

***SHINING* (1980) DE STANLEY KUBRICK**

FORMATION « LYCÉENS AU CINÉMA »

Francisco Ferreira



PLAN

INTRODUCTION : LA FIGURE DU LABYRINTHE

— Le labyrinthe comme figure du récit

— L'énigme du labyrinthe : les derniers plans du film

1) L'ESPACE LABYRINTHIQUE

1.1) Le labyrinthe, un « espace multiple »

1.2) Dédoublement et inversion : l'effet-miroir

1.3) Déplacement du point de vue : d'une vision à l'autre

1.4) La représentation piégée : devenir-image des personnages, devenir-corps des images

2) LE LABYRINTHE TEMPOREL

2.1) Un temps paradoxal : condensation et étirement

2.2) Un temps circulaire : différence et répétition

2.3) Temps de l'Histoire et temps de l'Overlook

CONCLUSION : LA RUSE INDIENNE

*

Note 1 : le texte proposé ici présente une version révisée des conférences que j'ai prononcées dans le cadre de l'opération « Lycéens au cinéma » ; j'y ai fait l'économie de certains des aspects initialement développés dans mon étude (l'image-cristal deleuzienne, par exemple, ou la question de « l'écriture labyrinthique ») pour mettre l'accent sur d'autres points, qui m'ont paru plus directement exploitables en classe (la chronologie historique, notamment). Cette nouvelle version tient également compte des nombreuses remarques faites par les enseignants au cours des conférences, lesquelles m'ont amené à corriger plusieurs erreurs factuelles, à infléchir quelques-unes de mes opinions et, parfois même, à supprimer certaines hypothèses trop hasardeuses. Je remercie donc vivement ceux qui ont eu la patience de m'écouter et la bonne idée d'intervenir lorsqu'il était clairement temps de me faire taire...

Note 2 : les captures d'images illustrant les différentes analyses de séquences proposées dans ce document ne reprennent pas nécessairement l'intégralité des plans de chacune des séquences en question ; je n'ai, en fait, retenu que les plans directement utiles à mon commentaire, en prenant soin de les présenter selon leur ordre d'apparition dans *Shining* : la succession d'images 1, 2, 3, etc., correspond donc toujours à l'ordre réel des plans, mais il y a parfois, dans le film, plusieurs plans entre l'image 1 et l'image 2 telles qu'elles apparaissent ici — ce qui est généralement précisé dans le texte descriptif qui les accompagne. D'autre part, la numérotation 1a, 1b, 1c, etc., indique que les différentes images retenues correspondent à un même plan dont j'ai capturé diverses étapes. Il est évidemment préférable de revoir chaque séquence dans sa continuité pour en suivre l'analyse.

INTRODUCTION : LA FIGURE DU LABYRINTHE

Tous les commentateurs de *Shining* accordent une importance particulière à la figure du labyrinthe dans le film. Cette figure est d'ailleurs étudiée dans le document pédagogique rédigé par Cyril Neyrat pour « Lycéens au cinéma », mais il me semble que le document en question n'en épuise pas toutes les potentialités : plusieurs zones d'ombre et autres impasses restent encore à explorer. C'est pourquoi j'ai choisi, moi aussi, de repartir de cette figure pour en faire le motif central de mon étude, tout en essayant « d'arpenter » ce labyrinthe de formes et d'images d'une manière différente.

Deux axes parallèles et complémentaires ont guidé l'élaboration de cette formation :

- l'idée que le labyrinthe est une figure possible du récit ;
- le sentiment que le récit labyrinthique de *Shining* doit nous conduire à la résolution d'une énigme.

Le labyrinthe comme figure du récit

L'étymologie du mot « labyrinthe » peut d'abord nous permettre d'en faire jouer le sens.

« Labyrinthe » viendrait du grec *labyrinthos* : « construction remplie de détours inextricables », mais aussi « palais des haches » ; le terme *labrys* désigne, en effet, un certain type de hache : la bipenne, constituée d'un manche autour duquel sont symétriquement attachées deux lames en forme de demi-lune, ce qui tendrait à symboliser le caractère « à double tranchant » de tout pouvoir.

On peut donc retenir de cette première définition l'association signifiante des figures du labyrinthe et du double, l'une appelant l'autre, à partir de l'image de la hache — faut-il rappeler que, même s'il ne s'agit évidemment pas d'une bipenne, la hache est l'arme qu'utilise Jack à la fin de *Shining* ?

D'autre part, une explication étymologique différente a été élaborée au Moyen Âge, non à partir de *labyrinthos*, mais à partir de *laborinthus*, en s'inspirant d'un vers de *L'Énéide* de Virgile (VI, 27) : « *Hic labor ille domus et inextricabilis error* » (« Ce fameux palais, grande

œuvre aux mille pièges »). Le terme *labor* ouvre alors le sens du labyrinthe à sa propre polysémie : 1) épreuve ; 2) œuvre 3) je tombe.

Voilà donc que le labyrinthe est à la fois une épreuve et une œuvre, dans laquelle on risque de tomber, c'est-à-dire d'échouer en se perdant... Dans *Shining*, la construction piégée que représente le labyrinthe pourrait bien ainsi désigner métaphoriquement le récit filmique lui-même.

L'écrivain Jorge Luis Borges a particulièrement développé ce type d'exploration du thème du labyrinthe au sein d'un récit à la structure elle-même labyrinthique, notamment dans l'une de ses plus célèbres nouvelles : « La demeure d'Astérion » (cf. Jorge Luis Borges, « La demeure d'Astérion », in *L'Aleph*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », Paris, 1967, pp. 87-91).

