A dead end : style et semiosis filmique dans Shining

Ilias Yocaris

▶ **To cite this version:**

Ilias Yocaris. A dead end : style et semiosis filmique dans Shining. Cahiers de Narratologie, 2020, 37, 10.4000/narratologie.10646 . hal-03522726

HAL Id: hal-03522726
https://hal.science/hal-03522726

Submitted on 12 Jan 2022

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.

Cahiers de Narratologie
Analyse et théorie narratives

37 | 2020
Approches transmédiales du récit dans les fictions contemporaines

A dead end : style et semiosis filmique dans *Shining*

Ilias Yocaris

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/narratologie/10646
DOI : 10.4000/narratologie.10646
ISSN : 1765-307X

Éditeur
LIRCES

Référence électronique
Ilias Yocaris, « *A dead end* : style et semiosis filmique dans *Shining* », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 04 septembre 2020, consulté le 06 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/narratologie/10646 ; DOI : https://doi.org/10.4000/narratologie.10646

Ce document a été généré automatiquement le 6 septembre 2020.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

A dead end : style et semiosis filmique dans *Shining*

Ilias Yocaris

Nous remercions Stratis Vouyoukas pour sa précieuse contribution à cette étude.

Remarques introductives

1 Nous nous proposons d'appliquer au discours filmique une méthode d'analyse mise au point pour décrire les opérations liées à la stylisation de la matière verbale dans les textes littéraires (cf. Yocaris 2009, 2016) et enrichie par certains travaux consacrés spécifiquement à la sémiotique du cinéma (Metz 1971, 2003, Gaudreault & Jost 1990, Martin 1992, Bordwell & Thompson 2000). L'expérience montre que les procédés stylisants reposent très souvent sur des phénomènes de « globalisation linguistique » (Delas & Filliolet 1973 : 46), qui confèrent aux textes littéraires une dimension *holistique* : qu'est-ce à dire ? Leurs composantes ne peuvent être appréhendées isolément, mais uniquement par rapport à une totalité dont elles font partie intégrante : pour aller très vite, cette totalité est l'œuvre qui les englobe et/ou le contexte (au sens le plus large du terme) au sein duquel elle émerge. Ainsi (pour prendre deux exemples célèbres), l'absence quasi-totale de connecteurs logiques interphrastiques dans *L'Étranger* de Camus ou bien dans *Candide* de Voltaire ne saurait en aucun cas être analysée comme un fait de langue isolé, sans que l'on prenne en considération la démonstration d'ensemble entreprise dans ces deux ouvrages : chez Camus comme chez Voltaire, le « style coupé » renvoie à la discontinuité fondamentale d'un monde quasi-intégralement gouverné par le hasard, où les événements se succèdent dans un ordre non pas *logique* mais purement *chronologique*. Bien entendu, on peut formuler des remarques de ce genre à propos de toutes les composantes formelles d'un texte littéraire (lexicales, énonciatives, figurales, syntaxiques, isotopiques, phonétiques etc.) : en effet, celles-ci peuvent être investies d'un surplus de sens qui émerge de manière holistique quand on les confronte à leur environnement verbal, à l'œuvre dont elles

font partie intégrante dans son ensemble, au projet de son auteur, au contexte historique qui a déterminé sa production, etc.

2 Or, un angle d'approche holistique s'avère indéniablement précieux pour aborder les fictions cinématographiques : toute fiction de ce genre peut effectivement être considérée comme un « système spécifique de relations structurées » (Bordwell & Thompson 2000 : 115) ; elle doit dès lors être analysée « comme objet-signifiant *total* » (Metz 1971 : 12), dans la mesure où aucune de ses composantes ne saurait être isolée de l'ensemble dont elle fait partie intégrante. Si l'on s'en tient à une telle vision des choses, il appert que la stylisation de la matière filmique consiste avant tout en une harmonisation des cinq matières de l'expression au cinéma (images, bruits, dialogues, mentions écrites, musique) : celles-ci « jouent comme des parties d'un orchestre, tantôt à l'unisson, tantôt à contrepoint, tantôt dans un système fugué, etc. » (Gaudreault & Jost 1990 : 30). Partant de là, il faut envisager :

3 (i) Les types de rapports qui se nouent entre les différentes composantes d'un film (répétitions, parallélismes et symétries, différenciations, mises en opposition, inscription dans une progression linéaire etc.).
(ii) L'interaction du dispositif ainsi esquissé avec :
¤ Le projet conceptuel et stylistique du réalisateur.
¤ Le cadre générique dans lequel son œuvre peut éventuellement s'inscrire, mais aussi, plus généralement, ses rapports avec l'intertexte filmique qu'elle prolonge.
¤ Le contexte sociopolitique et économique qui a déterminé (en partie du moins) sa production, etc.

4 Cette vision « symphonique » du discours filmique se manifeste de façon éclatante dans le travail de Stanley Kubrick, cinéaste notoirement obsédé (à l'instar d'un Welles ou, plus près de nous, d'un von Trier) par le souci du détail, et aspirant à un alignement parfait de toutes les composantes de ses films. Que l'on pense ainsi (pour prendre un exemple relativement simple) à la scène de *L'Odyssée de l'espace* où l'on voit David Bowman désactiver HAL 9000 : les contre-plongées très marquées observables dans cette scène (cf. fig. 1) n'apparaissent évidemment pas par hasard… Elles entrent visiblement en résonance : (i) avec la contre-plongée sur le singe qui apprend à se servir d'un os comme outil/comme arme dans la première partie du film (« L'aube de l'humanité ») ; (ii) avec le gros plan en angle normal sur le « super-enfant » qui apparaît dans la toute dernière scène, et qui semble être un avatar de Bowman. À ce titre, elles doivent être décryptées à la lumière de la musique utilisée pour accompagner (i) et (ii), l'introduction de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss. Leur signification se dégage dès lors très clairement : en venant à bout du redoutable ordinateur, Bowman devient un personnage *bigger than life* qui s'apprête à dépasser sa condition humaine, et doit être magnifié en conséquence[1] dans le cadre d'une démonstration philosophique purement nietzschéenne[2] ; de toute évidence, il est ainsi présenté comme un maillon de la chaîne évolutive ininterrompue qui va du singe jusqu'au « super-enfant ».

Fig. 1. Stanley Kubrick, *2001 : L'Odyssée de l'espace* David Bowman s'apprête à désactiver HAL 9000 / Contre-plongées

5 La dimension « globalisante » du cinéma kubrickien atteint probablement son point culminant dans *Shining* (1980), œuvre qui peut être qualifiée à bon droit de *pansémiotique*[3]. Pour aller vite, *Shining* est un film dont toutes les composantes sont investies de (sur)significations qui prolongent, complexifient et mettent en perspective

son contenu purement thématique, dans le cadre d'un projet stylistique[4] parfaitement cohérent que nous nous proposons de reconstituer. En effet, toutes ses composantes sont articulées autour d'une idée qui permet de l'unifier sur le plan stylistique, celle de *l'espace maléfique*. Cette idée s'impose bien sûr à l'attention sur le plan factuel et thématique : tout comme le roman de Stephen King dont il est l'adaptation (1977), *Shining* suggère que l'hôtel Overlook est une entité consciente dotée de pouvoirs télépathiques hors du commun (il peut ainsi influer directement sur le comportement de ses occupants, en prenant littéralement possession de leur esprit). Toutefois, envisagée en tant que telle elle n'a pas forcément séduit Kubrick[5], un rationaliste totalement agnostique qui tourne en dérision l'aspect grand-guignolesque du roman de King en y ajoutant un détachement ironique bienvenu et une touche carnavalesque[6] ! L'auteur de *L'Orange mécanique* semble avoir retenu simplement :

6 (i) Son impact émotionnel auprès du grand public (le *topos* de l'espace maléfique est parfait pour un film d'épouvante, genre que Kubrick n'avait pas encore pratiqué jusqu'en 1980[7]).
(ii) Ses prolongements conceptuels et stylistiques, qui sont intéressants à double titre. Le *topos* de l'espace maléfique donne lieu tout d'abord à une allégorie politique : il suggère (comme on va le voir) que le « *modèle américain* » *est en soi criminogène*, ce qui est déjà visible dans le roman de Stephen King. En même temps, il permet à Kubrick de déployer un dispositif stylistique qui a marqué à jamais l'histoire du cinéma : en jouant essentiellement sur le montage, le découpage du film en séquences, le contenu de certaines images, les éclairages, la profondeur du champ, les angles de prise de vue, la composition des plans et les mouvements de la caméra, il met en place un dispositif fait « de motifs, de variations et de résonances » (Kubrick 2004 : 192), qui lui permet de visualiser à la fois le point de vue de l'Overlook, l'influence que ce dernier exerce sur Jack Torrance et le rôle maléfique du contexte sociopolitique au sein duquel évoluent Torrance et sa famille. Nous allons donc essayer de pointer les composantes du film qui se trouvent ainsi sursémiotisées[8], en abordant *Shining* comme « une totalité singulière examinée en tant que telle, et dont on cherche à établir le système » (Metz 1971 : 54).

L'image du labyrinthe

7 Comme la critique n'a pas manqué de souligner (cf. p. ex. Bonnal 2014 : 253-261), *Shining* est un film proprement labyrinthique, qui repose sur un parallélisme très visible : le dédale formé par les couloirs et les pièces de l'Overlook et le labyrinthe qui avoisine l'hôtel entrent en résonance avec les méandres de l'esprit détraqué de Jack Torrance… L'image du labyrinthe a une importance décisive dans le film de Kubrick, parce qu'elle permet de mettre en évidence l'idée centrale : celle d'un espace maléfique susceptible de conditionner le parcours des individus qui le peuplent[9]. Voyons concrètement ce que cela implique au niveau narratif, stylistique et thématique.

Un labyrinthe spatial : les références au Minotaure

8 Bien entendu, l'hôtel Overlook, avec ses différentes ailes, ses couloirs qui s'entrecroisent de toutes les manières possibles et imaginables et ses chambres, peut être assimilé à un labyrinthe, comme le souligne d'emblée Wendy Torrance qui le qualifie *d'enormous maze* quand elle visite les cuisines avec Danny et Hallorann (00.15'.

02''). On notera que ce labyrinthe, parfaite visualisation d'un esprit détraqué, n'est apparemment pas cohérent sur le plan spatial, comme le souligne le scénariste Todd Alcott :

> Much has been written, some of it quite intelligent, about the spatial anomalies and inconsistencies in *Shining* : There are rooms with windows that should not be there and doors that couldn't possibly lead to anywhere, rooms appear to be in one place in one scene and another place in another, wall fixtures and furniture pieces appear and disappear from scene to scene, props move from one room to another, and the layout of the Overlook makes no physical sense. To name only obvious example, the establishing shots of the hotel, which is a real hotel in Oregon [le Timberline Lodge, I. Y.], show no gigantic hedge maze off to one side (Alcott 2010 : s.p.)

9 Or, comme tout labyrinthe digne de ce nom, l'hôtel recèle un monstre, équivalent du Minotaure : ce monstre, c'est son gardien, le *caretaker*. La figure du gardien est incarnée dans *Shining* par deux personnages, qui ont opéré de prime abord à des époques différentes : Charles Grady, qui a tué à coups de hache sa femme et ses deux filles en 1970 avant de se suicider, et Jack Torrance, qui essaiera de l'imiter quelques années plus tard mais échouera piteusement ! Il va de soi que la poursuite finale (Jack Torrance courant derrière son fils muni d'une hache dans le labyrinthe qui avoisine l'Overlook) est une référence directe au mythe de Thésée : ce dernier parvient à se débarrasser du Minotaure en l'éliminant (alors que Danny réussit simplement à semer son père), et ressort guidé par le fil d'Ariane, tout comme Danny est guidé par ses propres traces sur la neige... Bien entendu, l'Overlook est un *labyrinthe maléfique* : d'une part il peut transformer ceux qui le parcourent en monstres, d'autre part il ne laisse physiquement aucune échappatoire à ceux qui se retrouveraient aux prises avec un monstre dans un cul-de-sac (une chambre ou un couloir aveugle par exemple). Ceci apparaît clairement lorsque Danny, pédalant frénétiquement sur son célèbre tricycle, tombe à l'improviste sur les deux filles jumelles de Charles Grady au détour d'un couloir (00.35'09''-00.36'00'').

