'autel du sacrifice. Ainsi se différencient les jumelles de Danny. C'est parce que Danny a une perception absolue de la réalité, qui confond monde des vivants et monde autre, perception à laquelle il accède avec l'appui de Tony, qu'il peut relever le défi du rituel et réinstaurer un ordre normal.

Mais l'ambiguïté de *The Shining* est qu'à aucun moment n'est donné accès à la connaissance des êtres fondateurs, c'est-à-dire à la cosmogonie indispensable au chamanisme indien. Pour cette raison, le lieu est une représentation aliénée d'un chamanisme qui peut éventuellement appeler la notion de "malédiction" de l'espace, de la terre volée aux Indiens pour la construction de l'hôtel Overlook. Kubrick présente ainsi des Indiens "mis en boîte" sur les conserves Calumet, sur les tapisseries, ou cousus au manteau de Wendy, les rendant présents tout en les réifiant. Même l'indianité est mise à mal : la perturbation des schémas universels ne touchent pas seulement le monde occidental, les structures normales de la famille *middle-class* étasunienne, mais également celles des cultures indiennes. Rien n'est fidèlement évoqué, Kubrick crée un monde à *partir* de ces données,

⁴⁵ Nous reprenons ici les données historiques de Mircea Eliade, spécialiste du chamanisme.

"fantastique" comme le dit Wendy lorsqu'elle visite l'hôtel pour la première fois.



Ci-contre, quelques représentations des Indiens au sein du film.

Les objets de l'hôtel semblent également connoter la folie grandissante des pensionnaires hivernaux. Progressivement, Jack abandonne ses habitudes de travail et se tourne vers le divertissement commun aux fantômes de l'Overlook Hotel. Si ceux-ci sont les invités de réceptions fastueuses, l'hôtel ne semble pas les inciter au travail. Ainsi, si Jack Torrance joue avec une balle de tennis dans de grandes pièces, c'est qu'il est détourné de l'esprit laborieux dans lequel il se trouvait à son arrivée, déterminé à écrire une nouvelle œuvre littéraire. Il s'abandonne au divertissement, abandon dont la cristallisation est rendue effective dans les deux images finales du long-métrage : dans l'homme gelé dans la neige, ainsi que dans la photographie mémorielle du bal annuel du 4 juillet 1921. Il change, tâtonne, oscille tout comme la balle va et vient entre le mur et les mains de Jack, avant de se perdre parmi les fantômes de l'hôtel auquel il finit par appartenir lui aussi.

Notons aussi les motifs géométriques psychédéliques des tapis et des moquettes qui envahissent l'espace des couloirs et des chambres. A chaque apparition de ces motifs, les personnages semblent comme emprisonnés dans ces représentations en grille. Evocation des mandalas, le motif

psychédélique a un caractère hypnotique auquel succombent les protagonistes. Il renvoie au parcours déambulatoire de Danny sur son tricycle dans l'hôtel, et à pieds à l'intérieur du labyrinthe. Les espaces se répondent de façon symétrique, et se referment sur l'un ou l'autre personnage.



Ci-dessus, mise en valeur du motif ouvert/fermé de la moquette, lors de l'arrivée de la balle aux pieds de Danny.

On remarque ainsi que lorsque Danny réceptionne la balle de tennis dont la provenance reste inconnue, le motif au sol est inversé d'un plan à l'autre : si le motif au sol est ouvert sur la balle lorsqu'elle arrive, il est fermé lorsque la caméra change de prise de vue. L'ouverture correspond à la position assise de l'enfant, tandis que la fermeture correspond à sa posture debout, préambule d'une marche vers la chambre 237. La balle quant à elle, rappelle la balle de tennis avec laquelle jouait Jack quelques scènes auparavant, mais dans une aile différente de l'hôtel, puisque le père se trouvait dans le salon principal. Danny, lui, se trouve en effet dans les couloirs du premier étage. La balle interpelle l'enfant et l'invite à connaître d'où elle provient : en l'occurrence, il s'avère que personne d'autre n'est présent, mais que la chambre 237 est ouverte. Ce phénomène semble happer l'enfant par le divertissement. Comme les jumelles l'invitent d'abord à jouer, c'est désormais une invitation silencieuse du lieu vers un but inconnu mais attirant. La porte de la pièce interdite est enfin ouverte, ouverture qui n'est d'ailleurs pas motivée, et excite l'intérêt de la découverte du lieu et de la transgression de l'interdit qu'avait imposée Dick, le cuisinier de l'hôtel.

D'autre part, la balle fait pont entre le père et la femme de la salle de bain de la chambre 237, annonçant l'interférence entre le rêve homicide du

père, et la strangulation du fils, deux actions qui se déroulent simultanément. Cette intention d'auteur souligne la confusion entre les personnages, les difficultés des résidents saisonniers à jouir de leur libre arbitre du fait que les résidents "permanents", fantomatiques, s'emparent d'eux. En effet, la femme de la salle de bain que Danny accuse auprès de sa mère d'être l'auteure des strangulations, réalise physiquement une part des rêves cauchemardesques du père. La simultanéité des deux actions évoque l'autorité physique de la femme fantasmée et monstrueuse sur les personnages vivants, puisque celle-ci parvient à attirer l'enfant à elle, et à rendre réels les actions rêvées du père.

Le divertissement semble jouer le rôle d'un piège tendu aux personnages masculins : le jeu de la balle épuise le père qui s'endort, tandis que le fils la réceptionne. L'enfermement est trois fois révélé : dans le motif qui enferme Danny, dans la suite 237, et dans le sommeil du père. Le lieu de l'enfermement est aussi bien le lieu physique de la suite que l'espace mental du rêve.

Pour Danny, ces motifs alambiqués, qui résonnent avec ses va-et-vient en vélo et les mouvements de *steadicam* de Kubrick, renvoient aux circonvolutions cérébrales.

« Les longues scènes où Kubrick filme Danny Torrance de dos à vélo dans les couloirs de l'hôtel Overlook sont autant d'occasions pour Kubrick d'utiliser le travelling. Ce recours massif à une telle figure n'est pas innocent. Le chemin apparaît tout tracé ; la caméra suit le destin des individus de *Shining*. Jack Torrance va droit à sa folie, son fils Danny est conscient de sa folie grandissante mais ne peut rien faire pour lui : il est lui aussi « aspiré » par ces longs couloirs. Les travellings réduisent les champs d'action des personnages. ⁴⁶»

Les formes de la moquette, réinterprétées d'ailleurs par l'artiste Virginie Barré, offrent une richesse d'interprétations et de questionnements

⁴⁶ *Ibid.*

intéressante. Elle se sert de l'espace cinématographique pour élaborer son propre travail plastique où elle invite le spectateur à revivre la déambulation paranoïaque des personnages élaborés par Kubrick en 1980,



dans *Shining*, travail in-situ réalisé en 2006 qui recrée la moquette aux motifs psychédéliques⁴⁷ (cf. image ci-contre). C'est dire l'importance du décor, qui à lui seul est un matériau suffisant pour évoquer à nouveau la totalité de l'œuvre, et notamment le parcours anxiogène des personnages, puis du visiteur de l'exposition.

L'objet miroir met en avant la relation préexistante entre le sujet et son *moi* intérieur⁴⁸. Cet objet, nous

l'avons vu, est utilisé par Kubrick pour présenter le jumeau paraphrénique de Danny, Tony. Mais il est également présent dans certains passages avec Jack, notamment dans la scène de la salle de bain d'abord (cf. *I/ Le dysfonctionnement progressif du personnel scénaristique. b. Le shining et la perte des repères.*), où il semble symboliser le passage dans un autre monde



(de l'autre côté du miroir), mais aussi à d'autres moments, comme lorsque Danny rend visite à son père dans la chambre à coucher parentale (cf. cliché ci-contre).

En arrivant dans la chambre, le lieu le plus représentatif de l'intimité amoureuse, Danny doit faire face à deux hommes. Le corps déshumanisé de son père présent dans l'espace de la pièce, d'abord, et son double, habitant l'espace interne du

⁴⁷ Marqueterie de moquette Exposition *Sol System*, centre d'art passerelle, Brest, 2006.

⁴⁸ Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, in *Œuvres complètes* T. XVI 1921 - 1923, PUF, 1991.

miroir, ensuite. Cette image est la réitération de la scène du réveil de la première moitié du film, lorsque Wendy apporte à son époux un plateau de petit déjeuner. Le spectateur est alors confronté à la vision réflexive donnée par le miroir et non à la vision directe de l'action. Le miroir donne une réalité tronquée : les scènes vues à travers le miroir sont connotées de façon positive - le petit déjeuner d'un couple amoureux, les bons rapports père/fils - qui prennent une connotation négative, dès que la caméra offre une vision directe de la scène, délaissant le miroir.

La triplicité de l'image naît avec Danny et la double représentation paternelle, qui tétanisent l'enfant à son arrivée dans la pièce. Le miroir, dans cette séquence, informe le spectateur de ce qui se joue intérieurement en Jack. Il y a une confrontation entre son image extérieure, son corps, l'image qu'il renvoie aux autres ; et l'image du miroir, celle qui nous montre son visage de face et qui sous-entend sa perte de raison dont la représentation la plus évocatrice est le sourire figé du fou. Cette irruption de Danny, à la fois dans l'espace de la chambre à coucher, mais aussi dans le dialogue qui s'instaurait entre Jack et son double, semble mettre fin à cette vision du *moi* intérieur du père.

Ces représentations des personnages et de la vie à l'hôtel à l'intérieur du miroir ne sont pas sans renforcer le concept d'inversion des structures : comme la confusion des mondes des vivants et des morts a lieu, a également lieu la confusion du monde réel et du monde représenté que le miroir symbolise. Objet réflexif, le miroir inverse ou rétablit le sens de lecture des images données, du couple heureux ou couple éclaté, du père attentif au père infanticide. L'intérêt du miroir est culminant, lorsqu'il donne sens à l'inscription du mot "redrum" sur la porte de la chambre où sont enfermés Wendy et son petit garçon qui se protègent de l'attaque du père à la fin du film. C'est le miroir en effet qui invertit le mot et rétablit son sens en "murder" ("meurtre"). L'objet joue alors un rôle de révélateur : les personnages du monde réel n'ont accès qu'à la déformation langagière du mot, puisque l'enfant possédé par Tony, ne peut prononcer que ce qu'il écrit, "redrum", et non "murder". Tony est le reflet inversé de Dany. Seul le miroir permet l'accès au décryptage du mot et permet de comprendre le

caractère cataphorique de cette expression. L'imminence de la tentative de meurtre confirme le sens décrypté et la logique d'inversion du miroir. L'inscription de Danny/Tony indique le lieu des intentions du meurtre.

Le dysfonctionnement ne concerne pas seulement le monde réel, mais également l'espace intrapsychique du *shining*, puisque Tony lui-même est touché par le cryptage du langage. En effet, il affirmait jusqu'ici l'irréalité des images transmises mentalement dans l'hôtel à Danny : "*it's like pictures in a book, it isn't real.*"⁴⁹ Mais ici, les images ne sont pas fantasmées, elles sont vision de la réalité d'un futur imminent. Dans l'incapacité de s'exprimer clairement, Tony est devant la réalisation physique, dans le monde des vivants, du meurtre qu'il perçoit. Ne serait-ce pas d'ailleurs sa propre mort qu'il exprime ? C'est en effet sa dernière possibilité d'expression à travers Danny, et le cri d'alerte qu'il répète, désarticulant le langage dans la répétition effrénée du mot "redrum", localise l'espace-temps de sa dernière apparition. Alors que ce jumeau paraphrénique tenait jusque là à cacher son existence aux parents Torrance en se faisant passer pour un ami imaginaire, il révèle avant sa disparition son existence réelle, et par là même le *shining* dont est doté l'enfant.

L'architecture du lieu a ainsi une importance fondamentale, puisqu'elle enferme les personnages dans ses détails, quoique la structure générale soit particulièrement grande. La notion d'enfermement infernal est justifiée par deux faits : la grandeur dans laquelle les personnages se perdent, mais également la solitude dans laquelle ils sont abandonnés à eux-mêmes, sans autorité veillant sur eux et régulant leur mode de vie. La foule de la haute saison règle les relations humaines, tandis que la désertion de la basse saison laisse place à l'apparition de phénomènes anxiogènes. La taille immense des pièces de l'*Overlook Hotel* isole les membres de la famille Torrance. Leur solitude est renforcée par leur confrontation à l'énormité du lieu. L'espace intérieur, d'autre part, est répercuté par un espace dupliqué, les jardins labyrinthiques, créant une symétrie entre l'intérieur et l'extérieur de l'hôtel.

⁴⁹ "*C'est comme des images dans un livre, c'est pas pour de vrai.*" indique la version française.

B. LE LABYRINTHE OU LE MYTHE DU MINOTAURE

Si les motifs de l'espace intérieur sont exploités dans leurs détails les plus menus, des cadres accrochés aux murs aux formes géométriques qui ornent les sols, l'espace extérieur est quant à lui un pendant qui fait réponse au lieu intérieur. Véritable force de ce film, le labyrinthe aura été filmé dans trois lieux différents. L'extérieur dans un premier studio, les intérieurs d'été à l'aérodrome de Radlett (à cinq miles de l'hôtel) et les intérieurs d'hiver en Angleterre, dans les studios Elstree.⁵⁰ Le lieu extérieur le plus travaillé dans *The Shining* reste sans doute celui du labyrinthe, exploité sous toutes ses formes et solutionnant le film lors de la scène de poursuite finale entre les Torrance père et fils. Le labyrinthe est l'expression du *moi* intérieur des personnages, puisqu'il exacerbe les traits de caractère de ceux qui s'y immiscent, allant jusqu'à conditionner leur vie et leur mort, selon les caractéristiques qui motivent leur déambulation dans le labyrinthe. Comme c'était le cas sur les moquettes de l'*Overlook Hotel*, le parcours labyrinthe forme un nœud que le personnage doit démêler avec les données d'apprentissage qu'il a reçues.

La traversée du labyrinthe est souvent représentée dans les lieux de cultes comme chemin inscrit dans la pierre et menant au divin. On retrouve ainsi la figure labyrinthe dans les jardins baroques ou dans certains mythes, dont le plus célèbre est sans doute celui du minotaure. Selon Jorge Luis Borges⁵¹, la figure du minotaure est née du culte du taureau et de la double hache (*labrys*, qui a donné le mot labyrinthe⁵²) qui étaient fréquents dans la religion préhellénique qui célébrait aussi des tauromachies sacrées. Deux thèmes que nous retrouvons dans *The Shining* : la double hache pouvant être associée à la hache utilisée par Charles Grady, mais également celle utilisée par Jack Torrance. L'omniprésence du labyrinthe dans l'œuvre de Kubrick renvoie à ce mythe du minotaure et participe d'une idée

⁵⁰ <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining2.html>

⁵¹ *Le livre des êtres imaginaires*, Éditions Gallimard, Paris. 2007, 233 p.

⁵² La hache, encore une fois, trouve une résonance particulière dans *The Shining*.

d'initiation. La déambulation à l'intérieur du labyrinthe exige une connaissance de sa complexité pour en sortir : la transmission du savoir initiatique est assurée par la mère, Wendy, envers l'enfant, mais non par le père. De fait, la traversée du labyrinthe végétal est une course assurée pour le fils, tandis qu'elle est une errance tâtonnante pour le père claudiquant. Cette distinction exprime le différent degré de connaissance de l'un et de l'autre, et par là même, l'assurance qu'ils peuvent ou non sortir vivant, donc vainqueurs, du dédale.

Les films de Kubrick nous invitent non pas simplement à écouter des récits anecdotiques mais à relier ces récits aux mêmes enjeux thématiques que ceux qui ont alimenté les mythes fondateurs. Cette quête transporte les personnages au-delà du récit dans une cosmogonie. Effectivement, la représentation matérielle du labyrinthe à l'intérieur de l'hôtel, à travers la maquette, assure le surplomb de Jack sur les autres personnages, à l'intérieur de l'hôtel. Mais dès que celui-ci quitte le lieu intérieur de *l'Overlook*, il est confronté à une autre réalité qu'il ne maîtrise plus. Le parallélisme symétrique qui existe entre Jack géant par rapport à la maquette et sa petitesse à l'intérieur du jardin labyrinthe, fait une fois de plus œuvre de miroir. Le rétablissement de la réalité ne se fait qu'une fois que le père se confronte physiquement au jardin. La symétrie assure une recreation inversée de l'univers fantasmé, le monde du divertissement (celui de la maquette, ouvrage esthétique plus que fonctionnel), en un monde initiatique où les vertus intellectuelles priment, puisque c'est la mémoire de l'enseignement reçu qui permet à l'enfant de sortir du parcours. Si Jack tente de connaître le labyrinthe par une étude de la maquette, il n'en a pas mémoire et reste enfermé en son sein, fait dont la conséquence est la mort.