Il s'agit du récit à la première personne d'un être tourmenté, qui décrit sa « maison » aux portes et aux couloirs innombrables : « Je méditais sur ma demeure. Toutes les parties de celle-ci sont répétées plusieurs fois. Chaque endroit est un autre endroit. Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire ; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont quatorze [sont en nombre infini]. La demeure a l'échelle du monde ou plutôt, elle est le monde » (p. 89). Le narrateur explique qu'il attend son « rédempteur » et il se demande quelle apparence il aura : « Sera-t-il un taureau ou un homme ? Sera-t-il un taureau à tête d'homme ? Ou sera-t-il comme moi ? » On devine alors sa véritable identité (Astérion est l'autre nom du Minotaure), ce que confirme la dernière phrase de la nouvelle : « Le croiras-tu, Ariane ? dit Thésée, le Minotaure s'est à peine défendu. »

Le récit à la première personne constitue ainsi un piège narratif, un labyrinthe de signes à décrypter pour pouvoir « en sortir » : les indices, nombreux, de l'identité du narrateur deviennent de plus en plus précis à mesure qu'on avance dans la lecture de la nouvelle. Et, au terme du trajet, selon une formule de Pascal Bonitzer, « le masque du "je" neutre est retiré, le visage reconnu, le nom placé sur le visage » (cf. Pascal Bonitzer, « Bobines ou : le labyrinthe et la question du visage », in *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 1999, p. 57).

Cette nouvelle pourrait tout à fait servir de point de départ à l'étude de *Shining* en classe ; elle offrirait une piste intéressante à suivre : celle de l'énigme du visage qu'implique le motif du labyrinthe (laquelle fait l'objet de la passionnante étude de P. Bonitzer que je viens de citer). Je considère donc *Shining* comme un récit labyrinthique, une structure complexe et mouvante, qui apparaît à la fois comme le lieu d'une éternelle perdition, de la répétition obstinée des mêmes erreurs et des mêmes motifs (images, plans et séquences n'en finissant pas de rejouer ceux qui les ont précédés), et comme le lieu d'une quête du sens, d'un secret, que les derniers plans du film semblent révéler. Mais le sens de ces derniers plans fait lui-même problème...

L'énigme du labyrinthe : les derniers plans du film



1



2a



2b



3



4a



4b

La découverte de la photographie du bal du 4 juillet **1921** (au milieu d'un mur de **21** photographies), sur laquelle figure Jack, semble bien résoudre une énigme : ce personnage serait, comme les autres « fantômes » du film, une émanation du passé de l'hôtel Overlook ; au terme du récit, son masque serait ainsi arraché et son identité véritable révélée : l'insistance du plan sur son visage gelé dans le labyrinthe végétal, mais aussi le travelling avant et les fondus enchaînés sur la photographie (une autre forme d'image gelée), mettent d'ailleurs bien l'accent sur cette idée du visage filmé comme un masque...

Pourtant, aucune explication claire n'est fournie au spectateur et le mystère du film reste entier ; surtout, la mise en relation par un panoramique vertical entre le visage de Jack et les mentions graphiques (« Overlook Hotel / July 4th Ball / 1921 ») introduit une nouvelle énigme : que signifie cette date ? Que s'est-il passé ce jour-là qui constituerait l'origine de la « malédiction » de l'Overlook ?

J'ai fait de cette énigme l'objet central de mon enquête sur le film ; sans prétendre la résoudre de manière définitive, mon travail a largement consisté à réunir un faisceau d'indices permettant d'offrir une hypothèse d'interprétation concernant cette date du 4 juillet 1921.

D'autre part, le procédé déceptif finalement mis en place avec cette mystérieuse photographie du bal — dans la mesure où, loin d'offrir une résolution satisfaisante et rassurante, elle semble désigner une nouvelle impasse du récit —, souligne l'aspect dysnarratif du film de Kubrick.

Cette notion de dysnarration, empruntée à Alain Robbe-Grillet et explicitée par Francis Vanoye dans *Récit écrit, récit filmique* (Nathan Université, coll. « Fac cinéma », 1989, pp. 199-202), est à mettre en relation avec l'hypothèse du récit labyrinthique. Elle désigne une « opération de contestation volontaire du récit par lui-même », dont l'objectif est de « briser les diverses illusions du lecteur-spectateur » : « illusion réaliste et référentielle, du récit comme reflet du monde réel », « illusion de la continuité, de la logique des causes et des effets », « illusion de la transparence, de la neutralité des récits ». La dysnarration « instaure au cœur de la continuité des failles, des béances, des syncopes révélatrices d'un fonctionnement, critiques d'une idéologie. Pour autant, elle ne signifie pas un renoncement au récit, puisqu'elle raconte d'une autre manière des choses nouvelles (l'histoire de l'histoire, la réalité de la réalité) sans renoncer vraiment aux structures narratives ».

Une telle définition me semble pouvoir être rapportée au film de Kubrick, dans lequel on retrouve de nombreux procédés dynarratifs : instabilité des signifiants (ici, entre autres, la transgression répétée des règles de raccord) ; travail de retournement des clichés (en l'occurrence, ceux du film fantastique) dont on souligne le caractère arbitraire (cf. le traitement de la lumière) ; absence de résolution de l'histoire ou bien résolution elle-même problématique (je viens de l'évoquer), incertitude ou confusion du sens : *Shining* mêle de façon inextricable et volontairement confuse un discours psychanalytique (le thème de la schizophrénie), un discours social (sur la famille américaine) et un discours politique (sur l'histoire des États-Unis).

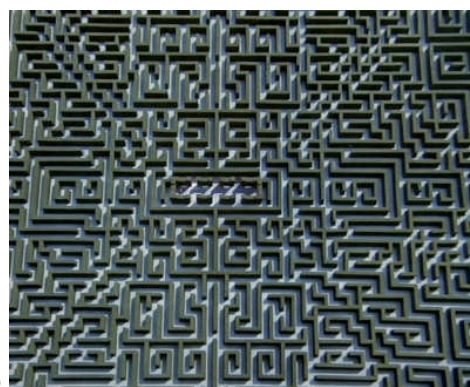
Ce récit dynarratif invite ainsi fondamentalement le spectateur à l'activité herméneutique : c'est en déconstruisant ses multiples tours et détours que celui-ci peut, non pas accéder à la révélation de son sens ultime, mais dessiner son propre parcours au cœur de ce labyrinthe visuel et sonore.

1) L'ESPACE LABYRINTHIQUE

1.1) Le labyrinthe, un « espace multiple »

Il y a deux espaces labyrinthiques dans le film : l'hôtel lui-même et le labyrinthe végétal à l'extérieur. Une séquence produit clairement la rencontre de ces deux espaces : il s'agit de la séquence au cours de laquelle Danny et Wendy se promènent dans le labyrinthe végétal, tandis que Jack en observe la maquette.

→ chapitre 8 du DVD — 0 : 25 : 08.