10 On note dans cette scène la construction filmique du point de vue[10] : d'emblée (cf. fig. 2), Kubrick opte pour un plan incluant les jumelles (vues de face) *et* Danny (vu de dos) : de ce fait, il devient clair que les jumelles, quoique assassinées une dizaine d'années plus tôt, sont bien présentes *physiquement* face à Danny et non point le fruit d'une hallucination... Bien qu'elles se tiennent tout simplement par la main, elles donnent l'impression (vues de loin) de s'interpénétrer partiellement, ce qui entre en résonance avec l'interpénétration de leurs voix respectives : celles-ci forment un hybride entre unité et pluralité suggérant au spectateur que les créatures qui peuplent l'Overlook échappent aux catégorisations rationalistes habituelles (cf. *infra*). Dans le même ordre d'idées, on relève l'alternance (00.35'36''-00.35'45'') de plans focalisés d'une part sur les fillettes encore vivantes, d'autre part sur leurs cadavres sauvagement mutilés : ce procédé suggère également que Danny est confronté à des « objets » *sui generis*, qui ne se présentent pas comme des substances aristotéliciennes fixes et immuables et peuvent empiéter simultanément sur plusieurs plans temporels différents, mutuellement incompatibles.

Fig. 2. Stanley Kubrick, *Shining*. Danny face aux jumelles Grady

Un labyrinthe temporel : une temporalité non linéaire

11 En effet, l'Overlook n'est pas simplement un labyrinthe spatial, mais aussi un labyrinthe temporel : il y règne une temporalité non linéaire, comme le montre le plan final. Le spectateur découvre ainsi que Jack Torrance est déjà visible dans une photo datée de 1921 qui orne la Gold Room. Sa présence sur cette photo confirme ce que lui avait dit Grady dans les toilettes de la Gold Room : *You've always been the caretaker* (01.09'31''). Dès lors, l'arrivée initiale de Torrance à l'Overlook est à l'origine d'un paradoxe impossible à éliminer : tout se passe comme si le personnage opérait simultanément sur des plans temporels différents, à l'instar des jumelles assassinées... Une telle vision du temps implique une forme de cyclicité, puisque des personnages et des événements distincts (en principe) les uns des autres entrent mutuellement en résonance alors qu'ils sont situés à des époques différentes : or, cette cyclicité caractérise la vision du temps d'un grand nombre de tribus indiennes (les Navajos par exemple : v. Griffin-Pierce 1995 : 98-99). C'est tout sauf un hasard, donc, si l'Overlook est construit sur un cimetière indien et décoré de motifs indiens de toutes sortes[11] : de la sorte, le spectateur est amené à s'interroger sur « la disparition de significations et de codes herméneutiques que nous ne possédons plus et auxquels d'autres cultures, comme celles des Indiens d'Amérique, ont accès » (Gauthier 2012 : 18).

Un labyrinthe ontologique : une intrication de niveaux de réalité différents

12 Mais la caractéristique la plus frappante de l'Overlook, c'est qu'il est un labyrinthe ontologique, où différents niveaux de réalité s'interpénètrent en permanence. Pour le montrer, on peut s'appuyer sur deux scènes : on commencera par le premier tête-à-tête (00.46'52''-00.48'20'') entre Jack Torrance et Lloyd, le barman de la Gold Room qui est évidemment une émanation de l'Overlook.

Fig. 3. Stanley Kubrick, *Shining*. Jack entre dans la Gold Room

13 Torrance entre dans la Gold Room, qui est vide comme le spectateur peut immédiatement le constater (cf. fig. 3). Il s'installe seul au bar et évoque de façon parodique le mythe de Faust (il est prêt à vendre son âme au diable pour un verre de bière), mais ne croit pas si bien dire : l'hôtel maléfique (équivalent du diable) est prêt à lui fournir de l'alcool en échange de son âme, comme le montre la suite des événements… Ce qui suit est effectivement très révélateur : la caméra se focalise dans un premier temps (00.48'05''-00.48'12'') sur Torrance, qui apostrophe un barman en principe imaginaire nommé Lloyd. Or, par le biais d'un champ-contre-champ saisissant, Lloyd apparaît alors (00.48'13''), et l'on croit évidemment qu'il s'agit d'une simple projection de l'esprit déséquilibré de Torrance via un raccord regard. Lloyd fait alors un pas en avant, la caméra effectue un petit travelling arrière (00.48'17''-00.48'19''), et Torrance apparaît dans le champ en même temps que Lloyd… Un effet de style de ce genre est parfaitement adapté au projet filmique mis en œuvre dans *Shining*, dans la mesure où Kubrick (2004 : 181) souhaitait justement instaurer « un équilibre fragile entre le psychologique et le surnaturel » : le spectateur comprend en fait que l'Overlook a la possibilité de matérialiser des entités qui semblent évoluer sur un plan de réalité parallèle au nôtre, irréductible aux catégorisations rationalistes habituelles. Or, par moments, ce plan de réalité entre en résonance avec notre univers ordinaire, d'où une irruption d'éléments surnaturels dans le monde de Jack, de Wendy et de Danny : la différence de Jack avec les autres membres de sa famille réside dans le fait qu'il est progressivement happé par le monde de l'Overlook, ce qui revient à dire qu'il est habité par l'hôtel et non plus l'inverse ! Bien entendu, l'Overlook peut aussi à tout moment faire disparaître les entités qu'il matérialise. Ainsi, quand Wendy entre peu après dans la Gold Room (00.51'19''), elle ne voit que Jack accoudé au bar : Lloyd a de nouveau disparu…

Fig. 4. Stanley Kubrick, *Shining*. Jack devant la maquette de l'*Overlook maze*

14 L'incertitude ontologique qui pèse sur l'univers fictionnel de *Shining* devient manifeste dans une scène célèbre : on y voit Jack en train de regarder la maquette miniaturisée de l'*Overlook maze*, le labyrinthe qui avoisine l'hôtel, au moment même où Wendy et Danny sont en train de s'y promener (00.26'20''-00.27'00''). Or, on est confronté là encore à des PDV et des niveaux de réalité différents qui se trouvent mutuellement intriqués. Dans un premier temps (00.26'20''-00.26'30''), Jack s'approche de la maquette et se met à l'observer, posté à hauteur du côté droit par rapport au positionnement de la caméra quand il la découvre (cf. fig. 4). On intercale alors (00.26'30''-00.26'33'') un gros plan sur son visage pendant qu'il est en train de scruter la maquette. Et c'est à ce moment précis que la mise en scène prend le spectateur à revers... En effet, le gros plan est suivi (00.26'34''-00.27'00'') par ce qui semble être une vue plongeante sur la maquette, telle qu'elle est en principe vue par Jack. Or, il s'agit en l'occurrence d'un faux raccord regard, et ce pour deux raisons : (i) le labyrinthe que le spectateur a désormais sous les yeux est plus grand et plus complexe que la maquette scrutée par Jack ; (ii) il est vu par un observateur situé à hauteur de son côté inférieur, et non point de son côté droit[12]...

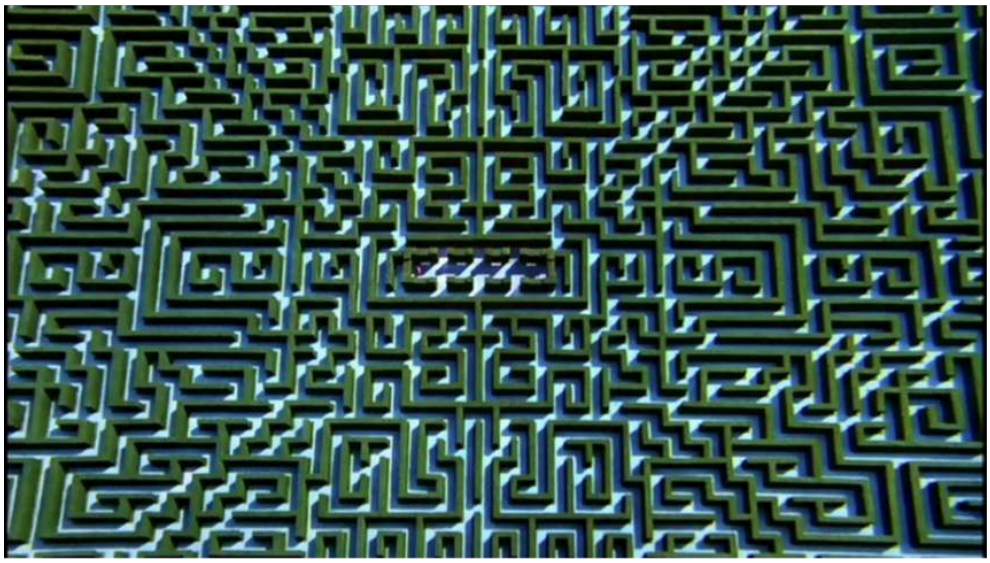

Fig. 5. Stanley Kubrick, *Shining*. L'*Overlook maze* vu d'en haut

15 Quel est dès lors le statut ontologique exact de ce deuxième labyrinthe ? Très vite, le spectateur comprend qu'il s'agit de l'*Overlook maze* « lui-même », vu de très haut : en effet, il entend les voix de Wendy et de Danny en train de l'explorer, tout en constatant qu'ils sont réduits à des points minuscules, proprement insignifiants. Combiné à la musique angoissante et à la plongée qui écrase littéralement les deux personnages, ce choix stylistique suggère évidemment qu'un danger mortel pèse sur Wendy et Danny, qui sont désormais à la merci de Jack / d'Overlook[13]... Bien entendu, un tel dispositif soulève une question fondamentale : quelle est la source du PDV projeté sur Danny et Wendy ? qui prend en charge ce PDV ? Comme dans la plongée célèbre sur la voiture de Jack Torrance lors de la scène d'ouverture (cf. Falsetto 2001 : 124, 00.00'31''-00.00'47''), le spectateur a vraisemblablement affaire ici à une complexe interpénétration de trois PDV différents, à savoir en l'occurrence : (i) le PDV du réalisateur qui met en scène le film ; (ii) le PDV de Jack ; (iii) le PDV de l'Overlook et des différents fantômes (?) qui le peuplent. Cette interpénétration traduit visuellement une syllepse de sens déjà observable dans le roman de Stephen King, et portant sur le désignateur rigide « Overlook » : en anglais, le verbe *overlook* signifie « surplomber », « regarder d'en haut », mais aussi « jeter un sort sur quelqu'un » ! Le fait que le PDV de l'Overlook entre en résonance avec celui de Jack Torrance est hautement significatif... On dirait que ce dernier est capable de voir lui aussi d'en haut Wendy et Danny, ce qui est matériellement impossible : dès lors, on a l'impression que le personnage est *déjà* possédé par l'Overlook, qui a pris le contrôle de son esprit dès son arrivée sans que quiconque s'en aperçoive[14]. Enfin, détail qui perturbe un peu plus les repères habituels du spectateur : alors que Wendy et Danny sont vus de très haut, on entend distinctement leurs voix, comme si l'entité qui les regarde était dotée de facultés perceptives surnaturelles...