La mémoire est ainsi un enjeu primordial dans la réussite de l'épreuve labyrinthe. Mais elle est également un enjeu essentiel des rites initiatiques, puisqu'elle pérennise la transmission des connaissances d'un être fondateur à ses successeurs initiés. L'expérience du réel auquel est confronté Danny lui permet d'enrichir sa mémoire et de se sortir des situations, tandis que l'enseignement théorique de Grady ne permet à aucun

moment à Jack de parvenir à ses fins. L'expérience est supérieure à la "langue de bois" du personnage maléfique de Grady : c'est un langage de séduction qui se joue de Jack.

Une fois les clefs de connaissance transmises aux personnages masculins qui sont confrontés à la traversée, demeure la question de l'objet de la quête initiatique vers laquelle ils se dirigent. Dans *The Shining*, il n'y a pas de monstre au centre du lieu, mais un personnage rendu monstrueux, car déformé par la folie et la claudication, qui poursuit un enfant. Deux générations s'opposent : le père et le fils. Mais le fils n'est pas encore un jeune homme jouissant de sa pleine force, il est un enfant qui devrait souffrir de sa faiblesse. Pour rétablir l'équité de la dualité, le père est amputé de certaines de ses facultés physiques et mentales, à la fois sa capacité à marcher correctement (de fait, il ne peut pas courir), mais également sa capacité à raisonner (il s'attaque à son propre fils) et à parler (il s'exprime par cris animalesques, sorte de râle qui achève de le déshumaniser). Ce n'est que par ces conditions rétrogrades que Danny peut vaincre son père, aussi moralement que physiquement, puisqu'il est inconcevable que cet enfant doué de raison décide d'affronter un père qui ne serait pas frappé par une folie meurtrière.

Le lieu du labyrinthe est le terrain propice à l'affrontement des deux individus. Il ne met pas face à face deux êtres comme dans une arène, où la loi du plus fort règne plus facilement, mais bien dans un espace noué où l'intelligence prévaut sur la force physique. La supériorité que devrait procurer la possession de la hache ne fonctionne pas : c'est la connaissance du réseau spatial qui forme l'aide la plus précieuse. S'il n'y a pas de fil d'Ariane pour sortir les héros de la situation, il y a cependant les traces laissées dans la neige qui sont à double tranchant : elles peuvent aussi bien trahir les personnages que leur permettre de sortir du labyrinthe. Et en effet, la traçabilité de Danny trompe le père, par la force intellectuelle dont le garçon fait preuve. L'effacement de la trace et la marche à reculons sont deux moyens ingénieux qui dépassent le moyen matériel de la hache. Si la claudication faisait de Jack un sorcier conduisant les morts, il ne conduit ici aucun cortège funèbre, d'autant que la course à reculons fait partie des

capacités du chamane accompli. L'enfant est capable de maîtriser l'espace et le temps, il n'est rattrapé ni par l'un ni par l'autre.

L'image du minotaure est presque indissociable de celle du labyrinthe, toujours selon l'interprétation de Borges, parce que l'idée d'une maison bâtie pour que les gens s'y perdent est aussi étrange que celle d'un homme à tête de taureau, et qu'il est normal qu'au centre d'une maison monstrueuse vive un habitant monstrueux. Pour Vincent Message, qui enseigne la littérature comparée à Paris VIII, et qui a étudié *The Shining*,

« l'architecture hors-norme du labyrinthe répond à la nature hybride du Minotaure, leurs monstruosités se correspondent⁵³».

Mi-père, mi-tueur, Jack, dans le film de Kubrick, incarne la déperdition et la perte. La figure du labyrinthe, qui est présente sous la forme d'une maquette dans le hall de l'hôtel, se retrouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Un plan du dédale de topiaires est également fixé à l'entrée du parcours. Au cœur de ce film, cette présence binaire devient oppressante pour les personnages. Kubrick, avec cette double utilisation du jardin, joue sur les imbrications du microcosme et du macrocosme. La géométrie variable du labyrinthe renforce l'impression claustrophobique. Il est motif de la négation de l'échappatoire pour le profane, de même que la géométrie cosmogonique impose une lecture spirituelle comme clef d'élévation et de transcendance. La forte prégnance de l'image du labyrinthe suggère que l'ensemble de l'œuvre de Kubrick est une réflexion sur la levée d'un mystère, sur la présence d'un dieu créateur, et la nécessité d'être initié pour atteindre à cette révélation. Un labyrinthe est un lieu d'errance et de mort pour le profane. S'il a été choisi pour être le guide au royaumes des morts (cf. *1/L'influence du lieu sur les personnages*), Jack faillit lors de la dernière étape de son initiation. Torrance, en refusant de se consacrer à sa famille, tend à sa perte. Car c'est le jeu, et le fait de parcourir l'espace du labyrinthe qui permet à Danny de retrouver la sortie, dans un cheminement,

⁵³ Article « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », *Amaltea, Revista de mitocrítica*, Vol. 1 (2009), p. 189-201

une progression lente. Jack, lui, ne fait que « travailler » (en réalité, il écrit sans cesse la même formule) :

« La répétition maniaque sur les centaines de pages de son tapuscrit⁵⁴ constitue la preuve définitive de son effondrement mental : *All work and no play makes Jack a dull boy*⁵⁵. Après la course-poursuite dans le labyrinthe, ce proverbe à première vue banal prend un tout autre relief : Danny, qui s'est déjà promené dans le labyrinthe pour y jouer, parvient à retrouver son chemin et à semer son père grâce à une ruse d'Indien consistant à revenir sur ses pas ; Jack, qui n'a fait que travailler et ne connaît que la vitesse brute de l'homme blanc, perd quant à lui tout sens de l'orientation et succombe dans la nuit glaciale. ⁵⁶»

Le temps de l'homme blanc, incarnation de l'homme moderne du XX^e siècle, trouve toutes ses limites face à celui de l'Indien, figure ethnique hors du temps parce qu'en écho avec la mort (nous sommes sur un cimetière, mais les Indiens agrément également l'existence de deux mondes, le nôtre et celui qu'ils appellent le monde-autre⁵⁷) : la déperdition labyrinthique montre à quel point la conception occidentale est inefficace par rapport à une quête spirituelle qui saisit l'éternité (ainsi se trouvent des mentions de mesure du temps : 3h15 de trajet, les saisons été/hiver, les cartons d'intertitres, les autorisations d'entrée et de sortie de Wendy dans l'espace de travail de Jack...).

La maîtrise du temps est par conséquent une course pour la vie : le labyrinthe est la réalisation physique d'une course contre la montre, puisque le froid de l'hiver - les informations télévisuelles indiquent qu'il fait -20°C - menace les *concourants* de mort. Mais la course contre le temps est également celle présente dans la trame générale du film, puisque l'écrivain

⁵⁴Autre forme de la répétition, qui empêche tout acte de création novateur.

⁵⁵Littéralement : « Beaucoup de travail et pas de loisirs font de Jack un triste sire ». Traduit dans la version française du film par « Un tien vaut mieux que deux tu l'auras ».

⁵⁶ *Ibid.* Page 197.

⁵⁷ Voir à ce sujet les importants travaux ethnologiques de Sébastien Baud, *Faire parler les montagnes*, Éd. Armand Colin. Paris, 2011.

ne bénéficie que de cinq mois pour achever la rédaction de son œuvre. Le temps a finalement raison de Jack, puisqu'il perd toute forme d'inspiration, mais également sa raison, au bout d'à peine deux mois de vie à *l'Overlook Hotel*. L'accélération du temps est amplifiée par la mise en abyme des deux instances temporelles : le temps de la résidence pendant la basse saison, et le décompte temporel pour sortir vivant du labyrinthe, qui correspond à la capacité biologique humaine à rester un certain temps dans le froid glacial.

Les retrouvailles du fils et de la mère sont le couronnement de l'épreuve du labyrinthe. En effet, si nous accusons la forme initiatique du labyrinthe, la femme est la "récompense" promise au vainqueur, sacrifiée au monstre ou rendue vivante au héros. Ici, Wendy se tient à l'écart de l'affrontement masculin, comme Ariane qui laisse à Thésée un fil qui lui permet de ne pas perdre son chemin. Le fil d'Ariane est l'enseignement du parcours dans le labyrinthe, fait par Wendy, sous forme ludique lors des promenades sur ce terrain. Elle est l'initiatrice qui, si son enseignement est suffisant, retrouve celui qu'elle a guidé dans la démarche ritualisée. Notons ainsi que Wendy, lors des promenades avec Danny par temps clair, laisse l'enfant la liberté de l'erreur nécessaire à un bon apprentissage⁵⁸. Cette étape préalable permet à son fils de ménager le temps passé à l'intérieur du lieu et d'en sortir vivant lorsqu'il s'agit d'affronter le père.

Si une telle maîtrise est possible, c'est que la symbolique propre au labyrinthe s'évalue en fonction des notions d'enfermement et d'ouverture, selon que les personnages qui s'y trouvent peuvent ou non en sortir. L'enfermement concerne le père parce qu'il est d'abord enfermé dans sa propre circonvolution intellectuelle : son handicap mental, stérilité créatrice qui se confirme dans l'écriture de son manuscrit, mais aussi stérilité dont l'apogée est donné dans la répétition maniaque d'un proverbe, le paralyse à

⁵⁸ Le cul-de-sac fait partie de l'apprentissage labyrinthe pour l'enfant :

Wendy : Give me your hand. Oh, isn't it beautiful ?

Danny : Yeah.

Wendy : Here's a dead end.

Traduit en français par :

Wendy : Donne-moi la main. Oh, n'est-ce pas magnifique ?

Danny : Ouais.

Wendy : Et voilà un cul-de-sac.

l'intérieur du labyrinthe, parce qu'il est dans l'incapacité à créer⁵⁹, à envisager une solution d'ouverture pour sortir du labyrinthe en inventant un langage, sorte de fil d'une Ariane Muse, dont la présence lui ôterait "l'impuissance créatrice". Au contraire, l'enfant est ouverture, n'étant pas atteint par la folie qui a frappé son père. Danny est capable de créativité et d'ingéniosité, comme il l'a prouvé à travers Tony, son jumeau paraphrénique, personnage capable de l'extraire d'une répétition mortifère (la rencontre avec les jumelles Grady, par exemple) qu'une identification au père pouvait perpétuer.

La comparaison faite avec le minotaure trouve donc un écho à la fois dans le motif labyrinthique, mais aussi à travers la mort de la figure hybride (celle du père/tueur, ici) au sein de ce dédale végétal. L'hybridité renvoie naturellement aux symétries récurrentes qui parsèment l'œuvre. La construction en miroir s'accroît ainsi parmi les personnages, entre lieux représentés et lieux réels, et les polysémies inhérentes aux symboles, notamment le symbole du labyrinthe qui signifie tantôt enfermement tantôt ouverture. L'enfer est l'incapacité à lever le paradoxe du symbole qui a une signification double, incapacité unilatérale car elle ne peut concerner que l'enfermement et non l'ouverture. La représentation spatiale se trouve donc au cœur de l'intrigue *kubrickienne*, passant par le réel d'abord, mais s'aventurant également dans le psychique des protagonistes.

⁵⁹ Si on évoque ici une impuissance créatrice, cette dernière n'est pas sans rappeler, dans le domaine biologique, l'impuissance masculine.

C. L'ESPACE DU FANTASTIQUE ET DU PARANORMAL : ACCÈS AUX PORTES DES ENFERS :

Pour créer un espace fantastique dans *The Shining*, les personnages s'élaborent autour de dérèglements psychologiques qu'on peut expliquer par des données médicales. La construction du personnel fictif repose, comme nous l'avons vu jusqu'ici, sur des bases irrationnelles qui appellent les champs de la mystique, avec le chamanisme, mais également du mythe, et ce à travers leurs représentations. Mais ce qui permet de faire entrer cette œuvre dans le genre fantastique, ce sont les schémas psychologiques auxquels correspondent les Torrance. Effectivement, le fantastique répond de la confrontation de deux univers : l'un réaliste, l'autre irrationnel. Le surgissement d'événements surnaturels à l'intérieur d'un univers réaliste engendre des perturbations auxquels devront répondre les protagonistes. Face à des phénomènes inexplicables, ils subissent les conséquences de l'ordre "normal" et réaliste, empruntés au domaine médical.

Les irruptions d'un monde autre dans le monde des vivants s'évaluent ainsi par les visions d'horreur du jeune Danny, de plus en plus nombreuses au cours du film.

« Les manifestations cliniques fantomatiques sont liées à un travail psychique incessant et désespéré de l'enfant pour combler la lacune. [...] Le fantôme au sens métapsychologique est donc une construction psychique de l'enfant, le produit de son travail psychique pour comprendre et soigner son parent. Se soigner lui-même, aussi, en créant de la symbolisation là où il n'y en avait pas⁶⁰. »

Si Danny ne cherche pas à soigner son parent par la manifestation d'images fantomatiques, il parvient cependant à verbaliser ou à exprimer des phénomènes dont il est témoin et qui restent inexplicables à l'intérieur

⁶⁰ Claude Nachin, *Les fantômes de l'âme, À propos des héritages psychiques*, L'Harmattan, 1993, pp. 11-12.

du film. Kubrick crée un univers de non-dit, et ne rationalise à aucun moment les séquences d'horreur ou d'étrangeté du film. Un seul mot couronne l'ensemble des phénomènes irrationnels : "shining", don ou sort qui permet la clairvoyance, autant que l'irruption inquiétante des morts parmi les vivants, dans des visions apocalyptiques.

Les réactions de Danny se font par l'expérience pulsionnelle de l'agressivité et de la colère, à la fois à travers Tony, mais aussi à travers son père, qui lui, exprime son *shining* physiquement, et notamment avec la poursuite à la hache. Le recours à un double, le jumeau paraphrénique, peut également œuvrer en vue d'une compensation d'un vide. La suppression progressive de la personnalité initiale du père est ainsi compensée par la présence plus accrue de Tony, jusqu'à ce que celui-ci disparaisse à son tour. La lacune dont parle l'auteur Claude Nachin, est effective chez Danny. Le rejet de son père dès que celui-ci bascule dans la folie tend à renforcer les visions d'horreur dont il souffre.

D'autre part, à voir les explications que donne la science psychologique de l'apparition d'un double ventriloque, le spectateur peut envisager que Tony est lui-même un mort dont le décès est matérialisé par le mot "redrum"/"murder". Le secret que Danny doit sceller d'un silence, à savoir l'existence du "petit garçon qui vit dans sa bouche", trouve écho dans une possible mort violente qui aurait touché Tony :

« Dans certains cas (de secret, entre autres), tout se passe comme si un mort dans des circonstances dramatiques, honteuses, ou « injustes » ne pouvait s'en aller et restait attaché à la famille sous la forme d'un fantôme ou d'un revenant, caché ou mal enterré dans une crypte dans le cœur d'un descendant, et s'exprimant parfois comme un ventriloque et parfois sous la forme de symptômes répétitifs et passant de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant⁶¹»

⁶¹ Nicolas Abraham et Maria Tôrôk *L'Ecorce et le Noyau*. Éd. Flammarion, Paris. 1987, 480 pp.

écrivent Nicolas Abraham et Maria Tôrôk⁶². Ici, même si la mort ne concerne pas la famille Torrance, elle contamine cependant la psyché familiale. Fonctionnant sur un modèle identique (hétérosexuel et traditionnel), où triomphe le Dogme paternel⁶³ (Jack comme Charles peuvent décider du droit de vie et de mort sur leur progéniture) les deux familles, Grady et Torrance, partagent cette transmission funeste. Même si, contrairement au personnage de Regan dans *L'exorciste* (*The Exorcist*, William Friedkin. 1973), Danny n'est pas possédé à proprement parler, les deux jeunes gens ont en commun un violent choc émotionnel qu'ils n'arrivent à faire passer. Pour compléter ce propos, notons que le directeur de l'Overlook Hotel informe que la destruction de la famille Grady s'est faite dans des conditions des plus violentes et épouvantables dont le tabou est rendu évident par le silence des habitants de la région. Le tabou positionne alors l'événement comme un fait qui doit rester secret afin de ne pas amplifier le caractère dramatique de l'affaire. Cependant, la mort des Grady ne saurait rester secrète avec le *shining* de Danny, qui lui procure la nouvelle en même temps que son père. Ce don génère un premier aspect fantastique, par l'anticipation des informations que l'enfant perçoit⁶⁴ et qui témoigne de la dilatation du temps.

Pour Louis Crocq :

« [...] le trauma correspond à une confrontation inopinée avec le réel de la mort. Brutalement, s'effondre le monde de culture avec lequel le sujet vivait jusqu'alors. [Il] se retrouve dans un monde brut de sensations aigües qui n'ont plus de sens pour lui. ⁶⁵»

Si cette hypothèse qu'avance l'auteur se rapportait au départ aux soldats et autres victimes de la guerre, elle donne toutefois un sens au ressenti de Doc, sobriquet donné à Danny par ses intimes, et une explication relative à ses visions. Il est évident que le changement environnemental que subit l'enfant, du domicile parental initial au grand complexe isolé de

⁶² À propos des morts violentes, voir aussi *Des bienfaits de la dépression*, de Pierre Férida.