Cette séquence condense trois des enjeux majeurs du film :

- le thème de l'inversion et des espaces dédoublés ;
- le motif de la représentation piégée ;
- la question du déplacement du point de vue.

Le thème de l'inversion et des espaces dédoublés

Après que Danny et Wendy sont tombés sur un cul-de-sac qui les a obligés à faire demi-tour (thème de l'inversion : l'aller et le retour dans le couloir de verdure se répondent « en miroir »), le labyrinthe végétal et l'hôtel Overlook s'emboîtent l'un dans l'autre par la grâce du montage et d'un fondu enchaîné (2) — l'errance de la mère et de son fils étant d'ailleurs reprise par celle de Jack, dont l'image se superpose à la leur. Les deux lieux constituent ainsi un espace dédoublé, un seul et même labyrinthe, à la fois extérieur et intérieur, dont l'appréhension n'est possible que dans une manière de mouvement continu (au travelling d'accompagnement de Wendy et de Danny répond celui de Jack, comme si le même mouvement se déployait d'un plan à l'autre), lequel nous fait passer « de l'autre côté du miroir ».

Le motif de la représentation piégée

En se dédoublant, l'espace devient alors problématique et incertain : on ne peut jamais être sûr de se trouver là où l'on croit être — et on peut d'ailleurs se trouver *à la fois ici et ailleurs*, c'est-à-dire, par exemple, dans le labyrinthe végétal « réel » et dans la maquette le représentant (on voit et on entend la mère et le fils en 6), de sorte que c'est la représentation même de l'espace qui semble s'emparer des personnages et constituer ainsi un piège. Danny et Wendy sont donc ici menacés par l'image de l'espace plutôt que par l'espace lui-même : le danger auquel ils sont confrontés est alors celui de leur propre devenir-image, le risque étant d'être enfermés dans la représentation même.

Cela est confirmé par les trois images du labyrinthe végétal : le plan qui se trouve devant son entrée (1), la maquette observée par Jack (3 et 4) et la même en plongée zénithale (6) ne coïncident pas : *les labyrinthes représentés sont différents*, celui qui apparaît en plongée zénithale étant beaucoup plus complexe que les deux autres. On a donc affaire à trois images du labyrinthe, dont aucune ne peut être considérée comme « juste » ou simplement

satisfaisante ; toutes les images et toutes les figures qu'elles dessinent sont ainsi soumises à caution : elles paraissent toutes illusoires et trompeuses, aussi bien pour les personnages que pour le spectateur, lui aussi leurré et donc « enfermé » dans la représentation.

La question du déplacement du point de vue

On peut encore remarquer que c'est un faux raccord qui introduit la dernière image du labyrinthe (6) : l'axe de prise de vue du plan en plongée zénithale ne correspond pas à la position de Jack et à la direction de son regard aux plans précédents (4 et 5). Il ne peut donc s'agir d'un plan en caméra subjective coïncidant avec le point de vue de Jack : le faux raccord regard introduit un autre point de vue, que certains critiques ont été tentés de décrire comme étant celui de l'hôtel (c'est l'hypothèse retenue par Cyril Neyrat dans le document pédagogique). Le piège visuel repose ainsi sur un déplacement du point de vue de Jack vers celui d'une entité incertaine, qui vient inquiéter la figure qu'il incarne, la doubler précisément, de sorte que ce n'est pas seulement son regard qui est détourné, mais son identité même.

Chacun des trois aspects que je viens d'étudier dans cette séquence étant déployé de diverses manières tout au long du récit filmique, je me propose de les explorer à nouveau, mais cette fois à l'échelle du film tout entier, en retenant les séquences qui me paraissent les plus signifiantes.

1.2) Dédoubllement et inversion : l'effet-miroir

→ Chapitre 8 du DVD — 0 : 23 : 25.



Wendy apporte son petit-déjeuner à Jack, qui dort. Un travelling arrière révèle que le début du plan (1a) était pris dans un miroir : ce lent travelling permet non seulement de « sortir » pour un instant de l'espace du miroir, de ramener Jack à son image reflétée, mais aussi de souligner fortement l'effet d'emboîtement et de dédoublement des espaces, alors que Wendy entre dans le champ (1b). Tout se passe ainsi comme si l'espace « réel » de la chambre « naissait » de son image dans le miroir. Le double accouche de l'original... La frontière est d'ailleurs bel et bien ténue et poreuse entre espace « réel » et espace illusoire : Wendy va la traverser à son tour, en deux temps : d'abord elle se dédouble en apparaissant à la fois dans le miroir et dans l'espace de la chambre (1c), ensuite un travelling avant vient l'enfermer dans l'espace du miroir : attirée par Jack, elle est réduite, comme lui, à son propre reflet, pure image prisonnière d'une autre image — tandis que le dialogue confirme cet enfermement : Wendy demande à Jack de l'emmener faire une promenade dehors, mais il refuse, prétextant qu'il doit travailler à son roman (il choisit la fiction contre la réalité).

→ Chapitre 13 du DVD — 0 : 36 : 45.

Danny entre dans l'appartement des Torrance pour aller chercher un jouet. Il observe Jack, qui est assis sur le lit conjugal (1a) et celui-ci le regarde à son tour (1b), avant de lui demander de s'approcher (2). Danny s'exécute et s'installe auprès de lui (3). Suit une conversation au cours de laquelle Jack déclare : « I wish we could stay here forever and ever and ever » (répétition verbale qui annonce le motif de l'éternel retour), alors que Danny s'inquiète de savoir si son père pourrait leur faire du mal, à lui et à sa mère.