Un labyrinthe narratif : le recours à la « séquence par épisodes »

16 *Shining* renvoie aussi à l'image du labyrinthe au niveau de sa construction narrative. En effet, pour structurer son récit, Kubrick recourt à ce que Christian Metz (2003 : 131-133) appelle une « séquence par épisodes ». Dans une séquence de ce genre, chacun des épisodes apparaît comme « le résumé [...] d'un *stade* dans une évolution assez longue que la séquence globale condense » (Metz 2003 : 132 ; italiques de Metz). Bien entendu, dans le cas de *Shining*, un tel choix met en relief l'idée d'une progression inexorable, d'un engrenage fatal qui se met en marche[15]. Mais ce n'est pas tout... Voici les titres des huit épisodes :

17 **1. THE INTERVIEW**
2. CLOSING DAY
3. A MONTH LATER
4. TUESDAY
5. SATURDAY
6. MONDAY
7. WEDNESDAY
8. 4 pm

18 Une telle construction narrative est révélatrice à plus d'un titre. On note tout d'abord l'hétérogénéité et l'inconsistance des informations fournies de la sorte au spectateur : seuls les titres « The interview » et « Closing day » renvoient à des événements

fictionnels susceptibles d'être identifiés comme tels ; « A month later » porte sur le laps de temps qui sépare le deuxième épisode du troisième, alors que « Tuesday », « Saturday », « Monday », « Wednesday » et « 4 pm » sont de pures formes déictiques qui ne renvoient à aucune réalité distinctement identifiable en l'absence d'un ancrage référentiel plus précis. Bref, les titres des épisodes contribuent en fait non pas à guider le spectateur mais à l'égarer : il a l'impression d'être peu à peu immergé dans une durée vague au sein de laquelle plus aucun repère stable n'existe, comme s'il était lui-même perdu dans un labyrinthe semblable à l'*Overlook maze*. À cela il faut ajouter deux autres détails, qui visent eux aussi à le désorienter et à créer un malaise diffus dans son esprit.

19 Tout d'abord, l'utilisation déictique des noms propres désignant les différents jours de la semaine n'est pas référentiellement cohérente en l'occurrence : qu'est-ce à dire ? En toute logique, quand on utilise un désignateur rigide de ce genre en tant que déictique, il doit porter sur des événements qui se sont déroulés dans la semaine qui précède immédiatement le présent de l'énonciation. En effet, si l'on précise au moment *t* « Wendy, mardi j'ai trouvé une hache dans la réserve de nourriture », l'événement ainsi pointé s'est forcément déroulé dans la semaine qui précède le moment *t*. Or, en l'occurrence, on constate que les événements fictionnels évoqués dans les cinq derniers épisodes de *Shining* s'étalent sur 8 jours (du mardi au mercredi de la semaine suivante), ce qui implique une forme d'incohérence énonciative : les noms propres « Tuesday » et « Wednesday » ne correspondent pas au même présent énonciatif de référence, ce qui déstabilise forcément le spectateur qui ne sait plus où il en est !

20 Ensuite, le laps de temps qui sépare les différents épisodes ne cesse de se réduire (indéterminé → un mois → indéterminé → 4 jours → 2 jours → 2 jours → quelques heures), ce qui suggère que les Torrance ont déclenché à leur corps défendant un mécanisme qui ne cesse de s'emballer et les pousse inexorablement vers la catastrophe finale.

Une allégorie politique

Le désintérêt de Kubrick pour l'élément surnaturel

21 Stephen King, qui n'apprécia guère l'adaptation filmique de *Shining* (contrairement à celle de *Carrie* par Brian De Palma), reproche notoirement à Kubrick d'avoir réduit à la portion congrue les références au surnaturel dans son film, ce qui amoindrirait son impact émotionnel :

> I think there are two basic problems with the movie. First, Kubrick is a very cold man – pragmatic and rational – and he had great difficulty conceiving, even academically, of a supernatural world. He used to make transatlantic calls to me from England at odd hours of the day and night, and I remember once he rang up at seven in the morning and asked, « Do you believe in God ? » I wiped the shaving cream away from my mouth, thought a minute and said, « Yeah, I think so. » Kubrick replied, « No, I don't think there is a God », and hung up. Not that religion has to be involved in horror, but a visceral skeptic such as Kubrick just couldn't grasp the sheer inhuman evil of the Overlook Hotel. So he looked, instead, for evil in the characters and made the film into a domestic tragedy with only vaguely supernatural overtones. That was the basic flaw : because he couldn't believe, he couldn't make the film believable to others.
> The second problem was in characterization and casting. Jack Nicholson, though a fine actor, was all wrong for the part. His last big role had been in *One Flew over the*

> *Cuckoo's Nest*, and between that and his manic grin, the audience automatically identified him as a loony from the first scene. But the book is about Jack Torrance's gradual descent into madness through the malign influence of the Overlook, which is like a huge storage battery charged with an evil powerful enough to corrupt all those who come into contact with it. If the guy is nuts to begin with, then the entire tragedy of his downfall is wasted. For that reason, the film has no center and no heart, despite its brilliantly unnerving camera angles and dazzling use of the Steadicam. What's basically wrong with Kubrick's version of *Shining* is that it's a film by a man who thinks too much and feels too little ; and that's why, for all its virtuoso effects, it never gets you by the throat and hangs on the way real horror should. (King 1983 : s.p.)

22 Pour expliquer pourquoi il considère le film comme un échec, King avance trois arguments fondamentaux : tout d'abord, *Shining* serait une simple « tragédie domestique », simplement agrémentée de quelques références à des éléments surnaturels ; ensuite, le choix de Nicholson (un acteur méphistophélique en diable) pour jouer Jack Torrance poserait problème parce qu'il suggère que le personnage est déjà possédé par le Mal avant même d'entrer en contact avec l'Overlook ; enfin, le film serait dépourvu d'idée directrice, ce qui le réduirait en somme à un pur exercice de style certes brillant, mais froid et sans objet. Ces reproches sont fondés si (et seulement si) on aborde *Shining* comme un authentique film d'horreur/d'épouvante à dominante fantastique, en tous points conforme aux canons du genre tel que le conçoit Stephen King. Or, comme le note justement ce dernier, le fantastique et le surnaturel ne semblent pas intéresser Kubrick outre mesure en raison de son rationalisme inébranlable et de ses convictions agnostiques… Dès lors, on est en droit de penser que le « principe ultime d'unification et d'intelligibilité » (Metz 1971 : 72) du film se trouve ailleurs : à nos yeux, *Shining* est avant tout une allégorie politique, comme bon nombre de critiques américains n'ont pas manqué de le souligner. Si l'on prend en considération ce paramètre, l'architecture organisationnelle qui sous-tend le film apparaît avec une netteté parfaite.

Un « espace qui enfante des monstres »

23 Quand on lit le roman de Stephen King, il est clair que l'hôtel Overlook est une allégorie du « modèle Américain » dans son ensemble. Jack Torrance est tout à fait explicite à ce sujet : *« I think »*, dit-il, *« this place forms an index of the whole post-World War II American character »* (S, 205). Or, de toute évidence, l'importance de cette remarque n'a pas échappé à Kubrick et à Diane Johnson quand ils ont élaboré le scénario de *Shining*… Quels sont les traits du modèle Américain qui sont ainsi allégorisés dans l'univers du film ? On peut en recenser au moins quatre :

24 ¤ *Le consumérisme sans limites qui caractérise la société Américaine*. Ce consumérisme apparaît clairement quand Hallorann fait visiter les cuisines de l'Overlook à Wendy et Danny (00.14'52''-00.16'), et notamment la chambre froide (00.15'.30''-00.16'). Comme par hasard, c'est à ce moment précis qu'apparaît pour la première fois le thème du labyrinthe, convoqué par Wendy…

¤ *Le culte du « succès » et de la performance économique à outrance*, qui fait peser sur les individus une pression concurrentielle terrible. Cette pression apparaît tout à fait clairement dans une scène-clé, lors de laquelle Danny visualise le mot REDяUM (écrit en lettres rouges sur la porte de sa chambre) et ses parents en train de se quereller (01.00'45''-01.01'54'')… Quand Wendy ose suggérer qu'ils feraient bien de quitter

l'Overlook pour protéger Danny, Jack se met à hurler sa frustration, affirmant qu'il ne veut plus *être un minable* condamné à des petits boulots sans perspective : *It is so fucking typical of you to create a problem like this when I have a chance to accomplish something ! When I am really into my work ! I couldn't do much if I went back to Boulder now, could I ?! Shoveling down driveways ! Work at a carwash ! Does that appeal to you ?!* [...] *I have let you fuck up my life so far, but I will not let you fuck this up !* (01.01'27''-01.01'52''). Peu après, il se rend pour la deuxième fois dans la Gold Room où il se retrouve en plein milieu d'une soirée mondaine très huppée des années 1920, emblème tout trouvé de la vie fastueuse qui l'attend s'il accepte de vendre son âme à l'Overlook (cf. *infra*).

¤ *Un individualisme forcené, à la fois féroce et dévastateur*. Cet individualisme, et le darwinisme social qui en découle, sont mis en avant (00.10'59''-00.11'30'') par une allusion à l'expédition Donner, des chercheurs d'or qui correspondent trait pour trait au prototype de l'aventurier américain prêt à *aller de l'avant* en toutes circonstances : bloqués par la neige dans la Sierra Nevada au cours de l'hiver 1846-1847, ils ont dû recourir au cannibalisme pour se nourrir. De façon très révélatrice, Danny demande à son père si cela est acceptable et se voit répondre : *They had to : they wanted to survive...*

¤ *L'hostilité vis-à-vis de ceux qui ne partagent pas les* valeurs américaines *ainsi définies*, à commencer par les différentes minorités (les femmes, les Noirs, les Indiens etc.). On évoque à plusieurs reprises dans *Shining* les violences subies par les différentes minorités tout au long de l'histoire des États-Unis : au début de « Closing day », Stuart Ullman explique ainsi (00.14'29''-00.14'43'') que l'hôtel Overlook a été construit au début du XXe siècle sur un cimetière indien, et qu'il a fallu de ce fait repousser des attaques d'Indiens ; tout au long du film, Jack Torrance maltraite psychologiquement sa femme, avant de lui rendre visite dans sa salle de bains muni d'une hache et assez remonté ; il évoque face à Lloyd, le barman fantomatique de la Gold Room, le « fardeau de l'homme blanc » (« *White man's burden* », 00.49'), faisant ainsi allusion à un poème célèbre de Rudyard Kipling qui glorifie le colonialisme américain[16] ; enfin, contrairement à ce qui se passe dans le roman de King, il assassine Dick Hallorann quand ce dernier vient secourir Wendy et Danny...

25 Dès lors, le fil d'Ariane qui permet de s'orienter dans le labyrinthe formé par *Shining* apparaît assez clairement : il s'agit de l'idée que la société Américaine est en soi criminogène, qu'elle engendre *nécessairement* une éruption de violence incontrôlable qui va sans cesse croissant... Bien entendu, cette idée est visualisée dans *Shining* par un « motif visuel » récurrent, l'image des flots de sang qui inondent les couloirs de l'Overlook. Comme on le dit si bien dans le roman de King, la société Américaine est (à l'image de l'Overlook) un « lieu maudit [qui] enfante des monstres » (« *This inhuman place makes human monsters* », S, 156). La chose n'a pas échappé à David Cook (1984 : 2), qui précise ainsi : « Shining *is less about ghosts and demonic possession than it is about the murderous system of economic exploitation which has sustained this country* »[17]. Le lien entre influence maléfique de l'hôtel et aspect criminogène du modèle Américain apparaît on ne peut plus clairement dans une scène célèbre (01.14'13''-01.22'17''), l'affrontement carnavalesque entre Jack et Wendy armée d'une batte de base-ball. On relève dans cette scène deux éléments qui orientent de façon décisive la lecture du film dans sa totalité.

Fig. 6. Stanley Kubrick, *Shining*. Le motif visuel de la répétition des objets

26 Tout d'abord, Jack légitime sa folie et sa violence en évoquant « [s]es responsabilités envers [s]es employeurs » (*my responsibilities to my employers*). On retrouve évidemment ici le thème (néolibéral par excellence) de la *responsabilité individuelle*, ici tourné en dérision par la tirade grotesque de Jack : *Have you ever had a single moment's thought about* my *responsibilities ? Have you ever thought for a single solitary moment about my responsibilities to my employers ? Has it ever occurred to you that I have agreed to look after the Overlook Hotel until May the 1st ? Does it matter to you at all that the owners have placed their complete confidence and trust in me, and that I have signed a letter of agreement, a* contract, *in which I have accepted that responsibility ? Do you have the slightest idea, what a moral and ethical principle is, do you ? Has it ever occurred to you what would happen to my future, if I were to fail to live up to my responsibilities ? Has it ever occurred to you ? Has it ?* On le voit, Torrance a passé avec la direction de l'Overlook (autrement dit, les classes dirigeantes des États-Unis) « un contrat » qu'il doit respecter *à tout prix*, sinon son avenir individuel est incertain... Bien entendu, son souci de la « morale » ne va pas plus loin : assassiner son épouse parce qu'elle est un obstacle à sa promotion sociale lui paraît parfaitement légitime !

