



STANLEY KUBRICK

SHINING

par Cyril Neyrat



LYCÉENS AU CINÉMA

CAHIERS
CINÉMA

ÉDITORIAL



Parmi les films d'épouvante, rares sont ceux dont l'épaisseur de mystère reste intacte passée la surprise d'une première vision. Si *Shining* est de ceux-là, c'est par la manière dont Stanley Kubrick inscrit les procédés connus de la peur dans une logique souterraine plus complexe, une angoisse plus tenace. Spectaculaire et subtil, grand public et expérimental, ce film est exemplaire d'un cinéma à plusieurs vitesses, capable d'investir en même temps différents territoires. D'abord le genre : Kubrick traverse l'histoire du cinéma fantastique, en reprend les figures pour les porter à un niveau d'efficacité qu'elles n'ont jamais eu. Ensuite le cinéma moderne : au-delà du genre, *Shining* s'inscrit dans une filiation plus large, celle de films cherchant à libérer le récit des conventions de la progression linéaire. Troisième niveau, le plus théorique : l'analyse de *Shining* met à jour une fiction sur le cinéma comme machine à projeter des corps-images dans un espace-temps labyrinthique.

CAHIERS
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Maître

DIRECTEUR DE PUBLICATION : Véronique Cayla. PROPRIÉTÉ : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél 01 44 34 36 95, www.cnc.fr). DIRECTEUR DE COLLECTION : Jean Douchet. RÉDACTEUR EN CHEF : Emmanuel Burdeau. COORDINATION ÉDITORIALE ET CONCEPTION GRAPHIQUE : Antoine Thirion. AUTEUR DU DOSSIER : Cyril Neyrat. RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE : Renaud Ferreira. CONCEPTION ET RÉALISATION : *Cahiers du cinéma* (12 passage de la Boule Blanche, 75012 Paris, tél 01 53 44 75 75, fax : 01 53 44 75 75, www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2005. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

2	ÉDITORIAL
3	SYNOPSIS
	MODE D'EMPLOI
4	LE RÉALISATEUR
	Du monumental pour les masses
5	GENÈSE
	Le contrôle et l'intuition
	DOCUMENT DE TRAVAIL
6	CHAPITRAGE
7	ANALYSE DU RÉCIT
	Programme accompli
8-9	POINT DE VUE, PARTI PRIS
	Le fantastique, cœur du cinéma
	OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 1
10-11	ACTEUR / PERSONNAGE
	Jack Nicholson, l'ironie et le masque
	OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 2
12-13	MISE EN SCÈNE
	Construction d'un labyrinthe
	DÉFINITION
	OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3
14-15	ANALYSE DE SÉQUENCE
	Tes est pris qui croyait prendre
	ATELIER 1
16	1, 2, 3
	D'ici à l'éternité
	ATELIER 2
17	FIGURE
	Infernales poursuites
	ATELIER 3
18	POINT TECHNIQUE
	Le steadicam
	ATELIER 4
19	PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE
20	LECTURE CRITIQUE
21	FILIATION / ASCENDANCE
	Trois dédales, deux formes de la répétition
22	PASSAGES DU CINÉMA
	La vie des images
23	SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE,
	EN LIGNE
24	PHOTOS

MODE D'EMPLOI

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'« Ouvertures pédagogiques » directement déduites du texte principal, le second d'« Ateliers » dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

SYNOPSIS

Embauché pour entretenir pendant l'hiver l'hôtel Overlook, perdu dans les Rocheuses, Jack Torrance souhaite profiter de l'isolement pour écrire un livre. Averti qu'un précédent gardien y a massacré sa famille, il décide malgré tout de s'y installer avec sa femme Wendy et son fils Danny. Ce dernier possède le « *shining* », un don qui lui permet de voir des images du passé et de pressentir l'avenir. Tandis que le manque d'inspiration excite les nerfs de Jack, Danny rencontre des êtres inquiétants, fantômes du passé. Contrairement à son fils, Jack, soumis à l'emprise des lieux, ne s'effraie pas de ces apparitions. L'une d'elles le convainc d'éliminer sa famille. Au terme d'une course-poursuite dans le labyrinthe végétal qui jouxte l'hôtel, Danny échappe à son père et prend la fuite avec sa mère. Jack meurt congelé, prisonnier de l'Overlook.



SHINING (*The Shining*)

<i>États-Unis, 1980</i>	
Réalisation :	Stanley Kubrick
Scénario :	Stanley Kubrick, Diane Johnson, d'après le roman homonyme de Stephen King
Image :	John Alcott
Opérateur Steadicam :	Garrett Brown
Son :	Ivan Sharrock
Montage :	Ray Lovejoy
Décor :	Roy Walker
Costumes :	Milena Canonero
Musiques :	Wendy Carlos (d'après Berlioz) ; Rachel Elkind ; György Ligeti, Bela Bartok, Krzysztof Penderecki
Producteur :	Stanley Kubrick
Producteur exécutif :	Jan Harlan
Production :	Warner Bros / Hawk, Peregrine Films
Distribution :	Warner Bros.
Durée :	1h55 (version européenne) ; 2h22 (version américaine)
Format :	35mm couleurs
Sortie française :	Octobre 1980

INTERPRÉTATION :

<i>Jack Torrance</i> :	Jack Nicholson
<i>Wendy Torrance</i> :	Shelley Duvall
<i>Danny Torrance</i> :	Danny Lloyd
<i>Dick Halloran</i> :	Scatman Crothers
<i>Stuart Ullman</i> :	Barry Nelson
<i>Grady</i> :	Philip Stone
<i>Lloyd</i> :	Joe Turkel
<i>Jumelles Grady</i> :	Lisa et Louise Burns
<i>Jeune femme dans la baignoire</i> :	Lia Beldam
<i>Vieille femme dans la baignoire</i> :	Billie Gibson
<i>Watson</i> :	Barry Dennen
<i>Rangers</i> :	David Baxt, Manning Redwood
<i>Réceptionniste</i> :	Kate Phelps
<i>Secrétaire</i> :	Allison Coleridge
<i>Policier</i> :	Burnell Tucker
<i>Stewardess</i> :	Jana Sheldon
<i>Invité ensanglanté</i> :	Norman Gay

LE RÉALISATEUR

Stanley Kubrick. Du monumental pour les masses

Peu de cinéastes ont su, comme Stanley Kubrick, se constituer en personnage, imposer une légende – tissés de clichés qu’il convient de nuancer. Godard, peut-être, et malgré la différence évidente des œuvres, un point essentiel rapproche les deux cinéastes : comme le Suisse dans les années soixante, Kubrick se saisit des genres cinématographiques, non pour les subvertir ou les dynamiter – premier cliché – mais pour les exposer au risque de l’époque, à l’état du public, du cinéma et de leur relation.

L’état du cinéma et de sa réception, vers 1960, c’est la concurrence de la télévision. Quand Godard investit son champ, travaille ses formes pour tenter de les tirer vers le cinéma, Kubrick la défie à distance et invente le sur-cinéma ou, comme l’écrit Michel Chion, le « cinéma surexposé » : il en conserve « le langage classique tout en mettant son mécanisme, ses éléments, dans une lumière crue et vive »¹. La survie du cinéma passe par le monumental. Tout l’art de Kubrick vise à imposer l’évidence de l’image, à retrouver, contre le flux télévisuel, la puissance d’arrêt et de signification visuelle du muet – autre refrain godardien. Tout son mérite tient au souci constant de doubler sa recherche de l’effet sidérant d’une interrogation inquiète de l’humain comme être pensant, animal social et cerveau sous influence.

Du documentaire aux mythes collectifs

Stanley Kubrick est né le 26 juillet 1928 dans une famille juive du Bronx. Il occupe son adolescence à trois passions : le jazz, les échecs et la photographie. Son cinéma ne semble rien devoir au premier, et l’idée selon laquelle la pratique des échecs signifierait un tempérament cérébral et calculateur n’est qu’une demi-vérité : la singularité de Kubrick, c’est l’alliance de la maîtrise et de l’intuition, de l’abstraction cérébrale et d’une rare attention à la matérialité, à la présence sensible des choses. Engagé à seize ans comme photo-reporter par le magazine *Look*, il y développe trois traits essentiels de sa future carrière. Premier trait, une maîtrise parfaite des techniques photographiques : comme Godard, l’autodidacte Kubrick est obsédé par les données technologiques du cinéma. Deuxième trait : une tendance à cadrer et composer les plans comme des photographies, de manière à captiver l’œil du spectateur. Enfin, un souci méticuleux du réel,

une passion de l’exactitude, qui lui vaut un autre cliché : la « froideur » de ses images, quand il faudrait bien plutôt louer l’exceptionnelle précision de sa saisie du réel en mouvement.

Dans la continuité de son travail de photo-reporter, Kubrick fait ses armes de cinéaste avec deux courts-métrages documentaires réalisés en 1950, *Day of the Fight* (sur la journée d’un boxeur) et *Flying Padre* (consacré à un prêtre aviateur), et un film industriel, *The Seafarers* (1953). Ses deux premiers longs-métrages de fiction, *Fear and Desire* (1953) et *Le Baiser du tueur* (1955) sont des films à petit budget, sans succès, dont il maîtrise déjà tous les aspects de la production. Puis vient la rencontre décisive avec le producteur James B. Harris : *L’Ultime Razzia* (1956), *Les Sentiers de la Gloire* (1957) et *Lolita* (1962) imposent le talent et le nom de Kubrick – entre temps, il avait tourné *Spartacus* (1960), unique film dont il ne fut pas à l’origine.

Nouvelle rupture après *Lolita* : Kubrick quitte Hollywood pour Londres et s’installe dans une propriété qu’il ne quittera plus, centre d’un système de vie et de travail dont il est le maître absolu. Nouveau statut : Kubrick devient le réalisateur-star au pouvoir unique en son temps, qui signe des contrats avec les majors tout en gardant le contrôle total de ses films, de l’écriture à la promotion. Nouveau rythme : jusqu’en 1980 sort un film tous les quatre ans, conçu, promu et reçu comme un événement. *Docteur Folamour*, *2001, L’Odyssée de l’espace*, *Orange Mécanique*, *Barry Lyndon*, *Shining* : chaque film est une créature autonome, une mise à l’épreuve orgueilleuse des moyens de son art. Kubrick fut le plus expérimental des cinéastes grand public. Griffith + Resnais, l’opposition classique/moderne ne lui convient pas. Et l’un des seuls à avoir su conserver au cinéma sa capacité à produire les mythes collectifs de son époque. Mythes à double détente : la satire pessimiste des sociétés contemporaines se creuse toujours d’une étude méthodique des mécanismes de l’âme humaine.

Après *Shining*, le rythme ralentit, la légende grandit, deux derniers films sont réalisés : *Full Metal Jacket* (1987) et *Eyes Wide Shut* (1999), d’autant plus attendu que Kubrick meurt dans son sommeil pendant le mixage du film.

¹ Michel Chion, *Stanley Kubrick, l’humain, ni plus ni moins*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2005, p. 30.

STANLEY KUBRICK : FILMOGRAPHIE

1999 :	<i>Eyes Wide Shut</i>
1987 :	<i>Full Metal Jacket</i>
1980 :	<i>Shining (The Shining)</i>
1975 :	<i>Barry Lyndon</i>
1971 :	<i>Orange Mécanique</i> (<i>A Clockwork Orange</i>)
1968 :	<i>2001, L’Odyssée de</i> <i>l’Espace (2001, A Space</i> <i>Odyssey</i>)
1964 :	<i>Docteur Folamour (Dr.</i> <i>Strangelove, or : How I</i> <i>Learned to Stop</i> <i>Worrying About the</i> <i>Bomb)</i>
1962 :	<i>Lolita</i>
1960 :	<i>Spartacus</i>
1957 :	<i>Les Sentiers de la Gloire</i> (<i>Paths of Glory</i>)
1956 :	<i>L’Ultime Razzia</i> (<i>The Killing</i>)
1955 :	<i>Le Baiser du Tueur</i> (<i>Killer’s Kiss</i>)
1953 :	<i>The Seafarers</i>
1953 :	<i>Fear and Desire</i>
1951 :	<i>Day of the Fight</i>
1951 :	<i>Flying Padre</i>



DOCUMENT DE TRAVAIL

Ce photogramme est tiré du documentaire réalisé par la femme du cinéaste, Vivian, sur le tournage de *Shining*. Kubrick et Nicholson répètent la scène où Jack est enfermé dans le garde-manger. L'objectif en main, Kubrick tatonne, cherche le meilleur angle de prise de vues. Pensant d'abord filmer l'acteur en plan moyen, il a soudain l'idée de s'allonger, pour cadrer Nicholson en gros plan et contre-plongée.

NB : le documentaire de Vivian Kubrick est disponible en bonus du DVD de *Shining*.