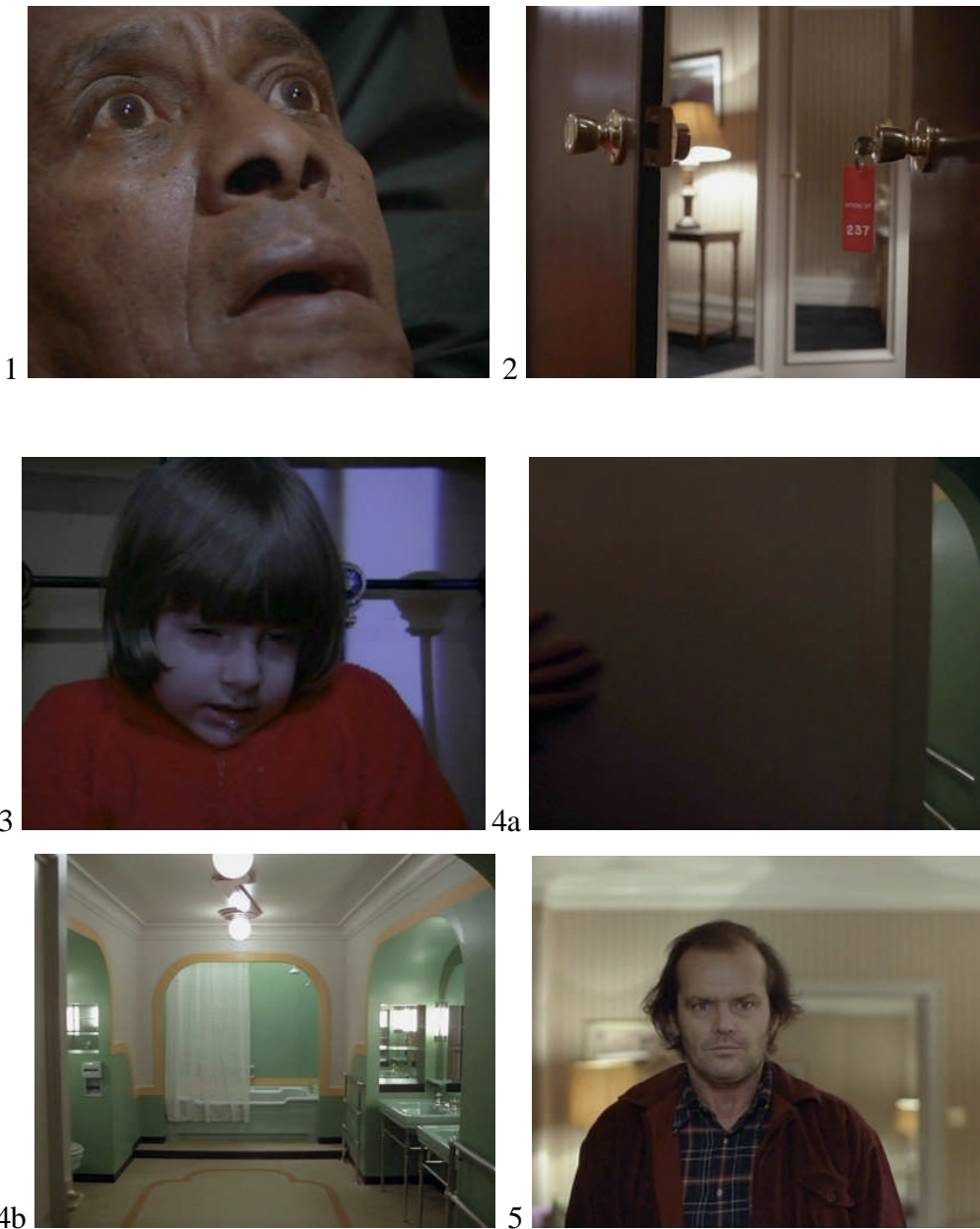
Cette séquence rejoue, bien entendu, celle du petit-déjeuner que je viens d'étudier. Après Wendy, c'est Danny qui est attiré par l'espace du miroir. Mais, cette fois, le dispositif est différent : on n'y verra pas son reflet ; seul celui de Jack y figure. En fait, un *effet-miroir* succède ici au plan-miroir de la séquence avec Wendy : en passant du champ au contrechamp, Danny ne pénètre pas dans l'espace piégé du miroir, il le redouble, comme le suggère la composition du plan (2) : sa position à l'arrière-plan est, en effet, alignée sur celle du reflet de Jack, tandis que le surcadrage du miroir est repris par celui des portes blanches, mais aussi par celui de l'ouverture qui sépare l'entrée de l'appartement et la chambre parentale... Le corps

du fils et le reflet du père sont ainsi traités à égalité, l'un répétant l'autre, comme si l'enjeu de la séquence était de faire de Danny une image momentanée de Jack... Tous deux paraissent d'ailleurs étrangement absents à eux mêmes, tout au long de cette scène ; ils sont comme hypnotisés l'un par l'autre, portant le même « masque » d'hébétude, le visage de l'un reflétant celui de l'autre dans un jeu constant de contamination par le regard (3) : c'est peut-être ici le regard de Méduse qui est figuré et, avec lui, la menace de pétrification, le figement du visage en image ; mais Danny n'est pas Wendy, il n'est pas entré dans le miroir, *il est devenu le miroir* — ce qui lui donne l'avantage sur Jack, dont il n'est pas dupe, comme le prouve le dialogue. Et la fin du film donnera logiquement raison à l'enfant : victime de son image (la photographie du bal), son père sera bel et bien pétrifié dans le labyrinthe « forerver and ever and ever ».

1.3) Déplacement du point de vue : d'une vision à l'autre

→ Chapitre 16 du DVD — 0 : 53 : 05.

Il s'agit de la séquence au cours de laquelle « on » entre dans la chambre 237 : « on », c'est-à-dire à la fois Halloran, le « point de vue de l'hôtel », Danny et Jack. Sans oublier le spectateur du film...







13



14



15



16



17



18



19

La séquence débute dans la chambre d'Halloran à Miami : il regarde un journal télévisé qui décrit la tempête de neige ayant lieu dans le Colorado. Un zoom avant, accompagné d'un son strident, vient isoler son visage en gros plan, tandis qu'il est pris d'une vision (1) : un plan légèrement mouvant montre alors la porte entrouverte de la chambre 237 (2). La mobilité de ce plan rappelle les nombreux plans en steadycam du film et suggère, comme eux, une *présence autre*, celle qu'on associe au « point de vue de l'hôtel » et qui figure la menace pesant sur les personnages. Suit un plan qui se resserre sur le visage de Danny, tremblant et bavant, les yeux mi-clos (3), ce qui indique qu'il partage la vision d'Halloran, comme s'ils étaient guidés par le « point de vue de l'hôtel ». Le plan suivant, toujours en steadycam, traverse le salon de la chambre 237, puis la chambre proprement dite, avant d'arriver devant la porte de la salle de bains. Et c'est seulement à cet instant que surgit une main poussant la porte (4a) et faisant ainsi apparaître la baignoire (4b)... Jusqu'à l'entrée de cette main dans le champ, le plan n'était pas associé à la subjectivité de Jack, mais bien à celle de l'hôtel. Désormais, un contrechamp peut donner à voir le personnage (5) et produire ainsi un déplacement du point de vue inversant parfaitement celui que nous avons étudié dans la séquence de la maquette du labyrinthe végétal (cf. supra, p. 11). Le faux raccord regard introduisait précédemment le « point de vue de l'hôtel » à la place de celui de Jack ; le raccord regard introduit ici le point de vue de Jack en lieu et place de celui de l'hôtel...