⁶³ Cf. à ce propos, l'ouvrage récent de Michel Tort, *La fin du dogme paternel*. Éd. Flammarion, Paris, 2007.

⁶⁴ Ici, une déclinaison de la transmission générationnelle.

⁶⁵ « Traumatismes de guerre », entrevue filmée, *Les Fragments d'Antonin* (suppléments), MK2, 2008.

L'Overlook, forme une variation importante dans le décor et dans les relations entretenues par les individus. Le "monde brut de sensations aigües" dépouillé de ses sens est le premier contact de l'enfant et des images du *shining* qu'il perçoit. Kubrick met en scène un enfant qui est face à l'incompréhension de ce qui lui arrive : il n'a pas les clefs d'interprétation nécessaires pour comprendre ce à quoi il est confronté derechef, mais se voit fournir des mobiles au fur et à mesure de l'intrigue, par les informations que lui donnent le chef cuisinier, Hallorann, sur ce qu'est le *shining*, mais également par les liens que l'enfant fera entre les différents événements paranormaux et leurs possibles conséquences.

Néanmoins, le garçon n'est pas le seul à avoir accès à ce monde autre. La progression de l'intrigue met dans un premier temps l'enfant face à ces visions, mais également Hallorann, Jack, puis au final, Wendy, seule figure féminine qui y aura accès. Cette entrée progressive correspond davantage à l'effraction du monde des morts dans celui des vivants, qu'à la possibilité des vivants d'accéder au monde des morts. Effectivement, c'est le lieu qui infère sur les visions des habitants saisonniers : si Danny est une figure d'exception parce qu'il peut accéder au *shining* n'importe où, ses parents, quant à eux, n'y accèdent qu'au lieu de l'hôtel. L'Overlook est ainsi un espace autre, qui en appelle à l'étrange et au paranormal, par le changement qu'il provoque sur les habitants saisonniers. Le trauma n'est pas tant vécu par les résidents qu'il est une trace imprégnée de l'espace de l'hôtel : il est la mémoire du lieu qui interfère sur eux.

Ainsi, si seulement deux figures se réclamaient du *shining* au début du film, les autres personnages devaient en restés exclus : Tony, précise Danny, ne veut pas qu'il en parle à ses parents. Les prescriptions posées par Tony ne sont pas respectées, car le lieu va monter un second univers à l'intérieur du premier, l'hôtel, de façon non dissociée, et par là même, dans la possibilité d'être vu/connu des résidents.



C'est en cherchant Danny que Wendy tombe sur ce couple atypique. (102'03'')

Lorsque Wendy commence à fuir son époux (qu'elle enferme dans la

chambre froide des cuisines de l'*Overlook Hotel*), et court chercher Danny, la mère de famille est alors confrontée une première fois aux fantômes. Il s'agit d'abord d'un couple homosexuel hybride⁶⁶, où un homme portant un déguisement fait une "fellation" à un quinquagénaire dans une des chambres dont la porte est restée ouverte. La construction de cette vision s'effectue en écho avec la réception donnée dans le grand salon où Jack se trouvait : elle suggère l'isolement de deux individus dans une chambre particulière, avec la progression thématique des visions. En effet, si les images du *shining* ne correspondaient jusqu'alors qu'à des visions de l'horreur, elles correspondent désormais également au thème du libertinage. La position des personnages et le postérieur dénudé de l'homme déguisé ne font pas de doute, et contribuent à marquer encore davantage le détraquement et le basculement de l'univers de l'*Overlook*. L'étrangeté de la scène tient du fait de la variation brutale des thèmes abordés : le décalage entre l'horreur et la luxure crée un effet de surprise.

D'autre part, l'accoutrement des personnages accentue une fois de plus la notion de divertissement, la luxure étant par ailleurs l'un des sept péchés capitaux qui va de pair avec la morale occidentale chrétienne. Séduction équivalant à détournement de Dieu, ces apparitions immorales, voire amorales, suggèrent qu'elles sont l'objet du diable. La mère de famille est marquée par la surprise : elle est un personnage raisonnable qui ne bascule qu'à son insu dans l'accès à ces visions, contrairement à son mari qui ne s'étonne pas des conversations qu'il entretient avec les personnages fantomatiques, dont la femme de la salle de bain forme un fantôme sexuel.

⁶⁶ Dans ce contexte traditionnel classique, où l'hétérosexualité triomphe, l'irruption de l'homosexualité destabilise Wendy. Le spectateur doit-il s'interroger sur les fondements du couple Torrance ? Qu'en est-il de la sexualité entre Wendy et Jack ?

Comme dans *Eyes Wide Shut* et *A Clockwork Orange*, la luxure motive la tombée des personnages dans le vice ou les incite à fuir : Jack y succombe, tandis que Wendy s'effraie. D'autre part, les premières apparitions fantomatiques auxquelles sont confrontés les parents Torrance, ont toujours lieu dans un espace séparé par une porte. La démarcation des deux espaces ne reste cependant pas effective par la suite : les parents sont, dans les visions ultérieures, confrontés directement aux résidents fantomatiques, dans un même lieu. L'évolution de l'espace se construit ainsi par un rapport de proximité de plus en plus restreint, qui contribue à augmenter la tension dramatique. Le caractère infernal demeure dans le rapprochement de deux univers qui devraient rester distincts : la pénétration des deux espaces l'un dans l'autre propulse les personnages dans un environnement étranger à eux-mêmes, inquiétant car inhabituel, et défiant les lois de la nature.

On constate effectivement que seuls les parents Torrance accèdent à des visions de la mort en mouvement, c'est-à-dire aux personnages massacrés, relevant du surnaturel, qui continuent de se mouvoir comme des vivants. Ce thème du "mort-vivant" ne concerne pas Danny, qui de son côté ne voit que les fantômes dans leur apparence pré-mortem et en mouvement, ou post-mortem et inertes. Pensons par exemple aux jumelles, qui ont tantôt leur apparence de vivantes, adoptant alors le comportement des vivants, tantôt prenant l'apparence des morts, et gisant dans une marre de sang.



*« Nice reception, isn't it ?⁶⁷»,
demande cet homme à la mère de
famille. (104'50'')*

À l'inverse, lorsqu'elle redescend dans le hall de l'hôtel, Wendy doit faire face à un invité ensanglanté. Le registre fantastique réside dans le décalage, une fois de plus, qui existe entre le comportement normal de ce personnage, et le sang sur son front qui rappelle les coups de hache de Grady ou de Jack.

⁶⁷ Traduit, dans la version française, par : « Belle réception, hein ? ».

*Ici, la vague de sang traversant tout le couloir de l'hôtel (vignettes ci-dessous)
déjà rencontrée auparavant.*



L'envahissement de l'horreur dans le champ de vision se concrétise par l'apparition itérée de la vague de sang. Observée cette fois-ci par la mère, l'image conserve le même axe de caméra. Les portes restent closes, contrairement aux autres portes restées ouvertes précédemment : les coulées de sang inondent l'espace filmé sans que celles-ci ne s'ouvrent. La progression du rapprochement du surnaturel avec le personnage réaliste, permet d'envisager la submersion de celui-ci dans le champ de l'horreur. Le caractère de l'enfer s'accroît encore par cet envahissement. C'est la clef finale qui boucle la série de visions de l'horreur, une boucle en effet, qui se noue avec la première vision du fils de cette même scène. La signification de la vague suggère différents sens : les meurtres commis dans l'établissement, l'annonce du danger qui pèse à nouveau sur les vivants, mais également la mémoire du site, ancien cimetière profané par la construction de l'hôtel, et par là même, la transgression du respect de la mémoire due aux morts.

La redondance de cette image accélère le rythme diégétique, notamment avec la place intercalée qu'elle prend parmi les autres scènes macabres, et par la tension créée. Kubrick en donnant à voir des séquences fantastiques et d'horreur, met le spectateur dans une situation de doute. Lors du dénouement du long-métrage, le réalisateur crée un retournement de situation, en biaisant l'interprétation des manifestations du *shining* à laquelle il avait amené son spectateur. Effectivement, les éléments diégétiques avaient dans un premier temps donné les visions surnaturelles comme fantômes des personnages, puis les avaient fait pénétrer plus

intrinsèquement dans l'univers "réel", de façon à les submerger, alors qu'ils n'étaient pas censés avoir le don de *shining*. Mais en fixant l'image photographique de Jack dans la scène du bal, l'auteur du film remet en question la contradiction des deux mondes qui devraient se rejeter.



Ci-dessus, la progression du travelling de fin en trois vignettes. Si, petit à petit la tension dramatique augmente avec le mouvement de caméra, Kubrick donnera une des clés du film dans cette séquence sans toutefois mettre fin aux doutes soulevés plus haut, quant aux dysfonctionnements temporel et spatial.

D'autre part, le *cut* effectué sur cette séquence sanglante, permet de suivre la progression de Danny au cœur du labyrinthe. Alors qu'un espace-temps fonctionnel permettrait de constater des résidus de cette coulée sanglante, lorsque le réalisateur revient aux plans intérieurs, il semble faire abstraction de ce qui a été montré alors. Les strates temporelles se chevauchent et dysfonctionnent. Il n'est nullement question d'apprécier le sang restant au sol, mais plutôt de donner à comprendre l'intrigue de l'œuvre : par un travelling avant dont le départ du plan est assez large, et qui permet d'apercevoir au fur et à mesure que la caméra progresse, quelques cadres sur un des murs de l'*Overlook Hotel*. C'est ici qu'apparaît la

photographie de Jack sur le mur, qui fige dans l'image l'anachronisme de l'intrigue : alors que le début du film nous offre un environnement contemporain, avec des conditions de vie similaires à la réalité de 1980, année de sortie du film, la photographie noir et blanc montre un bal de 1921, comme l'indique le commentaire au-dessous de celle-ci.

Ce retournement de situation annihile les interprétations premières, en indiquant l'évolution constante de l'univers propre à l'Overlook Hotel : il n'existe pas de réalité fixe dans cet hôtel, mais un éternel mouvement, de fonte et de refonte des données établies. Temps et espace apparaissent alors comme deux dimensions fluides et dépourvues de mesure rationnelle. Le registre du fantastique et du paranormal est alors développé à son paroxysme.

D. LA COMPLEXIFICATION DU SCHEMA DIÉGÉTIQUE PAR L'ÉTUDE DES POINTS DE VUE :

La séquence évoquée précédemment (travelling final dans *The Shining*), clé de voûte de ce long-métrage selon Kubrick lui-même, mais aussi éclatement final de la structure spatio-temporelle de la narration, met l'accent sur un autre aspect lié à la représentation spatio-temporelle : les points de vue. Effectivement, le film semble suivre une progression qui correspond à une perception évolutive du monde des morts. Danny, d'abord, mais aussi en parallèle, son père Jack, subissent les apparitions fantomatiques. Mais tous deux n'envisagent pas le *shining* de la même manière : le fils cherche à fuir ce qu'il voit, d'où le discours rassurant de Tony, tandis que son père se complaît dans ces visions, en s'adaptant, voire en se confortant, dans ce même monde. L'attitude de ces deux personnages diverge, les dirigeant vers des fins opposées. Par ailleurs, le fils est guidé par le cuisinier de l'hôtel, figure tutélaire par le message qu'il délivre ; tandis que

le second n'est épaulé que par lui-même, sinon par des représentations diaboliques. Ainsi, on le voit à trois reprises conclure un pacte, à l'écrit ou oralement. Le premier est le contrat d'embauche conclu avec Ullman, le second intervient avec le barman à qui il vend son âme pour un verre d'alcool, et enfin, avec Grady à qui il promet d'être digne de ses espérances, en "corrigeant" sa famille. De fait, lorsque la caméra prendra le point de vue de l'un ou de l'autre, père ou fils, le registre obtenu sera différent : le père, conforté dans sa position de signataire de ces contrats diaboliques, percevra des "fantômes" humanisés, tandis que Danny, dans la position de victime de ces hallucinations, ne percevra que morts-vivants et autres visions horribles.

Les apparitions placent le spectateur dans l'incompréhension, de plus en plus marquée au cours de l'œuvre, de telle façon que la limite entre fiction réaliste et visions hallucinatoires est de plus en plus indistincte. Ainsi, lorsque Kubrick fait voir à son spectateur toutes les séquences d'horreur présentes dans le film, le fait-il dans le but de les faire suivre la temporalité réaliste et initiale de ces personnages, celle des années 80, ou alors, le spectateur doit-il les considérer comme faisant partie d'une strate temporelle extérieure à l'histoire ? Dans le cas de la séquence de la salle de bain, le point de vue étant interne (le spectateur *est* Jack Torrance), la question ne se pose pas vraiment. Cependant, après avoir analysé certaines séquences, notamment celles des différentes vagues de sang, la temporalité semble hachée dans l'œuvre. Pour avancer cette assertion, il nous suffit d'abord de reprendre le schéma du film, dont les cartons d'intertitres ne font que segmenter l'ensemble ("*Fermeture annuelle*", "*Un mois plus tard*", "*Mardi*", etc.), contribuant à l'accélération temporelle. L'unité de mesure se fait à une échelle de plus en plus petite. Mais aussi et surtout, le travelling décrit dernièrement agit comme un sprint final dans cette course du temps. Le point de vue général ainsi adopté par la caméra s'empare de la temporalité. La photographie encadrée de Jack Torrance, datée du 4 Juillet 1921, pousse la temporalité à son paroxysme et remet en question toute l'intrigue présentée auparavant. L'image d'un Jack présent lors du bal annuel de l'hôtel en 1921, est-elle une fiction réaliste, parallèle au développement diégétique présenté jusqu'alors ? Ou est-ce le reste de la diégèse qui ferait

partie d'une strate temporelle autre, sorte d'hallucination propre au personnage patriarcal ?

En marquant une période différente du reste du film, cet ultime passage propose une grille de lecture parallèle. En contradiction avec les inscriptions chronologiques évoquées plus haut et qui s'imposaient comme unique autorité sur la temporalité du récit, cette irruption brutale d'une date antérieure à celles présentées alors, vient perturber le schéma temporel. Le travelling final est-il à considérer comme un plan en focalisation interne (la caméra propose la vision de Jack Torrance), qui serait un *flash-back* dans le film, moment où Jack se verrait lui-même dans cet ensemble de photographies encadrées présentant le bal annuel de l'hôtel en 1921 ? En effet, Jack Torrance est le seul personnage à ne pas être sorti du domaine de l'hôtel à ce moment-là, et les autres séquences du film ont mis en scène des personnages fantomatiques. Ou le mouvement de caméra n'est-il finalement qu'une autre fiction réaliste censée apporter un questionnement supplémentaire au spectateur dubitatif ? La première supposition donnerait raison à l'existence d'une dimension parallèle, où s'enferme le père de famille, qui se verrait alors figé dans un monde révolu. Si dans la réalité, le passé est un lieu de références et non un lieu de résidence, Jack devient le prisonnier d'une strate temporelle qu'il ne connaît pas, sombrant dans la folie et laissant surgir ses instincts grégaires. La seconde supposition, quant à elle, participe du détraquement de l'œuvre, comme si l'anachronisme de la date venait anéantir la possibilité de réalisation de l'histoire venant d'être racontée avant. Cette référence temporelle viendrait compromettre la trame cinématographique initiale, en apportant un repère antérieur qui évacuerait l'accréditement de la diégèse première.

Le travail des points de vue offre ainsi un panel d'interprétations qui fait différer le sens donné à l'œuvre de Kubrick. La confusion que cette polysémie fait régner ne peut cependant que permettre l'admission de l'enfermement des personnages, voire de l'ensemble des scénarios qu'ils font émerger, dans une strate narrative, enrayant ou agréant sa crédibilité. L'espace filmé répond alors de la déconstruction du temps ou de

l'atemporalité de la diégèse. Cette impossibilité d'absolu sémantique, fait lien avec la notion même d'enfer : effectivement, l'enfer n'est qu'un logos de la religion qui s'inscrit dans le mythe de ladite religion, et ayant le crédit ou non du fidèle. La tentation soumise à Danny par les jumelles Grady et Jack Torrance d'entrer dans le hors-temps par la formule "*for ever and ever and ever*", à laquelle les "tentateurs" ont eux-mêmes succombé, mais à laquelle résiste le petit garçon, joue de ce double choix d'adhésion ou de non adhésion au mythe qui se crée d'un enfer propre à l'Overlook Hotel. L'enfer, dans toute religion, comme le paradis, compromet le temps humain auquel il préfère l'éternité. En reprenant ce topos, Kubrick scinde également entre temps et éternité les dimensions temporelles auxquelles choisissent d'appartenir ses personnages.⁶⁸

Le schéma spatio-temporel de *The Shining* se construit ainsi dans la complexité. Il est fondé sur des réponses multiples qui logent un paradoxe dont la clef n'est jamais donnée. À la portion d'espace et de temps que remplit le personnel diégétique, demeurent par contraste, le vide et l'illimité, générateurs anxio-gènes.