GENÈSE

Le contrôle et l'intuition

Qu'est-ce qui a pu conduire Kubrick, auteur d'une suite de films aussi « sérieux » que *2001, Odyssée de l'espace* (1968), *Orange Mécanique* (1972) et *Barry Lyndon* (1976), à s'adonner au genre réputé mineur du « film d'épouvante » ? Deux raisons, dont une économique : après l'échec commercial (sauf en France) de *Barry Lyndon*, il avait besoin d'un succès populaire pour conforter son indépendance à l'égard des studios. L'autre raison, c'est son intérêt propre pour un genre alors à la mode : la référence est à l'époque *L'Exorciste* (William Friedkin), énorme succès de 1973.

Barry Lyndon achevé, Kubrick cherche un sujet. Il lit beaucoup, au hasard et sans succès, jusqu'à ce que John Calley, producteur à la Warner, lui envoie le manuscrit d'un nouveau livre de Stephen King, *The Shining*, qui paraîtra en 1977. Sans être conquis, Kubrick y trouve la matière pour se confronter à un genre qui, selon lui, n'avait encore produit aucun film digne des récits de Poe ou de Lovecraft. Après quelques mois de travail solitaire, il fait appel à Diane Johnson, romancière américaine dont il apprécie l'œuvre, et spécialiste universitaire du roman gothique. Cette double compétence a séduit Kubrick, qui s'est toujours méfié des scénaristes professionnels.

Le cinéaste s'investit totalement dans l'écriture du scénario. Le travail commence par de longues séances quotidiennes de discussion avec Diane Johnson, chez lui, sur des sujets divers comme l'horreur, Freud, ou les comédiens. Onze semaines sont consacrées à l'élagage du roman pléthorique de King, pour en dégager le squelette narratif nécessaire au film.

À ce stade du travail, Kubrick a déjà fait deux choix essentiels : l'emploi du steadicam, et celui de la star Jack Nicholson, avec qui il souhaitait travailler depuis longtemps. Certain que le décor sera déterminant pour la réussite du film, il entame sa conception dès les premières semaines d'écriture. Kubrick ne quittant pas Londres, une seconde équipe est chargée, après une longue recherche, de filmer les extérieurs : plans en hélicoptère de la montagne et vues de l'hôtel Timberline, sur le Mont Hood, dans l'Oregon. Puis, Kubrick envoie son chef décorateur, Roy Walker, silloner les États-Unis pour prendre des milliers de photos dans différents hôtels. Les intérieurs de l'Overlook, entièrement reconstruits dans les studios Elstree, près de Londres, sont un



assemblage de détails pris dans différents lieux réels. Kubrick use de la même méthode pour la musique de *Shining* : au lieu de commander des musiques originales, il utilise des morceaux existants, parfois réarrangés.

Le tournage commence en mai 1978. Au lieu des seize semaines prévues, il dure un an. Certains plans ont exigé plus de cinquante prises – trois semaines pour la scène de l'escalier, afin, selon Kubrick, de mener Shelley Duvall à l'état psychologique voulu. L'accumulation des prises s'explique par sa double obsession : exactitude de la composition des cadres, précision du jeu des comédiens qui nécessite un ajustement progressif, prise après prise, jusqu'à atteindre la nuance souhaitée. Pour Kubrick, le tournage n'est pas la simple mise en images du scénario. La répétition de chaque scène, la veille de son tournage, permet de réajuster les choix, de réécrire les dialogues en fonction du jeu des comédiens, élément central du travail de mise en scène. Certaines séquences prévues n'ont pas été tournées, des détails ont été ajoutés, comme les apparitions que rencontre Wendy à la fin du film.

Autre moment décisif, le montage. Il existe deux versions de *Shining*, une première de 144 minutes pour l'exploitation américaine, et une version européenne raccourcie de plus de vingt-cinq minutes. De l'une à l'autre, l'exposition est écourtée, Wendy et Halloran moins présents, et nombre de plans représentant la vie quotidienne des protagonistes ont été supprimés. La version européenne est donc plus heurtée et plus énigmatique, ce qui correspond au souhait du cinéaste de privilégier l'effet à la compréhension des faits.

La sortie de *Shining* a lieu à New York en août 1980. Si certains spectateurs, dont Michel Chion, sont déçus, jugeant le film laborieux et peu effrayant eu égard à ses ambitions d'accomplissement du genre, l'accueil critique et public est très bon, tant en Amérique qu'en Europe. Depuis, le film ressort régulièrement avec succès. La version longue n'a jamais été projetée en Europe, la mort de Kubrick empêchant toute modification des règles de distribution qu'il avait fixées.

CHAPITRAGE

Ce chapitrage est celui du DVD édité par Warner Home Video.



1. Le générique de début défile verticalement sur des vues aériennes d'une voiture roulant dans la montagne.

2. Jack est reçu pour un entretien d'embauche dans le bureau du directeur de l'hôtel.

Le directeur prévient qu'un précédent gardien a sombré dans la folie et massacré sa famille.

4. Des visions sanglantes avertissent Danny des dangers à venir. Jack confirme à Wendy par téléphone qu'il est embauché.

5. Jack, Wendy et Danny discutent sur le trajet de l'Overlook. Jack se montre agacé et sarcastique.

6. Tandis que le directeur de l'hôtel fait visiter son établissement au couple Torrance, les jumelles Grady apparaissent à Danny dans la salle de jeux.

7. Danny communique avec Halloran par télépathie. Ce dernier explique au garçon la nature de son don, le « *shining* », et lui interdit de s'approcher de la chambre 237.

8. Danny explore l'hôtel sur sa voiturette. Après le petit-déjeuner, Jack doit se mettre au travail, mais l'inspiration semble lui manquer. Pendant ce temps, Danny et Wendy jouent à se poursuivre dans le labyrinthe végétal.

9. Au cours d'une de ses explorations, Danny tente d'entrer dans la chambre 237, mais la porte est fermée. Les jumelles lui apparaissent en un flash. Wendy interrompt Jack dans son travail d'écriture ; furieux, il la chasse violemment.

10. Tandis que Wendy et Danny jouent dans la neige, Jack donne des premiers signes de dérangement mental.

11. Jack, apparemment inspiré, tape à la machine. Les lignes téléphoniques coupées par une tempête de neige, Wendy communique avec l'extérieur par radio.

12. Au cours d'une promenade en voiturette, Danny rencontre à nouveau les jumelles Grady, qui l'invitent à jouer avec elles. Des visions fugitives des mêmes jumelles massacrées terrifient le garçon.

13. Danny retrouve son père prostré sur son lit et lui fait part de son inquiétude. Jack répète les mêmes phrases que les jumelles : « *j'aimerais que l'on puisse rester ici pour toujours.* »

14. Tandis que Danny joue dans un couloir, une balle de tennis roule jusqu'à ses pieds. Intrigué, il entre dans la chambre 237, dont la porte est entrouverte.

15. Alors qu'elle vérifie la chaudière, Wendy est attirée par des cris venant de l'hôtel : Jack a fait un cauchemar, dans lequel il massacrait sa famille. Au vu des marques rouges sur le cou de son fils, Wendy accuse Jack de l'avoir blessé.

16. Furieux, Jack rejoint le bar vide de la Gold Room. Soudain, des bouteilles apparaissent, ainsi que Lloyd, un barman qu'il semble connaître.

17. Jack se confie à Lloyd en buvant du whisky : il avoue avoir blessé Danny il y a trois ans.

18. Wendy accourt dans la Gold Room. Elle dit à Jack qu'une femme a agressé Danny dans la chambre 237. Jack y découvre une jeune femme nue dans la baignoire. Lorsqu'il l'embrasse, elle se transforme en un cadavre putréfié de vieille femme. Il prend la fuite. Inquiet, Halloran tente d'appeler l'hôtel.

19. Conversation dans leur chambre entre Wendy et Jack, qui dit n'avoir rien vu dans la chambre 237. Danny a des visions sanglantes. Lorsque Wendy propose d'éloigner leur fils de l'hôtel, Jack quitte la pièce dans un accès de rage. Une musique attire son attention. Halloran demande aux gardes forestiers de s'assurer que tout se passe bien dans l'hôtel.

20. La musique vient de la Gold Room. Jack n'est pas surpris de la trouver pleine de clients habillés dans un style années vingt. Il commande un whisky, et Lloyd refuse son argent. Un serveur renverse un cocktail sur sa veste, et le conduit aux toilettes pour la nettoyer.

21. Le serveur révèle son nom : Delbert Grady. Jack lui dit connaître son histoire. Grady dément et dit à Jack que c'est lui le gardien, qu'il l'a toujours été. Il le prévient que son fils possède un « don », grâce auquel il a appelé un « cuisinier nègre » au secours. Il lui conseille de l'en empêcher.

22. Jack sabote la radio.

23. Halloran en route vers l'Overlook. Wendy, armée d'une batte de baseball, cherche Jack. Elle découvre qu'il n'a écrit qu'une phrase, répétée à l'infini.

24. Jack la surprend penchée sur son bureau. Furieux, il lui reproche de vouloir éloigner Danny de l'hôtel, et de ne négliger ses responsabilités de gardien. Wendy monte l'escalier à reculons, terrorisée par Jack qui menace de lui « *éclater la cervelle* ». D'un coup de batte sur la tête, elle le précipite au bas de l'escalier.

25. Wendy enferme Jack inconscient dans le garde-manger. Devant son refus de le libérer, il lui annonce qu'elle ne pourra pas fuir, car il a saboté la radio et le *snowcat*.

26. Grady libère Jack après lui avoir fait promettre d'éliminer Danny et Wendy. Halloran approche de l'hôtel en *snowcat*.

27. Danny, dans un état second, marche dans la chambre de ses parents en répétant « *redrum* ». Il écrit ce mot sur la porte de la salle de bains. Ses cris réveillent Wendy, qui lit le mot inversé dans le miroir : « *murder* ».

28. Jack défonce la porte de la chambre à coups de hache. Wendy se réfugie dans la salle de bains, et fait sortir Danny par la fenêtre. Jack perce une ouverture dans la porte de la salle de bains mais n'entre pas, surpris par le bruit de l'arrivée du *snowcat*.

29. Danny se cache dans un placard du rez-de-chaussée. Jack parcourt l'hôtel en boitant, à la recherche de ses proies. Halloran entre dans l'Overlook.

30. Halloran cherche les Torrance. Caché derrière une colonne, Jack le tue d'un coup de hache. Danny perçoit le meurtre à distance et hurle de terreur. Jack l'aperçoit et se lance à sa poursuite. Errant dans l'hôtel, Wendy rencontre d'étranges fantômes.

31. Danny court en direction du labyrinthe, Jack se lance à sa poursuite.

32. Wendy découvre le cadavre de Halloran, et croise un autre fantôme. Pour échapper à son père, Danny interrompt sa course et se cache derrière une haie du labyrinthe. Wendy voit l'ascenseur déverser des flots de sang.

33. La ruse de Danny fonctionne : Jack perd sa trace. Le garçon rejoint sa mère devant l'hôtel. Tandis que Jack hurle à la mort, prisonnier du labyrinthe, Danny et Wendy s'enfuient en *snowcat*.