Une jeune femme nue sort alors de la baignoire (6) et vient à la rencontre de Jack, qui s'approche et son tour et l'embrasse (7). Mais il semble soudain effrayé par ce qu'il voit dans le miroir (8a) et un filé (panoramique rapide) vient révéler ce qui lui fait peur : le reflet du corps de la « sirène » en fait un cadavre en décomposition (8b). Jack cherche alors à s'enfuir (11, 15 et 19) mais le « cadavre » riant le poursuit (12 et 16), tandis qu'un montage alterné associe des gros plan du visage de Danny (9, 13 et 17) à des plans du « cadavre » se relevant dans la baignoire (10, 14 et 18).

S'il est possible de considérer la jeune femme se transformant en cadavre comme renvoyant à l'épouse de Charles Grady (le gardien de l'hôtel dans les années 70), de même qu'on peut estimer que Danny et Halloran sont ici simplement « témoins », grâce à leur pouvoir médiumnique commun, de cette rencontre entre Jack et le fantôme, cette hypothèse ne me semble pas rendre véritablement compte de la complexité de la séquence. Et elle laisse plusieurs questions en suspens : pourquoi Jack voit-il ici un cadavre alors que les autres fantômes qu'il rencontre ont une apparence « normale » ? Pourquoi cette figure du cadavre se

dédoube-t-elle à travers le montage alterné (elle poursuit Jack *et* sort de la baignoire *en même temps*) ? Pourquoi Danny a-t-il ici une vision coïncidant avec ce que vit Jack, alors que ce n'est pas le cas lorsque ce dernier rencontre les fantômes de la Gold Room ?

Il faut peut-être être attentif au déroulement détaillé de la séquence pour apporter une hypothétique réponse à ces questions. Je l'ai dit, dans un premier temps, la mise en scène semble opérer une confusion des points de vue d'Halloran, « de l'hôtel » et de Danny (1 à 4a, jusqu'à l'apparition de la main), puis elle déplace le point de vue de l'hôtel pour introduire celui de Jack (4b et 5). On peut d'abord suggérer qu'un effet de substitution du même ordre a lieu pour Halloran et Danny : Danny prendrait ainsi la place du cuisinier dans la séquence (ce dernier n'apparaît d'ailleurs plus à partir du moment où l'enfant « entre en scène »). Les quatre points de vue initialement confondus se résorberaient alors en deux modalités du regard pour orchestrer une confrontation entre la vision du père (influencée par l'hôtel) et celle du fils (associée au « shining » par l'entremise d'Halloran) : père-Overlook contre fils-shining, tel serait le véritable enjeu de la séquence, c'est-à-dire l'opposition de deux visions en miroir, celle de Danny (la figure du cadavre) faisant « dérailler » celle de Jack (la figure de la jeune femme).

Cette lecture permet de répondre aux questions que je viens de poser. En fait, Danny ne serait pas seulement « témoin » de ce qui se passe dans la chambre 237, il produirait l'image du cadavre en décomposition, il projetterait cette vision « intérieure » pour l'opposer à celle, illusoire, de la « sirène », « fantôme » similaire à ceux que Jack découvre dans les autres scènes (Lloyd, le barman ; Delbert Grady, le serveur). Danny avait d'ailleurs déjà substitué, un peu plus tôt dans le film, l'image « intérieure » des cadavres ensanglantés des jumelles Grady à celle des deux mêmes petites filles, bien vivantes, dans un couloir de l'hôtel).

Cela peut aussi expliquer la curieuse interférence des séries à la fin de la séquence : les plans sur Jack poursuivi par le cadavre dans la chambre continuent le déroulement temporel logique de la scène (11 et 12, puis 15 et 16), tandis que les plans associant Danny et le cadavre dans la baignoire en révèlent l'origine véritable : Danny, filmé en plans de plus en plus serrés (9, 13, 17) semble, par le seul pouvoir de sa pensée, faire sortir le cadavre de l'eau (10, 14, 18) ; il est bien désigné ainsi comme celui qui produit cette figure du cadavre et qui annule celle de la jeune femme sortant nue de la baignoire ; la fin de la séquence paraît alors en récrire le début, dans une dialectique entre répétition et différence, qui rappelle la façon dont la séquence du

miroir entre Jack et Danny répétait, pour mieux s'en différencier, celle entre Jack et Wendy (cf. supra pp. 13-14).

Ce sont ainsi deux visions inversées des « fantômes » du passé qui entrent en conflit dans le miroir de la chambre 237 : celle, idyllique, que Jack reçoit de l'hôtel (la construction des Blancs) ; celle, sombre, que Danny reçoit du « shining » (pouvoir qu'il partage avec un Noir), avant de la projeter à son tour.

1.4) La représentation piégée : devenir-image des personnages, devenir-corps des images

Je l'ai dit à propos de la première séquence analysée dans cette étude, la menace qui me semble peser sur les personnages de *Shining* est celle d'un devenir-image : l'espace labyrinthique, lui-même défini à plusieurs reprises comme une représentation illusoire, susceptible de prendre diverses apparences, serait ainsi en mesure « d'absorber les personnages ». Nous avons vu que ce processus se développe pour les trois membres de la famille Torrance, mais qu'il n'atteint son terme que dans le cas de Jack : Wendy est d'abord attirée dans l'espace du miroir par Jack (séquence du petit-déjeuner), puis Danny et Wendy semblent momentanément « intégrés » à la maquette du labyrinthe végétal, mais Danny échappe ensuite au piège du miroir en en réfléchissant l'image (séquence dans la chambre parentale avec Jack) avant d'y projeter ses propres visions (séquence de la chambre 237) ; finalement, seul Jack « se transformera » en image photographique, tandis que Danny et Wendy réussiront à sortir du labyrinthe (séquence finale). Or, plusieurs séquences du film préparent cette « métamorphose » de Jack en entretenant une confusion entre son corps et le décor ; la plus emblématique est sans doute celle du meurtre d'Halloran, dont je ne retiens ici que trois plans.