27 Ensuite, le spectateur s'arrête forcément sur la seule phrase que Jack ait pu écrire, indéfiniment déclinée dans des configurations typographiques différentes : *All work and no play makes Jack a dull boy* (« Travail sans loisir fait de Jack un triste sire »). Le sens de cet énoncé proverbial, avantageusement défigé en l'occurrence, devient d'une clarté limpide si on l'examine à la lumière de ce qui précède. Effectivement, il pointe à la fois : (i) la dimension criminogène d'un modèle socio-économique entièrement axé sur le culte de la performance à tout prix, ce qui ne laisse aucune place à l'épanouissement personnel ; (ii) le productivisme vide et répétitif qui caractérise un tel modèle, et s'avère complètement absurde (Jack produit certes un « ouvrage » fort volumineux, mais ce qu'il écrit n'a strictement aucun sens[18]...).

28 La conjonction de toutes ces données thématiques met en évidence l'importance décisive des motifs visuels de la *symétrie* et de la *répétition des objets* dans *Shining*. Ces motifs, observables un peu partout dans les halls et les couloirs de l'Overlook, renvoient à la dynamique développementale inhérente au capitalisme, qui lui confère toute sa

puissance : il est capable de produire *ad infinitum* des objets interchangeables à des fins strictement utilitaires, et on va voir que Jack Torrance lui-même n'est rien d'autre (au fond) qu'un « objet » de ce genre. En même temps, associées aux motifs indiens, des symétries comme celles que l'on voit dans la fig. 6 (00.32'46") permettent de visualiser de façon saisissante l'abolition des repères temporels au sein de l'Overlook, voire la répétition sans fin des atrocités engendrées par un environnement aussi maléfique…

29 Dans le même ordre d'idées, les agencements symétriques sont aussi la manifestation symbolique d'un ordre artificiel qui pèse sur les personnages de *Shining*, et les emprisonne dans un carcan dont ils ne peuvent pas sortir. Ceci apparaît clairement quand on se penche sur la composition des plans : ceux-ci sont souvent trop symétriques, d'où une absence de naturel qui frappe tout de suite le spectateur et l'amène à s'interroger sur leur vraie signification… Ainsi, lorsque Jack Torrance se rend pour la deuxième fois à la Gold Room après sa rupture avec Wendy, l'influence maléfique de l'Overlook sur lui est visualisée (01.02'46" ; cf. fig. 7) par un plan américain saisissant : on y voit Jack filmé de face au milieu d'un décor parfaitement symétrique, générant (de même que le centrement très marqué du personnage) l'impression qu'*il fait partie des meubles* de l'Overlook.

30 La rigidité de l'ordre capitaliste et la violence qu'il engendre sont également mises en évidence dans une scène qui survient dès le début du film, et annonce déjà ce qui va suivre : on y voit Torrance lancer sans cesse de toutes ses forces une balle de tennis contre le mur dans un des salons de l'hôtel, la balle revenant inexorablement (00.24'48"-00.24'54') : bien entendu, il s'agit en l'occurrence (cf. *infra*) d'une mise en abyme fictionnelle, suggérant que le personnage est d'emblée enfermé dans une démarche circulaire sans issue et s'enfonce peu à peu dans la violence… Une balle de tennis qui pourrait bien être la même apparaît *comme par enchantement* alors que Danny est en train de jouer sur la moquette dans un des couloirs de l'Overlook (00.41'17"), afin de l'attirer vers la chambre 237 : le spectateur devine ainsi que la balle est un des objets maléfiques engendrés par l'hôtel pour prendre possession de ceux qui y résident[19].

Fig. 7. Stanley Kubrick, *Shining*. Jack près de la Gold Room

31 Compte tenu de tout cela, l'enjeu du film sur le plan dramaturgique s'éclaire sous un jour nouveau : en effet, ce qui est (probablement) suggéré au spectateur, c'est que Jack Torrance voit son parcours conditionné par un environnement social, économique et culturel qui le transforme quasi-immanquablement en criminel, en faisant ressortir toute la violence qu'il a en lui[20]. Le rôle qui lui est assigné est très précis : inféodé aux classes dominantes (la direction de l'Overlook / les riches clients de l'hôtel), il doit *faire le sale boulot* en protégeant le modèle qu'elles ont mis en place des « intrus » qui pourraient le menacer (les faibles, les prolétaires, les minorités ethniques). S'ils se font trop pressants, ces « intrus » doivent être physiquement éliminés, comme le montrent sans ambiguïté aucune les propos de Delbert Grady (01.10'01''-01.12'38''). À en croire ce dernier, si l'Overlook a pris Jack sous son aile, c'est parce qu'il a une tâche spécifique à accomplir : il doit empêcher coûte que coûte son fils de faire venir à l'hôtel un « corps étranger » (*an outside body*), autrement dit Hallorann, « un cuisinier nègre » (*a nigger cook*). Pour ce faire, il doit tuer à la fois Danny et Wendy (qui vient sans cesse contrecarrer ses projets), comme son interlocuteur le laisse entendre en usant d'euphémismes transparents qui rappellent furieusement les fausses pudeurs et la violence contenue du langage managérial (*Perhaps... they need... a good* talking to *if you don't mind me saying so, perhaps... a bit more*). Bien entendu, Grady n'omet pas d'ajouter qu'il a « corrigé » (*corrected*) comme il se doit ses filles (qui n'aimaient pas l'hôtel et ont essayé de le brûler) et sa femme (qui a voulu les protéger) : toute révolte susceptible de porter atteinte au modèle américain doit être réprimée dans le sang ! Les classes dirigeantes américaines n'ont pas simplement du sang sur les mains, elles sont littéralement *couvertes de sang*. Ainsi, après avoir découvert le cadavre de Dick Hallorann en errant dans les couloirs de l'Overlook, Wendy Torrance se voit interpellée (01.44'50'') par une émanation de l'hôtel, un mondain vêtu d'un smoking impeccable et dont le visage est maculé de sang : *Great party, isn't it ?* lui lance avec un accent affecté le mondain en question, absolument impavide... Pouvoir maléfique de l'hôtel et pouvoir maléfique du capitalisme se rejoignent verbalement quand Delbert Grady ouvre la porte de la réserve de nourriture où Wendy a enfermé Jack, afin qu'il aille témoigner toute son affection à ses proches : *Mr Torrance... I see you can hardly have taken care of the... business we discussed* (01.28'19''). Ici on a clairement affaire à une syllepse de sens : le vocable *business* signifie à la fois « affaire » (il désigne de façon euphémistique le meurtre de Danny et de Wendy) et, en vertu de l'ensemble du dispositif mis en place dans le film, « affaires », « activité entrepreneuriale » (son utilisation suggère en contexte que l'élimination physique de ceux qui menacent l'ordre établi fait partie intégrante des us et coutumes du capitalisme américain).

Fig. 8. Stanley Kubrick, *Shining*. Le cadavre de Jack Torrance dans l'*Overlook maze*

32 Une telle lecture explique (sans doute) pourquoi Kubrick fait de Jack le protagoniste de son film : le roman de King se focalisait avant tout sur Danny, que l'hôtel veut à tout prix « absorber » pour exploiter ses dons télépathiques[21]. Elle explique surtout pourquoi Kubrick a complètement changé la fin de *Shining*... Dans le roman, Jack et l'Overlook sont détruits (comme il se doit) par le feu à la suite de l'explosion d'une chaudière, ce qui « ressemblait trop à la destruction attendue du lieu maléfique » (Kubrick 2004 : 185). Dans le film, en revanche, l'Overlook reste en l'état (à l'instar de la société dont il est l'allégorie, et dont les structures ne semblent pas avoir évolué depuis...) ; Jack, quant à lui, *gèle dans un labyrinthe* (cf. fig. 8, 01.50'43") : de façon emblématique, il apparaît ainsi comme un individu entièrement absorbé par l'espace qui l'environne, jusqu'à ne faire qu'un avec cet espace. Bien entendu, une fois qu'il est absorbé par l'Overlook, on le voit (ré ?-)apparaître sur une photo de 1921 prise dans la Gold Room le 4 juillet, jour de la fête nationale Américaine ! La signification de ce détail paraît on ne peut plus claire : il suggère que c'est l'identité même des États-Unis qui repose (dans une certaine mesure) sur le crime et la violence, et que (le pays de) Jack est enfermé à ce titre dans un cercle vicieux d'horreurs et d'atrocités de toutes sortes...

Qui est Jack Torrance ?

33 Bien entendu, la dissolution progressive de (la personnalité de) Jack Torrance dans son environnement[22] soulève un grand nombre de questionnements sur sa véritable identité, surtout si on prend en considération la photo de 1921 où il apparaît « en chair et en os ». Ces questionnements atteignent sans doute leur point culminant lors du dialogue de Jack avec Delbert Grady dans les toilettes de la Gold Room. Jack rappelle à Grady qu'il (?) a fait office de gardien à l'Overlook et qu'il a tué sa femme et ses enfants à coups de hache avant de se suicider. Jusque-là d'une politesse obséquieuse, Grady se fait alors sombre et menaçant : *I'm sorry to... differ with you sir, but you... are the caretaker. You've always been the caretaker. I should know, sir, I've always been here* (01.09'20"-01.09'42"). Quelle est la signification de cette remarque ? À notre avis, il faut l'interpréter en ayant à l'esprit ce qui semble être de prime abord une double incohérence référentielle : d'une part, Grady va bientôt admettre qu'il a effectivement fait office de gardien et qu'il a à ce titre liquidé sa femme et ses filles ; d'autre part, au début du film, il est précisé que le gardien qui s'est distingué de la sorte s'appelle

Charles Grady ; sa réincarnation (?) s'appelle toutefois *Delbert* Grady. Or, comme le souligne fort justement Gordon Dahlquist (s.d. : s.p.), il s'esquisse de la sorte une entité hybride, à mi-chemin entre unité et pluralité dont l'identité est problématique… au même titre que celle de Jack Torrance ! Le spectateur doit sans doute comprendre que Charles/Delbert Grady et Torrance *ne sont que partiellement discernables*, à l'instar de certaines particules quantiques[23] : une part d'eux-mêmes a évolué dans l'espace et le temps « ordinaires » avant de se retrouver absorbée par l'Overlook ; une autre part a *toujours* fait partie de l'Overlook, ce qui la soustrait à nos catégorisations rationnelles. Concrètement, cela signifie deux choses.

34 D'une part, Charles/Delbert Grady et Jack Torrance sont des entités plus ou moins interchangeables, dans la mesure où ils jouent tous les deux (tous les trois ?) le même rôle : *celui du meurtrier*, chargé de préserver l'espace maléfique de l'Overlook dont il est en partie l'émanation. Cette interchangeabilité se voit métonymiquement projetée dans leur environnement immédiat : c'est tout sauf un hasard si Kubrick choisit de mettre en évidence les motifs visuels du reflet et de la répétition autour d'eux dans les toilettes de la Gold Room (cf. fig. 9, 01.06'51"), quand Delbert passe le relais à Jack en l'incitant à neutraliser Wendy et Danny…

Fig. 9. Stanley Kubrick, *Shining*. Jack Torrance et Delbert Grady dans les toilettes de la Gold Room

35 D'autre part, Jack Torrance n'est sans doute pas exonéré de sa responsabilité individuelle pour ses actes, conformément aux remarques de Kubrick lui-même à ce sujet[24] : son interaction avec un environnement criminogène ne fait qu'amener à la surface une tendance maléfique qu'il portait déjà en lui-même… Une telle lecture explique justement pourquoi Kubrick a retenu Jack Nicholson pour le rôle de Torrance : si ce dernier recelait déjà quelque chose de maléfique au fond de lui avant même de séjourner à l'Overlook, quoi de plus naturel que le choix de Nicholson pour l'incarner ?