34. Jack s'effondre, épuisé. Il meurt congelé dans le labyrinthe. Dans l'hôtel, un dernier travelling montre une photographie accrochée au mur : Jack, au milieu de clients en tenue de soirée. Le cliché porte une légende :

« *Overlook hôtel. July 4th Ball.* »

35. Générique de fin.

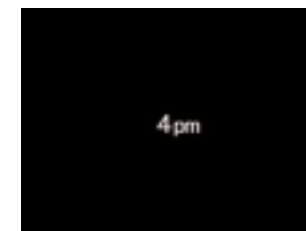
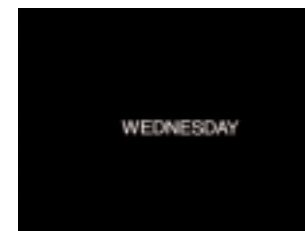
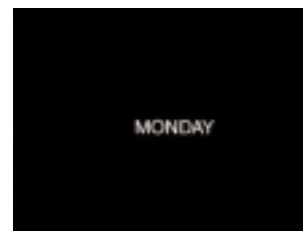
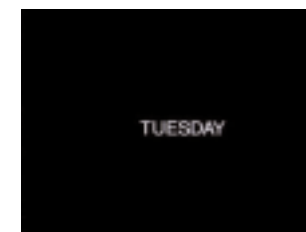
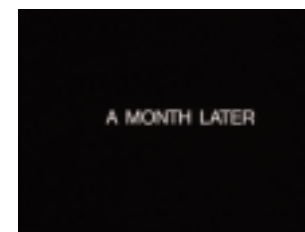
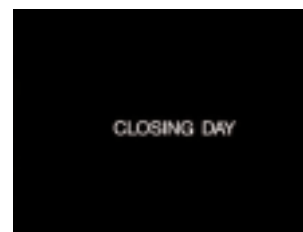
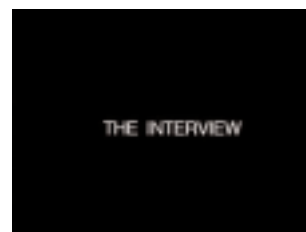


ANALYSE DU RÉCIT

Programme accompli

Le récit de *Shining* déjoue les attentes des amateurs de fantastique. Il ne se présente pas comme le dévoilement progressif d'un mystère, mais comme l'accomplissement prévisible d'un programme. Pas d'ouverture effrayante ; au contraire, les deux premiers chapitres, indiqués par des cartons, constituent une longue exposition en deux temps. Premier temps : exposition de l'enjeu dramatique. L'entretien d'embauche permet à Kubrick d'annoncer le programme par la voix du directeur de l'hôtel : la possible répétition d'un massacre. Parallèlement, Danny est présenté d'emblée comme possédant le don de pressentir le caractère maléfique de l'hôtel. Dès ce premier chapitre, ses visions sont montrées exactement telles qu'elles réapparaîtront dans l'hôtel : l'ascenseur déversant des flots de sang et les jumelles Grady. Second temps de l'exposition : les lieux, méthodiquement présentés ou annoncés aux personnages et aux spectateurs comme le décor du drame à venir. Un élément essentiel manque à cette sur-exposition initiale : le labyrinthe. Moule dramatique et principe formel du film, lui seul est traité selon la loi de gradation dramaturgique. Tout le reste est annoncé, mis à plat d'emblée. La tension n'est pas annulée pour autant. Elle est simplement déplacée, du contenu du programme vers les modalités de son application.

Le récit de cette mise en oeuvre nécessite le tissage de deux fils narratifs : l'emprise croissante de l'Overlook sur Jack ; et la remontée progressive du passé dans le présent, l'élaboration du



temps complexe de la répétition. Les deux vont de pair. C'est parce qu'il est rendu disponible à l'influence du lieu que Jack se laisse manipuler par les fantômes qui y font retour.

Deux temps

L'efficacité de ce double mécanisme narratif repose sur l'opposition de Jack et de Danny, Wendy incarnant pendant tout le film la naïveté impuissante et, nécessité du genre, le bloc de bon sens réaliste soustrait au fantastique. Jack Torrance est une proie idéale pour l'hôtel Overlook. Son métier d'écrivain en fait un être cérébral, prédisposé au délire et fragilisé par son manque d'inspiration. Après un mois de travail, une seule phrase au compteur : « *All work and no play makes Jack a dull boy* ». Au contraire, Danny ne fait que jouer, sur son tricycle ou avec ses voitures miniature. S'il sait échapper à son père et sortir vivant du labyrinthe, c'est parce qu'il a l'habitude d'y jouer avec sa mère. Second atout de Danny : alors que Jack ne perçoit rien des forces surnaturelles qui animent l'hôtel, il possède le « *shining* », et voit ce qui reste invisible à son père. Le récit de l'envoûtement de Jack est celui de son retard sur son fils, donc sur le spectateur. Dès sa première journée à l'hôtel, Danny rencontre les jumelles Grady en jouant aux fléchettes. Elles apparaissent de nouveau lors d'une de ses déambulations en tricycle. Dès lors, l'enjeu est simple : comment Jack, aveuglé par son travail, sera-t-il amené à fréquenter lui aussi les fantômes, et quelle sera sa réaction ? La

rencontre se fait par l'entremise indirecte de Danny : c'est parce que Wendy accuse le père d'avoir frappé son fils que Jack se dirige vers le bar. Il sait très bien qu'il ne trouvera pas de bouteille. Il s'y rend pourtant, signe de l'emprise de l'hôtel sur son cerveau surmené. L'Overlook choisit cette occasion pour lui envoyer son premier émissaire, le barman Lloyd.

Jack ne manifeste aucune surprise, car il vit désormais dans un temps double : le présent de son séjour avec Danny et Wendy, et le temps circulaire du retour du passé. Chaque apparition de fantôme manifeste la montée progressive de ce second temps dans le présent. Les cartons, qui scandent le récit de jour en jour puis d'heure en heure, sont comme les pages et cases d'un agenda – celui sur lequel est inscrit de tout temps la répétition du programme. La scène de bal 1920 consacre l'invasion du second temps. Grady n'éprouve dès lors aucune difficulté à convaincre Jack de passer à l'acte. Mais les nombreux fantômes que croise Wendy lors de sa déambulation finale attestent que le retour du passé est une donnée objective, sensible par tous. La photographie sur laquelle s'achève le film donne un ultime tour d'érou : Jack est double lui aussi. Au présent, il est la victime choisie par l'Overlook. Dans le temps circulaire, il est une créature de l'hôtel, fantôme immortel, comme Lloyd, Grady et les jumelles.

Le fantastique, cœur du cinéma



Si *Shining* abat ses cartes d'entrée de jeu, c'est que son mystère porte plus loin qu'une simple histoire de fantômes. Michel Chion a analysé la structure étrangement décousue du film, surtout dans sa version européenne, qui enchaîne les blocs de durée sans continuité, hors de toute logique d'explication rationnelle des comportements ou des phénomènes. Chion y voit une des raisons de sa réserve à l'égard du film. Nous y décelons au contraire son trait le plus singulier, qui en fait, non seulement un sommet du genre, mais une exploration de l'essence fantastique du cinéma.

Cette structure à la fois massive et lacunaire, qui donne l'impression d'un film taillé à la hache, produit l'effet monumental caractéristique du style de Kubrick dans sa maturité. Michel Ciment (*Kubrick*, éd. Calmann-Lévy) rapproche les flots de sang déversés par l'ascenseur du monolithe de *2001*. Poussons la comparaison dans deux directions. D'une part, chaque fragment de *Shining* a cet aspect monolithique : net, tranchant, à la fois géométrique et irrationnel. D'autre part, le monolithe de *2001* est la figure même de l'intrusion violente de l'explicite, de la déchirure du tissu du réel par l'apparition du surnaturel. C'est l'exacte définition du fantastique selon Roger Caillois, et une première piste pour analyser *Shining* comme exemple et théorie du fantastique.

Caillois distingue le fantastique de deux autres genres qui le bordent : le merveilleux et la science-fiction. Nulle déchirure dans le

merveilleux : le surnaturel ne surprend pas dans un monde où tout est possible. À l'inverse, les mystères de la science-fiction trouvent toujours une explication rationnelle, scientifique. Quand *2001* oscille entre science-fiction et fantastique, *Shining* s'installe avec autorité dans le second genre par son refus de l'explication. Caillois précise que la déchirure du réel ne peut advenir que sur fond de normalité, qu'à condition d'inscrire le récit dans le quotidien le plus familier. *Shining* respecte cette condition à deux égards : longue exposition, qui prend le temps de camper un monde ordinaire (énumération des aliments stockés dans la réserve, rituel du petit déjeuner...), et choix d'une photographie naturelle, égale, sans ombre ni effet de clair-obscur, à l'opposé des lumières et décors expressionnistes souvent employés à contresens dans les films fantastiques. Pas de bric-à-brac gothique ou romantique dans *Shining*, mais une stylisation qui appuie sans déformer, épure sans simplifier les principaux traits de la civilisation post-industrielle avancée : accumulation des biens, rationalisation des lieux et des comportements, vie géométrique

Rupture et continuité

Les points de vue de Jack et de Danny diffèrent quant au mode d'intrusion du surnaturel dans le quotidien. Danny, sujet exemplaire du fantastique, est confronté à deux types d'apparition, à deux formes

de rupture de la continuité. D'une part, ses visions, images mentales produites par le « *shining* » : plans très courts montés *cut*, qui déchirent le tissu du film et plongent Danny dans la terreur. D'autre part, les apparitions des jumelles dans l'hôtel : la première, filmée en un sec champ contrechamp, interrompt la partie de fléchettes ; la seconde rencontre dans le couloir provoque l'arrêt brutal du long travelling au tricycle. Déchirure ou arrêt, Danny expérimente le battement du continu et du discontinu, cadence et rythme du fantastique.

Première apparition d'un fantôme à Jack, celle de Lloyd, en trois temps (chap. 16). 1 : plan d'ensemble de la Gold Room, Jack seul face au bar vide. 2 : plan rapproché de Jack, qui s'adresse soudain, sur un ton familier, à un « Lloyd » hors-champ. 3 : contrechamp, Lloyd, derrière son bar, répond à Jack. Ici, les points de vue du spectateur et de Jack diffèrent, à cause du retard du premier sur le second. L'adresse de Jack à Lloyd intrigue, puis le contrechamp, retenu quelques secondes, produit l'effet fantastique de stupeur. Effet qui n'affecte pas Jack : cet écart signale qu'il a quitté le territoire du fantastique et basculé dans un monde merveilleux où rien n'étonne – le monde des créatures éternelles de *L'Overlook*. Ses rencontres ultérieures avec les fantômes adviendront sans rupture, dans la continuité du mouvement. Dans le même plan, il marche dans le couloir au son d'une musique des années vingt et entre dans



la Gold Room remplie de clients, la caméra traversant comme par magie la cloison qui sépare les deux espaces. Même approche lente de la femme dans la baignoire de la chambre 237.

Les images et les corps

La lutte entre Danny et son père oppose ainsi deux mises en scène de la rencontre du surnaturel. La première (Danny) figure un fantastique exemplaire, contre la tendance de Jack à passer la frontière vers le merveilleux. La différence des deux propose ainsi une théorie du genre.

Le fantastique selon Danny se dédouble entre images du « *shining* » et rencontres avec les fantômes. Les deux régimes du surnaturel se court-circuitent lorsqu'un montage alterné rapide vient scander la rencontre des jumelles « vivantes » dans le couloir de quatre plans des mêmes fillettes massacrées (chap. 12). Cette duplicité entretient très longtemps un doute quant à la réalité des apparitions : et si tout n'était qu'illusions, images mentales perçues grâce au don de Danny ou projetées par le cerveau malade de Jack ?

Tzvetan Todorov propose une définition du genre différente de celle de Caillois. Selon lui, le fantastique tient à l'hésitation : lorsqu'il est impossible de dire si les événements étranges sont ou non surnaturels, s'ils ont réellement lieu ou s'ils sont le produit explicable, naturel, d'une manipulation ou d'un dérèglement de la perception ou de la raison. Le fantastique, effet autant que genre, ne durerait que le temps de cette hésitation : dès qu'elle

est tranchée, l'effet se dissipe. Todorov précise que très peu d'œuvres relèvent d'un fantastique pur. *Le Tour d'érou*, de Henry James, par exemple. *Shining* maintient l'hésitation très longtemps : de l'aveu même de Kubrick, ce n'est que lorsque Grady ouvre le loquet du garde-manger et libère Jack que le doute est levé. Les fantômes sont bien réels.

Peu nous importe de conclure qu'à ce moment le film cesse d'être fantastique. Retenons de Todorov la notion d'hésitation, pour préciser la nature du doute à l'œuvre dans *Shining*. Contre les clichés du genre, Kubrick montre des fantômes « opaques, volumineux, aussi réels que n'importe qui ». Parti pris décisif qui, tant que dure le doute, le nourrit – visions en trois dimensions ou fantômes en chair et en os ? –, puis, une fois l'hésitation levée, relance le trouble, le déplace et le porte au cœur du cinéma. Si l'égalité matérialité des apparitions nous empêche longtemps de trancher entre corps réels et images de corps, c'est peut-être qu'il n'y a pas de différence entre les deux. Les fantômes de L'Overlook sont bien réels, mais ce sont aussi des images, projetées à volonté par l'hôtel pour rejouer le passé. C'est aussi le sens de la révélation finale : Jack est un être vivant et une image – une image réelle, toujours déjà projetée, un corps toujours déjà mort. L'Overlook est un cinéma intermittent. Ce qui fait de *Shining*, plus qu'un fleuron du genre, une mise en œuvre du fantastique comme cœur du cinéma : un questionnement permanent de la nature des corps et des images, et de leur différence. Une exploration des limites fragiles contre lesquelles s'appuie l'existence quotidienne : réel ou illusion, vie ou mort, etc.