⁶⁸ Le temps infernal à l'intérieur duquel se répètent les scénarios familiaux (chez les Grady, comme chez les Torrance), tragiques ou simplement traditionnels, annihile l'invention identitaire. Les femmes, au premier abord, sont des mères victimes (même si Wendy parviendra à détruire ce schéma en sauvant son fils de la folie meurtrière de son père), tandis que les hommes sont des meurtriers, impuissants dans leur désir de créer. Ce phénomène cyclique n'est pas sans rappeler les notions freudiennes de "compulsion de répétition", où le sujet est amené à répéter son traumatisme de manière continue.

III/ LA PEUR DU VIDE, L'ILLIMITÉ COMME SYSTÈME DE PERDITION :

A. LE VIDE SPATIAL, UNE VISION APOCALYPTIQUE :

Si la famille Torrance est victime de sa déconstruction, c'est que des entités perturbatrices s'installent peu à peu au sein de cette cellule. Nous les avons évoquées à travers les personnages fantomatiques, le renversement des caractères des protagonistes, et la malléabilité de l'espace-temps. Le vide que Kubrick développe dans le film participe également de cette déperdition.

La vacuité se traduit dans *The Shining* sous différentes formes et notamment au travers du vide saisonnier. L'espace que propose l'hôtel, avec ses pièces surdimensionnées, contraste avec les trois uniques pensionnaires qui restent en son sein durant la basse saison. Cette absence de touristes et de visiteurs extérieurs n'est pas sans bouleverser les comportements des membres de la famille Torrance. Les personnages sont seuls, à la fois en tant que cellule familiale dans un milieu coupé du reste du monde, mais aussi seuls avec eux-mêmes, en tant qu'individu. Tandis que Jack essaie d'être productif dans son travail d'écrivain, Wendy tente de se trouver de quelconques occupations. Pour ce qui est de Doc, il déambule seul dans les longs couloirs de l'*Overlook*, arrêté par ses visions d'horreur.

« Une profonde solitude est sublime, mais d'une manière effrayante ⁶⁹»

écrivent Emmanuel Kant et Peyer Imhoff à propos du Beau. Dans le cas des personnages *kubrickiens*, leur solitude profonde est évidente. Coupés du reste du monde, ils doivent se recentrer sur eux-mêmes pour avancer. Léonard de Vinci écrivit en son temps :

« Se tu sarai solo, sarai tutto tuo. »

⁶⁹ in *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, Ed. J.J.Lucet. 1796. 123 pages.

que nous pourrions traduire par « si tu étais seul, tu serais entièrement tien ». En favorisant l'individualisme de ses protagonistes, Kubrick tend à favoriser cette confrontation à soi-même.

Le personnage de Danny, par exemple, est ancré dans une solitude profonde. D'abord car il est le fils unique de la famille Torrance, mais aussi parce qu'il est seul face aux événements qui se produisent lors de sa visite dans l'hôtel. Il ne trouve en effet aucun égal qui serait un compagnon de jeu. Il n'est mis en présence que de fantômes. Face à Tony, son jumeau paraphrénique, par exemple, le comportement est évolutif. Des dialogues sont présents entre le petit garçon et son double, sous forme de questions/réponses (réponses données par Tony), mais on peut observer un rapport de domination dans la parole de Tony sur Danny, jusqu'à ce que celui-ci disparaisse sur la scène du "meurtre" qu'il annonce, "redrum" étant son dernier cri.

La solitude de Danny est renforcée par le secret du *shining*, dont la révélation est interdite par Tony. Il ne le verbalise qu'au contact d'un personnage égal : lorsque Hallorann lui confie qu'il possède lui aussi ce don. Cette révélation pourrait jouer un rôle de décroisement du personnage, mais la présence d'un alter ego est aussitôt éteinte par le départ de Hallorann. Le vide de l'hôtel confronte l'enfant au néant sonore et spatial.

Un contraste se fait entre la première partie du film, qui mobilise plus de personnages mis en relation que par la suite. En effet, qu'il s'agisse du binôme Danny/Wendy dans l'appartement familial en attendant la nouvelle du contrat d'embauche du père, ou de la visite de l'hôtel lorsque les employés s'y trouvent encore, un équilibre existe, qui justifie la fiction réaliste. Par opposition, le départ des employés et la transposition des personnages Torrance dans l'hôtel appellent d'emblée une autre atmosphère. L'intrigue place les personnages dans deux positions distinctes : elle leur donne un objectif, l'obtention du contrat qui leur permet de déménager cinq mois en résidence d'auteur, tandis que leur arrivée les confronte uniquement à l'attente de l'écoulement du temps. Ces deux moments se trament de manière distincte : l'hôtel, qui doit être, durant la haute saison, un lieu bruyant et animé, devient morne et silencieux après la fermeture

annuelle. Une fois l'hôtel vide, Danny est confronté à ce vide qu'il arpente sur son tricycle. La compensation du vide humain se fait par la présence de fantômes, initialement exprimées comme de pures hallucinations : ils remplissent l'espace de leur figure sanglante, mais subsistent à l'état d'« images dans un livre » pour le petit garçon. Quoi qu'il arrive et face à sa peur, Danny est seul.

Kubrick, dans *The Shining*, met en scène un schéma apocalyptique. Par *apocalyptique* nous entendons l'univers terrestre où la vie est sur le



point de s'éteindre, avant le Jugement dernier, notion donc marquée d'un sens religieux. Comme nous l'avons souligné, alors que l'*Overlook Hotel* est un endroit qui par définition a été créé pour recevoir une

masse de monde, le réalisateur le présente ici sous une forme particulière, où seuls trois êtres continuent d'habiter. D'ailleurs, le personnel disparaît brutalement. Il s'agit d'abord de l'équipe de l'hôtel, ainsi que des clients ; puis, plus définitivement du cuisinier, qui est assassiné par Jack. Les visions spectrales, pour leur part, n'enlèvent rien à ce schéma : elles apparaissent puis disparaissent, comme pour signifier qu'une fin est proche. L'Apocalypse de Jean met en avant, au chapitre 12, la victoire de Satan sur le bien terrestre. La guerre qui s'instaure dans cet évangile biblique montre les mêmes schémas eschatologiques que l'histoire *kubrickienne*. Jack, qui incarne le mal dans ce film, se dit d'ailleurs prêt à vendre son âme au Diable pour un verre de bière (image ci-avant, extraite de la 47'44'' du film). Pourtant, tout comme Satan dans l'Apocalypse, Jack ne survit pas à ce monde, emporté par les éléments et la ruse de son fils au sein du labyrinthe.

Dans cette vision biblique, il est à dire que deux solutions uniquement sont permises : la mort et l'entrée des âmes dans le royaume de Satan, ou l'entrée des âmes au Paradis, auprès de Dieu. Notons que les personnages fantomatiques sont incorporés puis désincorporés : ils se

confrontent aux vivants, notamment par le rapprochement de Jack et Grady, qui a les mêmes capacités physiques, puisqu'il peut ouvrir la porte de la remise où l'autre personnage est enfermé. D'autre part, lors de la course poursuite du père et du fils dans le labyrinthe, des acclamations de foule résonnent, de manière à signifier une présence humaine. Ces bruitages suggèrent clairement un monde apocalyptique, alors invisible. Ils contribuent à plonger la scène dans une atmosphère morbide et inquiétante, relative à une représentation apocalyptique. Cependant et parallèlement, Danny et Wendy, bien qu'ils survivent, n'offrent pas le pendant symétrique de l'Enfer, en effet, ils n'entrent dans aucun Paradis. Le salut qui leur est accordé est la vie humaine qu'il leur est laissé de poursuivre. La proposition diégétique n'est que représentation parcellaire, référentielle et non mimétique, des données mythologiques bibliques. Ce choix conforte l'ambiguïté inhérente à la trame narrative.

Ainsi, l'espace de l'hôtel est conflictuel : il place d'un côté les vivants et de l'autre les représentations fantomatiques de personnages anxiogènes et morbides. La mort étant par nature une peur du vide pour l'homme, la peur de la cessation du mouvement, à laquelle la religion répond par l'entrée dans la Paix éternelle, monde céleste idéalisé et rassurant, la contradiction à laquelle contribuent les "fantômes" de l'Overlook crée une angoisse de rester dans un espace repoussant. Il n'y a pas, en effet, de vie après la mort, mais la mort après la mort, dans la vision horrifique que *The Shining* propose. De là persiste un vide chaotique que l'absence de scission en espaces des vivants et des morts appuie. Cette impossibilité d'aller ailleurs, contribue à l'enfermement des personnages dans une unique strate. Car si nombreuses sont les religions qui proposent un système tripartite, en Ciel/Paradis, Terre/monde des vivants, Espace souterrain/enfers, le système adopté dans ce long-métrage agit comme une fusion de ces trois espaces, c'est-à-dire dans un retour *in nihilo*, donc au Chaos.

Ainsi, l'Apocalypse est une représentation référentielle qui permet la construction d'une théorie cosmogonique neuve. L'absence de progression systématique des âmes instaure un vide existentiel angoissant, dans

l'espace filmé, ainsi que dans l'espace suggéré. Mais le vide spatial n'est pas l'unique forme de néant à être exploitée par le réalisateur.

b. Le vide saisonnier :

En choisissant l'hiver comme saison de référence pour dérouler l'action de son œuvre, Kubrick instaure d'emblée le blanc comme couleur principale dans les paysages. Le blanc se fait effectivement attribut du décor extérieur. La neige, présente en masse, gomme le panorama existant et vide les alentours de l'*Overlook Hotel*. La couverture de neige, posée sur les paysages montagneux et sur l'architecture immense de l'hôtel, compose une esthétique de l'épuration et du danger dissimulé : la neige, tombée à hauteur de "vingt centimètres" selon l'information météorologique donnée dans le scénario, ne dresse pas un mur vertical, mais une barrière horizontale, celle d'un désert blanc difficilement franchissable.

Piège pour Danny quand il tente d'échapper à son père lorsqu'il le traque grâce à ses empreintes de pas, la neige est également le fil d'Ariane qui permet au garçon de retrouver la sortie dans le labyrinthe, se posant ainsi comme matière symbolique dont la réversibilité renvoie à une forte richesse d'interprétation : aussi bien le blanc de la pureté incarnée par Dany, tel un agneau abandonné au loup, mais aussi une neige qui permet une traçabilité à double tranchant, salvatrice ou traîtresse selon qui suit ces empreintes. La matière neigeuse est essentielle au film. Pour rendre son hiver plus rude encore, Kubrick n'hésita pas à le couvrir de près de neuf-cents tonnes de sel et de polystyrène extrudé broyé, reconstituant cet épais manteau blanc que l'on peut apprécier à l'écran.⁷⁰

⁷⁰ <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-863/secrets-tournage/>



Shelley Duvall et Danny Lloyd devant la steadicam de Garrett Brown lors du tournage d'une des dernières scènes du film.

Par ailleurs, on peut se demander si le vide perçu, créé par la neige, ne naît pas du contraste fait avec l'intérieur de l'hôtel. En effet, le décor chargé à outrance, ses motifs psychédéliques colorés et la multitude d'objets se détachent sur la masse blanche des extérieurs. Ainsi, la multiplicité qu'instaure l'hôtel renforce le vide extérieur alors plus intense. Lors de la visite de l'*Overlook Hotel* par Wendy, le cuisinier se met ainsi à énumérer tous les produits présents dans la cuisine du bâtiment :

« -You've got fifteen rib roasts, thirty ten-pound bags of hamburger, we got twelve turkeys, about forty chickens, fifty sirloin steaks, two-dozen of pork roasts, and twenty legs of lamb. ⁷¹»

L'abondance est omniprésente à l'intérieur de la construction, aussi bien visuellement, par la démultiplication des conserves par exemple (vignette ci-après), qu'oralement, par les répliques des personnages qui recourent à l'énumération en série des objets alentours. C'est cette charge visuelle et sonore qui permet au vide extérieur de se faire plus intense. Dans *The Shining* tout se passe comme si le bâtiment était cloisonné dans une bulle blanche, autosuffisant et coupé du reste du monde. La solitude qui

⁷¹ Traduit, dans la version française, par :

« - Vous avez quinze côtes de bœuf, trente sacs de dix livres de hamburger, douze dindes, environ quarante poulets, cinquante steaks d'ailoyau, deux douzaines de rôtis de porc et vingt gigots d'agneau. »

apparaît au travers des protagonistes, née de cet isolement et de ce vide extérieur, en est le pendant. Le temps n'a plus d'emprise sur le lieu, cet



hiver est sans fin. Dans la continuité de notre démonstration, vis-à-vis de la déconstruction du temps, la mise en place d'un désert de neige où ne se trouve âme qui vive, ne subsiste qu'une impression de ralentissement

du temps. Même s'il est matérialisé à plusieurs reprises par des cartons d'intertitres, le temps dans le film est disloqué. Les cartons noirs, dans l'œuvre, suivent cette progression : « The Interview » (« L'entretien »), « Closing Day » (« Fermeture annuelle »), « One Month Later » (« Un mois plus tard »), « Tuesday » (« Mardi »), « Thursday » (« Jeudi »), « Saturday » (« Samedi »), « Monday » (« Lundi »), « Wednesday » (« Mercredi »), « 8.am » (« 8 :00h ») et pour finir « 4.pm » (« 16 :00h »). Ces indications temporelles, de plus en plus précises, vont *crescendo*, et suivent la progression dramatique du film. Cette précision dans le choix de l'unité de mesure, d'un point de départ indéfini, le jour de l'entretien, en passant par des jours qui ne se suivent pas, puis à des heures à l'intérieur d'une journée, engendre une rupture avec l'imprécision qui en émerge : le cadre temporel n'est pas une référence à une datation précise, à une année du calendrier réel. Seuls les décors contemporains évoquent un repère possible. Le statisme du temps est renforcé par la désertion et la blancheur, qui relèvent d'un statisme spatial. Les personnages sont figés dans cet environnement, dont l'échappatoire n'est pas la mort, nous l'avons vu, mais le défi à relever. La chute de Jack dans la folie fait pont avec ce glissement dans l'immobilité spatio-temporelle.

« Les métaphores produites pour imaginer la dépression ne manquent pas de solliciter le froid, le silence glacé, la disparition apparente de toute vie. Et si les métaphores font souvent défaut à la plainte dépressive, du fait d'une sorte d'exténuation du langage, il n'est pas rare

d'entendre les patients déprimés faire état d'une solitude absolue d'où auraient disparu émotions, désirs et sentiments, comme si la vie s'était arrêtée. Cette sorte de déshumanisation à laquelle conduit l'état déprimé est terrifiante. Et le paysage glaciale pourrait servir à décrire une terre privée d'êtres vivants. ⁷²»

Pierre Fédida, dans son *Éloge de la psychothérapie*, met à nu les rapports préexistants entre froid et dépression. Au cœur du film, la dépression n'est pas seulement indice de la solitude sociale, mais également rapports non gérés à un climat étranger ou inhabituel. Le mal-être, changement de comportement qui frappe les membres de la famille Torrance, survient petit à petit, par la confrontation de deux espaces-temps inadaptés l'un à l'autre : la durée du séjour à l'Overlook de cinq mois, et la durée relative au seuil de tolérance d'un tel isolement accompagné d'hallucinations ou de motifs paranormaux. La disproportion qui existe entre ces deux durées est vectrice de la dégénérescence de l'harmonie initiale de la cellule familiale⁷³. Un hiver qui coupe les personnages de tout contact avec le monde extérieur, élément s'ajoutant aux causes de la folie qui s'emparent de Jack notamment, les coupe d'un contact avec l'humanité du monde environnant déjà éloigné, notamment la difficulté à entretenir un contact radiophonique.

Effectivement, sans rapport physique avec la société dont il fait partie, l'Homme tend à favoriser un Dieu imaginaire, une instance supérieure. Dans *The Shining*, il n'y a de déités que néfastes, des images fantomatiques qui prennent petit à petit consistance humaine, par un surgissement progressif et agressif. Plus le vide s'installe, plus les êtres fantomatiques s'immiscent dans la vie des Torrance, dont ceux-ci s'accommodent ou s'effraient. On passe du lieu privé (l'appartement des Torrance) au lieu public (l'hôtel Overlook), de quelques clients restants dans le bâtiment à finalement une radio de sauvetage, dernier moyen pour

⁷² Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression: éloge de la psychothérapie*. Ed. Poch Odil Jacob. 2009.