Le mouvement unidirectionnel

36 L'influence maléfique exercée par l'Overlook est matérialisée sur le plan stylistique par un motif visuel récurrent : celui du mouvement unidirectionnel dans un espace strictement délimité, qui ne permet de suivre qu'une seule trajectoire (routes étroites, couloirs, méandres d'un labyrinthe…). L'emblème de ce motif, ce sont évidemment les scènes où l'on voit Danny pédaler sur son tricycle dans les couloirs de l'Overlook[25]. Ces scènes sont filmées systématiquement par le biais de longs travellings avant qui constituent de l'avis général l'invariant stylistique le plus frappant de *Shining*. À notre sens, leur signification est double. D'une part, les travellings (combinés au positionnement inhabituel de la caméra, pratiquement au ras du sol) suggèrent qu'une entité impossible à définir (l'Overlook lui-même ?) suit de près les mouvements de Danny[26]. D'autre part, ils sont la concrétisation filmique d'un mouvement linéaire unidirectionnel. On notera que ce choix stylistique est mis en relief par une innovation technique majeure, le recours pour filmer un grand nombre de travellings à la Steadicam[27]. Garrett Brown, l'inventeur de celle-ci, a activement participé au tournage de *Shining*, pour des raisons tout à fait évidentes : Stanley Kubrick voulait manifestement suggérer au spectateur l'idée d'une trajectoire définie d'avance dont on ne peut à aucun moment s'écarter… Le recours à des travellings filmés à la Steadicam engendre de surcroît une sensation d'égarement labyrinthique, comme Kubrick lui-même n'a pas manqué de le préciser : « Les pièces étaient si grandes et le décor si complexe que l'on pouvait littéralement monter les escaliers, tourner à droite, longer le corridor et avoir l'impression d'un labyrinthe à l'intérieur de l'hôtel. Pour donner cette impression, il faut des plans au mouvement aussi continu que possible et pour cela la Steadicam est certainement parfaite » (Kubrick 2004 : 190).

Un « récit spéculaire »

37 On peut toujours objecter que ces analyses sont purement conjecturales, *Shining* ayant de toute façon donné lieu à un grand nombre de constructions herméneutiques de toutes sortes dont certaines sont purement fantaisistes[28]. Or, il ne faut pas oublier un détail essentiel : c'est que le film de Kubrick constitue ce que Lucien Dällenbach (1977) appelle un « récit spéculaire », autrement dit un récit qui constitue (aussi) le reflet de lui-même, en modélisant sans cesse ses propres structures et les préceptes compositionnels qui ont présidé à son élaboration. Concrètement, cela signifie que *Shining* est truffé de mises en abyme de toutes sortes qui guident quasi-infailliblement le spectateur dans le labyrinthe narratif et stylistique imaginé par Kubrick.

Des mises en abyme qui guident le spectateur

Fig. 10. Stanley Kubrick, *Shining*. Les motifs de la moquette de l'Overlook

38 Comme on le sait, la mise en abyme est une « enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (Dällenbach 1977 : 18). À ce titre, elle peut refléter le contenu thématique du récit (littéraire ou filmique) qui l'englobe, ses structures (narratives, énonciatives, isotopiques…), ses rapports avec son contexte référentiel ou bien les préceptes (esthétiques, compositionnels, philosophiques…) qui ont présidé à son élaboration. Or, *Shining* regorge de représentations de ce genre : les mises en abyme observables dans le film de Kubrick fonctionnent comme autant de balises signalétiques indiquant au spectateur les directions qu'il doit suivre s'il veut mener une analyse approfondie de l'œuvre dans sa totalité. Le prototype d'une telle balise, ce sont les motifs qui décorent la moquette tapissant une aile de l'Overlook (fig. 10, 00.41'13'').

39 De toute évidence, on a affaire ici à ce qu'il est convenu d'appeler une mise en abyme fictionnelle (Dällenbach 1977 : 76). Les mises en abyme de ce genre réfléchissent simplement le contenu thématique de l'œuvre qui les englobe. Dans ce cas précis, et *en toute logique formelle*, les motifs de la moquette racontent au spectateur l'histoire même de l'Overlook : qu'est-ce à dire ? Les lignes orange délimitent un parcours sinueux, matérialisé par les lignes marron foncé (équivalent des couloirs labyrinthiques de l'Overlook). Ce parcours aboutit inéluctablement à des points aveugles qui forment autant d'excroissances latérales : faut-il préciser que ces points renvoient aux différentes chambres de l'Overlook ? Au centre des points aveugles, on trouve toujours une tache rouge, motif dont la signification apparaît dès lors très clairement : *c'est le sang, le meurtre, qui se trouve au cœur de tout le dispositif*, les chambres de l'Overlook ayant été le théâtre de toutes sortes d'horreurs comme on le voit parfaitement dans le roman de Stephen King… Il va de soi que la tache rouge vient aussi abymer (cf. *supra*) l'image des jumelles mises en pièces par Charles/Delbert Grady dans un couloir aveugle de l'Overlook ! La matrice stylistique[29] de ce genre d'images, conjoignant les isotopies du meurtre et de l'espace labyrinthique sans issue, est sans doute la locution nominale *a dead end* (une impasse)[30].

40 L'impact de ce dispositif stylistique au niveau de la composition des plans s'impose très vite à l'attention du spectateur : il se manifeste à travers la multiplication des cadres dans le cadre, qui donnent l'impression que l'espace autour des personnages se referme sur eux. Ainsi, quand les deux jumelles Grady apparaissent pour la première fois (09'53''), elles semblent en quelque sorte piégées par les parois du couloir sans issue où elles se tiennent et les arêtes des murs qui rétrécissent encore le couloir, filmé qui plus est en perspective. On multiplie également les cadres dans le cadre quand on filme de dos Jack Torrance en train d'écrire dans un des halls de l'Overlook (00.29'08''-00.29'21'', fig. 11) : le spectateur averti peut relever en l'occurrence un grand nombre de choix stylistiques qui créent une synergie filmique complexe, typiquement kubrickienne si l'on peut s'exprimer ainsi. Ces choix sont liés aux paramètres suivants :

41 ¤ *La perspective*. Les murs et les piliers de l'hôtel, qui créent une série de cadres dans le cadre, sont filmés en perspective, avec le fauteuil de Jack comme point de fuite.
¤ *La taille du plan*. Kubrick opte pour un plan d'ensemble, qui valorise à outrance l'environnement hôtelier au détriment du personnage (à peine perceptible au milieu et comme dilué dans le décor).
¤ *La composition du plan*. Le plan est parfaitement symétrique, et ostensiblement centré (cf. *supra*) sur Torrance assis (*enfoncé* serait le terme le plus adéquat) dans son fauteuil.
¤ *La profondeur du champ*. Celle-ci est maximale, la netteté de l'image étant équitablement répartie entre toutes ses composantes : de la sorte, on accentue encore l'importance du décor par rapport au personnage.
¤ *La multiplication des sources d'éclairage*. On voit apparaître ici neuf sources d'éclairage différentes, issues toutes de l'environnement hôtelier et symétriquement disposées elles aussi autour de Torrance (à l'exception de la lampe à abat-jour sur sa gauche) : paradoxalement, le spectateur éprouve ainsi l'impression que Jack lui-même est d'une certaine manière relégué dans l'ombre…
¤ *L'uniformité des couleurs*. Les couleurs sont uniformisées et renvoient à la dominante chromatique ocre et crème de la Gold Room, emblème de la fascination exercée sur Torrance par le faste un brin canaille des *roaring twenties*.
¤ *Le contenu thématique de l'image*. Torrance est filmé de dos, on ne voit donc pas son visage.

42 Tout cela converge pour suggérer que Jack a *déjà* perdu au moment où se déroule la scène (au début du film, donc) toute identité personnelle : littéralement happé par l'Overlook, il est en train de taper frénétiquement sur sa machine à écrire la même phrase encore et encore, à longueur de journée ! Le PDV proprement *démoniaque* projeté sur lui par l'hôtel est matérialisé par un lent travelling avant non rattaché à la vision subjective d'un autre personnage (Wendy ou Danny), suggérant qu'il est sans cesse surveillé par une entité aux contours indéfinissables.

Fig. 11. Stanley Kubrick, *Shinning*. Jack Torrance en train d'écrire.

43 Le guidage autoréflexif du spectateur dans *Shining* est si efficace qu'il comporte même des mises en abyme modélisant… les mises en abyme observables tout au long du film : on en veut pour preuve la maquette de l'*Overlook maze* qui s'offre au regard de Jack (cf. *supra*, fig. 4), ou bien le plan affiché à l'entrée du labyrinthe (fig. 12, 00.25'11''). En tous points identiques à celles qui sont observables dans les « Nouveaux Nouveaux Romans » des années 1970 (*Triptyque* et *Leçon de choses* de Claude Simon, *Topologie d'une cité fantôme* d'Alain Robbe-Grillet etc.), les représentations de ce genre fonctionnent comme des « mises en abyme au second degré » (cf. Dällenbach 1977 : 179, n. 1) : elles suggèrent que le spectateur doit appréhender en fait le film dans sa totalité comme un espace cartographié en quelque sorte par des mises en abyme appropriées, d'où des « imbrications du microcosme et du macrocosme » pointées avec une grande perspicacité par Brigitte Gauthier (2012 : 25)…

44 La sophistication d'un tel dispositif est poussée encore plus loin dans la scène du « dialogue » entre Danny (qui se regarde dans le miroir) et Tony au début de *Shining* (00.08'32''-00.10'02''). D'un strict point de vue factuel, l'enjeu fondamental de la scène est de savoir si Danny est apte à prédire ce qui va se passer et/ou à deviner ce qui s'est déjà passé dans les méandres de l'Overlook grâce aux dons télépathiques de Tony : l'essentiel est sans doute ailleurs, toutefois… On a plutôt affaire ici à une mise en abyme au second degré, suggérant que les mises en abyme au premier degré observables dans *Shining* (les différents « reflets » permettant de modéliser telle ou telle composante) rendent le film à la fois *intelligible* et *prévisible* : d'une part, elles éclairent ce qui reste implicite ; d'autre part, elles mettent au jour la configuration globale de *Shining*, permettant au spectateur de décrypter très vite la stratégie scripturale de Kubrick et d'anticiper dès lors ses choix narratifs et stylistiques.