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 1

Qui voit quoi dans *Shining* ? Impossible d'oublier ici que l'écran est par essence un fantasme actualisé, une vision à rapporter à une conscience organisatrice. « *Le monde est ma représentation* » : cette maxime du philosophe Arthur Schopenhauer gouverne tout le petit monde de l'Overlook Hotel, le bien nommé. *Shining* peut se lire comme une lutte pour la conquête du point de vue omniscient. La concurrence que se livrent Jack, le *Pater familias*, et son fils, doué d'un pouvoir de télé-vision, est celle pour la maîtrise du champ et du hors-champ. Ainsi le film ménage des ambiguïtés – et des rivalités – de point de vue entre les personnages eux-mêmes, mais aussi entre les personnages et des instances supérieures (Esprits ? Narrateur ? Auteur ?). Revoyons par exemple la séquence de « *shining* » d'Halloran au chapitre 18 qui emboîte différents points de vue (ceux d'Halloran, de Danny, de Jack ou encore d'une mystérieuse instance), pour comprendre que les focalisations du film sont hantées, doublées, par un Autre Regard.

ACTEUR / PERSONNAGE

Jack Nicholson, l'ironie et le masque

Lorsqu'on demandait à Kubrick : « pourquoi Jack Nicholson ? », sa réponse était sans nuance : « *C'est sans doute le plus grand comédien de Hollywood aujourd'hui, l'égal des plus grands acteurs de composition du passé, comme Spencer Tracy ou James Cagney.* »

En 1980, Nicholson est un des acteurs les mieux payés d'Hollywood. Ses débuts ne le prédisposaient pourtant pas à une telle gloire. Né en 1937, arrivé à dix-sept ans à Los Angeles, il multiplie les petits boulots et apparaît dans des séries télé. Premier tournant, en 1958 : Roger Corman, le célèbre producteur et réalisateur de série B, le prend sous contrat. Pendant dix ans, Nicholson apprend le métier dans la galaxie Corman : il joue, collabore aux scénarios et participe à la production de films à petits budgets, dont *L'Ouragan de la vengeance* (1965) et *The Shooting* (1967), westerns modernes de Monte Hellman. En 1969, il remplace au pied levé un acteur dans *Easy Rider*, de Dennis Hopper, et le triomphe inattendu du film marque les débuts de sa célébrité. Dans la décennie suivante, il tourne avec les plus grands : Roman Polanski (*Chinatown*, 1975), Michelangelo Antonioni (*Profession Reporter*, 1975), Arthur Penn (*Missouri Breaks*, 1976). Sa performance dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, de Milos Forman, lui vaut son premier oscar en 1976 – il en obtiendra trois, le dernier pour son rôle dans *Pour le meilleur et pour le pire* (James L. Brooks, 1997).



Flamboyant jusqu'à l'excès, usant de la grimace et du geste, le jeu de Nicholson convient bien au cinéma spectaculaire de Kubrick. Leur entente sur le tournage est parfaite : la multiplication des prises permet d'affiner chaque expression sous la direction sévère et précise du cinéaste. Le résultat constitue sans doute sa performance la plus accomplie : un mélange de folie débridée et d'extrême contrôle du moindre geste, de la moindre intonation.

Certains lui reprochent de surjouer Jack Torrance. C'est ne pas comprendre le rôle ni la logique du film. Torrance est lui-même l'acteur inconscient d'un spectacle écrit d'avance. Nicholson incarne donc un personnage qui répète, rejoue jusqu'à la caricature une partition. L'apparent « surjeu » est en réalité un « jeu au carré ». Même si Torrance bascule progressivement dans la démence, la singularité du film est d'annoncer d'emblée les ressorts du drame à venir. Dès les premiers plans, Nicholson doit tout exprimer : la vulnérabilité, la folie latente, la duplicité d'un être déjà prisonnier de l'hôtel.

Le visage-masque

Jack Nicholson n'est pas grand (1,73 m), sa démarche plutôt ordinaire. Son jeu repose avant tout sur la plasticité de son visage et l'inventivité de ses mains. L'extraordinaire puissance expressive du visage tient à l'alliance de deux qualités : la vitesse de déformation des traits, grâce à l'autonomie des différentes parties

– front, bouche, sourcils – et sa capacité à se figer en une combinaison complexe de signes. Kubrick utilise abondamment le gros plan et le plan rapproché pour saisir à la surface du visage l'agitation de l'âme, et pour produire des effets de masque, jusqu'au masque mortuaire de Torrance congelé dans le labyrinthe. Trois signes principaux composent le jeu de visage de Nicholson. Premier signe, le front baissé. Kubrick tire profit de la superficie inhabituelle du front de l'acteur pour figurer la continuité du personnage malgré sa métamorphose. Au début du film, le front baissé est la marque de l'écrivain penché sur sa machine (chap. 9, 29mn20s). Puis cette posture s'autonomise pour signifier le basculement vers la folie, la possession de Jack par l'Overlook (chap. 10, 32mn03s). Enfin, le front baissé devient l'attribut du monstre du labyrinthe, mi-homme mi-taureau, tendu vers sa proie (chap. 32, 1h45mn15s).

Deuxième constante, le sourire figé, dont Jack ne se départit pas, de l'entretien d'embauche jusqu'à la photographie finale. Les lèvres peuvent être pincées ou entrouvertes, découvrant alors une dentition carnassière. C'est le sourire de celui qui sait, ou croit savoir et dominer, et le signe d'une violence rentrée, prête à exploser (chap. 24, 1h19mn01s). Cette « grimace du requin » – la presse américaine nomme ainsi le sourire de Nicholson – teinte le jeu de l'acteur et affecte le personnage d'une ironie permanente. Nuance parfaitement adéquate à un film qui, bien que terrifiant, est aussi un spectacle au second degré. Tim Burton surlignera au



maquillage ce sourire pour dessiner le masque du Joker, dans *Batman* (1989).

Troisième « accessoire » du visage, les sourcils en accent circonflexe, à la fois froncés et levés. Nicholson joue de cette particularité naturelle, exagérant à sa guise l'une ou l'autre tendance pour accentuer ses expressions. Sourcils levés, le front se recouvre de plis (chap. 19, 1h00mn05s). Après deux plans de coupe sur une vision de Danny, ils reviennent baissés, lissant le front et durcissant le regard (1h01mn27s).

La combinaison de ces qualités atteint un sommet de maîtrise dans la scène de l'affrontement entre Jack et Wendy, de la machine à écrire à l'escalier (chap. 24). Nicholson complique l'exercice d'un ballet de mains virtuose, enchaînement rapide et précis de gestes coordonnés au flux de sa parole. Les moments où Jack répète en se moquant les propos de sa femme disent à la fois la vérité du personnage et la singularité de l'acteur: portée à un tel degré d'intensité, la parodie se retourne en son contraire et impose un nouveau premier degré, d'une terrifiante efficacité.

JACK NICHOLSON : FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1960 :	<i>La Petite Boutique des Horreurs</i> (Roger Corman)
1962 :	<i>Le Corbeau</i> (Roger Corman)
1966 :	<i>L'Ouragan de la Vengeance</i> (Monte Hellman)
1967 :	<i>The Shooting</i> (Monte Hellman)
1968 :	<i>Easy Rider</i> (Dennis Hopper)
1970 :	<i>Melinda</i> (Vincente Minnelli)
1974 :	<i>Chinatown</i> (Roman Polanski)
1975 :	<i>Profession : Reporter</i> (Michelangelo Antonioni)
1975 :	<i>Vol au-dessus d'un Nid de Coucou</i> (Milos Forman)
1976 :	<i>Missouri Breaks</i> (Arthur Penn)
1976 :	<i>Le Dernier Nabab</i> (Elia Kazan)
1980 :	<i>Shining</i> (Stanley Kubrick)
1980 :	<i>Le Facteur Sonne Toujours Deux Fois</i> (Bob Rafelson)
1985 :	<i>L'Honneur des Prizzi</i> (John Huston)
1989 :	<i>Batman</i> (Tim Burton)
1992 :	<i>Des Hommes d'Honneur</i> (Rob Reiner)
1994 :	<i>Wolf</i> (Mike Nichols)
1995 :	<i>Crossing Guard</i> (Sean Penn)
1996 :	<i>Mars Attacks !</i> (Tim Burton)
1997 :	<i>Pour le Meilleur et le Pire</i> (James L. Brooks)
2000 :	<i>The Pledge</i> (Sean Penn)
2005 :	<i>The Departed</i> (Martin Scorsese)

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 2

Le personnage de Jack n'est pas monolithique. Il est hanté par différents registres et rôles. Jack Nicholson, en effet, incarne tour à tour, la montée clinique de la folie (comme dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*) ; les terreurs enfantines (on reconnaît le grand méchant loup des contes et des cartoons lorsqu'il force sur l'expressivité bouffonne) ; la bestialité régressive lorsqu'il déambule simiesquement dans les couloirs (empruntant peut-être aux canons du cinéma d'horreur des années 70 fixés par Tobe Hooper ou Wes Craven). Il est aussi un pur esprit, un écrivain en lutte avec sa nécessaire paranoïa et pris dans les rets de son imaginaire. Creusant ainsi la distance avec ses personnages, Nicholson met en abîme le travail même de l'acteur comme une possession consentie. Ainsi, lors de la scène inaugurale de l'entretien d'embauche – qui peut être vue comme un casting – le rôle à tenir est clairement indiqué à Jack.

DÉFINITION(S)

« Mise en scène » est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : « mise en scène » signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la « mise en scène » serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, « mise en scène » désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

MISE EN SCÈNE

Construction d'un labyrinthe

Absente du roman de King, principale invention de Kubrick et de sa scénariste, la poursuite finale dans le labyrinthe enneigé constitue l'aboutissement d'une mise en scène concentrée vers un objectif : la transformation progressive du film lui-même en un vaste dédale spatio-temporel. Ainsi, un simple élément de décor peut faire signe vers une logique supérieure, qui gouverne la totalité de l'œuvre.

L'emprise du travelling

Premier parti pris, l'usage surabondant et spectaculaire du travelling, dans toutes les directions : avant, arrière, latéral droite et gauche. Dans *Les Sentiers de la gloire* (1957), déjà, de longs travellings faisaient du réseau des tranchées un vaste labyrinthe. Dans *Shining*, Kubrick systématise le procédé. La caméra circule sans heurt ni opposition dans les longs couloirs de l'hôtel comme dans ceux du dédale végétal. Cette esthétique commune aux deux espaces, intérieur et extérieur, finit par les fondre en un unique dédale qui abolit l'opposition du dedans et du dehors. Kubrick, ne cherchant pas ici la subtilité mais l'évidence, fait dire à Wendy dès la visite de l'hôtel : « *On dirait un énorme labyrinthe* ».

Seul le steadicam, système de stabilisation pour caméra portée, permet d'obtenir cette qualité de mouvement : souple, flottant, toujours animé d'une légère oscillation, plus proche en cela du vol en suspension que de la marche (cf. « Point technique »). Comme si tous les travellings du film n'étaient que la déclinaison continue du monumental mouvement originaire, enchaînement de vues d'hélicoptère entre les montagnes, jusqu'à l'hôtel. Le devenir-labyrinthe du film commence dès le générique, et s'achève au dernier plan, lorsqu'un ultime travelling avant révèle l'enfermement dans le temps circulaire de l'Overlook. Le réseau des travellings, qui semblent à première vue se mouvoir à échelle humaine, fait circuler dans l'hôtel l'idée sensible d'une présence monstrueuse, *bigger than life*, d'un regard surpuissant.



Au cinéma, la forme du mouvement détermine aussi celle du temps : ici, un temps fluide, continu. L'interruption du travelling peut advenir selon deux modes : ou bien dans le plan, par immobilisation amortie de la caméra sur un cadre fixe ; ou bien brutalement, par montage *cut*. Dans le premier cas, le mouvement mène un corps dans un lieu précis : Danny vers la chambre 237 par exemple, lieu interdit, centre inquiétant du labyrinthe intérieur. Dans le second cas, au contraire, le mouvement, autonome, semble devoir se prolonger sans fin ni raison. A la temporalité humaine du premier s'oppose un temps mécanique : le temps circulaire, infini, de l'hôtel Overlook.

Une série de travellings s'est imposée comme l'image emblématique du film : les explorations de l'hôtel par Danny sur sa voiturette. Pourquoi ces plans fascinent-ils ? Peut-être, comme l'écrit Michel Chion, parce que le son des roues sur le sol « *apporte une sensation concrète, dans un film où tout est si abstrait* », et parce qu'ils font « *passer, au moins une fois, la magie de l'enfance* ». Vu à l'échelle et à la vitesse du garçon, selon son mouvement, l'hôtel ne paraît étonnamment pas plus inquiétant. Au fil de ces travellings qui épousent si bien les contours de l'espace, Danny s'approprie l'Overlook, se familiarise avec ses pouvoirs. Il enregistre l'expérience qui lui permettra, le moment venu, de trouver la sortie. Comment s'échappe-t-il du labyrinthe ? En interrompant sa course pour revenir sur ses pas. Le premier travelling à la voiturette se distingue des autres par la magnifique alternance du bruit fort et du bruit faible, selon que Danny roule sur le sol nu ou recouvert de tapis. Image et son opposent leurs rythmes : continuité visuelle du travelling contre discontinuité sonore du bruit des roues. Dans *Shining*, Danny a le privilège de la discontinuité. Lui seul sait interrompre le mouvement infini des travellings, et, ainsi, déjouer les plans de l'Overlook.