⁷³ Ainsi retirée de la société, la cellule familiale semble n'accepter aucun étranger en son sein. Véritable lieu d'enfermement, la famille cloisonne chacun des Torrance, pour former une apparente unité.

joindre l'extérieur, qui est bientôt détruite par la figure paternelle. La trame narrative progresse et se renouvelle sur la notion de manque, par la suppression du nécessaire. La basse saison, premier facteur des lacunes relationnelles, en constitue le moteur destructeur, aussi bien physique que matériel (le décor extérieur est masqué par la neige). Ainsi se dissout l'humanité dans l'œuvre de Kubrick, dissolution qui persécute les personnages.

Ne pouvant plus se tourner vers une société salvatrice, les personnages cherchent à s'échapper, ou se perdent dans une société fictive, fantomatique, qui se solidifie de façon concomitante à la folie des personnages. Le recours à la construction de cette société inaugure un débris de religion, c'est-à-dire un avatar nuisible de déité. En favorisant ce monde extérieur, Jack contribue à son aliénation et bascule de l'autre côté du miroir, celui de la femme en putréfaction dans la salle de bain. Il résulte un climat de haine et de peur, plutôt qu'un sentiment d'amour entre les membres de la famille. Le vide spatial est anxiogène, il se dresse devant les personnages et les conduit à se repousser les uns les autres, à adopter un mode de pensée individualiste caractéristique des situations où la survie est en jeu, pour en délaissé le modèle familial. Le stéréotype effectivement prédominant, celui qui met l'accent sur la famille comme lieu d'épanouissement affectif des individus, au détriment de la prise en compte des contraintes sociales, est contrecarré par la chute des individus dans leurs propres fantasmes de désirs ou de peurs, alors exacerbés. Par ailleurs, la destruction d'un modèle apaisant où l'amour prévaudrait au sein de la famille Torrance, survient en partie, dans le cas de *The Shining*, de cette société créée de toutes pièces à partir de l'environnement de l'hôtel, dont il ne resterait que la crypte fantomatique, et d'où ne s'élèverait que les esprits malsains d'un monde déjà lointain.

Le vide spatial est ainsi une déconstruction d'un univers donné. Il impose aux personnages une retraite dans le désert. Thème récurrent dans la Bible et également traité dans la littérature, la retraite dans le désert devrait favoriser la méditation et l'élévation spirituelle. Or, *a contrario*, elle engendre ici un bouleversement compensatoire, qui consiste en l'apparition

d'un monde angoissant, rempli de fantômes et d'êtres surnaturels. La portée méditative attendue par l'écrivain Jack Torrance est avortée dès le début de son séjour à l'Overlook. La retraite, au lieu de contribuer au développement d'une inspiration créatrice, favorise la stérilité de l'artiste.

C. L'INFERTILITÉ CRÉATIVE OU L'ENFER DE LA CRÉATION :

Si la blancheur de la neige correspond à la suppression des éléments du paysage, elle correspond en outre à la page blanche de Jack dans son travail d'écrivain. À la manière d'Orson Welles dans *Citizen Kane* (1941), qui construit un fondu enchaîné sur une page blanche à partir d'une image hivernale, Kubrick place lui aussi la neige comme symbole de l'infertilité créative touchant son protagoniste masculin.

L'abandon de la créativité de l'écrivain se fait de manière progressive : il s'agit d'abord d'idées éparses dont le contenu n'est jamais délivré, de pages tapuscrites jetées à la corbeille, et de l'aliénation définitive de l'écrivain, qui s'enferme dans sa psychose. L'isolement de Jack du reste de sa famille contribue à son enfermement physique, au motif de son exigence à passer ses journées à écrire. Mais cette claustration volontaire dans le grand salon qui lui sert de bureau, répond aussi à la claustration mentale dont Jack va être l'objet. En effet, se coupant de tout moyen de créer, l'auteur s'enferme et se noie au final dans la seule et même phrase, répétée à l'infini, qu'il parvient à taper sur sa machine à écrire : « All work and no play make Jack a dull boy⁷⁴ ». Cette infinitude, qui renvoie à celle de la neige évoquée tout à l'heure, montre l'échec professionnel du

⁷⁴ Traduit, dans la version française par : « Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras », mais qui, littéralement signifie plutôt : « Beaucoup de travail et aucun loisirs font de Jack un terne garçon ». Il semble intéressant de noter que Jack se qualifie lui-même de *garçon* (*boy*) et non d'*homme* (*man*). Les pistes évoquées tout à l'heure à propos de son impuissance créatrice, que nous mettions en relation indirecte avec l'impuissance masculine, trouvent un écho ici. La vigueur que l'*homme* suppose, biologiquement, mais aussi dans la création littéraire, ne naît pas et laisse la place à l'impuissance du *garçon*. Jack stagne dans un état transitionnel juvénile.

personnage. Jack, alors que son épouse cherche à l'aider, demande à Wendy de ne venir l'interrompre sous aucun prétexte.

« Jack : Wendy, let me explain something to you. Whenever you come in here and interrupt me, you're breaking my concentration. You're distracting me. (He hits his head with the palm of his hand and rips up his manuscript) And it will then take me time to get back to where I was. Understand?

Wendy : Yeah.

Jack : Fine. I'm gonna make a new rule. Whenever I'm in here, and you hear me typing (he types keys to demonstrate), whether you don't hear me typing, whatever the fuck you hear me doing in here, when I'm in here, that means that I am working. That means don't come in. Now do you think you can handle that?

Wendy : Yeah.

Jack : Fine. Why don't you start right now and get the fuck out of here?

Wendy: OK. ⁷⁵»

Jack, s'il affirme dans sa phrase obsessionnelle être prisonnier de son dur labeur, n'en fait en réalité aucun état. L'exigence professionnelle qu'il a vis-à-vis de lui n'existe pas : il avorte son travail à peine entamé. Sans doute

⁷⁵ Conversation traduite, dans la version française par :

« Jack : Wendy, laisse-moi t'expliquer quelque chose. Chaque fois que tu rentres ici, tu me déconcentres. Je perds le fil... (Il frappe sa tête de la paume de sa main et déchire son manuscrit) et il me faut du temps pour reprendre là où j'en étais. Tu saisis ?

Wendy : Oui.

Jack : Bien. Établissons une nouvelle règle. Quand je suis ici, que tu m'entends taper... (Il tape sur son clavier pour lui montrer) ou non, quoi que je sois en train de foutre ici... ça veut dire que je travaille, ça veut dire « n'entre pas ». Peux-tu te plier à ça ?

Wendy : Oui.

Jack : Parfait. Commence tout de suite et fous le camp d'ici.

Wendy : D'accord. »

peut-on lire ici qu'en refusant sa propre femme à ses côtés, l'homme refuse sa part de féminité⁷⁶. Tout comme Danny, lorsque les jumelles Grady l'invitent à venir jouer avec lui, il se voit associé à l'archétype féminin. Né de l'enfermement et du dysfonctionnement familial, l'état d'infertilité créative dont souffre le héros, montre son échec. La figure masculine, qui dans une vision traditionnelle doit subvenir aux besoins de sa famille, tout en gardant un lien évident avec elle, échoue autant dans son rôle de père que dans son rôle d'écrivain. Sa claustration se fait par l'idée fixe d'écrire, objectif auquel il n'arrive jamais, et qui le pousse au rejet de tout équilibre dans la sphère privée, par l'exclusion de seules personnes fréquentables de son environnement.

En 1919, dans l'introduction des actes du V^e Congrès de psychanalyse, Freud affirme :

« Le refoulement est à la base de toute névrose, comme une réaction à un traumatisme, comme une névrose traumatique élémentaire ⁷⁷».

Si aborder le film de Kubrick sous l'angle de l'analyse psychologique reste interprétatif, il n'est cependant pas inutile de considérer les liens qui existent entre le refoulement de l'incapacité littéraire de Jack, et sa condamnation à la folie. Dans le film effectivement, il n'est jamais question pour Jack d'accéder à une quelconque activité partagée avec l'autre sexe, y compris à la sexualité, au soin apporté à l'enfant, ou à la gestion du foyer, de telle façon que toute part de féminité semble refoulée. Au contraire, Wendy assume l'ensemble des tâches ménagères, mais également professionnelles, car si c'est Jack qui signe un contrat pour la garde de l'hôtel pendant l'hiver, c'est son épouse qui veille à la maintenance du système de chauffage, ou encore de la radiotransmission. Il reste impassible aux tentatives d'approche de sa compagne et semblerait se révolter contre une organicité liée au sexe qu'il n'a pas. Par extension, il se révolte contre le sexe créateur,

⁷⁶ Voir à ce propos la notion de *bisexualité psychique*, où, en psychanalyse, le sujet masculin recouvre la présence obscure et mouvante du *féminin*, tandis que le sujet féminin y trouve son penchant *masculin*.

⁷⁷ Ernst Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, PUF, 1958-1969, tome 2, p. 269.

celui qui peut donner la vie symboliquement, et donc également à une œuvre qui lui échappe. Car dans son travail d'écrivain, Jack n'arrive pas à donner naissance. Son infertilité créatrice est vécue comme un véritable échec, contribuant à renforcer son mal-être principal. Cet écoulement de la substance créatrice⁷⁸ transparaît au travers de l'unique phrase que le père arrive encore à écrire, une phrase qui, par sa complexe simplicité, met en évidence les rouages grippés d'un génie créateur disparu.

Le *jeu (play)* évoqué dans cette phrase écrite, semble faire écho aux pensées pascaliennes, où le divertissement est vécu comme un détournement de l'esprit. Le divertissement, en effet, agence les distractions et les occupations des « fantômes » de l'Overlook, tandis que le travail de l'écrivain est celui du penseur qui met par écrit ses idées spirituelles, celles-là même que la retraite lui permet de faire fructifier. Ce jeu, dont Jack profite pleinement dans certaines scènes du film (il lance une balle de tennis dans le grand salon de l'hôtel, par exemple), le détourne d'une réalité déplaisante, mais n'est pas suffisant à ses yeux. Le jeu est pour Pascal un attribut de la séduction, *seducere* signifiant éconduire en latin, et répondant du diable, qui détourne l'homme du droit chemin de la pensée divine.

Pourquoi l'Homme ne pourrait-il cependant pas être heureux dans l'inaction et la solitude ? À cette interrogation, Pascal, dans ses *Pensées*, met en évidence le fait que dans cette situation (repos, inaction et solitude), le sujet est voué à prendre conscience de son insuffisance et de son vide.

« Rien n'est plus insupportable à l'Homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent, il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir. ⁷⁹»

⁷⁸ À apposer aux visions de vagues de sang dans le hall de l'Overlook. L'hémorragie, ici, évoque l'horreur de la délivrance, plutôt que la matière *sang* qui gicle à l'image.

⁷⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Brunsvicq n° 139, p.131.

En corrélation directe avec cette idée, Jack Torrance va laisser surgir la noirceur de son caractère, par ce manque d'activité et l'infertilité créative qui lui sied. Alors qu'en se retirant de la société comme il le fait, il pourrait atteindre à une idée positive, celle de l'inspiration et de la composition littéraire, il n'arrive au contraire qu'à devenir un diable, dans son propre enfer. La retraite qu'évoque Pascal dans ses *Pensées* n'est pas suffisante pour contribuer à la méditation du personnage de Kubrick : le philosophe exige une force de caractère pour trouver dans l'ennui de pieuses pensées, tandis que Jack ne trouve que matière à se laisser séduire.

Le vide créatif met à jour les lacunes de Jack, son éloignement du divin et sa proximité avec le diabolique. Il ne connaît pas l'inspiration, l'enthousiasme, c'est-à-dire le « souffle divin », mais se laisse divertir (de *divertere*, se détourner en latin) par le jeu. À travers une vision apocalyptique de l'espace scénique, est renforcé par un vide saisonnier l'enfer divertissant et horrifique auquel succombe le personnage de Jack Torrance. Cette démultiplication des formes de néant conforte le sentiment d'angoisse des personnages, et par ceux-là mêmes, celui des spectateurs face à l'œuvre.

Par la construction d'un paradoxe, le vide engendre autant de remplissages fantasmagoriques, tirés d'un panel référentiel large et varié. Cette construction par références multiples complète et comprime le tissu schématique dans lequel est imbriquée l'histoire. La surenchère ainsi produite ajoute au climat d'angoisse déjà présent.

IV/ LA SURENCHÈRE ANXIOGÈNE : LE PANTHÉON CULTUREL DANS *THE SHINING* :

A. ADAPTATION D'UN THÈME TOPIQUE : LA MAISON HANTÉE

La surenchère référentielle à laquelle procède Kubrick dans *The Shining*, est composée de diverses provenances culturelles. Il manipule et combine des éléments de sources variées, notamment de sources populaires à connotation positive, auxquelles il lie des éléments de sources mythiques, dont les connotations sont plus contrastées, voire négatives.

D'abord présente en littérature⁸⁰, la figure de la maison ou du château hanté inspirera nombre de longs-métrages, dès les débuts du cinéma (*Le château hanté*, de Méliès en 1897) au cinéma du milieu du XX^e siècle (*Rebecca* ou *Psycho*, de Hitchcock, respectivement de 1940 et 1960), jusqu'à notre cinéma contemporain (*La Casa muda*, de Gustavo Hernandez, film d'horreur de 2011). Du latin *hanteum*, qui signifie à la fois « habité », « hébergé », mais également « obsédé », le terme « hanté » que l'on trouve dans l'expression idiomatique « château/maison hantée », définit également l'espace de l'Overlook Hotel, où se meuvent les personnages. L'hôtel reçoit les Torrance, les héberge pendant cinq mois, durée de la basse saison, et développe chez eux une obsession fantasmagorique. Le caractère « hanté » de la demeure contribue au climat anxiogène et, par extension, engendre la perte d'un des membres de cette famille à la fin de l'œuvre.

Surplombant la montagne, l'hôtel est en outre le lieu où résident les protagonistes de manière temporaire. S'ils n'y sont pas forcés, ils décident

⁸⁰On retrouve le topic de la maison hantée dans les récits antiques de Plaute (*Mostellaria*, ou *le Revenant*, pièce écrite au III^e siècle avant J-C) ou Pline le Jeune (I^{er} siècle avant J-C. Dans *Lettres*, VII,27). Dans son histoire de maison hantée, Pline relate comment un fantôme hante une maison tant que ses os, enterrés dessous, ne sont pas restitués à un caveau avec des rites funéraires. Cette trame initiale est maintenue en deux points par Kubrick : fantômes hantant un lieu abandonné, et enterrement profané. Le lieu commun a proliféré au Moyen-Âge, avec un substrat de sorcellerie et de magie noire. Il se perpétue encore aujourd'hui sous divers formats distractifs, dépassant les limites de l'écriture, à travers les dessins animés ou encore les jeux vidéos (de *Scoubidou* au jeu de course *Mario Kart*).

de s'y rendre de leur plein gré, ces derniers sont toutefois accueillis au sein du bâtiment et doivent donc composer avec l'espace afin de le faire leur, « l'habiter » sans jamais y parvenir réellement. Si les fantômes de l'hôtel se manifestent pendant la saison hivernale, ils n'éprouvent, contrairement aux Torrance, aucune difficulté à s'emparer du lieu, à l'habiter. Véritable centre névralgique de la peur qui s'y développe et s'y concentre, l'hôtel rejoint le thème récurrent de la lignée cinématographique évoquée plus haut. Mis à l'écart et éloigné de toute civilisation, l'isolement du bâtiment choisi par Kubrick, fait écho à la résidence que met en scène Hitchcock dans *Rebecca*, et dont il déclare à Truffaut :

"Je dois garder cette maison isolée pour m'assurer que la peur y sera sans recours.⁸¹"

Dans *The Shining*, l'isolement semble faire la force du paranormal, et rationaliser le motif de la perdition de Jack. Le lieu de résidence des Torrance comporte également les mêmes caractéristiques que les châteaux ou maisons hantées traditionnelles, en ce qu'il possède une mémoire territoriale propre. Lieu de massacre de la famille Grady, mais également lieu de la profanation du peuple Indien, l'Overlook contient une charge négative importante, auquel le texte de Roger de Laforest paraît répondre.