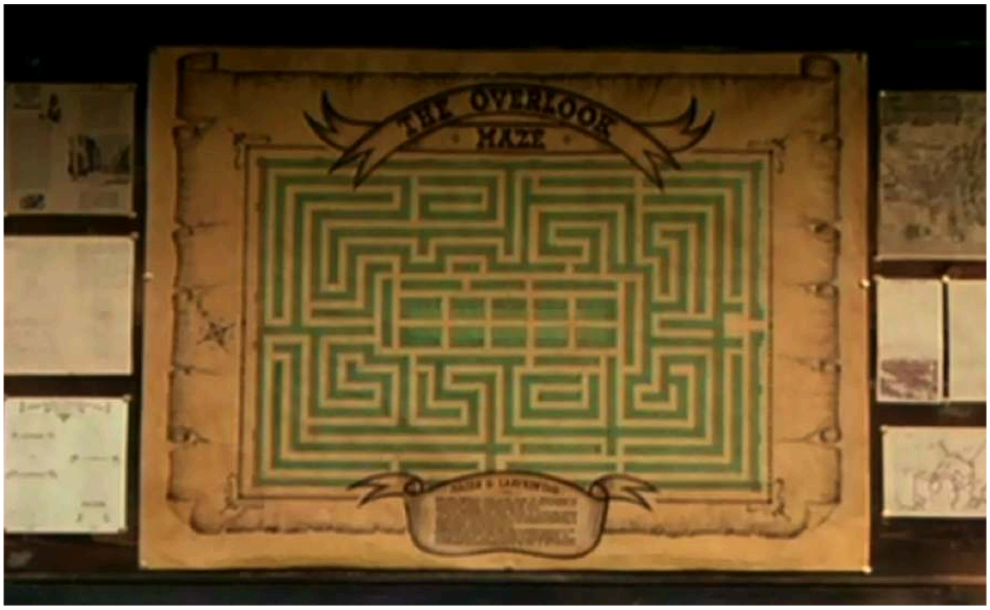

Fig. 12. Stanley Kubrick, *Shining*. Le plan de l'*Overlook maze*

Le motif visuel du reflet : le miroir comme révélateur de l'horreur

45 Kubrick recourt également à des mises en abyme pour suggérer au spectateur que son film est apte à rendre intelligible le monde qui nous entoure, et pas seulement sa propre configuration stylistique. La pertinence d'une telle affirmation apparaît quand on étudie de plus près le motif visuel du *reflet*. Fort en vogue dans les récits littéraires et filmiques à la fin des années 1970, ce motif est omniprésent dans *Shining*, Kubrick l'utilisant avec un brio ahurissant : en témoigne par exemple la scène du petit déjeuner de Jack, au début du film (00.23'17''-00.24'38''). On relève ici la multiplication des leurres de toutes sortes ! Wendy ouvre la porte de la chambre où se trouve Jack, et on le voit alors (00.23'28'') en train de dormir. Or, une fois de plus, le statut ontologique de cette image s'avère instable... Dans un premier temps, le spectateur croit voir devant lui Torrance « en chair et en os ». Or, la caméra effectue ensuite (00.23'28''-00.23'45'') un travelling arrière, et on découvre alors qu'il s'agit en fait de son *reflet* dans un miroir. La signification de ce choix stylistique est claire. Compte tenu de tout ce qui précède, il suggère que Torrance doit être appréhendé simultanément : (i) comme un personnage qui existe « réellement » au sein de l'univers fictionnel du film de Kubrick ; (ii) comme une projection optique illusoire, générée par l'Overlook dont il est (devenu ?) l'émanation. Est-ce que les deux options doivent être mises sur le même plan en l'occurrence ? Non, sans doute. En effet, (ii) semble avoir déjà pris le pas sur (i), puisque la caméra ne montre jamais le « vrai » Jack pendant le petit déjeuner ! De la sorte, Kubrick met en évidence le dédoublement de personnalité qui affecte Torrance, déjà – sans doute – sous l'emprise maléfique de l'Overlook.

46 Autre effet de leurre : on note dans la même scène (00.23'38''-00.23'41'') l'inversion des repères spatiaux liés au positionnement des deux personnages, en raison justement de la présence d'un reflet. Wendy se rapproche du « vrai » Jack Torrance (hors champ tout au long de la scène) pour lui servir son petit déjeuner, et ce faisant elle s'éloigne de son reflet tout en lui tournant le dos. Là encore, le sens de ce choix de mise en scène est clair : plus elle croit se rapprocher de Jack, plus elle s'en éloigne parce qu'il est sans

doute déjà possédé par l'Overlook et n'a que faire de ses soins qui commencent à l'exaspérer… De plus, Wendy s'adresse au Jack qui se trouve devant elle, mais le Jack qui lui répond est situé *derrière elle*, dans son dos : on ne saurait suggérer plus clairement qu'il possède déjà une sorte d'ubiquité, à l'instar de toutes les créatures de l'Overlook.

47 Enfin, on relèvera que Wendy est elle-même transformée ensuite en reflet, par le biais d'un travelling avant (00.23'52''-00.24'08'') qui permet de coupler progressivement son image dans le miroir avec celle de Jack : quelle est la finalité de ce choix de mise en scène ? Compte tenu du contexte, il signifie (probablement) que l'image de ce couple de bourgeois Américains heureux et uni en apparence, un peu mièvre sur les bords, n'est qu'un leurre, elle aussi : elle cache en fait une réalité tout autre, qui se situe aux antipodes de ce que le spectateur avait cru percevoir dans un premier temps… On en vient ainsi à ce qui constitue (nous semble-t-il) l'essentiel du message délivré dans la scène du petit déjeuner : celle-ci est une mise en abyme suggérant que le motif visuel du miroir (métaphore transparente de l'œuvre d'art considérée en tant que « reflet » du monde) est constitutivement lié dans *Shining* à une inversion des repères habituels du spectateur. Or, seule cette inversion permet de comprendre l'enjeu réel de la scène et la complexité du positionnement des deux personnages : en somme, l'univers du film ne devient pleinement intelligible que quand il est reflété dans un miroir !

48 Deux autres scènes viennent corroborer cette analyse. La première donne à voir la rencontre amicale de Jack avec la femme qui l'accueille (00.54'45''-00.57'59'') dans la salle de bains de la chambre 237. Cette femme (une émanation de l'Overlook, cela va de soi) est jeune et belle, dotée d'un corps fort attrayant conforme aux canons esthétiques des années 1970 : elle sort toute nue de sa baignoire, enlace Jack sans autre forme de procès et se met à l'embrasser langoureusement. Or, en regardant son reflet dans le miroir (00.57'21''), Jack réalise subitement qu'il tient en fait dans ses bras une sorte de morte-vivante en pleine décomposition, qui se met à le poursuivre… sans quitter sa baignoire[31] ! Comme on le voit, le motif visuel du reflet joue ici un rôle crucial : quelle est sa signification ? Il révèle au spectateur que Jack Torrance projette un PDV biaisé sur l'univers fictionnel du film : ce qui lui semble infiniment désirable est en fait d'une horreur insoutenable… Dès lors, le spectateur est en droit de supposer que le faste de l'Overlook (autrement dit, toutes les représentations euphoriques liées au « rêve américain ») est ambivalent et recouvre l'horreur, la perversion et l'exploitation sous toutes leurs formes. Ainsi, la somptueuse soirée mondaine des années 1920, sorte de miroir aux alouettes utilisé par l'hôtel pour appâter Jack au même titre que la séductrice pourrissante de la chambre 237, engendre à la fin de *Shining* deux images dysphoriques : celle du mondain couvert de sang (cf. *supra*), celle d'un autre mondain qui reçoit les privautés d'un personnage déguisé en ours dans une des chambres de l'Overlook (01.41'52''-01.42'04'').

49 Le motif du reflet apparaît également dans une deuxième scène, où sa présence influe de manière décisive sur le sort de Wendy et de Danny. Une fois Jack libéré par Delbert Grady, Danny se met en transe et commence à déambuler dans la chambre où sa mère est en train de dormir (01.31'15''-01.33'30''). Après avoir répété à plusieurs reprises le mot *redrum* (a priori parfaitement inintelligible), il s'empare d'un tube de rouge à lèvres et l'écrit comme suit sur la porte de la chambre : REDяUM. Wendy finit par se réveiller, et ne comprend rien aux propos de Danny jusqu'à ce qu'elle voie enfin dans le miroir de la chambre le reflet inversé du mot fatidique qu'il a tracé avec son rouge à lèvres : MURDэя, « meurtre ». Elle comprend alors qu'elle est menacée de mort, et c'est à ce

moment précis que Jack se met à frapper doucement à sa porte avec sa hache… Là encore, le sens de la scène paraît assez clair : c'est le miroir (en l'occurrence le film de Kubrick lui-même) qui rend l'univers de *Shining* intelligible aux yeux de Wendy, en reflétant les signes tracés par Danny – jusque-là incompréhensibles. Or, comme par hasard, ce que le miroir révèle à Wendy et à Danny, c'est l'influence maléfique de l'Overlook, autrement dit l'aspect criminogène du modèle Américain dont les faibles comme eux risquent d'être les premières victimes ! On notera, du reste, que le mot *redrum* renvoie (par paronomase) à *red room* : n'est-ce pas dans une pièce aux murs rouges[32] que Delbert Grady a suggéré à Jack d'en finir avec sa femme et son fils parce qu'ils menacent l'ordre établi au sein de l'Overlook ? La boucle est ainsi bouclée[33]…

50 De façon symptomatique, et comme le suggère la paronomase [*redrum* ↔ *red room*], renvois, symétries et dédoublements discursifs fonctionnent exactement comme les reflets visuels dans *Shining*, dans la mesure où leur multiplication révèle à plusieurs reprises une activité maléfique… Ainsi, l'étrange symétrie entre le discours des jumelles[34] et celui de Jack quand Danny lui demande s'il aime l'Overlook[35] révèlent au garçon que son père est désormais sous l'emprise maléfique de l'hôtel, d'où cette question qui surgit alors sans raison apparente : *Dad ?* […] *You would never hurt mummy and me, would you ?* (00.39'57''-00.40'05''). Dans le même ordre d'idées, la répétition de la formule *All work and no play makes Jack a dull boy* (01.15'42''-01.16'56') révèle à Wendy, quand elle lit son tapuscrit, que Jack a perdu la raison ! Enfin, les figures de style axées sur la répétition pleuvent quand Jack s'apprête à agresser Wendy armée de sa batte de base-ball : *— What do you want to talk about ? — I… I… can't really remember — You can't remember !* [reprise battologique] (01.18'02''-01.18'17'') // *— What should be done with him ?* [Danny] *— I don't know — I don't think that's true : I think you have some very definite ideas about what should be done with Danny, and I'd like to know what they are — Well… Well, I think… maybe… he should be taken to a doctor. — You think maybe he should be taken to a doctor ?* [reprise battologique] *— Yes. — When do you think maybe he should be taken to a doctor ?* [reprise battologique couplée avec un psittacisme] *— As soon as possible… ? — As soon as possible… ?* [palillalie responsive] *— Jack ! What are… you… — You think his health might be at stake. — Y-Yes ! — You are concerned about him. — Yes ! — And are you concerned about me ?* [parallélisme antithétique] *— Of course I am ! — Of course you are !* [hypozeuxe responsive] *Have you ever thought about my responsibilities ?* (01.18'55''-01.19'58''; cf. supra). Les répétitions de toutes sortes observables dans les propos de Jack constituent une violation patente des maximes conversationnelles de quantité et de relation[36]. À ce titre, elles révèlent qu'il éprouve désormais une haine et un mépris sans limites pour sa femme : en effet, il foule aux pieds toute forme de coopération discursive quand il lui parle…

Conclusion

51 Comme on le voit, *Shining* est un film ambigu et complexe, dont le positionnement générique pose problème : à l'instar de ce qu'avait fait Sergio Leone avec le western dans les années 1960, Kubrick cherche visiblement à s'approprier les invariants narratifs et thématiques propres à un genre parfaitement codifié (le film d'horreur/d'épouvante), tout en créant une œuvre profondément originale qui va bien au-delà des limites de ce genre. Le projet artistique qui découle d'une telle démarche est fatalement ambivalent : d'où vient son aspect indécidable ? Tout se passe comme si Kubrick ne

s'intéressait pas vraiment au film d'épouvante en tant que tel : il s'appuie plutôt sur les conventions génériques qui le sous-tendent pour mettre en place un dispositif stylistique extrêmement efficace, qui lui permet d'obtenir un impact émotionnel et sémiotique maximal avec une économie de moyens tout à fait remarquable. Mais ce qui frappe surtout le spectateur, c'est que *Shining* déploie tout un discours philosophique qui transcende complètement l'espace générique dont il est le prolongement[37]. En effet, tout le film ne fait en somme qu'illustrer une formule deleuzienne qui a fait date : « la genèse de l'étendue n'est pas séparable de la genèse des objets qui la peuplent » (Deleuze 1968 : 225). Le parcours de Jack, de Wendy et de Danny considérés en tant qu'individus est constitutivement déterminé par l'espace au sein duquel ils évoluent (l'hôtel Overlook / les structures socio-économiques de la société américaine) : d'où la nécessité de considérer cet espace *globalement*, pour comprendre le comportement des personnages tout en formulant des prédictions sur leurs trajectoires respectives. Il est donc tout à fait logique que le film comporte aussi un grand nombre de mises en abyme qui permettent de l'appréhender de façon holistique, en modélisant son contenu thématique et les préceptes compositionnels qui ont présidé à son élaboration. Un tel dispositif permet de rendre intelligible le monde possible esquissé dans *Shining* et, par extension, le monde qui nous entoure : ce dernier est reflété par le film de Kubrick qui en révèle l'aspect à la fois horrible et insoutenable, tout comme un simple miroir révèle la vraie nature de la femme qui enlace Jack Torrance dans la chambre 237… De la sorte, le cinéma kubrickien s'attache à étaler froidement sous nos yeux cet « envers du décor » dont nous feignons d'ignorer l'existence dans la vie de tous les jours.