L'enfermement dans le plan

Second parti pris de mise en scène : l'obsessionnelle géométrie quadrangulaire. Tout est carré dans *Shining*, à commencer par le format de l'image : le choix du 1:33 est singulier pour l'époque et pour le genre, qui privilégient plutôt le grand spectacle des formats larges (1:85, Cinémascope ou équivalents). La première séquence dans l'hôtel, celle de l'entretien d'embauche (chap. 2), impose le cadrage dominant du film : la composition du plan est d'une parfaite symétrie. Dans les plans fixes d'ensemble, la profondeur de champ creuse l'espace dans la troisième dimension. Davantage que de cadre, il faudrait parler de cube, et de mise en boîte plus que de mise en scène. La géométrie du visible s'appuie bien sûr sur celle du décor, découpé en angles droits, couloirs, tables, tapis, photos accrochées aux murs. Mais il faut un certain type de cadrage, frontal et large, pour la redoubler et l'accentuer.

Troisième choix décisif, solidaire du précédent : le centrage des corps dans le cadre. Que les plans soient fixes ou en mouvement, les personnages entrent ou sortent rarement du champ, le plus souvent épinglés au centre de l'image comme des animaux captifs d'un piège ou des cibles dans un viseur. Observons le travelling latéral de la visite guidée du Colorado Lounge (chap. 6). Les personnages sortent de l'ascenseur et marchent vers la gauche. Le mouvement de caméra commence lorsqu'ils sont arrivés au centre du champ, à l'intersection des quatre diagonales du cube, et veille à ce qu'ils ne quittent pas ce point précis. Géométrie quadrangulaire du cadre + centrage des personnages = constitution d'un espace d'enfermement. La forme spécifique du labyrinthe végétal impose d'elle-même ce type de mise en scène. La répéter dans l'hôtel, c'est intégrer celui-ci au dédale.



Sortir du miroir

L'idée de symétrie convoque immédiatement celle de reflet, de dédoublement. Lorsque Wendy apporte à Jack son petit-déjeuner au lit (chap. 8), celui-ci n'apparaît pas directement dans le cadre, mais reflété dans le miroir. La structure du plan est elle-même symétrique. Aller : on part de Jack en plan rapproché, puis un travelling arrière élargit le cadre, révèle qu'il s'agit de son reflet, et permet à Wendy d'apparaître à droite du miroir. Elle s'adresse à Jack, à la fois invisible hors-champ et visible dans son dos. Retour : un travelling avant resserre l'espace sur Jack, fait disparaître les bords du miroir pour revenir au cadrage initial. Placé au début du film, ce plan annonce la révélation finale de la double nature de Jack, vivant et fantôme, corps et image. Il résonne aussi avec la fameuse séquence où Danny écrit à l'envers « Murder » sur la porte de la salle de bains (chap. 27). Wendy ne traduit l'inscription en lettres rouges qu'en regardant son reflet dans le miroir. Séquence énigmatique, dont le sens pourrait être celui-ci : Danny a compris le fonctionnement de l'hôtel, cette symétrie du double qui gouverne tout et emporte son père. Il se l'approprie une première fois dans la chambre, avant de répéter l'opération dans le labyrinthe (chap. 33). Plaçant ses pas une

seconde fois dans les mêmes empreintes, il sort de la répétition par la symétrie d'un demi-tour.

Nous sommes dans le garde-manger de l'hôtel (chap. 6). Le cadrage frontal fait des étagères les parois d'un couloir. Un travelling latéral accompagne Halloran et Wendy, centrés dans le labyrinthe miniature. Danny reste immobile : d'un regard diagonal vers Halloran, il impose un autre axe de prise de vue et rompt la symétrie.

Peu de films exposent leurs partis pris de mise en scène comme le fait *Shining* :

quelques choix simples, tenus avec la plus grande rigueur. Le propre d'une esthétique est de rendre sensible l'idée, d'incarner la pensée dans des formes. De proposer des idées-formes. Celle de *Shining* est le labyrinthe : un espace-temps ambigu, monotone et imprévisible, continu et discontinu, linéaire et circulaire. Droite y sont la courbure d'un cercle ou le côté d'un carré. Le carré n'étant jamais qu'un cercle déformé, et vice-versa.

OUVERTURE PÉDAGOGIQUE 3

Shining est-il un film sur la famille et sa structure pathogène ? Kubrick semble alors se livrer à une expérience de laboratoire grandeur nature. Il isole une cellule élémentaire de la société dans un grand vide pour en étudier sans interférences les névroses. Cette famille témoin, les Torrance, fait apparaître que le Père est paranoïaque, le Fils schizophrène, et la Mère hystérique. Il ne s'agit pas pour le cinéaste de formuler un essai de psychologie, mais bien de mettre en scène et en espace ces folies concurrentes. Aussi les décors architecturaux dans lesquels évoluent les personnages apparaissent-ils comme des projections de leur intériorité. Jack ne peut qu'être à l'aise dans les vastes symétries à la française (l'immense lobby de l'hôtel) où tout l'espace, organisé autour d'un point, est rapportable à un regard. Les angles-morts d'un labyrinthe constituent au contraire sa phobie naturelle, tandis que son fils, dont la psychologie est régie par le dédoublement, trouve spontanément refuge au sein de ces choix multiples.



1a



2a



3



4



5c

ANALYSE DE SÉQUENCE

Tel est pris qui croyait prendre

Chapitre 8 du DVD, de 24mn38s à 27mn15s

Jack a déserté sa machine à écrire et s’amuse à lancer une balle contre le mur du vaste salon. Pendant ce temps, Danny et Wendy explorent le labyrinthe. Jack s’approche de la maquette installée dans le hall de l’hôtel, et la fixe. Son regard exprime un sentiment de puissance. Danny et Wendy semblent marcher dans la maquette. Arrivés au centre du labyrinthe, ils font demi-tour. Cette séquence est composée de neuf plans. Située juste après la longue exposition du film, elle concentre les principaux enjeux dramatiques et procédés esthétiques du drame à venir.

Le premier plan est exemplaire de la mise en scène démonstrative, explicite de Kubrick. Passant de la machine à écrire (1a) à Jack lançant la balle (1b), le mouvement de caméra se lit comme un énoncé : « au lieu de travailler, Jack joue » – plus tard, l’unique phrase tapée à l’infini par l’écrivain renversera la proposition (« *All work and no play makes Jack a dull boy* »). Reliant le détail



1b

à l’ensemble, Kubrick manipule le visible, bouleverse les échelles. La machine à écrire devient un objet monumental, placé au cœur du film, et Jack une minuscule figurine, épinglée au centre d’une composition géométrique. Le martèlement sourd des rebonds de la balle contre le mur est mis en valeur par le rejet hors-champ de son origine, qui n’apparaît qu’à la faveur du changement de cadre. Ce jeu entre image et son rend immédiatement sensibles la stérilité de Jack et sa violence latente.

Fusion des espaces

Cut. Le plan 2 fait passer du dedans au dehors, de la gravité à l’insouciance. Un travelling latéral accompagne la course-poursuite de Danny et Wendy ; le départ et la vitesse du mouvement sont calculés de manière à maintenir les personnages au centre du cadre, comme si un regard guettait leur apparition. Le travelling se poursuit après leur entrée dans le labyrinthe et s’immobilise face au plan de celui-ci, affiché sur un panneau de bois : le dédale est masqué par son image réduite (2b). La maquette du labyrinthe dans le salon (5, 6, 8) s’inscrit dans cette logique du modèle, du plan – aux deux sens du mot, carte et programme. Après l’image fixe à deux dimensions, reprise du mouvement dans le décor (3, 4). La déambulation de Danny et Wendy dans le labyrinthe est filmée en deux plans symétriques, travelling arrière de face, avant de dos. Symétrie reportée à l’intérieur du second plan (4), Danny et Wendy étant contraints au demi-tour par un cul-de-sac – « dead end », en anglais, comme pour annoncer la mort de Jack en ce



2b

même lieu. Le double dédoublement accentue l’impression d’enfermement produite par les hautes haies sombres.

Un fondu enchaîné fait retour à Jack, passé entre-temps du salon Colorado au hall d’entrée de l’hôtel (5a). Cette figure de montage a pour fonction habituelle de figurer un saut dans le temps. Kubrick l’utilise ainsi à plusieurs reprises au début de *Shining*. Aucune ellipse ici : au contraire, le montage fait alterner deux actions simultanées.



5a

Détourné de son usage, d’une lenteur inhabituelle, le fondu enchaîné acquiert une puissance expressive. L’enchaînement des plans fait apparaître une troisième image, qui surimprime les corps et les décors. Le dos massif de Jack se superpose aux petites silhouettes de Danny et Wendy, image possible, mais trompeuse, de sa force et de leur faiblesse. La fusion des parois vertes et des colonnes orange produit un espace mixte, dedans et dehors indifférenciés : l’Overlook comme vaste labyrinthe.

Fausse piste

Après s’être débarrassé de la balle (5b), Jack se dirige vers la maquette rectangulaire. En trois plans, Kubrick résume le film. 6 : au travelling avant chaloupé succède un plan fixe frontal de l’écrivain, qui attire l’attention sur son placement dans l’axe de la longueur du rectangle. 7 : un second plan fixe se rapproche de



5b



son visage et insiste sur son regard, plongé vers la maquette. **8** : travelling avant, vue aérienne en plongée zénithale du labyrinthe ; Danny et Wendy, deux minuscules points, marchent en son centre. Une première lecture rapide de l'enchaînement en déduit une représentation de la puissance maléfique de Jack. Penché sur la maquette, il voit et contrôle le labyrinthe grandeur nature. En effet, Kubrick feint de lier par un raccord regard le plan rapproché de Jack (**7**) et la vue aérienne du labyrinthe (**8**). Une seconde lecture, plus attentive, découvre que c'est un faux raccord. Si **8** était filmé du point de vue de Jack, l'axe du regard serait le même qu'en **6** : dans la longueur du labyrinthe, et non dans sa largeur. Le changement d'axe à quatre-vingt-dix degrés indique le changement de point de vue. Jack n'est pas le sujet de la vision surplombante du labyrinthe. Le film tient tout entier dans cette double lecture, dans le passage de la fausse impression à une vérité à la fois manifestée et dissimulée par la ruse du cinéaste. *Shining* raconte l'histoire d'un écrivain qui croit contrôler la situation et dominer sa famille. Il ne sera finalement qu'un pantin impuissant, manipulé par l'Overlook et défait par sa femme et son fils.

Regard surplombant

Quel est le point de vue du plan **8** ? « To overlook » signifie à la fois « jeter un sort » et « dominer du regard » – un pouvoir et une position. La plongée surplombante intervient à deux autres reprises dans le film : au moment privilégié du générique et de ses vues d'hélicoptère, et lorsque la balle roule vers Danny et l'entraîne dans la chambre 237. C'est le point de vue de l'hôtel, dont la transformation en organisme doué de conscience constitue le trajet du film. L'Overlook regarde par-dessus l'épaule de Jack et voit Danny et Wendy au centre du labyrinthe. Jack a tort de sourire : il prendra bientôt leur place pour mourir dans un des couloirs. Ce point de vue autonome, souverain, qui suit

les personnages à la trace mais sait aussi se détacher de leur mouvement, se manifeste parfois à l'horizontale. Par exemple, dans le plan **2**, lorsque le travelling laisse Danny et Wendy entrer dans le labyrinthe et continue en ligne droite.

Le pouvoir surplombant de l'Overlook s'entend aussi sur la bande-son. Au début du plan **1**, le martèlement régulier semble sans raison, comme si l'hôtel tonnait de lui-même. Dès le plan suivant, à l'approche de la carte du labyrinthe, une musique s'élève et se superpose aux sons d'ambiance. D'une intensité croissante, elle impose sa continuité à l'enchaînement des plans et des espaces, jusqu'à l'accord plaqué sur le carton « Tuesday », point nodal du film et jour choisi par l'Overlook pour enclencher le processus d'accomplissement du programme.



9 : Danny et Wendy, comme toujours centrés dans le cadre, contemplant la symétrie imposante du cœur du labyrinthe. Rien ne laisse présager que cet espace, plutôt dégagé et accueillant, deviendra le piège fatal à Jack. Rien, si ce n'est le mouvement lui-même, interrompu par le carton, repris dès le plan suivant par la voiturette de Danny. Tout le film est à l'image de cette séquence : évident et ambigu, massif et subtil. Double jeu d'un cinéaste qui déploie la plus souveraine des mises en scène pour démontrer qu'à se croire souverain, on risque de finir esclave.