« À croire que les murs sont en éponge ! Ils s'imbibent, ils se gorgent, ils s'imprègnent de toutes les manifestations de la vie dont ils sont les témoins apparemment impassibles. Pas une chaleur humaine qu'ils ne retiennent, pas un bruit, pas une parole, pas une tache neuve, pas une couleur importée, pas une larme, pas une sueur, pas une odeur, pas un murmure d'amour, pas un cri de haine dont ils ne se souviennent ; ils gardent l'empreinte de tous les événements, de toutes les scènes, de tous les spectacles auxquels ils ont assisté. Les joies, les souffrances, les sentiments, même les pensées des hommes créent, à l'intérieur d'une maison, d'un logis, une ambiance vibratoire composée d'innombrables micro

⁸¹ *Le Cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut, Robert Laffont, 1966.

vibrations qui criblent le décor inerte de l'existence quotidienne, y laissant des cicatrices d'autant plus profondes que l'impact a été violent et plus répété.⁸²»

Le bâtiment, animé d'une force surnaturelle, dote les parents Torrance d'une forme de rétrocognition. Effectivement, s'ils ne sont de prime abord pas concernés par le don de métagnomie de leur fils, la charge mystique du lieu pourvoit Wendy et Jack d'une faculté identique. Le lieu éclaire l'invisible et donne à voir ce qui ne l'est pas en dehors de son sein. C'est parce qu'ils sont dans un bâtiment chargé d'un potentiel nécromantique, que le couple parental a accès au monde des morts. Entre les murs de l'hôtel où réside la famille Torrance, le passé envahit le présent, ce qui rend stérile toute tentative de création nouvelle, comme nous l'avons évoqué avec la création littéraire de Jack, mais aussi tout désir d'amorce de vie. Le débordement du vase mémoriel de l'Overlook conduit effectivement les personnages à se noyer en son sein, à se prendre dans la nasse d'un monde révolu. De Lafforest poursuivant son analyse ainsi:

« Oui, dans son logement, l'homme est pris au piège. Dans ces lieux où il vit, où il dort, où il s'intègre à la fois à une communauté humaine et à un décor géographique, il risque d'être bombardé, transpercé, malaxé, informé, conditionné par des forces qui naissent et jaillissent soit du sous-sol, de l'implantation de la maison, soit des déluges immatériels qui tombent du cosmos, soit des matériaux mêmes dont est faite la maison, soit des lignes inventées par un architecte irresponsable, soit des objets ou du décor dont la géométrie peut faire rayonner des "ondes de forme" plus ou moins violentes, soit des mystères symboliques ou analogiques qui commandent encore inexplicablement tant d'influences occultes, soit de la mémoire des murs qui, ayant enregistré au cours des années des événements dramatiques ou pénibles,

⁸² *Ces maisons qui tuent*, Roger de Lafforest, Éd. J'ai lu, Collection Aventure Secrète, 1972.

suintent encore le malheur ou le crime jusqu'à pourrir
l'atmosphère des vivants... ⁸³»

Dans le cas du décor que choisit Kubrick pour les Torrance, la hantise peut venir de différentes sources, qui agissent par synecdoque en se liant les unes aux autres. Ainsi, le lieu est gagné par la présence du passé, dont les esprits des corps morts en son sein ne trouvent pas le repos et bousculent les vivants, poussant Jack au désir d'homicide ; mais également par l'architecture, dont les niveaux permettent à Danny de passer d'un étage à l'autre sans difficulté. Effectivement, une lecture attentive des va-et-vient du fils Torrance (d'ailleurs évoqués dans le documentaire parfois fantaisiste, voire capillotracté, de Rodney Ascher, *Room 237*, sorti en 2012) révèle qu'il passe parfois dans un monde à géométrie variable.



Les deux premières vignettes ci-dessus montrent, d'un mouvement de caméra continu, la progression de Danny dans l'hôtel, des cuisines vers le grand salon. Les deux secondes vignettes, au contraire, ne suivent plus le petit garçon (la caméra s'arrête et le laisse fuir), le laissant passer, des cuisines vers l'étage supérieur, où il rencontrera les jumelles Grady.

⁸³ *Ibid.*

Lors de la première virée en tricycle du garçon dans le bâtiment, ce dernier passe des cuisines au grand salon, tandis que durant sa troisième promenade, l'architecture diffère, et permet au garçon de passer des cuisines aux couloir de l'étage supérieur, qui donne accès aux chambres. Kubrick construit ou déconstruit l'architecture du lieu de manière elliptique, ce qui confère à la structure du bâtiment une mobilité qui tient de l'étrange. Le ralentissement temporel témoignait, nous l'avons souligné tout à l'heure, de la dilatation du temps. Ici, c'est le lieu qui, à l'inverse de se dilater, se contracte : les parcours effectués par Danny semblent couper le labyrinthe de l'hôtel, de façon à créer des ponts elliptiques entre les différents niveaux du bâtiment. Il existe donc, dans ce long-métrage un rapport réflexif entre le temps et l'espace, l'un étant dilaté tandis que l'autre est rétracté.

En outre, la maison hantée est caractérisée par l'existence de pièces cachées. Dans *The Shining*, la dissimulation tient à l'interdiction de pénétrer un lieu, car aucune pièce ne semble réellement cachée. Mais en revanche, la chambre 237 à elle seule reprend certains motifs communs au topos de la pièce proscrite. *Le Secret derrière la porte* (*Secret Beyond the Door*, 1948) film américain réalisé par Fritz Lang dont l'intrigue est proche de *Rebecca*, évoqué tout à l'heure à propos de l'habitation éloignée; met lui aussi en scène le motif de la chambre interdite. Concentrée dans un espace intérieur, tout comme dans *The Shining*, l'action du film de Lang prend place dans un enchevêtrement de couloirs, de portes et de pièces, baignés d'ombres, qui donnent aux clairs-obscur un caractère baroque. Tout comme Jack le fait avec la chambre 237, Celia, qui veut mettre fin aux non-dits de son époux, lorsqu'elle ouvre la porte de la chambre 7, découvre l'interdit et met un terme au secret. Véritable entrée dans les Enfers, pour la jeune femme, cette scène est une ode au royaume des morts, dont l'espace intime et privé de la chambre-à-coucher accueille les fantômes⁸⁴. Cet espace désormais fantastique projette Celia dans le secret et lui permet de découvrir la vérité. Si, Jack, à son tour, découvre également la réalité de l'Overlook en pénétrant la chambre 237, il n'est pas capable d'en tirer les conclusions positives et évidentes qu'un personnage censé adopterait. Plutôt que de quitter les lieux

⁸⁴ <http://www.critikat.com/panorama/analyse/le-secret-derriere-la-porte.html>

avec sa famille pour rejoindre le calme de son foyer, Torrance ment à Wendy en lui assurant que personne n'est présent dans la suite. Motif de sa perdition, la chambre conduit le père de famille à transgresser le devoir d'honnêteté qu'il devrait avoir vis à vis de son épouse et qui fait partie de l'éthique conjugale traditionnelle. Si elle n'est pas à proprement parler "cachée" ou "secrète", la chambre 237 engendre, cependant, des secrets entre les personnages kubrickiens.

Le motif topique de la maison hantée permet ainsi le développement des thèmes de l'enfermement, en ce que l'entrée dans un lieu irrationnel forme le danger d'y rester, et suggère la souscription des personnages aux règles tacites qui y sont instaurées. Parallèle également aux thèmes de la magie noire et de la mystique, le long-métrage puise à des sources populaires, notamment par ses emprunts au merveilleux.

B. RÉFÉRENCES AUX CONTES MERVEILLEUX ET DIVAGATIONS DES PERSONNAGES

Parmi l'espace labyrinthique auquel est confronté Danny, et dans le vide saisonnier propice à l'ennui, se trouvent un ensemble de références aux contes merveilleux qui viennent le meubler. Kubrick fait en sorte que les personnages laissent libre cours à leur imagination. Cet engrenage n'est pas sans rappeler les schémas, plus traditionnels, du fantastique et du merveilleux, où le manque entraîne souvent à divaguer. En littérature, Lewis Carroll aura ainsi donné naissance au personnage d'Alice, inspiré de la petite Alice Liddl, dans son conte *Alice's Adventures in Wonderland*⁸⁵, écrit en 1865. Encline à la solitude, Alice vagabonde dans un monde merveilleux, où les animaux sont dotés de la parole et où les objets sont humanisés. Sur ce même principe, James Matthew Barrie, a donné à son héros l'accès à un

⁸⁵ *Les Aventures d'Alice au pays des Merveilles*, pour la publication française.

monde merveilleux. Ainsi, Peter Pan (du roman *The Little White Bird*⁸⁶ et la pièce du même nom, auront donné naissance au célèbre conte *Peter Pan and Wendy*⁸⁷, paru en 1911), dès lors qu'il se retrouve abandonné par sa mère, se laisse aller à la rêverie. Rêverie que l'on peut également prendre à son sens le plus ancien, de folie ou divagation. Le rapport avec l'onirique, au sein du long-métrage que nous étudions, peut trouver une résonance dans les images d'horreur qui se présentent aux yeux de nos protagonistes. Perdus dans des décors glacés et dépeuplés, les Torrance sont sujets à des apparitions fantomatiques, lors de moments d'errance. Danny, par exemple, découvre la femme de la salle de bain alors qu'il est en train de jouer seul dans le couloir du bâtiment hôtelier. Wendy, de son côté, est également seule lorsqu'elle rencontre le couple zoophile et fétichiste à la fin de l'œuvre. La solitude physique entraîne les sujets à accéder à un autre monde, ou l'autre monde à apparaître aux yeux des sujets.

Si les ficelles du merveilleux sont détournées dans *The Shining*, Kubrick y fait cependant une référence directe. Ainsi, au début de l'œuvre, lorsque Danny questionne son double vocal devant le miroir de la salle de bain familiale, la caméra effectue un mouvement continu vers lui, tandis que l'on peut apercevoir - sur la porte de sa chambre au premier plan - un autocollant représentant un des nains du conte *Schneewittchen*, plus connu sous le nom de *Blanche Neige et les sept nains*, écrit par les frères Grimm en 1812, et illustré ici par le dessin des studios Walt Disney. Un regard attentif notera qu'il s'agit de *Simplet*, le nain dépourvu de parole. Si, de prime abord, la référence au conte merveilleux semble subtile, on réalise très tôt quelle importance elle revêt au sein du film, lorsque, quelques minutes plus tard, la vignettes de la figurine de Disney disparaît de la porte, lors de la scène où le médecin osculte le petit Danny.

⁸⁶ *Le Petit Oiseau Blanc*, en français.

⁸⁷ Élagué pour *Peter Pan*, dans la version française.



Notons, sur la vignette ci-dessus, le fondu enchaîné entre Jack Torrance et Danny. Le père, en filigrane, « surprend » son enfant dans le lieu où l'intimité du corps est la plus à même d'être exposée : l'espace de la salle de bain.



Le conte et ses représentations dans The Shining. Vignettes ci-dessus : mise en évidence de la disparition du motif du nain. La totalité des autres vignettes est conservée, seule Simplet disparaît. Image centrale : visite du médecin chez les Torrance. Incrustation : scène où Danny est dans la salle de bain, face au miroir. L'axe de prise de vue est conservé.

Selon l'exposé que Christophe Bormans a fait paraître dans un article⁸⁸, le nain, dans le dessin animé de Disney, peut, sinon doit, être vu comme un symbole phallique. Le personnage de Simplet, qui concerne les décors reproduits en vignettes, est dans le film de Walt Disney celui qui s'érige et se fait plus grand (il monte sur les épaules de son compère Atchoum) pour séduire Blanche-Neige et danser avec elle. Sexualisée, la figure du nain renvoie également à ce que nous évoquions tout à l'heure, à propos du complexe œdipien de Danny, à savoir le fait de demeurer en enfance, donc dans l'âge non sexualisé, par l'offre des jumelles Grady à jouer à jamais parmi elles⁸⁹. Ainsi, sur la précédente vignette, Danny (image centrale) se cache le sexe, les jambes nues, le lit défait, tandis que les deux figures féminines de la scène, quittent la pièce. Surpris d'abord par son père dans le lieu le plus à même de dévoiler sa sexualité (celui de la salle de bain), lors du fondu enchaîné, Danny se retrouverait donc, un peu plus tard, symboliquement émasculé par sa mère (figure d'autorité parentale) et par la médecin qui lui rend visite (figure de l'autorité médicale). La posture du petit garçon, effectivement, n'est plus la même, dans les deux différentes séquences. D'abord debout, dans la première scène, Danny est ensuite couché : le plaisir, s'il y en a un, disparaît dans le lit, tandis que la figure du nain, impuissante à son tour, n'est plus. La vigueur du garçon, l'érection, qui tentait de poindre dans la salle de bain, est coupée nette par les figures féminines de la mère et du médecin, un peu plus tard.

Bruno Bettelheim, dans son travail majeur *Psychanalyse des contes de fées*⁹⁰, évoque justement ce que peut être le sentiment de manque chez l'enfant :

« L'enfant, tant qu'il n'est pas sûr que son environnement humain immédiat le protégera, a besoin de croire que des puissances supérieures - un ange gardien, par exemple -

⁸⁸ « Blanche-neige et les sept nains : L'Œdipe de la petite fille et la rivalité avec la mère », *Psychanalyse des contes et dessins animés (Walt Disney expliqué aux adultes)*, article édité sur le site du psychanalyste Christophe Bormans, Psychanalyste-paris.com, Paris, février 2012.

⁸⁹Cf. I/ Le dysfonctionnement progressif du personnel scénaristique, c. "Un complexe d'Œdipe meurtrier".

⁹⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Éd. Pocket, Paris, 1999, 477 pages.

veillent sur lui, et que le monde et la place qu'il y occupe sont d'une importance primordiale. »

Dans le cas de Danny, cette puissance supérieure se matérialiserait à travers Tony, véritable ange gardien interne à l'enfant. Sa présence, si on la met en parallèle à l'étude de Bettelheim, serait le produit de la peur de Danny, qui ne sent pas apte à affronter seul l'environnement de l'Overlook Hotel. Rassurant, Tony aide le garçon à avancer dans ce monde nouveau et vide d'humanité. L'auteur continue son analyse ainsi :

« Nous avons ici une concordance entre la faculté qu'a la famille de fournir une sécurité fondamentale et l'empressement de l'enfant à s'engager dans des recherches rationnelles à mesure qu'il grandit⁹¹. »

Primordiale pour assurer une stabilité au sujet lorsqu'il n'est pas dans un environnement peuplé, la famille apporte (dans un schéma traditionnel) une sécurité à l'enfant. Si, comme l'avance le psychanalyste, ce dernier expérimente le monde à l'image de ses propres parents, dans le cas de *The Shining*, Danny, lui, y fait face d'une manière inattendue. Effectivement, si une cellule familiale rassure l'enfant et lui donne les clés pour appréhender la vie positivement, la famille Torrance, alors, bien qu'elle ne déstabilise pas Danny, lui donne tout du moins les clés pour appréhender la mort présente au sein de ce monde fantastique et déshumanisé qu'offre l'hôtel durant cette période de l'année. L'enfant, en grandissant, va laisser de côté les moyens mis en œuvre par lui-même pour le rassurer, de façon à rationaliser, au fur et à mesure que son apprentissage de la vie se fait, le monde qui l'entoure. Ces moyens propres au conte de fées, selon l'auteur, se dissipent peu à peu au fur et à mesure que le sujet devient adulte. Si nous traduisons cela en termes de comportement humain, plus une personne se sentira en sécurité dans le monde, moins elle aura besoin de recourir aux projections *infantiles* (explications mythiques des éternels problèmes de la vie, ou solutions fournies par les contes) et plus elle pourra se permettre de rechercher des explications rationnelles.

⁹¹ *Ibid.* Pages 82-83.

Mais la logique de *The Shining* n'entreprend pas de rationaliser l'univers de l'hôtel par l'évincement de ses anomalies paranormales. Sur le même fonctionnement que celui proposé par Bettelheim, Danny recourt d'abord à Tony pour dépasser les projections fantomatiques qu'il a. Mais lorsque celles-ci sortent du stade de la projection pour se fondre dans la réalité des habitants saisonniers, le petit garçon est en situation d'affrontement. Il devra détruire le « monstre » du château hanté qui n'est autre que son père, comme Jack dans *Jack et le haricot magique* doit affronter le dragon, ou le Petit Poucet du conte éponyme vaincre par la ruse le méchant ogre. Les parents Torrance, eux, sont tributaires des capacités de dépassement de leur fils : le père sombre dans ce monde menaçant et en devient le monstre le plus dangereux, celui que doit affronter l'enfant héroïsé, tandis que la mère attend, inquiétée à l'extérieur du labyrinthe, que son fils les sauve du périple dans lequel ils sont plongés.

Tony est toujours surpris par les images surnaturelles. Il n'a pas conclu de pacte merveilleux. Il n'y a pas de visions fantomatiques qu'il rationalise. Il les fuit, comme sa mère à la fin du film, ce qui les range, mère et enfant, parmi les êtres sensés. Contrairement à eux, le père ne repousse pas l'étrange. Dans la scène de la salle de bain, par exemple, il n'y a pas de mouvement de recul face à l'apparition de la femme au bain, mais une attraction vers elle. Jack fuit seulement lorsqu'elle devient une femme en décomposition. Cependant, l'ellipse entre ce moment et le moment où il nie l'existence de cette femme à son épouse, épargne toute explication rationnelle au spectateur. Et également par la suite, il ne semble pas plus surpris des esprits errants dans le bâtiment. Parler avec le serveur lors du bal de l'hôtel, ou écouter attentivement (et appliquer) les conseils de Mr. Grady, l'ancien concierge, ne lui semble pas plus surprenant.