→ Chapitre 30 du DVD — 1 : 40 : 30.



Tandis qu'Halloran avance dans le hall de l'hôtel, Jack est invisible (1a), puis celui-ci surgit du hors champ interne (1b) : il était caché derrière un pilier... Après avoir reçu un coup de hache, le cuisinier s'écroule sur le sol (ce que voit Danny, qui s'est réfugié dans un meuble de cuisine, grâce au « shining »). Puis apparaît un plan flou (2a), d'autant plus surprenant que la plupart des plans du film sont filmés en focales courtes, afin d'obtenir une grande profondeur de champ (zone de netteté) qui accentue la perspective et permet de représenter un espace d'autant plus inquiétant qu'il semble gigantesque. Jack, grimaçant, surgit alors de l'en-deçà (2b), puis un raccord dans l'axe nous fait passer du plan rapproché épaules (2c) à un plan large (3).

Si l'utilisation du hors champ interne est tout à fait habituelle au cinéma pour provoquer la surprise et la peur (1a, 1b), elle prend ici une valeur particulière, en suggérant le lien singulier qui unit Jack à l'espace de l'hôtel : il en est comme une émanation, ce que la suite de la séquence rend encore plus sensible. En effet, en mettant en relief le visage de Jack, la combinaison du flou et du surgissement depuis l'en-deçà le détache littéralement du décor (2a, 2b, 2c), puis le raccord dans l'axe produit une « saute visuelle » qui accentue encore cet effet de « détachement » (3), cette impression que le personnage est « sorti » de l'aplat constitué par le flou du plan précédent.

En représentant Jack comme une émanation du décor, la mise en scène prépare évidemment la découverte de la photographie finale : sa justification ou son explication n'est donc pas seulement narrative (Jack aurait toujours fait partie de l'histoire de l'Overlook), elle est peut-être même d'abord plastique : à la différence de Danny et de Wendy qui ne se confondent jamais avec le décor, même s'ils y sont parfois enfermés, mais à l'instar des autres figures spectrales, Jack n'a fait que surgir de l'espace illusoire de l'hôtel, de cette image piégée, avant d'y être finalement réintégré. Autrement dit, le devenir-image de ce personnage ne fait que répondre, dans un mouvement d'aller-retour, au devenir-corps généralisé des images spectrales : on remarquera, en effet, que les « fantômes » se matérialisent progressivement à mesure que le récit progresse, jusqu'à ce qu'ils puissent ouvrir la porte de la réserve de nourriture (dans laquelle Jack est enfermé) ou encore rencontrer Wendy (lorsqu'elle cherche à sortir de l'hôtel), alors même qu'elle ne pouvait logiquement pas les voir jusque-là.

On peut d'ailleurs, à ce propos, souligner par parenthèse qu'il y a un devenir-corps littéral d'une image photographique dans *Shining*, puisque Kubrick s'est visiblement inspiré d'une photographie de Diane Arbus, intitulée *Identical Twins* (1967), pour donner vie aux jumelles Grady :



Les jumelles Grady dans *Shining*



Identical Twins (1967) de D. Arbus

Inversement, la photographie du bal de l'Overlook est une véritable photographie des années vingt dans laquelle a été insérée l'image de Jack Nicholson...

*

Au terme de ce parcours au sein de l'espace labyrinthique de *Shining*, on aura compris que le piège du labyrinthe ne tient pas, pour moi, à la complexité de sa structure, à ses multiples impasses et couloirs, à l'enchevêtrement inextricable de ses pièces, mais simplement à son caractère visuel : l'espace labyrinthique n'est ici qu'une image mouvante et incertaine, qui ne cesse de se diffracter en fonction des obstacles qu'elle rencontre et des regards qui se portent sur elle, une image capable de se disperser en de multiples autres images (qui peuvent aussi bien prendre une apparence humaine), mais également capable de condenser divers aspects de la réalité (l'intérieur et l'extérieur, l'ouverture et la clôture, le vivant et le mort, etc.) — en somme, une image toujours duelle, renversant l'ordre établi, et renvoyant chaque figure qui la découvre ou la traverse à sa propre dualité, à son propre devenir-image, à sa propre spectralité.

2) LE LABYRINTHE TEMPOREL

Le labyrinthe de *Shining* n'est pas uniquement spatial, il joue et *se joue* également de la dimension temporelle, selon des modalités similaires à celles que nous avons étudiées à propos de l'espace : une logique mêlant curieusement condensation et étirement instaure un temps paradoxal qui semble à la fois s'accélérer et ralentir ; un principe de répétition produit, quant à lui, un temps circulaire, dans lequel les événements actuels semblent redoubler ceux du passé ; enfin, se développe un processus d'émergence du temps de l'Histoire dans le temps de l'Overlook (celui-ci reflétant et déplaçant celui-là). Les deux premiers aspects du temps sont évoqués dans le document pédagogique rédigé par Cyril Neyrat, je me contenterai donc de les rappeler, avant d'étudier plus particulièrement le troisième aspect.

2.1) Un temps paradoxal : condensation et étirement

Cet effet tient essentiellement à l'apparition des intertitres qui découpent le film en mois, puis en jours, puis en heures, le temps qui les sépare semblant ainsi se raccourcir progressivement : « CLOSING DAY », « A MONTH LATER », « TUESDAY », « SATURDAY » (c'est-à-dire quatre jours plus tard), « MONDAY », (deux jours plus tard) « WEDNESDAY », (deux jours, à nouveau), « 4 pm » (le même jour ?). Or, à cette logique de condensation du temps diégétique s'oppose celle de l'étirement du temps du récit : les différentes séquences séparées par ces cartons sont, en effet, de plus en plus longues.

On peut donc dire que *Shining* joue à la fois d'une accélération et d'un ralentissement du temps, ce qui brouille les repères habituels du spectateur et rend sa perception temporelle de plus en plus confuse.