ATELIER 1

Au centre de cette séquence, un raccord fascinant suscite un étrange effet de miniaturisation des personnages et des espaces sous le regard d'un Jack démiurge tout puissant. Il s'agit de celui qui lie le plan sur Jack penché sur un modèle réduit du labyrinthe (**7**) et le plan zénithal sur le labyrinthe réel où Danny et Wendy se promènent (**8**). Ce n'est pas le seul passage où le film travaille vertigineusement ce procédé swiftien du changement d'échelle et de la duplication. On peut chercher les occurrences les plus marquantes de ce phénomène qui fait de *Shining* un grand film sur le pouvoir du Regard, à la fois Emprise et Création. On retient ainsi la séquence (chap. 14) où Danny joue avec ses petites voitures sur les motifs géométriques de la moquette de l'hôtel, occupant cette fois la position dominante et semblant téléguider *a posteriori* la voiture de son père (également miniaturisée dans le générique par le filmage en plan large zénithal) ou celle d'Halloran (en chemin vers l'Overlook).

1, 2, 3

D'ici à l'éternité

Les trois derniers plans du film¹ :

1. Travelling avant dans le labyrinthe : Jack claudique vers un cul-de-sac éclairé par un projecteur, puis s'affaisse dans la neige. Le mouvement de la caméra épouse celui du personnage : elle s'immobilise avec lui, et pousse le mimétisme jusqu'à effectuer un très léger recadrage lorsqu'il tombe vers la gauche. Le plan s'achève sur un cadre fixe, centré sur la masse sombre de Jack et le halo du projecteur. La bande-son mêle le sifflement du vent, la plainte inarticulée de Jack, et une musique off, nappe stridente, monocorde, agressive.

2. *Cut.* Ellipse de la nuit au jour. Plan fixe, rapproché poitrine, de Jack mort congelé dans le labyrinthe. On est passé du souple au dur, de l'oscillation du steadicam à la rigidité du plan fixe. Cadre pétrifié, comme Jack. La musique stridente se prolonge de **1** à **2**, mais le retentissement très rapide de deux notes plus aiguës sur la coupe accentue l'effet de rupture, de surprise produit par l'apparition de Jack statufié. La bande-son complexifie le point de montage, mixte de rupture et de continuité : la musique appuie la

coupe mais contredit l'ellipse et suggère une continuité d'un ordre supérieur.

Puis la stridence s'éteint, le plan s'achève dans un parfait silence, équivalent sonore de la pétrification de Jack.

3. *Cut.* Travelling avant dans le hall d'entrée de l'hôtel. De part et d'autre de la coupe, le mouvement succède à l'immobilité. Le principe d'enchaînement est le même que de **1** à **2** : la rupture est abrupte du labyrinthe enneigé au hall de l'hôtel, mais le silence, prolongé quelques secondes après la coupe, instaure une énigmatique continuité. Au bout du travelling, une photographie noir et blanc d'une foule festive en tenue de soirée, assemblée autour de Jack. Au bas de la photo, une légende : « *Overlook Hotel. July 4th Ball. 1921* ».

Quel rapport temporel entre ces trois plans ? La fixité de **2** ne fait qu'interrompre brièvement l'élan continu qui, de **1**, à **3**, reprend à la même vitesse. Pourtant, **3** n'est pas le prolongement de **1** par-delà **2**, mais leur somme, hybride monstrueux de leurs qualités respectives. **1** et **3** : même progression vers l'avant, amortie par le steadicam. **2** et **3** : même rigidité sépulcrale de la composition géométrique, symétrique, à peine perturbée en **3** par la présence sur la droite du panneau signalant l'entrée de la Gold Room. De **1** à **3**, ce n'est plus le même mouvement. En **1**, le steadicam accompagne les aléas de la claudication de Jack. En **3**, privé de référent



humain, il semble programmé pour avancer tout droit vers son but, la photographie en plein centre du cadre.

Après quelques secondes de silence, une chanson des années vingt commence à se faire entendre en **3** : onctueuse mélodie qui contraste fortement avec la stridence de **1** et **2**. Autant celle-ci s'imposait massivement, autant celle-là émerge lentement du silence. Le son n'a pas la même qualité : froid et précis en **1** et **2**, chaud et grésillant en **3** (on devine un microsillon d'époque). Rien ne permet de décider si la musique est *in* ou *off* : elle flotte dans une zone intermédiaire entre le dedans et le dehors. Le mouvement ne s'arrête que lorsque le cadre de l'image s'est substitué à celui de la photo. Au bout du travelling, on retrouve la fixité de **2**, non plus sculpturale, mais photographique. L'expression de Jack a changé, de la terreur à la joie, mais il n'en est pas plus vivant. Mouvement programmé, musique enregistrée, photographie d'époque : on a quitté le temps humain de la mort d'un homme (**1** et **2**) pour l'éternité circulaire d'une répétition infernale (**3**).

¹ En toute rigueur, il faudrait préciser que deux plans succèdent au travelling en fondu enchaîné : simples recadrages de la photographie, qui insistent sur le visage de Jack puis sur la légende. Leur

fonction est purement informative, nullement dramaturgique. Nous les considérons donc, dans la logique de notre analyse, comme faisant partie du travelling.



Le film s'achève sur une photographie au centre de laquelle sourit Jack. C'est la conclusion logique d'un processus discret, qui traverse le film, et fait de l'écrivain raté une créature double, autant associée à l'image qu'à l'écrit. Ce devenir s'incarne dans deux séries figuratives, dont on peut suivre les étapes.

1. Une série de plans relie Jack aux ensembles de photographies qui prolifèrent sur les murs de l'hôtel. La forme rectangulaire fait de chaque ensemble une image en soi. Avant le dernier plan, aucune photographie n'est montrée d'assez près, ou cadrée assez longtemps, pour que le spectateur s'intéresse à son contenu. Seule compte leur présence disséminée. Signalons quelques étapes. Chapitre 6 : une colonne massive couverte de photos masque le groupe de personnages, dont Jack n'est pas encore dissocié. Chap. 9 (29mn10s) : un travelling avance entre deux murs de photos vers Jack assis à son bureau. Chapitre 10, (32mn) : travelling avant sur Jack « possédé », des photos accrochées au mur du fond. Chapitre 27, (1h17mn), travelling latéral au ras des photos, dans le dos de Wendy penchée sur le bureau de Jack. Etrange point de vue, comme d'un regard qui précède celui de Jack.

2. Trois plans du reflet de Jack dans le miroir de la chambre à coucher. Chapitre 8 (23mn30s) Wendy apporte son petit-déjeuner à Jack endormi. Chapitre 13 (37mn25s) : Danny retrouve son père prostré sur son lit. Chapitre 27(1h33mn29s) : le mot « Murder », lu par Wendy dans le miroir, prend la place du corps de Jack et annonce son assaut imminent. La métamorphose est achevée.



Le Loup-garou de Londres, John Landis, 1981

FIGURE

Infernales poursuites

La figure de la poursuite n'est pas spécifique au genre fantastique ; c'est un *topos* privilégié du film noir et du western. Les choix du cinéaste déterminent le rapport qu'il veut instaurer entre le prédateur et la proie. Un an après *Shining*, John Landis réalise *Le Loup-garou de Londres*, grand film fantastique des années 80, grand film d'un cinéaste inégal mais important. Une poursuite dans le métro désert permet d'éclairer les partis pris de Kubrick pour la séquence finale de *Shining* dans le labyrinthe enneigé.

Sans doute Landis s'est-il inspiré du film de Kubrick ; les deux séquences se ressemblent beaucoup : usage du steadicam, choix d'un espace vide et labyrinthique, recours au point de vue subjectif pour augmenter la tension dramatique, et un principe de montage alterné, passant sans cesse de la proie au prédateur. Dans les deux cas, un seul plan, situé en fin de séquence, réunit dans le champ les deux personnages : plan général précédant l'assaut fatal du loup-garou sur l'escalator travellling latéral qui relie Danny caché derrière la haie et son père passant de l'autre côté sans le voir.

Cette similitude rend les petites différences d'autant plus significatives. Si, dans les deux cas, le montage alterné morcelle l'espace et désoriente le spectateur, l'effet-labyrinthe est accentué dans *Shining* par le choix de ne jamais situer un personnage par

rapport à l'autre. Les plans subjectifs du point de vue du loup-garou cadrent au loin l'homme en fuite, alors que ceux pris du point de vue de Jack, en plongée, ne montrent que les traces de pas de Danny, empêchant toute appréciation de la distance qui les sépare. Jusqu'à la ruse de Danny, le spectateur ne sait pas si son père le talonne ou est semé. Autre différence : dans *Shining*, Jack et Danny apparaissent alternativement dans le champ, alors que le loup-garou n'est visible que dans le plan général de l'escalator. Son invisibilité signale sa supériorité : l'homme en fuite n'échappera pas au monstre. Au contraire, l'égalité de traitement de Jack et de Danny indique qu'ils combattent à armes égales : arme autant que piège, le labyrinthe permet à Danny d'échapper à son père. Cette égalité de traitement caractérise aussi l'attribution des plans subjectifs dans *Shining* – partagés entre les deux personnages, plutôt attribués à Jack au début de la poursuite et à Danny vers la fin, l'évolution du partage épousant celle du rapport de force entre Danny et son père. Dans le film de Landis, ils sont exclusivement réservés au loup-garou : l'homme poursuivi est une proie condamnée, un simple objet sans regard.

Une caméra portée à l'épaule aurait autorisé la même mise en scène, mais le steadicam induit une autre perception du temps, de l'espace et des corps. Autre temporalité, car le mouvement amorti du steadicam ne reproduit pas celui de la course : nulle panique, nulle urgence dans ces souples ondulations, mais le sentiment d'une fatalité de la rencontre, de l'accomplissement d'un programme. Tout en plongeant le spectateur au cœur de la poursuite, le steadicam l'en éloigne il la met à distance, comme un spectacle chorégraphié. D'une part, l'espace gagne en visibilité et acquiert une élasticité qui en fait la matière-même de la relation physique et psychologique entre les personnages. D'autre part, les plans subjectifs ne le sont jamais exactement : le mouvement du cadre déborde le regard des protagonistes. Dans *Shining*, cet écart s'inscrit dans la logique de l'élaboration, à l'échelle du film, d'un point de vue dominant les personnages, d'une instance maîtresse du jeu et de sa répétition.

ATELIER 3

Traque et poursuite dans *Shining* peuvent se comprendre comme la manifestation d'un motif plus large : celui du « thème indien ». L'action du film ne se déroule pas impunément sur le territoire du Colorado. Suivons cette piste avec les élèves. Le cimetière indien sur lequel se tient l'hôtel, les décorations du salon « Colorado » rappelant les tipis traditionnels, les coupes de cheveux des personnages et certains vêtements (surtout chez Wendy), les paysages du générique survolés comme par un Esprit des lieux, tous ces éléments font affleurer de manière persistante l'Âme indienne, comme si le thriller gothique n'était que le retour du refoulé du western et de la mauvaise conscience du Blanc. Une caisse de résonance d'ordre politique est ainsi discrètement offerte au fantastique : le spectre errant est d'abord celui dont le peuple a été déraciné ou exterminé. La question importait à Kubrick dont l'un des projets ultérieurs (non abouti) fut *Aryan Papers*, sur les camps d'extermination nazis.



Le Loup-garou de Londres



Le Loup-garou de Londres

POINT TECHNIQUE

Le steadicam

Le steadicam est un système de stabilisation de l'image pour caméras portées. Son invention s'inscrit au croisement de deux évolutions techniques : le développement des caméras portées, plus légères et maniables, et celui d'une machinerie permettant la réalisation de mouvements stables et complexes, dans les trois dimensions. Le steadicam modifie la relation de l'opérateur à la caméra, dans le double sens apparemment contradictoire d'une plus grande fusion – l'opérateur « fait corps » avec la caméra, devenue une « prothèse » – ; et d'une désolidarisation accrue – la caméra est moins sensible aux mouvements de l'opérateur.

Le dispositif est constitué de plusieurs éléments. Une veste répartit le poids de la caméra sur les épaules, le dos et les hanches. Un bras stabilisateur, accroché à la veste, amortit les chocs. Une colonne verticale, sur laquelle est fixée la caméra, la stabilise grâce à un contrepoids et permet de déplacer son centre de gravité. Situé au niveau de celui-ci, un cadran permet de la faire pivoter. Une batterie donne l'autonomie nécessaire aux longs travellings. Enfin, un moniteur permet à l'opérateur de suivre ce que la caméra enregistre sans regarder à travers le viseur. Sa manipulation exige à la fois force physique – pour supporter le poids – et délicatesse pour contrôler le cadre, que le moindre mouvement de la main suffit à déplacer.