Ainsi, le père fait figure d'opposition par rapport au fils. Les éléments surnaturels qui interviennent dans l'espace diégétique ne sont pas rationalisés par le père, dans la mesure où sa lecture n'est pas la même que celle du spectateur. Il agit comme si le désordre que remarquent Wendy et Danny était pour lui l'ordre habituel.

Le conte, indéniablement présent dans l'œuvre de Kubrick, est donc doublement présent : par la référence directe dans les décors, mais également dans le comportement adopté par les personnages. Le schéma familial traditionnel du conte est le même que celui employé dans le long-métrage : la maisonnée tourne peu à peu en un système à trois personnages, les forces du bien qui doivent rétablir l'ordre, incarnées par Danny, avec éventuellement un acolyte, Tony ; les forces du mal qui font opposition aux desseins du bien, incarnées par le père dévorateur, Jack ; et enfin, les forces passives du foyer, incarnées par la mère, qui cherche à confiner son fils dans l'enfance. Les personnages sont de plus en plus mobilisés dans ces rôles de substitution : le père s'isole de sa famille sous le prétexte professionnel, et change son comportement en fonction des masques merveilleux qu'il prend. Il devient ainsi le loup des *Trois petits cochons* pour détruire le refuge de Wendy et Danny par la formule répétitive du conte : « Little pigs, little pigs, let me come in ! »⁹², défonçant à la hache la porte de la salle de bain. Grand méchant loup, il s'attribue également le rôle du forgeron, armé d'une hache. Il poursuit un/son enfant et entre alors dans le stéréotype de l'ignominieux boiteux. La jonction de ces deux figures peut être faite, par exemple, par le conte lycanthropique de Gervais de Tilbury, dans *Otia imperialia*⁹³. Parmi les histoires de loups-garous, celle-ci relate la crise de lycanthropie d'un homme ordinaire, que seule l'ablation d'un de ses membres à coup de hache peut guérir.

L'ambivalence enfin, tient au fait que les ficelles et les ressorts que le conte comporte habituellement, sont ici renversés au service de l'horreur : qu'ils soient visuels (les visions d'un monde fantasmagique d'une part, remplacent le monde onirique) ou psychologiques (le personnage de dessin animé, devient la représentation d'une castration, d'autre part), et surtout dans la mesure où l'issue de l'œuvre ne propose pas un retour à la normale, mais un questionnement supplémentaire. Le référent culturel ainsi appelé n'est pas uniquement un attribut ornemental, mais engendre un bouleversement dans la lecture de l'œuvre. Le conte influence le comportement de l'ensemble des personnages en les enfermant dans un

⁹² La version française propose : "Petits cochons, petits cochons, laissez-moi entrer !"

⁹³ Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, éd. F. Liebrecht, Hanovre, 1856, p. 51, chap. CXX (*De hominibus qui fuerunt lupi*).

rôle stéréotypé. La surenchère référentielle contribue à la dislocation des cadres traditionnels, en élimant les frontières qui existaient dans l'incipit entre chaque individu, par exemple la mère, active, portant une grande part des responsabilités domestiques, qui devient passive. Ce basculement est également présent par la contribution apportée par des références mythiques, notamment les mythes de Prométhée et Faust, qui déclinent la figure du père, et brouillent encore davantage les champs spatio-temporels, par la surcharge interprétative qu'elles occasionnent.

C. RÉCUPÉRATION DES FIGURES PROMÉTHÉENNE ET FAUSTIENNE

Parmi les autres sources dans lesquelles Kubrick semble puiser pour construire un panthéon référentiel, notons les sources mythiques diverses qu'il emprunte, soit inspirées de la mythologie, soit inspirées de figures réelles qui se sont démultipliées dans toutes les strates culturelles. Deux mythes, celui de Prométhée et celui de Faust, semblent avoir des réminiscences dans l'œuvre de Kubrick. Les deux personnages ont un rapport de transgression pour accéder au savoir : Prométhée vole le feu pour le donner aux hommes, excite la colère de l'Olympe, et finit enchaîné au Caucase où un aigle lui dévore le foie pour l'éternité. On l'érige en figure de désobéissance, mais intelligente, puisqu'il donne sa préférence aux hommes plutôt qu'aux dieux, quitte à en payer les conséquences. Il a inspiré dans l'Antiquité de nombreux dramaturges et penseurs, et continue de susciter un intérêt, dans la mesure où il forme un modèle stéréotypé qui se particularise toujours dans divers domaines. Il est une figure de transmission d'un savoir, contrairement à Faust, qui est une figure de la désobéissance à Dieu, en vue de servir ses propres intérêts.

Quant à Faust, génie intellectuel, il est souvent représenté comme un homme assoiffé de connaissances que la science des hommes n'épanche pas. Il arrive au bout de sa vie sans avoir connu les plaisirs de celle-ci, ni en

ayant trouvé de science exhaustive. Il conclut alors un pacte avec le diable avant de tomber dans les enfers, dans certaines versions, notamment *La Tragique histoire du docteur Faust* de Marlowe, la pièce de théâtre la plus ancienne (1589), où il est racheté par une femme, comme il en va dans le *Faust* de Goethe. Inspiré d'un personnage réel, il questionne la condition humaine et les limites du savoir.

« Je suis allé plus loin que vous ne le pensez et j'ai fait une promesse au démon avec mon propre sang, d'être sien dans l'éternité, corps et âme. »

Voilà l'un des propos que l'on prête à Faust, et qu'il aurait tenu au moine franciscain, Konrad Klinge, à Erfurt. Ayant pratiqué la magie à Cracovie, en Pologne, Faust était aussi astrologue et docteur. Accusé de sorcellerie, notamment pour avoir traumatisé ses étudiants avec des projections de monstres tentant de les dévorer, Faust, de son vrai nom Johann Georg Faust, serait né en 1480 et mort aux alentours de 1540. Sa vie a inspiré nombre de légendes et contes populaires en Allemagne, avant de s'étendre tant en littérature qu'en musique, en passant par le cinéma.

Dans le film de Kubrick, Jack semble attendre une inspiration qui lui est refusée. En dépit des efforts qu'il fournit, il est face à la stérilité intellectuelle la plus poussée, renforcée par l'obsession du leitmotiv « All work and no play make Jack a dull boy ». Le rapport à la connaissance de Jack est un rapport de frustration : il n'est confronté à aucun moyen de franchissement de la situation. Dans le *Protagoras* de Platon⁹⁴, Prométhée ne permet pas seulement aux hommes d'accéder au feu, qui est la raison lumineuse ou éclairée, mais également aux arts, qui amplifie le don de la connaissance aux hommes et les rend quasiment égaux aux dieux. Eschyle pousse la réflexion, dans *Prométhée enchaîné*⁹⁵, puisqu'il fait de l'homme qui a accès aux arts, un être qui peut enfin dépasser le stade animal. Alors que l'arrivée de Jack Torrance à l'Overlook Hotel doit lui permettre d'exercer

⁹⁴ Platon (V^e siècle av. J-C). *Le Protagoras* (ou *Les Sophistes*) sont un des dialogues de Platon dans lequel l'auteur fait intervenir son maître, Socrate.

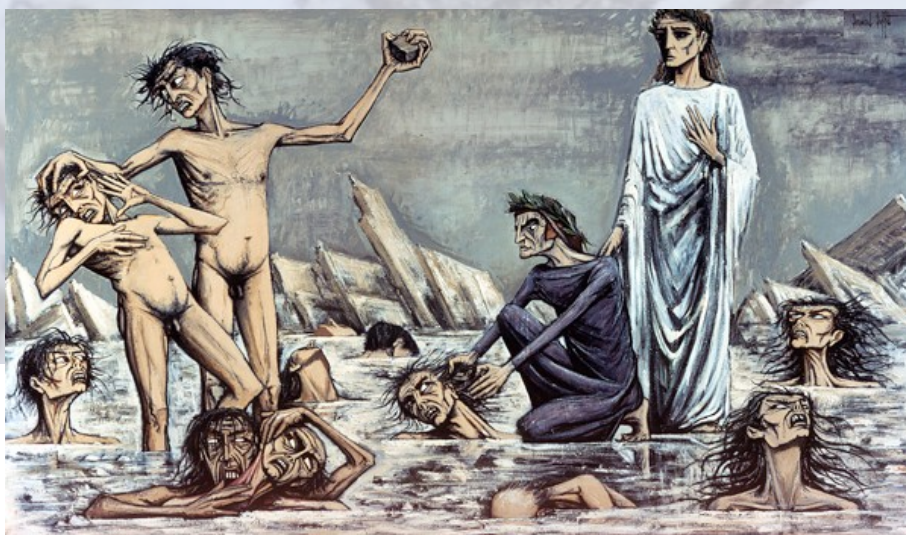
⁹⁵ Eschyle (VI-V^e siècles av. J-C). Cette pièce de théâtre est difficilement datable, quoique le style la range parmi les oeuvres tardives de l'auteur. Il réserve à son héros une fin redoutable : Prométhée sera prisonnier des roches qui lui rouleront dessus, et comme dans la version initiale de Hésiode, aura le foie rongé par un aigle, ad vitam aeternam.

l'art littéraire, il est face à une régression à l'animalité, dans la brutalité et l'amoralité bestiales.

Quant aux rapports de Jack Torrance à la figure de Faust, ils se consolident par la conclusion d'un pacte maléfique qui donne accès au monde des morts, avant la chute finale du héros dans une forme d'enfer. La signature d'un contrat établi entre le directeur de l'hôtel et Jack amorce le contrat oral qui s'établit entre le fantôme du barman Lloyd et l'écrivain, de la même manière que lorsque Faust signe un contrat avec Méphistophélès, dans le *Faust* de 1808 de Goethe. Des mises en garde sont données au signataire qui les néglige. Dès que la parole de Jack est donnée, il ne cherche ni ne peut la reprendre, et accède à des visions fantomatiques beaucoup plus larges. Il entre concrètement dans le cortège de fantômes, avant d'y appartenir définitivement, comme en témoigne la photographie de la séquence finale. La nuit de sabbat à laquelle assiste Faust est l'aval des danses fantomatiques auxquelles assiste Jack. Aucun des deux héros ne prend part aux cortèges qui ont lieu, mais sont simplement témoins des événements auxquels le diable leur donne accès. Ils n'ont pas de pouvoir en propre pour modifier les événements ou intervenir sur les autres personnages, comme c'est le cas de leur maître maléfique. Ces pouvoirs s'apparentent aux services rendus par le personnage de Grady à Jack ou par Méphistophélès à Faust. Comme Méphistophélès libère Faust de son corps de vieillard, Grady libère Jack de la remise dans laquelle Wendy l'a enfermé.

Le mythe de Faust et sa représentation en palimpseste dans *The Shining* exploitent le thème de la magie noire et de la sorcellerie. Le point culminant de cette représentation est la tentative de Wagner, dans l'acte 2 du *Faust II* (1832), de créer un *homunculus*, un homme artificiel. Mais dans la logique d'inversion de l'œuvre de Kubrick, Jack Torrance adopte un comportement destructeur, ce qui lui impute toute possibilité salvatrice. Il n'y aura pour lui aucune Marguerite, Wendy fuyant devant l'animalité de son époux, l'âme abandonnée au suppôt. Ajoutons en effet, que si Faust est déjà un avatar de l'illustre Boiteux, Prométhée, qui façonne un homme dans de la terre auquel il donne vie, Jack s'érige en monstrueux boiteux, par sa claudication, et en ce qu'il cherche à retirer la vie, plutôt qu'à la donner.

Dans la progression du schéma inversé, le feu éclairant de Prométhée, ou, dans la symbolique contraire, le feu des enfers du Faust de Christopher Marlowe, est pour Jack Torrance la glace du statisme. L'enfer lui-même est représenté dans son ambiguïté : les représentations infernales ordinairement conçues à partir de l'élément feu, celui qui consume éternellement les âmes mauvaises, est ici délaissé au profit de l'élément contraire, l'eau, qui conserve ou noie dans sa mobilité aspirante. Kubrick leur préfère la glace : eau immobile, c'est-à-dire eau qui s'empare du statisme de l'éternelle flamme dévoratrice. Le paradoxe de cette cumulation antithétique réside dans la posture de Jack mort : alors qu'il est pris dans le givre et que le froid hivernal laisse présager un corps pelotonné sur lui-même, horizontal, le réalisateur présente à l'écran un corps raidi sur lui-même, en position verticale, ce que suggère la tête qui dépasse de la neige. Le statisme horizontal est la position par nature du mort : les représentations de la mort sont toujours confrontées au renversement du vivant debout, au mort couché. L'enterrement ou l'inhumation conservent cette position dans les rites funèbres, religieux ou non. La transgression de ce postulat, par une mort accidentelle, est toujours suivie de la remise à l'horizontale du corps cadavérique. Proposer un personnage, la tête dressée hors de la neige qui couvre comme un linceul le reste du corps, fonde un paroxysme final aux combinatoires symboliques du long-métrage. Le spectateur n'aura jamais accès à la vision du corps horizontale de Jack, éternisé dans la glace, comme dans la photographie du bal de 1921.



Ci-avant, une représentation picturale des Enfers par l'artiste expressionniste Bernard Buffet, intitulée L'enfer de Dante Damnés pris dans les glaces (1976, 250x430cm. Techniques mixtes sur papier). Illustration à contre-courant des représentations traditionnelles du Royaume de Satan, Buffet décide ici de renverser les éléments, tout comme le fait Kubrick. Le feu laisse la place à l'eau et emprisonne les sujets dans des glaces éternelles.

Ainsi, le panthéon référentiel que nous annonçons en vue de la construction de cette partie, se finalise dans l'exacerbation des antagonismes. Les sources multiples, populaires ou mythiques, forment des contrastes qui grippent progressivement toute possibilité d'évolution du lieu et des protagonistes qui en restent prisonniers. Ils sont un mobile d'enfermement par la surenchère que ne peuvent supporter ces personnages. L'orgueil que représente l'accès total à la connaissance est concomitant au surenchérissement des référents, qui par palimpsestes, rendent illisible et impraticable l'univers auquel appartiennent les Torrance.

CONCLUSION :

S'il est, selon son réalisateur, « un film optimiste », *The Shining* montre un chef-d'œuvre du film d'horreur, dont la lecture à plusieurs niveaux démultiplie le sens du scénario en lui donnant une complexité profonde. Le spectateur, confronté à la symbolique du film, doit tirer une interprétation à partir d'une polysémie grandiose. L'enfer et l'enfermement ne sont qu'une parcelle de toute l'étude que nous pourrions tirer d'un tel film, et nous espérons avoir donné quelques clefs de compréhension quant à ces deux passionnantes thématiques complémentaires que soulève *The Shining*.

L'enchevêtrement des éléments constitutifs du film s'oppose à une vision linéaire de celui-ci. En posant comme grille de lecture des personnages soumis à la tentation de la folie, Kubrick interroge les codes cinématographiques traditionnels. Il érige un système initial tripartite, qui correspond au cliché familial du couple hétéroparental et d'un enfant. Le fonctionnement de cette trinité familiale évoque l'équilibre par les comportements normaux de ses personnages. Le mouvement contraire, l'involution de cet équilibre, est enclenché par le départ des personnages dans l'Overlook Hotel. La jonction de différents dysfonctionnements procède alors de manière progressive à l'usure des schémas de départs : les personnages sont d'abord eux-mêmes extirpés de leur milieu d'origine, puis évoluent dans l'enceinte d'un lieu maléfique.

Afin d'établir un climat anxiogène, Kubrick convoque différents vecteurs, dont le plus évident est l'existence d'un phénomène paranormal, le *shining*. Alors caché dans le cercle familial initial, la transmission de ce don de nécromancie évalué, ou plutôt dévalué, les rôles initialement donnés, en fonction de leur seuil de tolérance face aux visions dont ils font l'expérience. La chute d'un seul, Jack, peut-être le personnage le plus fragile (il est d'ailleurs alcoolique dans la version romanesque de King), voue l'ensemble de la famille à la clausturation : clausturation dans le lieu, mais également clausturation du lieu sur lui-même. Parallèlement, le temps se détraque et implique au final l'enfermement du personnage paternel dans une image antitadée.