BIBLIOGRAPHIE

Todd Alcott (2010) : « What does the Protagonist Want ? *The Shining* Part 3 : Closing Day », http://www.toddalcott.com/the-shining-part-3-closing-day.html.

Sandro Bernardi (1990) : *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, trad. de l'italien par Laure Raffaeli-Fournier, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre ».

Michel Bitbol (2010) : *De l'intérieur du monde. Pour une philosophie et une science des relations*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs ».

— (2015) : *La Pratique des possibles. Une lecture pragmatique et modale de la mécanique quantique*, Paris, Hermann, coll. « Visions des sciences ».

Michel Bitbol & Olivier Darrigol dirs (1992) : *Erwin Schrödinger, Philosophy and the Birth of Quantum Mechanics / Philosophie et naissance de la mécanique quantique*, Paris, Frontières.

Nicolas Bonnal (2014) : *Les Mystères de Stanley Kubrick*, Paris, Dualpha, coll. « Patrimoine du spectacle ».

David Bordwell & Kristin Thompson (2000) : *L'Art du film : une introduction*, trad. de l'américain par Cyril Beghin, Bruxelles, De Boeck, coll. « Arts et cinéma ».

Michel Ciment (2004 [[1]1980]) : *Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy.

David A. Cook (1984) : « American Horror : *Shining* », *Literary Film Quarterly*, 1, p. 2.

Gordon Dahlquist *et al.* (s.d.) : *Shining* part 2, http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining2.html.

Lucien Dällenbach (1977) : *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Daniel Delas & Jacques Filliolet (1973) : *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».

Gilles Deleuze (1968) : *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».

Catherine Détrie & Franck Neveu dirs (2005) : « L'Idiolecte. Du singulier dans le langage », *Cahiers de praxématique*, 44.

Shelley Duvall (2004) : « Nouveaux témoignages. Shelley Duvall, comédienne », in Ciment 2004 : 299.

Mario Falsetto (2001) : *Stanley Kubrick. A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport / Londres, Praeger.

André Gaudreault & François Jost (1990) : *Le Récit cinématographique*, tome 2, *Cinéma et récit*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université/Cinéma et image ».

Brigitte Gauthier (2012) : « Kubrick for ever », in Gauthier dir. 2012 : 17-27.

Brigitte Gauthier dir. (2012) : *Kubrick, les films, les musiques*, vol. I, *Kubrick, les films*, Montpellier, L'Entretemps.

H. Paul Grice (1979 [[1]1975]) : « Logique et conversation », trad. de l'américain par Frédéric Berthet & Michel Bozon, *Communications*, 30, pp. 57-72.

Trudy Griffin-Pierce (1995) : *Earth is My Mother, Sky is My Father : Space, Time, and Astronomy in Navajo Sandpainting*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Diane Johnson (2004) : « Nouveaux témoignages. Diane Johnson, scénariste », entretien avec Michel Ciment, in Ciment 2004 : 291-293.

Norman Kagan (1979) : *Le Cinéma de Stanley Kubrick*, trad. de l'américain par Claude-Henri Rochat, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cinéma vivant ».

Stephen King (1978 [[1]1977]) : *Shining* [*S*], Londres, New English Library (traduction française, anonyme : Paris, JC Lattès, coll. « Le Livre de Poche », 1979).

— (1983) : « *Playboy* interview : Stephen King », *Playboy*, 30, 6, http://bookre.org/reader?file=246769.

Stanley Kubrick (1968) : « In 2001, Will Love Be a Seven-Letter Word ? », entretien avec William Kloman, *The New York Times*, 14 avril 1968, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/041468kubrick-2001.html.

— (2004) : « *Shining* », entretien avec Michel Ciment, in Ciment 2004 : 180-197.

Marcel Martin (1992) : *Le Langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf.

Christian Metz (1971) : *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».

— (2003 [[1]1971/1972]) : *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique ».

Georges Molinié & Pierre Cahné dirs (1994) : *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle ».

Friedrich Nietzsche (1971 [[1]1885]) : *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Jack Nicholson (2004) : « Nouveaux témoignages. Jack Nicholson, comédien », entretien avec Michel Ciment, in Ciment 2004 : 295-297.

Gilles Philippe (2005) : « Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières », in Détrie & Neveu dirs 2005 : 77-92.

Tony Pipolo (2002) : « The Modernist and the Misanthrope : The Cinema of Stanley Kubrick », *Cinéaste*, 27, 2, pp. 4-15, 49.

Willard Van Orman Quine (1976) : « Grades of discriminability », *The Journal of Philosophy*, 73, 5, pp. 113-116.

François Rastier (1994) : « Le problème du style pour la sémantique du texte », in Molinié & Cahné dirs 1994 : 263-282.

Michael Riffaterre (1979) : *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

— (1982) : « L'illusion référentielle », trad. de l'américain par Pierre Zoberman, in Genette & Todorov dirs 1982 : 91-118.

— (1983) : *Sémiotique de la poésie*, trad. de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

— (1994) : « L'inscription du sujet », in Molinié & Cahné dirs 1994 : 283-312.

Simon Saunders (2003) : « Physics and Leibniz's Principles », in Katherine Brading & Elena Castellani dirs., *Symmetries in Physics : Philosophical Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 289-308.

Greg Smith (1997) : « "Real Horrorshow" : The Juxtaposition of Subtext, Satire, and Audience Implication in Stanley Kubrick's *Shining* », *Literature Film Quarterly*, 25, 4, pp. 300-306.

Ilias Yocaris (2009) : « Qu'est-ce que le "style verbal" ? », *Poétique*, 160, pp. 417-442.

— (2016) : *Style et semiosis littéraire*, Paris, Garnier, coll. « Investigations stylistiques ».

NOTES

1. Comme le souligne Marcel Martin (1992 : 44), « [l]a contre-plongée [...] donne en général une impression de supériorité, d'exaltation et de triomphe, car elle grandit les individus et tend à les magnifier en les détachant sur le ciel ».
2. Comme Kubrick l'explique à qui veut bien l'entendre, son film exalte à la base l'évolution de l'espèce humaine, qui accède successivement à des formes de pensée, de technologie et d'organisation collective de plus en plus complexes : « *Somebody said man is the missing link between primitive apes and civilized human beings. You might say that is inherent in the story too. We are semicivilized, capable of cooperation and affection, but needing some sort of transfiguration into a higher form of life. Man is really in a very unstable condition* » (Kubrick 1968 : s. p.). Or, cet évolutionnisme est fortement teinté de nietzschéisme, puisque l'objectif de l'homme selon la philosophie nietzschéenne est justement de dépasser sa propre condition : « *Je vous enseigne le surhomme* », clame ainsi le Zarathoustra de Nietzsche. « L'homme est quelque chose qui se doit surmonter. Pour le surmonter que fîtes-vous ? [§] Tous êtres jusqu'ici par-dessus eux, au-delà d'eux créèrent

quelque chose ; et de ce grand flux vous voulez être, n'est-ce pas ? le reflux, et plutôt que de surmonter l'homme vous voulez revenir à la bête ! [§] Qu'est le singe pour l'homme ? Un éclat de rire ou une honte qui fait mal. Et tel doit être l'homme pour le surhomme : un éclat de rire ou une honte qui fait mal » (Nietzsche 1971 : 24 ; italiques du texte). La consubstantialité entre darwinisme et nietzschéisme aux yeux de Kubrick apparaît également quand ce dernier évoque « *the evolutionary watershed of natural selection* » (Kubrick 1968 : s.p.). En effet, le vocable *watershed* désigne en anglais non seulement un tournant, mais aussi un bassin versant, ce qui renvoie évidemment à un extrait célèbre de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « En vérité, c'est un sale fleuve que l'homme. Il faut être une mer déjà pour que, sans se souiller, l'on puisse recevoir un sale fleuve. [§] Voyez, je vous enseigne le surhomme ; lequel est cette mer, en qui peut votre grand mépris se perdre » (Nietzsche 1971 : 25). Par ailleurs, l'enchaînement kubrickien [singes primitifs → hommes semi-civilisés → hommes civilisés] est visiblement calqué (comme la critique n'a pas manqué de le remarquer) sur l'enchaînement nietzschéen [chameau → lion → enfant], l'enfant étant l'aboutissement de la chaîne qui aboutit à l'avènement du surhomme (Nietzsche 1971 : 38-40) : dès lors, l'articulation de l'image du « super-enfant » avec la musique de *Ainsi parlait Zarathoustra* dans le dernier plan de *L'Odyssée de l'espace* ne laisse absolument aucun doute sur la dimension profondément nietzschéenne du film…

3. Du grec πανσημειωτικός, de πᾶν, « tout », et σημεῖον, « signe ».

4. Ce projet est par définition *simulé* : on ne décrit en aucun cas les intentions réelles du Kubrick « actuel » que nous connaissons, mais les intentions d'un Kubrick *possible*, reconstituées à partir des récurrences observables dans son film, de leurs interactions avec le reste de sa production, de ses interviews, de son parcours biographique, des témoignages portant sur lui etc. Pour plus de précisions sur les rapports entre stylisation et simulation d'une activité psychique/d'un point de vue auctorial envisagée d'un point de vue littéraire, voir Rastier 1994 : 273, Riffaterre 1994 : 283, Philippe 2005 : 83-84. Bien évidemment, une telle vision du point de vue et de l'intentionnalité que l'on prête à un réalisateur donné est un prolongement de la démarche épistémologique mise au point par Michel Bitbol. Dans *De l'intérieur du monde*, ce dernier souligne ainsi que l'intentionnalité prêtée aux sujets pensants qui font partie de notre entourage n'est pas un « objet » d'étude directement observable : en effet, à ce jour nous ne pouvons appréhender directement le fonctionnement de leur conscience… Nous avons donc affaire à une intentionnalité simulée, qui doit faire l'objet d'une reconstitution purement hypothétique reposant sur une dialectique entre adhésion et distanciation. Une telle dialectique « suppose d'abord de revenir réflexivement du comportement constaté à une intention vécue (telle que *je* pourrais la vivre), puis d'avancer une interprétation intentionnelle de ce comportement par le biais d'un acte de projection, de simulation » (Bitbol 2010 : 652 ; italiques de Bitbol). Ces remarques sont lumineuses : en effet, quand on est confronté à un texte littéraire ou un film, on ne peut faire abstraction de la stratégie stylistique qui s'y fait jour, parce que le projet artistique dont elle découle fait partie intégrante de l'entour pragmatique de référence ; en même temps, on ne saurait l'objectiver sans autre forme de procès, puisqu'elle est reconstituée *a posteriori* par le lecteur/le spectateur, même si ce dernier peut disposer d'indices qui ne laissent que peu de place au doute quant à la pertinence de son interprétation.

5. En témoignent ces remarques de Kubrick lui-même à propos de *Shining* (2004 : 181) : « Toutes les expériences, toutes les histoires qu'on a publiées sur les phénomènes parapsychologiques, extrasensoriels, etc. me fascinent comme ils [*sic*] fascinent tout le monde, mais il est bien certain que mon point de départ n'a pas été un désir de faire un film sur ce sujet ».

6. Cf. Johnson 2004 : 292, Nicholson 2004 : 297.

7. On notera en effet que l'œuvre de Kubrick comporte des films qui appartiennent à des genres très variés, abordés à tour de rôle comme si le réalisateur s'attaquait à des défis successifs : le film noir (*L'Ultime razzia*, 1956), le film de guerre (*Les Sentiers de la gloire*, 1957 / *Full metal jacket*, 1987), le peplum (*Spartacus*, 1960), la comédie (*Dr. Folamour*, 1964), la science-fiction (*L'Odyssée de*

l'espace, 1968), le film d'anticipation (*L'Orange mécanique*, 1971), le « film à costumes » (*Barry Lyndon*, 1975), le film érotique (*Eyes wide shut*, 1999) etc. Or, comme l'explique la co-scénariste de *Shining*, Kubrick « était [...] intéressé, presque de manière abstraite, à l'idée de tourner un film d'horreur, essayer de comprendre ce qui effrayait les spectateurs et pourquoi ils aimaient avoir peur » (Johnson 2004 : 291).

8. Pour plus de précisions sur le concept de *sursémiotisation*, v. Yocaris 2016 : 173-179.

9. De façon symptomatique, cette idée ressort au niveau de la direction des acteurs : Jack Nicholson et Shelley Duvall, les deux protagonistes de *Shining*, ont tourné certaines scènes en suivant des marquages tracés sur les décors « à un centimètre près » (Duvall 2004 : 299 ; cf. Nicholson 2004 : 297).

10. Désormais PDV.

11. Bien entendu, les (sur)significations potentiellement rattachées à ces motifs devraient dès lors faire l'objet d'une étude spécifique, qui excéderait toutefois les limites de notre article.

12. D'un strict point de vue énonciatif, un dispositif de ce genre crée un équilibre instable entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé filmique : point de vue du réalisateur et point de vue du personnage qu'il met en scène interfèrent momentanément, créant ainsi « une *figure fluide*, en devenir », dans laquelle le faux raccord relie « deux regards parallèles, destinés à s'éloigner rapidement » (Bernardi 1990 : 90 ; italiques de Bernardi).

13. Comme le rappelle M. Martin (1992 : 45), « [l]a plongée [...] a tendance à rapetisser l'individu, à l'écraser [...] en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable » : il semble difficile de contester que c'est exactement l'effet obtenu par les plongées sur Wendy et Danny dans *Shining*...

14. Cf. King 1983 : s.p., remarques citées *infra*.

15. On pense évidemment à la trajectoire de la Coccinelle de Jack Torrance montant vers l'Overlook dans la scène d'ouverture (00.01'00''-00.01'04'', 00.01'22''-00.01'25'') : celle-ci semble déterminée d'avance, d'autant que la voiture colle à la ligne de démarcation jaune qui délimite les deux sens de circulation...

16. Dans le contexte du film de Kubrick, toutefois, la référence au poème de Kipling (*The White Man's Burden*, 1899) devient éminemment ambivalente sur le plan sémantique : elle renvoie tout aussi bien aux remords des WASPS Américains pour l'asservissement des Noirs et le génocide des Indiens... Nicolas Bonnal (2014 : 145) évoque à ce sujet « le noir comme fardeau de Blancs inconscients ».

17. Dans le même ordre d'idées, Tony Pipolo affirme ce qui suit : « *While some critics thought Shining "airless" or "claustrophobic",* [...] *I think it a terrifying commentary on the effects of consumer mentality and media violence* » (Pipolo 2002 : 5 ; cf. aussi Smith 1997 : 300). On n'aura garde d'oublier que Kubrick ne semble pas forcément cautionner une telle interprétation à titre personnel dans l'absolu : « L'idée que la crise de notre société a pour cause les structures sociales plutôt que l'homme lui-même est à mon avis dangereuse. L'homme doit être conscient de sa dualité et sa propre faiblesse pour éviter les pires problèmes personnels et sociaux » (Kubrick 2004 : 194). Quand il en vient toutefois à évoquer le contexte spécifique où évolue Jack Torrance, il précise que ce dernier « éprouve une colère et une frustration extrêmes, dirigées contre lui-même, contre sa femme et contre son fils » (: 194-196) et se trouve de ce fait « dans une situation qui l'expose aux forces mauvaises de l'hôtel » (: 196). Or, rien dans le film ne semble démentir l'idée que l'hôtel est une allégorie de la société américaine dans son ensemble, bien au contraire (cf. *infra*). Par ailleurs, comme on l'a vu, la frustration accumulée par Torrance découle en grande partie du fait qu'il est *prêt à tout pour réussir*, afin d'échapper à la misère et la précarité qui caractérisent sa vie de tous les jours (et tranchent avec le faste de l'Overlook). Dès lors, il ne serait sans doute pas exorbitant d'affirmer que les « forces mauvaises de l'hôtel » font de Torrance « l'instrument parfait de leur volonté » (: 196) en faisant ressortir la violence innée qu'il a en lui, et qui est exacerbée par le darwinisme social propre au modèle américain : comme

il l'explique à Lloyd quand il dialogue avec lui dans la Gold Room (00.50'31''-00.51'11''), il a déjà maltraité Danny trois ans avant d'être recruté comme *caretaker*, mais il décide de le tuer au moment précis où il se voit menacé d'être expulsé du « rêve américain » s'il ne montre pas *la fermeté requise* pour défendre les valeurs qui le fondent… En effet, Delbert Grady lui ouvre la porte de la réserve de nourriture où il est enfermé pour qu'il aille *accomplir son devoir* après l'avoir dûment chapitré à ce sujet : *I and others have come to a belief, that your heart is not in this. That you don't have the belly for it* (01.28'52''-01.29'02'') ; *I feel you will have to deal with this matter in the harshest possible way, Mr. Torrance* (01.29'38''-01.29'45'').

18. Tout comme la précision que l'hôtel est bâti sur un cimetière indien, ce détail n'apparaît pas dans le roman de S. King : ceci semble corroborer l'idée que *Shining* a bel et bien une dimension allégorique (v. la note précédente).

19. De façon symptomatique, la balle revenait dans la scène, coupée au montage, qui clôturait initialement le film (le directeur de l'hôtel, qui vient voir Danny à l'hôpital, la lance vers lui, Danny réalisant alors qu'il connaissait depuis le départ la nature maléfique de l'Overlook) : v. Duvall 2004 : 299.

20. Cf. note 17.

21. De façon symptomatique, Stephen King souligne dans la préface de son roman que Kubrick s'est surtout intéressé en le lisant au mécanisme qui transforme Jack Torrance en tueur psychopathe : « *My single conversation with the late Stanley Kubrick, about six months before he commenced filming his version of* Shining*, suggested that it was this quality of the writing that appealed to him : what, exactly, is impelling Jack Torrance toward murder in the winter-isolated rooms and hallways of the Overlook Hotel ?* » (*S*, xii).

22. Cette dissolution est visible par exemple quand Kubrick montre au spectateur Torrance en train de dactylographier son « ouvrage », tapi au cœur de l'Overlook (*Shining*, 00.32'46'', cf. fig. 11) : filmé de très loin, le personnage est à peine visible, insignifiant, et semble ne faire qu'un avec la vaste salle qui l'entoure… Le même effet est obtenu par un fondu enchaîné qui permet de diluer en quelque sorte la figure de Torrance dans le couloir vide menant vers la Gold Room (00.46'23''-00.46'29'').

23. Pour des raisons qu'il serait trop long d'expliquer ici, l'avènement de la mécanique quantique a entraîné une « désarticulation du concept d'objet identifié » (Bitbol 2015 : 99), dont les implications philosophiques n'avaient nullement échappé à ses fondateurs : « De nouveau, je dois mettre en garde contre une confusion […], à savoir que la haute densité nous empêche seulement d'enregistrer l'identité d'une particule et que nous confondons une particule avec une autre. Le problème est qu'il n'y a pas d'individus qui pourraient être confondus ou pris l'un pour l'autre. De tels énoncés sont privés de sens » (Erwin Schrödinger, cité in Bitbol & Darrigol dirs 1992 : 68, n. 6). L'affaiblissement de l'identité des particules quantiques a amené certains épistémologues à les situer dans un continuum entre discernabilité et indiscernabilité. Ainsi, Simon Saunders (2003), prolongeant certaines réflexions de Willard Quine (1976) dans le cadre d'une problématique qui remonte à Leibniz, propose de distinguer entre « discernabilité forte », « discernabilité relative » (si deux objets sont uniquement différenciés par une relation asymétrique), « discernabilité faible » (s'ils sont uniquement différenciés par une relation symétrique irréflexive), « non-unicité » (s'ils ne sont discernables d'aucune des manières précédentes mais doivent quand même se voir attribuer un ordre de multiplicité) et « indiscernabilité ».

24. Cf. n. 17.

25. Cf. p. ex. 00.22'44''-00.23'15''.

26. Les mêmes remarques peuvent être formulées à propos de la contre-plongée très marquée sur Jack au moment où ce dernier est enfermé par Wendy dans la réserve de nourriture (01.24'07''-01.24'14'') : là encore, le positionnement inhabituel de la caméra suggère que c'est l'hôtel qui prend en charge le PDV projeté sur Jack.

27. La Steadicam (abréviation de *steady camera*, littéralement « caméra stable ») est un dispositif complexe qui permet de stabiliser les mouvements d'une caméra en les rendant parfaitement linéaires et fluides : il comporte (entre autres) un harnais corporel, un bras mécanique et un montant tubulaire doté d'un support pour la caméra.

28. On en veut pour preuve *Room 237* de Rodney Ascher (2012), un documentaire intégralement consacré aux différentes interprétations de *Shining*.

29. Le concept de « matrice stylistique » a été forgé par Michael Riffaterre, qui l'applique exclusivement à la poésie en tant que genre. Élargissant la portée des analyses de Riffaterre (1979 : 77, 1982 : 100-101, 1983 : 25-26, 33-35 *et passim*), nous dirons que certains énoncés littéraires ou filmiques peuvent être considérés comme des transformations d'une « matrice », autrement dit d'un hypotexte quelconque (un texte, une citation, une tournure idiomatique…) qui n'est pas explicité et dont ils sont en quelque sorte le développement (cf. Yocaris 2016 : 105-106). Ainsi par exemple, dans *The Godfather, Part II* de Francis Ford Coppola (1974), les activités inavouables de la mafia italo-américaine, qui pille éhontément les richesses de Cuba avec la complicité des élites locales, donnent lieu à une mise en abyme qui constitue elle-même le développement d'une matrice stylistique : réunis pour se partager les dividendes issues de l'exploitation des casinos cubains, les parrains de la mafia se font apporter comme par hasard un gâteau sur lequel on voit apparaître… la carte de Cuba ! Or, cet énoncé filmique découle on ne peut plus clairement de deux matrices stylistiques dont il est le développement : (i) la tournure idiomatique *to get a share of the pie* (« avoir sa part du gâteau »), qui renvoie à la manière – pas toujours licite – dont chacun des parrains essaie de maximiser ses profits ; (ii) la tournure idiomatique *piece of cake* (« très facile »), suggérant que le pillage des richesses cubaines permet d'engranger des profits colossaux sans aucune difficulté…

30. L'image symbolique de l'impasse doit être rattachée à ce qui constitue la morale de tous les films kubrickiens selon Norman Kagan : dans un monde sans Dieu gouverné par le hasard où seule prévaut la loi du plus fort (*Your wife appears to be stronger than we imagined, Mr. Torrance*, dira ainsi Delbert Grady, 01.29'18''), il n'existe « pas de voie de sortie » (Kagan 1979 : 212).

31. Bien entendu, les trois créatures (la jeune femme, la morte-vivante qui poursuit Jack et son « double » dans la baignoire) ne sont pas entièrement discernables, comme toutes les émanations de l'Overlook : cf. note 23.

32. Les toilettes de la Gold Room, cf. fig. 9.

33. N'oublions pas aussi (cf. *supra*) le dialogue imaginaire entre Tony et Danny se regardant dans le miroir : ce dialogue endosse exactement la même fonction sémantique, puisqu'il révèle à Danny la nature foncièrement maléfique de l'Overlook.

34. *Come and play with us Danny, for ever and ever and ever* (00.35'35''-00.35'45'').

35. *I wish we could stay here for ever and ever and ever* (00.39'49'').

36. Maxime de quantité : « Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis » / « Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis ». Maxime de relation : « Parlez à propos » (*Be relevant*). Pour plus de précisions sur les maximes conversationnelles et la coopération discursive en général, voir Grice 1979.

37. De façon symptomatique, ce discours est absent d'une œuvre comme *Carrie* de De Palma (1976), en dépit de son côté socio-politiquement subversif. En revanche, un film d'horreur pur et dur de la même époque comme *The Thing* de John Carpenter (1982), en tous points conforme au *cahier de charges* du genre, n'a strictement rien à envier à *Shining* en termes de profondeur philosophique.

AUTEUR

ILIAS YOCARIS

Université Côté d'Azur, LIRCES, France