Avant d'être opérateur steadicam sur *Shining*, Garrett Brown en a été avec Jack Hauser l'inventeur en 1973. Il l'a utilisé pour la première fois sur le tournage d'une publicité, pour suivre en courant une bande d'enfants. Le premier long-métrage ayant recours au steadicam fut *En route pour la Gloire* (Hal Ashby, 1976). La même année, deux autres films



Opérateur steadicam suivant la course de Wendy dans le salon de l'Overlook

marquent ses débuts : *Rocky* (John G. Avildsen), où Brown suit le boxeur pendant ses footings, et *Marathon Man* (John Schlesinger). Mais c'est avec *Shining* que le système donne la pleine mesure de ses possibilités esthétiques et que s'impose l'« effet steadicam ».

Ce procédé a fait apparaître au cinéma une nouvelle qualité de mouvement, libre, stable, continu et changeant à la fois. La caméra devient un œil qui explore, se faufile dans les décors, tourne autour des corps et des objets. Première conséquence : le steadicam permet la mise au point de parcours complexes, filmés en plan séquence – au début de *Casino* (Martin Scorsese, 1995), visite des coulisses du Tangiers, ou, cas extrême, *L'Arche Russe* (Alexandre Sokourov), traversée en un seul plan d'une heure trente du Musée de L'Ermitage à Saint-Petersbourg. Deuxième effet : le développement de la vision subjective, celle d'un chat dans *Deux yeux maléfiques* (Dario Argento, 1990) ou d'un loup-garou dans le film de Landis analysé précédemment. Enfin, la parfaite immobilité étant très difficile à atteindre en raison du flottement de la caméra, certains cinéastes utilisent aussi le steadicam pour affecter le plan fixe d'une légère oscillation : ainsi du champ-contrechamp inquiet dans le restaurant Winkies, juste avant l'apparition du monstre de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2002).

Aujourd'hui, de nombreuses productions ont recours au steadicam pour de simples raisons économiques : la libération du mouvement permet de gagner du temps et de l'argent. La télévision use et abuse du procédé pour tourner téléfilms, séries ou émissions de variété, sans aucune nécessité esthétique, banalisant l'effet. Dernier avatar de la démocratisation du steadicam : la mise au point de mini-prothèses pour les caméras DV amateur.

ATELIER 4

Le steadicam permet à Kubrick de réaliser de longs travellings en plan-séquences : c'est une manière pour le cinéaste de modifier notre perception de l'espace et de la temporalité en nous précipitant dans un univers diégétique dépourvu de toute référence extérieure. Plus rien n'existe en dehors de ce glissement continu du regard qui se reboucle indéfiniment sur lui-même. Cherchons d'autres procédés par quoi le film brouille tout repère temporel objectif. Ainsi de l'utilisation des cartons indiquant la chronologie. Outre qu'ils n'ont aucune valeur absolue (de quel « Mardi » ou « Jeudi » s'agit-il ?), ils construisent un rythme paradoxal : intervenant de manière de plus en plus espacée dans l'écriture du film, ils semblent découper au contraire des tranches de temps de plus en plus resserrées dans la fiction. Kubrick obtient là un effet de dilatation qui, poussé à l'extrême, tend à la pétrification : Jack se figera ainsi dans la glace ou dans l'énigmatique temps gelé d'une photo.

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE



Shining recycle un grand nombre de motifs culturels où s'expriment les peurs collectives fondamentales.

C'est d'abord l'univers du film d'horreur qui est convoqué et retourné. L'Overlook Hotel est un château hanté à rebours : high-tech et en pleine lumière. Le petit garçon du film semble « possédé » et, tout comme la fillette de *L'Exorciste*, se met à parler avec une voix d'outre-tombe. Mais cette possession, loin de le maudire, lui est un adjuvant et le sauve, à l'inverse de son père qui ne se dégage jamais d'une emprise qui n'est autre que l'amplification de ses propres tropismes.

On reconnaît également des *topoi* fantastiques consacrés. Danny, marqué au cou, est victime d'une tentative de vampirisation, et le succube de la chambre 237 qui en paraît être l'auteur, cultivant l'éternelle jeunesse dans on ne sait quelle baignoire-fontaine, ne dépareillerait pas dans l'aréopage de charme du Comte Dracula. Jack

mute progressivement en loup-garou (loup dont on entend les hurlements sur chaque plan général de l'hôtel au crépuscule) : il en prend la pilosité et la démarche bestiale. Le cimetière indien bafoué, l'Esprit de la Nature vengeur sont également des standards du cinéma américain des années 70 que le cinéma fantastique ne s'est pas privé d'accommoder, en particulier dans les films de John Carpenter ou Tobe Hooper. Quant à la scène centrale avec le barman Lloyd, elle ressortit au vacillement fantastique canonique : est-on dans l'Étrange d'un pacte avec le diable, ou dans l'Allégorie d'une soumission à l'alcool ? Or cette accumulation de figures de l'épouvante contribue plutôt in fine à leur dépassement et à leur mise à distance. De même, les apparitions finales des fantômes de l'hôtel, attendues et programmées depuis le début du film, sont désamorçées par leur incongruité même (un homme en smoking mais au crâne fracassé, un lapin géant masqué).



Mais *Shining* ne s'appuie pas seulement sur le fantastique contemporain. Circonscrivant un imaginaire collectif plus large, il s'ancre dans un merveilleux plus ancien. C'est ainsi que l'univers du conte y est bien représenté. Danny et Wendy dans le labyrinthe (chap. 7) sont tels deux petits chaperons rouges, tandis que Jack fait tour à tour figure de Grand Méchant Loup, d'Ogre ou de Seigneur sanguinaire à la manière de Barbe-Bleue. On ne peut, d'ailleurs, lui échapper qu'à la faveur d'une ruse digne du Petit Poucet. Enfin, dernier cercle, le film plonge ses racines jusque dans les récits mythologiques fondateurs. Faut-il rappeler que le motif de la hache est étroitement lié à celui du labyrinthe (« *labrus* » est l'ancien nom lydien de la hache) ? Ce labyrinthe, Jack aimerait en être l'architecte, le cerveau, comme dans la séquence où, penché sur sa maquette, il en contemple le plan. Il devra se contenter d'en être le résident monstrueux et caché : son minotaure. « Qui veut faire l'ange, fait la bête », semble dire la morale de l'histoire.



Extraordinaire voyage au pays de la peur, *Shining* dessine un trajet cathartique. Il s'agit de jouer avec des fantômes universels, des plus superficiels aux plus primitifs, afin de pouvoir, peut-être, les purger. Film anti-refoulement, film-exorcisme, il oblige le spectateur à se confronter à sa face sombre et le contraint à l'expérience fondamentale de la part du feu : à vivre cette peur congénitale de la présence du Mal en soi, pour, un jour, s'en libérer.

On lira avec profit l'article de J-L Bourget, « Le territoire du Colorado », Positif n°234, septembre 1980, dont cette rubrique s'inspire largement.

LECTURE CRITIQUE



« Les inconnus dans la maison »

Jean-Pierre Oudart,

Cahiers du cinéma n° 317, novembre 1980.

[...] Danny s'est greffé dans la gorge un transistor qu'il appelle Tony. Ce n'est pas la voix de *L'Exorciste*, ni celle de papa-maman, c'est une machine qui fuit le silence écorché de Wendy, le cannibalisme de ce silence, et sans doute aussi celui de Jack. Danny fuit le silence du grand hôtel, il fait de sa voiture une machine de guerre contre ce silence. Le petit garçon fait

rouler sa voiture sur le parquet, sur le tapis. Bruit de feutre, bruit de planches, démesurément amplifiés. [...] Un soir, Danny est entré dans la chambre de sa mère endormie, il s'est emparé d'un couteau pour couper le flux de mutisme de Wendy. [...] Comme le transistor-Tony (tongue, tone) : une machine complexe, une identité, un débit de production de voix, elle canalise les flux, elle fonctionne comme la tonalité téléphonique, embraye sur l'autre parlant. Elle est ce par quoi Danny n'est pas parlé dans le scénario du père et de la mère, jusqu'à se réfugier dans un silence autistique, mais produit, avec une voiture, un transistor, un téléphone, une machine symbolisante qui est aussi la fiction, agit comme réelle, du scénario de ses objets.

Il y a, dans l'élaboration par Kubrick de cette humanité, l'enfant et les adultes, le film sans cesse partagé, fuyant, entre l'enfant-spectateur et l'adulte-spectateur, dans cette fiction-vidéo qui parcourt *n* films américains, les reprend et les met en pièces, les réélabore comme une réponse qui ressemble à une déclaration de guerre au cinéma fantastique occultiste d'aujourd'hui, à la fois une intelligence, un courage et une folie qui sont sans mesure avec ce que le cinéma américain produit depuis dix ans. [...]

Critique aux *Cahiers du cinéma* de 1968 à 1980, Jean-Pierre Oudart doit sa réputation à un texte théorique devenu légendaire, « La suture » (n°211, avril 1969). Dans les années soixante-dix, au sein d'une revue plus encline à célébrer Godard ou les Straub, il défend Kubrick, démontrant la modernité sauvage et généreuse de ses films. A la sortie de *Shining*, il écrit une critique-fleuve, monstre analytique à la démesure de son objet.

Parfois difficile, le style d'Oudart est pourtant d'une parfaite rigueur. Binaire lorsqu'il décrit l'alternance des bruits produits par la voiture, cumulatif lorsqu'il énonce la série des inventions de Danny. La force spécifique du garçon, c'est sa capacité à faire alliance avec des objets pour construire des dispositifs sonores. Danny invente des machines de cinéma, des fictions mécaniques autonomes dans le grand récit de *L'Overlook*. Grâce à ces fictions, il se ménage un espace de jeu, à l'écart des scénarios dans lesquels l'hôtel et ses parents voudraient l'enfermer. Kubrick cherchait un « *équilibre fragile entre le psychologique et le surnaturel* » : Oudart place au même niveau l'hôtel et l'institution familiale, tous deux hostiles à l'enfant. A cette complicité répond celle de la machine Danny et du film *Shining*, leur fonctionnement identique. Tous deux recyclent, détournent – des objets pour l'un, des films pour l'autre –, pour déclarer la guerre aux formes et aux discours dominants.

La critique d'Oudart doit beaucoup à la psychanalyse, à une lecture lacanienne très en vogue dans les années soixante-dix : jeux sur les mots, importance de l'analyse de la structure familiale. Le danger inhérent à cette méthode, c'est de faire du film le simple reflet de données sociales extérieures. Oudart l'évite en ne s'intéressant qu'au fonctionnement interne de l'oeuvre, qu'il dévoile en s'appropriant la méthode repérée chez Danny. Le geste principal du critique, comme celui de l'enfant, consiste à raccorder personnages et objets : Jack et Wendy et la machine à écrire, Wendy et la radio... Montrer le mécanisme du film, c'est alors mettre à jour les relations entre les diverses machines dont il est l'agencement.

L'expression « *fiction-vidéo* » désigne deux choses. D'abord, ce que le critique Louis Skorecki, admirateur d'Oudart, appelle le « *post-cinéma* » : des films qui, venant après la fin de l'âge classique, prennent pour objet le cinéma et ses figures connues. C'est le cas de *Shining*, à la fois somme du fantastique et récit métaphorique du fonctionnement du cinéma. Ensuite, le dispositif-vidéo est au cœur de *Shining*, avec ses boucles, ses reprises. *L'Overlook* serait alors un musée, le lieu d'exposition d'une gigantesque installation.

FILIATIONS / ASCENDANCES

Trois dédales,
deux formes de la répétition

Qu'ont en commun la variation-somme du film d'épouvante par Kubrick et un film-manifeste de la modernité européenne, qui à sa sortie fut jugé obscur et élitiste par ses nombreux détracteurs, génial par les autres ? Presque tout. *Shining* et *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) sont aussi superficiellement différents que profondément jumeaux. Il suffit de se défaire des catégories figées de l'histoire du cinéma et de regarder. Lieu commun : un hôtel isolé dont on ne s'échappe qu'avec difficulté. L'extension de l'objet-labyrinthe – ici un plan du jardin, accroché à un mur de l'hôtel – à la totalité de l'espace est obtenue par la combinaison des mêmes partis pris de mise en scène : obsession géométrique des décors et des cadres, répétition des travellings dans les couloirs et jardins de l'hôtel. Certes l'intrigue diffère : chez Resnais, un homme, X, tente de convaincre une femme, A, que l'année précédente, dans le même hôtel, elle avait promis de s'enfuir avec lui. Mais c'est au fond la même histoire : celle d'êtres humains, dont on ne sait s'ils sont vivants ou morts, condamnés à répéter à l'infini les mêmes gestes, les mêmes drames. Inversion : *Marienbad* est aussi un film fantastique, et *Shining* une expérimentation moderniste des moyens du cinéma.