La complexification de l'ensemble de l'œuvre par l'imbrication des strates spatio-temporelle et narrative, contribue également à nouer la lecture du film : le labyrinthe des jardins de l'hôtel n'est-il pas aussi le labyrinthe dont doit sortir le

spectateur ? Et son dessin alambiqué ne répond-il pas de même de la confusion due à la folie ? La perte des repères rationnels cause une angoisse macabre : devant l'absence de références sensées, se dressent une multitude de visions fantasmées, irrationnelles, qui engagent les personnages dans des réactions schizophréniques collectives. Seule mention de ce type de phénomène dans le chamanisme, les sciences occultes pallient un temps durant au manque de rationalité de la diégèse. Ainsi se construit la progression filmographique : par relais. Les sources auxquelles il est possible de raccrocher la narration s'entrecroisent et se suppriment les unes après les autres. Les références pluridisciplinaires se combinent sans donner d'explication finale : par accumulation, la surenchère référentielle finit par éclater en ne laissant qu'un vide similaire au désert de neige qui entoure l'hôtel.

Pourtant, si le réalisateur lui-même affirme que son film n'est pas pessimiste, mais « optimiste », faut-il voir alors dans la solitude de l'Overlook un état transitoire, avant la fuite possible de ce chaos ? Est-ce à dire que la sortie permise à la mère et au fils forme une suite, une poursuite possible, en dehors de l'espace infernal ? Si tel est le cas, le séjour à l'Overlook Hotel n'est autre qu'une réécriture de la descente en enfer : la figure faustienne évoquait déjà une relation à la mort, à laquelle Goethe octroya une Marguerite salvatrice. Wendy ne sauve que son fils et sa propre peau dans son échappatoire, mais par la consistance de la symbolique de la mère et du fils, une rédemption est possible pour ce monde en perdition, simulacre de l'enfer et des suppôts du diable.

Le système d'enchaînement qui se fait ultimement, entre l'enfermement du père dans son enfer labyrinthique, et le départ en dehors des frontières de l'hôtel des deux autres membres de la famille, permet d'éclairer la vision apocalyptique que construit Kubrick. L'inanité de ce monde apparaît directement par la basse saison et l'incohérence absurde du grotesque, à travers les motifs surchargés qui s'enchaînent de toute part, dans les décors comme dans les personnages fantomatiques, ou plus précisément énigmatiques, dont la substance semble aussitôt vidée que Jack meurt.

Tout semble faire diversion en vue de cacher un secret qui n'est jamais vraiment dévoilé. En effet, la diversion se fait par le divertissement auquel aspirent le père et l'enfant : des fillettes qui pourraient être les compagnonnes de jeu idéales aux invités de luxe qui peuplent la réception de l'hôtel, ils sont

sollicités dans leurs désirs les plus intimes. Exacerbés, ces désirs éclatent dans leur inanité. La monstration de la vanité substantielle de ces fantasmes pousse les personnages soit à les abandonner, ce qui est le cas de Danny qui doit grandir de façon accélérée par la pression que fait sur lui l'instinct de survie, tandis que son père s'abandonne au divertissement, en révélant au grand jour le vide duquel il est fait. Ontologiquement, les constructions des personnages sont antithétiques : la quête intime de l'être, d'une substance existentielle, donc une quête de son propre principe de vie, n'appartient qu'à Danny. Son père est sitôt vidé de sa subjectivité, qu'il tombe dans la folie et n'aspire qu'à des visions fantasmagoriques. Son existence ontologique est l'objet des procurations qu'il se fait, de stéréotypes inspirés de références culturelles à des personnages creux. Sa tentative d'entraîner dans cette finalité nulle le reste de sa famille échoue, et le condamne à n'être qu'une image dans un cadre, comme les images dans des livres auxquelles faisait référence Tony. Comme on verrait un dessin animé se fermer sur une illustration tirée d'un livre d'histoires, *The Shining* se ferme comme un conte de fées sur l'image d'un prince heureux au bal, dans un temps fort lointain.

En conséquence, si l'on pouvait penser que l'enfermement dans *The Shining* est un enfermement imaginaire, toutes les visions d'horreur auxquelles accèdent les personnages doués du don en dehors de la structure architecturale hantée, témoignent du contraire : qu'il existe des survivances de l'imagination dans la réalité, si ce n'est que la réalité compte elle-même sa part d'imaginaire. Nietzsche se questionna profondément à partir du *Crépuscule des idoles*, sur la teneur de la hiérarchisation entre réalité et rêve : pourquoi ce qu'on nomme réalité prévaut-il sur le rêve ? Pourquoi en effet ne pourrait-on pas envisager l'inverse ? Kubrick ne pose pas de limites entre l'un et l'autre aussi nettement, mais s'enquiert de les élimer, de les faire pénétrer l'un dans l'autre, de façon à mettre en exergue la perméabilité de ces deux ensembles. Si l'on peut penser son enfermement dans le rêve, le réveil permet une ouverture inespérée. Mais si la réalité rapporte avec elle une part du rêve, alors il n'y a plus de moyen de se préserver de l'un ou de l'autre, car cette jonction faite entre les deux devient elle-même zone de claustration : si la réalité affirme notre part de libre-arbitre, le rêve nous positionne dans la passivité. Dans le long-métrage de Kubrick, les questionnements sont égaux si l'on souhaite nommer le rêve autrement : monde imaginaire, maison hantée, monde-autre... tous sont des lieux inhabitables, mais

bien des lieux de passage. Or, s'il ne devient plus possible de sortir de ces lieux de passage, il ne peut persister qu'un malaise trop grand pour ne pas rendre l'atmosphère anxiogène, de façon exponentielle, jusqu'à la rendre insupportable, jusqu'à en faire un enfer.

Ainsi, il n'est jamais question de pensée dialectique dans la vision de Kubrick, mais seulement de choix et de non-choix. Il persiste seulement des tendances dont les plus fortes se répercutent sur l'ensemble des autres personnages, comme il en va de l'influence négative de l'hôtel sur les personnages, puis de Jack sur le reste de son entourage. S'il existe bel et bien une opposition bien/mal manichéenne à la fin de l'œuvre dans l'affrontement père/fils, à l'échelle de l'œuvre, les imbrications d'opposition sont tellement nombreuses et étendues à des niveaux si divers, qu'arrivées à leur paroxysme, il n'est plus possible de parler de dialogisme. L'œuvre s'affirme, une fois de plus, dans l'autodestruction.

L'élaboration du film *The Shining* est d'une apparence trompeuse : il ne pourrait s'agir que de la juxtaposition d'images contraires, dont l'incompréhension serait à elle seule un motif anxiogène. Mais l'angoisse qui en émerge prend ses racines dans des eaux plus profondes : elle enchâsse tant et si bien l'ensemble de ses éléments qu'il est impossible d'en supprimer un sans risquer de casser un de ses maillons. Si certains d'entre eux paraissent étrangers aux autres, c'est qu'ils mobilisent l'absurde. La chute, corrélée à l'enfer, ne peut se faire qu'en épuisant l'espace d'un trop-plein, jusqu'à gripper les rouages de la machine originelle.

Si l'étude d'une œuvre semblable nous a confronté à des problématiques fortement nouées, il est évident qu'il faudrait encore une masse de travail aussi importante pour trouver d'autres solutions d'élucidation. De nombreux domaines seraient les bienvenus dans l'enrichissement de ce mémoire ; nous avons conscience de la modeste pierre que nous avons mise à l'édifice. L'immersion dans une œuvre d'une telle ampleur ne peut être que porteuse d'intérêts, et appeler à la poursuite de son entreprise.

Q. C.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

L'œuvre de Stanley Kubrick a été inspirée du livre de

Stephen King, *Shining, L'Enfant lumière*, Éd. Hachette, collection Livre de Poche, 1977.

CINÉMA :

Bernardi Sandro, essai universitaire *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Presses universitaires de Vincennes, collection "Esthétiques", 1987.

Binh N.T., Moure José, Sojcher Frédéric, *Paris-Hollywood ou le rêve français du cinéma américain*, Éd. Klincksieck, collection Les ciné-débats, Paris, 2013. 208 pages.

Bourget Jean-Loup, "*Le territoire du Colorado*", *Positif* n°234, septembre 1980.

Ciment Michel, *Kubrick*, Éd. Calmann-Lévy, Paris, 1999 (1^{ère} édition 1980).

Le Crime à l'écran, Éd. Gallimard, collection Découvertes n°139, Paris, 1992. 192 pages.

Petite planète cinématographique, Éd. Stock, Paris, 2003. 740 pages.

Une renaissance américaine, Entretien avec 30 cinéastes, Éd. Nouveau monde, collection Cinéma culture et sociétés, Paris, 2014.

Chion Michel, *Stanley Kubrick. L'humain, ni plus ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

"*Le système steadicam*", *Cahiers du cinéma* n°330, décembre 1981.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image temps*, Éd. De Minuit. Paris, 1985.

Kagan Norman, *Le Cinéma de Stanley Kubrick*, Éd. L'âge D'homme, 1979, 233 pages.

Masson Alain, "*L'indifférence et le goût*", *Positif* n°238, janvier 1981.

Menegaldo Gilles, *Le cinéma en détails, étude "La mise en scène du détail dans La Féline et Shining"*, La Licorne, Poitiers, 1998.

Message Vincent, article « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », *Amaltea, Revista de mitocrítica*, Vol. 1 (2009), p. 189-201.

Neyrat Cyril, *"Errance dans les ruines circulaires"*, *Vertigo*, hors-série "Projections baroques", 2000.

Oudart Jean-Pierre, *"Les inconnus dans la maison"*, *Cahier du cinéma n°319*, janvier 1981.

Rouyer Philippe, *Le cinéma Gore. Une esthétique du sang séché*. Éd. du Cerf, Paris, 1997.

Truffaut François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966.

PHILOSOPHIE :

Cioran, *Sur les signes du désespoir*, Éd. De L'herne, collection Livre de Poche, Biblio essais, 1990, 130 pages.

Defores Marie-Claude, **Piedimonte Yvan**, *La constitution de l'être*, Éd. Bréal, 2009.

Kant Emmanuel, **Imhoff Peyer**, *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, Éd. J.J.Lucet. 1796. 123 pages.

Nietzsche Friedrich, *Crépuscule des idoles*, Éd. originale Penguin Classics, 1889.

Pascal Blaise, *Pensées*, éd. Brunschvicg n° 139.

Platon (traduit par Léon Robin), *Le Protagoras (ou Les Sophistes)*, Éd. Gallimard, collection Idées, 1980.

PSYCHANALYSE :

Abraham Nicolas, Tôrôk Maria, *L'écorce et le noyau*, Éd. Champs Flammarion, Paris, 1999. 480 pages.

Anzieu Didier, *Le Moi Peau*, Paris, Éd. Dunod, 1995.

Klein Mélanie, *Essais de psychanalyse, Le complexe d'Oedipe éclairé par les angoisses précoces*, Paris, Payot, 1968. pp. 370 a 424.

Nachin Claude, *Les fantômes de l'âme, À propos des héritages psychiques*, Éd. L'Harmattan, 1993, pp. 11-12.

Tort Michel, *La fin du dogme paternel*. Éd. Flammarion, Paris, 2007.

PSYCHOLOGIE :

Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves*, Éd. J. Corti, 1942, p.2.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Éd. Pocket, Paris, 1999, 477 pages.

Fédida Pierre, *Des bienfaits de la dépression: éloge de la psychothérapie*. Éd. Poch Odil Jacob. 2009.

Freud Sigmund, *Le Moi et le Ça*, in *Œuvres complètes T. XVI 1921 - 1923*, Éd. PUF, 1991.

Jones Ernst, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, Éd. PUF, 1958-1969, tome 2.s.

M'Uzan Michel de, *Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité*, Éd. Presses universitaires de France, Paris. 1999.

SCIENCES DES RELIGIONS ET PSEUDO-RELIGIONS :

Bentounes Khaled, déclaration en Suisse, 1983, in *Connaissance des Religions*, "Transmission initiatique, Ramana Maharshi et René Guénon", Henri Hartung, vol. III, n°4, mars 1988, p. 27.

Eliade Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Éd. Gallimard, collection Folio essais n°196, 1992

Ginzburg Carlo, *Le sabbat des sorcières*, Éd. Gallimard, collection Bibliothèque des Histoires, 1992.

Ruickbie Leo, *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*, Éd. The History Press, 2009.

Sébastien Baud, *Faire parler les montagnes*, Éd. Armand Colin, Paris, 2011.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

LE MOTIF DE LA MAISON HANTÉE :

Conan Doyle Arthur Sir, *Le Chien des Baskerville*, Éd. Folio Junior, 1902.

Descartes René, *Méditations Métaphysiques*, Éd. GF-Flammarion, Paris 2011.

Fillipetti Hervé, Trotureau Janine, *Symboles et pratiques rituelles dans la maison traditionnelle*, Éd. Berger-Levrault, 1978.

Hemmert Danielle, *Maisons et lieux hantés*, Éd. Magellan, 1994.

Herbert James, *Dis-moi qui tu hantes*, Éd. Presses Pocket, collection Terreur, 1988.

Jackson Shirley, *Maison Hantée*, Éd. Presses Pocket, collection Terreur, 1979.

Kafka Franz, *Le Château*, Éditions Folio, 1935.

Lafforest Roger de, *Ces maisons qui tuent*, Éd. J'ai Lu, collection Aventure Secrète, 1972.

Malrieu Joël, *Le Fantastique*, Éd. Hachette Supérieur, 1995.

Masterson Graham, *Apparition*, Éd. Presses Pocket, collection Terreur, 1990.

Matheson Richard, *La Maison des Damnés*, Éd. J'ai Lu, 1975.

Nicolini Richard, *Maisons Hantées, la vérité parapsychologique...*, Éd. de Saint Arnoult, 1993.

Stoker Bram, *Dracula*, Éd. Presses Pocket, 1897.

Verne Jules, *Le Château des Carpathes*, Éd. Le Livre de Poche, 1892.

LE CONTE ET LES FIGURES MYTHIQUES :

Borges Jorge Luis, *Le livre des êtres imaginaires*, Éd. Gallimard, Paris. 2007, 233 pages.

Barrie James Matthew, *The Little White Bird*, Éd. Canon Gate, 1902, 180 pages.

Bertaud Madeleine, *Travaux de Littérature -Tome 13*, Éd. Adirel, 2000, 374 pages.

Caroll Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Éd. Harper Collins, 1992.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, "Enfer (Hadès)", éd. Laffont/Jupiter, coll. "Bouquins", 1992, p. 405.

Eshyle, *Prométhée enchaîné*, Éd. Hachette Livre BNF, collection Littérature, Paris, 2012.

Maupassant Guy, *Contes*, Nouveaux Classiques Illustrés Hachette, 1880-1890.

Perrault Charles, *Les Contes de la Mère L'Oye*, 1697.

Plaute, *Mostellaria, ou le Revenant*, Éd. De Charpentier, 1864, Paris, 72 pages.

Pline le Jeune, *Lettres*, Éd. Flammarion, collection Garnier Flammarion, Littérature étrangère, Paris, 2002.

Tilbury Gervais de, *Otia imperialia*, éd. F. Liebrecht, Hanovre, 1856, p. 51, chap. CXX (*De hominibus qui fuerunt lupi*).

Wilhelm Grimm, Jean-Noël Rochut, *Les contes de Grimm, version intégrale*, Éd. Auzou Philippe Eds, 2011.

FILMOGRAPHIE GÉNÉRALE

Ascher Rodney, *Room 237*, 2012.

Carpenter John, *Halloween*, 1978.

Craven Wes, *Scream*, 1996.

Scream 2, 1997.

Scream 3, 2000.

Scream 4, 2011.

Scream 5, 2013.

Dolan Xavier, *Tom à la ferme*, 2014.

Friedkin William, *L'Exorciste*, 1973.

Hernandez Gustavo, *La Casa muda*, 2011.

Hitchcock Alfred, *Rebecca*, 1940.

Pyscho, 1960.

Kubrick Stanley, *Day of the Fight*, 1951.

Flying Padre, 1951.

2001 : L'Odyssée de l'Espace, 1968.

A Clockwork Orange, 1971.

Barry Lyndon, 1975.

The Shining, 1980.

Eyes Wide Shut, 1999.

Lang Fritz, *Secret Beyond the Door*, 1948.

Méliès Georges, *Le Manoir du Diable*, 1896.

Le château hanté, 1897.

La Caverne maudite, 1898.

Polanski Roman, *Rosemary's Baby*, 1968.

Powell Michael, *Le Voyeur*, 1960.

AUTRE :

Crocq Louis, « Traumatismes de guerre », entrevue filmée, *Les Fragments d'Antonin* (suppléments), MK2, 2008.

SITOGRAPHIE

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-863/secrets-tournage/>

<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/revues-presse/kubrick/kub-shining1.html>

<http://www.critikat.com/panorama/analyse/le-secret-derriere-la-porte.html>

<http://digilander.libero.it/stanleykubrick/shining/shining-script.htm>

http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=80

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2124/le-cinema-de-stanley-kubrick>

<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CM DP/CMDP000001600/11.htm>

http://psychanalyse.com/pdf/Nouv_conf_psychalyse.pdf

<http://www.psychanalyste-paris.com/Blanche-neige-et-les-sept-nains-L.html>

<http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining2.html>

www.thenumbers.com