2.2) Un temps circulaire : différence et répétition

À cette confusion s'ajoute, en outre, un principe de répétition que le film met en place dès son ouverture, lorsque le directeur de l'hôtel raconte à Jack ce qui est arrivé à la famille de l'un des précédents gardiens : Jack semble condamné à répéter le meurtre commis par Charles Grady dans les années 70 (rappelons qu'il a tué sa femme et ses deux filles, avant de se suicider). Le nouveau gardien est ainsi sous l'emprise d'un temps circulaire qui fait ressurgir le passé dans le présent. Pourtant, s'il entre bien dans cette logique de répétition en se laissant

progressivement gagner par la folie, les événements ne se répètent finalement pas à l'identique, puisqu'il ne parvient pas à assassiner les siens.

C'est d'ailleurs un autre aspect du passé de l'hôtel qui fait réellement surface dans le présent de Jack : celui des années vingt. L'éternel retour n'est donc pas celui du meurtre commis dans les années 70, qui semble n'avoir déjà été lui-même que la répétition d'un événement précédent. Mais de quel événement s'agit-il ? Du bal du 4 juillet 1921 ? D'un événement plus ancien encore, lié au fait que l'Overlook est censé avoir été construit sur un cimetière indien (c'est le directeur qui le dit lors la visite de l'hôtel) ? Y a-t-il d'ailleurs seulement un événement originel ou s'agit-il finalement d'une répétition sans origine assignable ?

C'est sans aucun doute dans la Gold Room, le véritable centre du labyrinthe, qu'il faut chercher la réponse à cette question.

2.3) Temps de l'Histoire et temps de l'Overlook

Lors de sa première entrée dans cette pièce, Jack « retrouve » un barman qu'il semble connaître, puisqu'il l'appelle par son prénom : Lloyd. Il lui confie ses problèmes familiaux, tandis que l'autre lui sert à boire. À ce moment du film, la période temporelle à laquelle appartient Lloyd n'est pas encore clairement définie, même si sa coiffure gominée et les vêtements qu'il porte en constituent de premiers indices.

Un détail de la conversation attire pourtant l'attention : alors que Lloyd remplit son verre, Jack (qui le regarde faire) prononce les mots suivants : « White man's burden, Lloyd, my man... White man's burden... » Il s'agit d'une allusion à un célèbre poème de Rudyard Kipling, « The White Man's Burden », publié pour la première fois en 1899. Le poème en question défend l'impérialisme américain et, plus précisément, l'invasion des Philippines (qui date de 1898) en les présentant comme « le fardeau de l'homme blanc », qui se doit d'apporter la liberté et la civilisation aux peuples qui en sont dépourvus... Jack semble donc adhérer à cette vision impérialiste, mais à quel fardeau personnel fait-il allusion ici, sinon à celui de sa famille ? Cette mise en relation du drame familial des Torrance avec l'histoire américaine me paraît être la clé du traitement du temps dans le film du Kubrick.

Lorsque Jack pénètre une seconde fois dans la Gold Room, elle est cette fois occupée par une foule de personnages qui se restaurent, discutent en buvant un verre ou dansent sur la musique d'un orchestre : c'est la même musique qui accompagnera les derniers plans sur la photographie finale. Il n'y donc aucun doute : il s'agit du bal du 4 juillet 1921. Jack y rencontre un serveur qui l'entraîne dans les toilettes pour nettoyer ses vêtements, sur lesquels il a renversé le contenu d'un plateau. Le nom de ce serveur est Delbert Grady, et non pas Charles Grady, même si Jack croit reconnaître ce dernier (c'est l'un des nombreux pièges du film : il y a deux Grady, celui des années 20 et celui des années 70).

Après avoir affirmé que Jack a toujours été le gardien de l'hôtel, Delbert l'incite bientôt à punir sa femme et son fils (comme il prétend l'avoir fait lui-même avec sa famille), en insistant sur le fait que Danny essaye de faire venir quelqu'un de l'extérieur (« an outside party »), et il précise : « A nigger [...]. A nigger cook ». C'est ainsi le racisme qui déclenche, pour partie au moins, la violence que Jack va bientôt déployer contre les siens...

En fait, les deux séquences de la Gold Room fonctionnent comme des révélateurs d'un processus plus général qui se répand tout au long du film : le temps de l'Overlook semble, en effet, « cristalliser » différentes dates de l'histoire des crimes commis par les Blancs américains contre d'autres ethnies.

Voici une chronologie qui mêle le temps de l'Histoire et le temps de la fiction, afin de mieux souligner cette structuration particulière du temps filmique dans *Shining*.

1834 : *Indian Intercourse Act*.

Cherchant à prendre possession des terres indiennes à l'Est du Mississippi, le gouvernement des États-Unis adopte une politique de déplacement des Indiens qui les repousse vers l'Ouest. L'*Indian Intercourse Act* définit ainsi les limites d'un territoire octroyé aux cinq tribus civilisées : l'*Indian Territory*, lequel correspond approximativement à l'actuel état d'Oklahoma (état situé au sud-est du Colorado, dans lequel se déroule l'action du film, et qui partage une frontière avec lui). On appelle « Piste des Larmes » (*Trail of Tears*) la migration forcée des tribus amérindiennes vers l'*Indian Territory*. Mais les Indiens, à peine installés sur leur nouveau territoire, deviennent un obstacle à l'expansion américaine vers l'Ouest...

1846 : *the Donner Party*.

Dans les années 1840, la crise financière, ainsi que les épidémies de choléra et de malaria, poussent en effet les Américains à se ruer vers l'Ouest dans l'espoir d'y trouver une vie meilleure. La découverte d'or en Californie ne fait qu'accroître cette nouvelle volonté d'expansion. L'expédition Donner est l'épisode de cette ruée vers l'Ouest qui a le plus marqué le peuple américain (l'histoire de cette expédition est d'ailleurs enseignée dans les écoles aux États-Unis) : suivant un nouvel itinéraire (un prétendu raccourci) révélé dans le « Guide de l'émigrant en Oregon et en Californie » par Lansford Hastings (un avocat arrivé en Californie en 1842), un groupe de colons — parmi lesquels figurent le fermier Georges Donner et sa famille — se perd, pendant l'hiver 1846, entre les Rocheuses et la Sierra Nevada. Le raccourci d'Hastings passe par le Wyoming et l'Utah, deux autres états limitrophes du Colorado... Souvent bloqués par la neige, progressant péniblement, épuisés, bientôt privés de nourriture, les membres de l'expédition meurent les uns après les autres. Les survivants décident alors de manger leurs morts, dont ils transportent la chair dans des linges soigneusement marqués, afin que personne ne consomme l'un de ses proches...

Cette histoire est évoquée par Jack lorsqu'il conduit les siens jusqu'à l'hôtel Overlook, et on ne peut s'empêcher de voir un lien entre les Torrance et les Donner, ces deux familles perdues dans un espace hostile, suivant une trajectoire piégée, et finalement amenées à se « nourrir » de cadavres — si Jack n'est certes pas nécrophage, on peut néanmoins assurer qu'il est nécrophile...

1898 : invasion des Philippines par les États-Unis.

Février 1899 : première publication de « The White Man's Burden » de Rudyard Kipling dans *McClure's Magazine*.

1907 : abolition de l'*Indian Territory*.

Tout au long du XIXe siècle, sous la pression expansionniste des Blancs, les Amérindiens sont progressivement contraints à céder leurs terres aux États-Unis. En 1907, l'*Indian Territory* disparaît avec la fondation de l'état d'Oklahoma. Les Indiens opposent, en vain, une vive résistance à cette décision.

1909 : mort de Geronimo à Fort Still, en Oklahoma, à l'âge de 80 ans ; membre de la tribu apache Chiricahuas, il était le symbole de la résistance des Amérindiens face à l'occupation de leurs terres ancestrales par les Blancs.

1907-1909 : construction de l'Overlook (qui a été ralentie par des attaques indiennes, comme le précise le directeur de l'hôtel).

1921 : *Tulsa Race Riot*.

Tulsa, Oklahoma. La ville, fondée par la tribu des Lockapoka Creek dans les années 1800, abrite la plus importante colonie d'Indiens de l'État, lesquels sont désormais confinés dans des réserves et dans la misère. Elle est également le centre le plus important et le plus riche pour les Noirs au début du XXe siècle : ils sont venus du Sud, contraints à un « exil intérieur », et fuyant plus particulièrement le Texas, la guerre de Sécession et l'esclavage. Le Ku Klux Klan est, lui aussi, particulièrement présent à Tulsa, comme dans tout l'état d'Oklahoma...

31 mai 1921 : un cireur de chaussures (*shoe-shiner*) noir, Dick Rowland, est accusé à tort par un journal local (*The Tulsa Tribune*) d'avoir agressé, la veille, une femme blanche, nommée Sarah Page, dans un *ascenseur* qu'elle était en train de réparer... Le Ku Klux Klan appelle au lynchage de Rowland. Le soir même, Blancs et Noirs convergent vers le tribunal de la ville. Là, au cours d'une altercation, un Blanc est tué. C'est le point de départ de l'émeute raciale la plus importante de l'histoire des États-Unis : 1400 bâtiments appartenant à des Noirs sont brûlés, et nombre d'entre eux meurent dans le feu, par pendaison ou sous le coup des balles des Blancs (le nombre de morts varie selon les sources : celui que les experts retiennent aujourd'hui est d'environ 300).

4 juillet 1921 : Independence Day et bal de l'Overlook : Lloyd y est barman, Delbert Grady serveur. Les deux séquences renvoyant à cette date introduisent, comme on l'a vu, les motifs de l'impérialisme et du racisme.

Années 1970 : Charles Grady, gardien de l'hôtel, assassine sa femme et ses deux filles, avant de se donner la mort.

1980 : Jack Torrance, sa femme Wendy et son fils Danny passent l'hiver à l'Overlook.

On l'aura compris, les deux dates qui me paraissent les plus importantes sont celle de 1907 et celle de 1921 : l'une fait coïncider la construction de l'Overlook avec l'abolition de *l'Indian Territory*, comme si l'espace-temps de l'hôtel renvoyait finalement à la spoliation des terres amérindiennes par métonymie (l'Oklahoma est voisin du Colorado) et par synecdoque (le cimetière indien et l'Overlook valant alors pour l'ensemble du territoire américain) ; l'autre fournit une explication intéressante pour la date de la photographie finale : tandis que le 4 juillet, fête nationale de l'indépendance, célèbre la liberté conquise par les États-Unis, l'année 1921 renverrait ainsi à leur autre face sombre : les crimes commis contre les Afro-américains.

C'est peut-être ainsi le sang versé par les Amérindiens et les Afro-américains que l'ascenseur de l'Overlook fait remonter des profondeurs de la terre, ce sang qui désigne la culpabilité trop facilement oubliée à partir de laquelle se sont développées les valeurs américaines de l'espace national et de l'espace familial.

CONCLUSION : LA RUSE INDIENNE

Comme je le disais en introduction, cette étude ne prétend évidemment pas résoudre vraiment l'énigme du labyrinthe narratif et visuel que constitue *Shining*. Elle propose simplement une traversée du film, dont le but est moins de découvrir un sens déterminé que de faire jouer le sens, en assumant pleinement les différents déplacements métaphoriques sur lesquels elle s'est appuyée.

Filons donc une dernière fois notre métaphore : si la figure du père dans *Shining* est aussi (et peut-être d'abord) celle d'un meurtrier, ce serait donc parce qu'il s'agit de dénoncer le lien qui existe entre les « Pères fondateurs », signataires de la Déclaration d'indépendance et de la Constitution des États-Unis, et les crimes commis par les Blancs américains au nom de cette même Déclaration et de cette même Constitution. Mais, gardien d'un territoire qui n'en finit pas de voir ressurgir les crimes du passé, le père est condamné à y être figé dans la répétition aveugle et dans la mort, tandis que son fils, en restant toujours en mouvement, échappe à la culpabilité et trouve la sortie du labyrinthe. Il lui fallait simplement, pour y parvenir, apprendre à reconnaître le « red » qui figure dans « murder » (en l'écrivant « redrum ») — et aussi adopter la plus vieille des ruses des « Peaux-rouges » : celle qui consiste à marcher en arrière dans ses propres pas pour effacer la trace de son passage...