Vingt-cinq ans après *Shining*, *Last Days* (Gus Van Sant, 2005) dessine un troisième labyrinthe. Un autre artiste désœuvré, leader d'un groupe de



Last Days, Gus Van Sant, 2005

rock, vit ses derniers jours dans une maison isolée. L'imposante bâtisse, trop grande pour les quelques êtres qui l'habitent à peine, se situe dans l'Oregon, pas très loin de l'hôtel Overlook. Si le steadicam avait existé en 1961, peut-être Resnais se serait-il épargné l'installation des interminables rails de travelling qui font la légende de *Marienbad*. Gus Van Sant ne s'est pas privé de ce confort technique pour suivre pour suivre Blake dans ses déambulations répétées entre l'intérieur et l'extérieur de la maison. Le film serpente dans son sillage, de part et d'autre de la ligne qui, au cœur de la vie-même, sépare celle-ci de la mort. Dans cette maison aussi, le temps tourne en rond, rejoue les scènes. Mais c'est une autre répétition. La courbure du temps ne précipite pas l'issue fatale, mais la retarde. Elle contrarie le compte-à-rebours linéaire d'une mort annoncée. Contre l'enfer du même, Gus Van Sant explore la possibilité d'une répétition plus joyeuse, multiplication et intensification de la vie, plaisir musical de la variation.

Plus subtile que dans *Shining*, la fusion du dedans et du dehors passe aussi par le son : claquements de porte, bruits domestiques montés sur les images du dehors, comme si l'on marchait dans la tête du personnage en même temps qu'à ses côtés. On qualifie souvent *Marienbad* et *Shining* de films-cerveaux, concept usé par la diversité de ses emplois – tantôt pour désigner la cérébralité de l'oeuvre, tantôt pour résumer la tentative de s'approcher, par le cinéma, d'une vision simpliste du fonctionnement de l'organe. Peut-être *Last Days* offre-t-il la chance d'une définition plus précise, qui s'appliquerait à rebours à *Shining* et *Marienbad*. Cerveau se dirait d'un film qui, bouleversant les échelles et atténuant la différence du dedans et du dehors, projetterait l'âme de ses personnages aux dimensions du monde pour arpenter leur espace commun d'un même mouvement, dans le même temps.

Un plan, bloc de durée solitaire, fait affleurer dans *Last Days* la monumentalité géométrique de Kubrick : un lent travelling s'éloigne d'une baie vitrée derrière laquelle se tient Blake, centré dans le cadre, tandis qu'une musique lourde et puissante sature l'espace sonore. Epaules voutées, tignasse en avant et marmonnements : Blake est un descendant de Jack Torrance, son envers positif. Jack et Danny mêlés. Sa régression dans l'espace intérieur, plus infantile qu'animale, lui rend la puissance du jeu. À l'écart des affairments du monde, la répétition des gestes et des postures n'est plus l'oeuvre d'une machination infernale, mais le signe d'une démultiplication de la vie, juste avant la mort.



L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais 1961



DR

Last Days

PASSAGES DU CINÉMA

La vie des images

Kubrick, Resnais, Jorge Luis Borges ont en commun d'aimer les labyrinthes. En 1940, l'écrivain argentin salue la parution du roman d'un compatriote, qu'il considère comme un chef d'œuvre du fantastique contemporain.

L'invention de Morel, d'Adolfo Bioy Casares, se présente comme le journal d'un homme désireux de laisser une trace de sa singulière aventure. Condamné à mort, le narrateur a trouvé refuge sur une île déserte. Une nuit, « en un instant », la colline se couvre d'êtres humains qu'aucun bateau ou avion n'a transportés jusque là. Intrigué, le narrateur aperçoit régulièrement, les jours suivants, une femme qui le fascine. Il tombe amoureux de Faustine, commence à l'épier, à s'intéresser à la vie de ces gens qui, sans raison, ne cessent d'apparaître. Son trouble augmente lorsqu'il comprend un jour que certaines scènes se répètent devant ses yeux. De plus, malgré son espionnage permanent, personne ne semble faire attention à lui, ni même le voir. Il assiste à une scène qui dévoile le mystère : Morel, propriétaire de l'île, annonce à ses invités qu'il a enregistré leur vie depuis huit jours. Il a inventé une machine, sorte de super-cinéma, qui parvient à conserver l'image parfaite de la vie pour la projeter ensuite éternellement dans l'espace réel. Le narrateur comprend que Faustine n'est qu'une image. Ne sachant pas si elle vit encore ailleurs, il décide de la rejoindre sur l'île, de devenir image en se laissant enregistrer par la machine.

L'Overlook cache en son sein une machine de Morel. Monstre de cinéma, l'hôtel est à la fois la caméra, le projecteur et la salle. Commentant son œuvre, Morel se réfère explicitement au cinéma, auquel il reproche d'avoir « conservé les images de façon fort imparfaite ». Faiblesse par lui corrigée : rien ne distingue plus les corps réels de leur image enregistrée. Parfaite identité de la vie et de sa copie, des vivants et des morts. En 1980, c'est l'apport de Kubrick

au genre : des fantômes qu'aucun manque, d'esprit ou de matière, ne distingue des vivants. Pour le narrateur du roman, il ne fait d'abord aucun doute que ces êtres sont aussi réels que lui. Les premières répétitions ne le perturbent pas davantage. Il en conclut simplement que, « dans la vie comme au théâtre, les scènes se répètent ». Quant à l'improbable insistance de ses voisins à ne pas le voir, il l'intègre à son scénario paranoïaque: ils font semblant, ils lui tendent un piège en attendant l'arrivée de la police... Cette non-réciprocité de la vue marque pourtant la limite des « images » de Morel par rapport à celles de Kubrick : elles ne « vivent » pas, condamnées à répéter le présent enregistré sans pouvoir interagir avec le temps de leur retour. Elles habitent le monde, y pèsent, mais ne le touchent pas comme Grady touche la veste de Jack.

A la sortie de *L'Année dernière à Marienbad*, certains critiques avaient rapproché le film de Resnais du roman de Bioy Casares. *L'invention de Morel* fait figure d'archétype narratif d'une généalogie filmique qui passe par *Shining*. Il témoigne aussi, inversement, de l'influence de l'imaginaire cinématographique sur la littérature du XXe siècle. La reproduction mécanisée, nouvelle donne technique de l'art, conduit les écrivains à renouveler les figures du fantastique : les fantômes projetés par la machine de Morel sont les descendants de *La Vénus d'Ile* de Mérimée et d'autres statues animées. Comme les clients de L'Overlook, ils dansent pour l'éternité au son d'un disque tournant sans fin sur un phonographe.



SÉLECTION VIDÉO

Stanley Kubrick, *Shining*,

DVD Zone 2, Warner Home Video.

En bonus, le beau making-of du film par Vivian Kubrick.

John Landis, *Le Loup-garou de Londres*,

DVD Zone 2, Universal.

Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*,

DVD Zone 2, Studio Canal.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

1) SUR L'ŒUVRE DE KUBRICK

Deux monographies :

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

Analyse fouillée et synthétique de l'œuvre, accompagnée d'une iconographie exemplaire, et d'une série d'entretiens indispensables avec Kubrick et ses principaux acteurs et collaborateurs.

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

Analyse de l'œuvre, film par film, avec photographies en fin de chapitre. L'auteur émet un jugement réservé sur *Shining*, mais son analyse est précise et stimulante.

Deux dossiers spéciaux de revues :

- *Cahiers du cinéma*, n°534, avril 1999.

A la sortie d'*Eyes Wide Shut*, retour sur l'ensemble de l'œuvre de Kubrick après sa mort. Indispensable entretien avec Diane Johnson, scénariste de *Shining*.

- *Positif*, n°320, octobre 1987.

Ensemble de textes sur l'œuvre, à l'occasion de la sortie de *Full Metal Jacket*.

Un essai universitaire :

Sandro Bernardi, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques », 1987

Deux pages d'un livre :

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 267-268.

Analyse lumineuse, sous l'angle de la relation du cinéma au cerveau.

2) SUR *SHINING*

Critiques parues à la sortie du film :

Jean-Pierre Oudart, « Les inconnus dans la maison », *Cahiers du cinéma* n° 319, janvier 1981.

La critique à lire absolument. Suivi d'un entretien avec Kubrick sur le film.

Le texte d'Oudart a été réédité dans l'anthologie *Théories du cinéma*, Paris, éd. *Cahiers du cinéma*, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001

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

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

Etudes parues ultérieurement :

Deux textes parus dans l'ouvrage collectif *Le cinéma en détails*, Poitiers, La Licorne, 1998 :

- Gilles Menegaldo, « La mise en scène du détail dans *La Féline* et *Shining* ».

- Yann Roblov, « Stanley Kubrick et les Indiens ».

Un article de revue

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

Comparaison, autour du motif du labyrinthe, de *Shining*, *L'Année dernière à Marienbad*, et *Ivan le Terrible* (S.M. Eisenstein, 1945). Cette étude approfondit certains développements de « Passages du cinéma ».

3) SUR LE STEADICAM

Michel Chion, « Le système steadicam », *Cahiers du cinéma* n° 330, décembre 1981.

A propos de *Coup de torchon* (Bertrand Tavernier, 1981), et *Shining*.

Dossier « Le steadicam a-t-il une âme ? », dans *Vertigo*, n°24, 2003.

Ensemble de textes sur l'histoire et l'esthétique du steadicam.

4) SUR D'AUTRES FILMS

Last Days, de Gus Van Sant :

- Emmanuel Burdeau, « Etoile maison », *Cahiers du cinéma*, n°601, mai 2005.

L'Année dernière à Marienbad, d'Alain Resnais :

- André S. Labarthe, « *L'Année dernière à Marienbad* », *Cahiers du cinéma*, n°123, septembre 1961. Réédité dans l'anthologie *La Nouvelle Vague*, Paris, éd. *Cahiers du cinéma*, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999.

- Robert Benayoun, « *L'année dernière à Marienbad* ou les exorcismes du réel », *Positif*, n° 44, mars 1962. Réédité dans l'anthologie *Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002.

- Jean-Louis Leutrat, Francis Jacques, *L'Autre*

Visible, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Méridiens Klincksieck, 1998.

Leutrat y analyse en détails le film de Resnais. Lire aussi, du même auteur mais en anglais, *L'Année dernière à Marienbad*, London, BFI, 1998.

- Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, éd. de Minuit, 1985.

De longs développements sur le film.

Le Loup-garou de Londres, de John Landis :

- Hervé Aubron, « Un cinéma permanent », *Vertigo*, hors-série « Changements d'identité », 2002.

INTERNET

<http://kubrickfilms.warnerbros.com/mainmenu/mainmenu.html>

Le site « officiel » de la Warner sur Kubrick. Assez pauvre.

<http://www.visual-memory.co.uk/amk/>

« The Kubrick Site » : Base de données très riche sur l'œuvre de Kubrick (informations pratiques, articles et essais sur les films, iconographie)

<http://www.visual-memory.co.uk/sk/>

Archives d'un site aujourd'hui fermé. La section « The Shining » regroupe quelques textes utiles, dont le témoignage de Garrett Brown, l'opérateur steadicam.

<http://www.drummerman.net/shining/>

Un bon site de fan, avec des essais intéressants et des informations pratiques utiles, notamment sur la musique du film.

RÉDACTEUR EN CHEF

Emmanuel Burdeau.

COORDINATION ÉDITORIALE ET CONCEPTION GRAPHIQUE

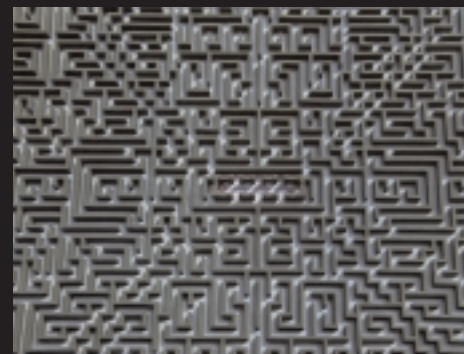
Antoine Thirion.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Cyril Neyrat collabore régulièrement aux *Cahiers du cinéma*. Il coordonne la revue *Vertigo*. Enseigne l'esthétique du cinéma à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Est également membre du comité de sélection et programmateur du Festival International du Documentaire de Marseille.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Renaud Ferreira enseigne les Etudes Cinématographiques et la Littérature en Classe Préparatoire aux Grandes Ecoles. Il a récemment participé à un projet pédagogique, à destination des professeurs de Lettres de Terminale L, relatif à l'adaptation du *Procès de Kafka* par Orson Welles. Depuis trois ans, il est membre du Jury de l'Agrégation interne de Lettres Modernes, en charge du programme de cinéma.



CAHIERS
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère