

**Fiche technique**

**USA - 1980 - 2h10**

Réalisateur :

**Stanley Kubrick**

Scénario :

**Stanley Kubrick et Diane Johnson** d'après le roman de **Stephen King**

Montage :

**Ray Lovepy**

Musique :

**Wendy Carlos et Rachel Elkind, Bela Bartok, Krzysztof Penderecki, Georgy Ligeti**

Interprètes :

**Jack Nicholson**

(Jack Torrance)

**Shelley Duvall**

(Wendy Torrance)

**Dany Lloyd**

(Danny)

**Scatman Crothers**

(Hallorann)

**Barry Nelson**

**Philip Stone**

**Joe Turkel**

**Tony Burton**



**Résumé**

Jack, qui veut écrire un roman, accepte de garder pour l'hiver l'hôtel Overlook, un palace isolé dans les montagnes du Colorado. Il s'y installe avec sa femme et son fils. Isolés par la neige, ils sont peu à peu gagnés par l'esprit du lieu...

**Critique**

(...) Tout comme pour **2001**, Stanley Kubrick, qui n'est pas un grand innovateur et sans doute pas un homme d'imaginaire, ne renouvelle pas les formes de la peur et de l'angoisse. On trouve dans **The Shining** tous les codes, les obligations, les données de rythme, de couleurs, de musique qui fabriquent à l'ordinaire les films d'horreur. Il n'y a pas découverte : il y a simplement (et ce n'est déjà pas si mal) un travail gigantesque sur la matérialité de ces signes, un aboutissement de ces

différents éléments. Kubrick veut réaliser le film final sur chaque sujet ou genre qu'il aborde. Il se sert ici de tout ce qui a couru dans le cinéma d'épouvante de ces dernières années, de Polanski à Friedkin et Boorman. En particulier, cette idée-force qu'un personnage enfermé dans un lieu clos (c'est-à-dire dans un monde fini, déterminé) est néanmoins relié à d'autres êtres par des liens qui ne relèvent pas du naturel connu. Ce film s'inscrit donc dans la lignée de **Rosemary's Baby** à **l'Hérétique**, mais sans que les emprunts soient ceux de la ressemblance ; il y a parenté, simplement. Les enjeux de Kubrick, qui sont d'ordre tout à fait différents, se superposent tout le long du film. A mon sens, trois d'entre eux dominent : faire peur au spectateur, construire un espace physique qui soit un labyrinthe mental, parler de la création comme d'un instinct meurtrier. La peur est l'objet essentiel du film, celui qui s'indique avec le plus d'insistance, qui détermine le genre donc la nécessité de l'œuvre. La peur, ici, est un

mélange savant de l'irrationnel qui arrive au goutte-à-goutte, qui fait vaciller les certitudes du récit et introduit une sorte de vertige : trace d'une présence étrangère dans la maison, regard hébété de la jeune femme, rupture totale du récit pour passer à l'imagination. L'autre ingrédient est une description méticuleuse de violence physique : poursuites, bruits de pas, coups de haches, éclats de sang. Il est d'ailleurs faux de parler de mélange puisqu'il n'y a pas mixité : les données sont distribuées dans des scènes qui sont enchaînées mais qui restent dans leur nature propre. Le travail sur l'espace est à lier au troisième thème, celui de la création, car ils relèvent tous deux de l'aspect métaphorique de l'œuvre. Kubrick a fait construire, pour **The Shining**, un gigantesque décor dans des studios anglais. Un hôtel reconstruit dont tous les éléments ramènent au labyrinthe. Une circulation par des couloirs qui s'étirent sans fin et se croisent sans repérage topographique possible, une moquette à dessins géométriques qui enferment, et jusqu'au labyrinthe de buis taillé devant l'hôtel où se joue la conclusion du film que je ne peux pas livrer, mais qui a un contenu fortement psychanalytique et donc métaphorique. Nous avons parlé là des idées, des bases, de l'impression que donne le film. Il faut aussi parler de deux éléments constitutifs importants : la musique et le jeu de Jack Nicholson, qui sont sans doute les éléments les plus présents et qui atteignent parfois la même emphase. Kubrick a choisi des œuvres de compositeurs contemporains (deux Hongrois et un Polonais) dont le travail à l'intérieur de formes relativement classiques s'établit sur la dissonance : Bartok, Legeti, et Penderecki. La dissonance, en particulier celles des violons dans les notes les plus aiguës, est sans doute ce que nos oreilles, encrassées par plusieurs siècles d'harmonie traditionnelle et plusieurs heures d'écoute journalière de la radio, supportent avec le plus de difficulté.

Manque d'habitude, mais sans doute inconsciemment, le désir de remettre le monde en ordre et les sons à leur place. D'ailleurs, souvent, ces montées dissonnantes, en particulier chez Penderecki, se terminent par un éclat de percussion, clavier ou timbale, dont Kubrick se sert habilement pour souligner un mot ou un geste. La musique sert donc à provoquer une part du malaise, à établir l'instabilité du terrain, mais aussi à donner le signal de début et de fin de la période d'émotion. C'est évidemment un rôle très utilitariste que Kubrick lui fait jouer, mais l'efficacité est la règle en ce domaine.

Quant au jeu de Jack Nicholson, c'est sans doute l'élément le plus intéressant du film. D'abord pour le plaisir de voir l'acteur, toujours à l'aise, jamais en défaut. Mais Nicholson est un acteur qui en fait beaucoup et souvent trop. Comme ici, dans **The Shining** : sourcils, grimaces, rictus, il joue à fond de tous ses moyens, de tous ses tics. Il déborde parfois le rôle que Kubrick lui assigne dans sa construction. Il a un côté grand guignol dans un film parfois empesé. Il donne donc un surplus d'émotion et en même temps désamorce un peu les morceaux de bravoure par un excès d'énergie. Il ne s'est pas plié, apparemment plus revêché que la musique, et cette bataille est réjouissante. (...)

Jean-Pierre Le Pavec  
*Cinéma n°263 - nov 80*

**Shining** est une parodie-monstre de beaucoup de films de terreur américains, des plus sophistiqués aux plus vulgaires, des plus savants aux plus idiots. C'est ce qui déconcerte, l'hommage rendu par un cinéaste très intelligent, je veux dire un cinéaste qui a un très grand savoir sur son matériau, pas seulement un savoir-faire peur, mais un savoir sur la peur, sur la bêtise. La bêtise, en l'occurrence, c'est le goût

du fais-moi peur, que les critiques de cinéma en général traitent avec des pincettes. Les uns parce qu'ils ont peur de lâcher leur vouloir-être intelligent, d'autres parce qu'ils n'en veulent rien savoir, d'autres aussi parce qu'ils considèrent les films américains comme leur poubelle intellectuelle. Chez certains néo-surréalistes attardés, le fantastique américain est à peu près devenu ce que l'Orient éternel et les tables tournantes étaient à André Breton : leur fourre-tout occultiste. Il serait bon de se demander à quoi sert le cinéma américain aujourd'hui, aux intellectuels, aux critiques et aux gestionnaires de médias français. J'ai le sentiment qu'il est nécessaire pour beaucoup, quelque part, de penser que le cinéma américain est une chose débile fabriquée pour des débiles. Il faudrait interroger la manière d'en faire la publicité, la critique, la manière de parler aux masses de cette culture de masse dont nous faisons une grande consommation, qui nous apporte souvent un peu d'air, un peu d'oxygène, de ces films dont quelques-uns sont passionnants, beaucoup décevants, et à quoi on ne cesse de revenir.

Je parlerai du film de Kubrick selon la manière dont je l'ai reçu, une sorte de film-vidéo, une émission de télévision échappée de la télévision, une vidéo géante qui serait un film de terreur programmant une histoire de famille en fuite dans un délire de société. Une méditation sauvage, schizo-psychanalytique, sur la famille, la société, le cinéma, les médias. Une œuvre de grande culture, mais pas une culture morte, un film qui me dit aujourd'hui : il est bon de cultiver la part d'Amérique que beaucoup de films ont accumulée en nous-mêmes, et de s'en servir pour gagner de nouvelles idées sur le cinéma, sur les médias. Les acteurs de cette étrange saga sont un père paranoïaque, une mère hystérique, un petit garçon schizophrène (...) Jack a été engagé par une mystérieuse société comme gardien d'un grand hôtel perdu dans les

montagnes. La C.I.A. est sûrement dans le coup, elle a racheté le château de Dracula et l'a transporté en Amérique. On a dit à Jack que le précédent gardien avait assassiné sa femme et ses deux filles. Jack part avec sa femme et son fils. C'est un type de la campagne, il n'a pas réussi sa vie, avec sa femme c'est la haine. Ils s'installent dans l'hôtel à peu près désert. Danny, le fils, va avoir de mystérieux conciliabules avec Halloran, le cuisinier noir. Le père va très vite produire les signes d'une folie qui vont entrer en résonance avec le scénario du fils, ou plutôt, la folie du père va intégrer le scénario du fils dans son programme. Le père va s'inquiéter des conciliabules de Danny et d'Halloran, le fils va devenir un agent double dans la folie du père, et le Personnel de l'hôtel, et les mystérieux Directeurs vont s'inquiéter.

Jean-Pierre Oudart  
*Cahiers du Cinéma n°317 nov 1980*

(...) Le meilleur moment du film est assurément celui où tout bascule, où Shelley Duvall se rend compte de l'affreusité réalité que nous pressentions en découvrant les pages du "manuscrit" de son mari. Tout ce qui suit est un long morceau de bravoure digne de figurer dans une anthologie du suspense plutôt que du fantastique... Dans l'ordre du fantastique, **The shining** n'est pas exempt de scories. Emporté par l'apparente facilité du genre, Kubrick a truffé son film d'une débauche d'images d'apparitions et d'hallucinations, répétitives et redondantes... On a beau aimer ça, il y a une limite qui s'appelle la gratuité. Que l'enfant, doué de pouvoirs particuliers, puisse "voir" des scènes passées ou futures, d'accord. Que Nicholson, petit à petit envahi par l'esprit malsain de l'hôtel, rencontre des ectoplasmes qui matérialisent (sans doute) ses pulsions secrètes, cela nous vaut deux

ou trois scènes parmi les meilleures du film : ses dialogues avec le barman ou avec son prédécesseur, le gardien assassin. Mais pourquoi Shelley Duvall rencontre-t-elle des revenants rigolards au détour de chaque couloir ? L'intérêt de **The shining** est ailleurs. Dans le suspense, certes. Et aussi dans le sens que recouvre ici la monstruosité. On remarquera que le Diable n'est pas en cause, cette fois, comme dans la série **Exorciste/Malédiction/Amityville**. Pas question d'appeler un curé pour exorciser le bâtiment. Le maléfice n'est autre que la folie d'un homme prêt à exterminer sa famille au nom d'un ordre patriarcal et moralisateur (il s'agit d'une punition, ce que confirme la scène des lavabos). Qu'est ici Nicholson si ce n'est un avatar d'Abraham, qui se sent ou se croit investi d'une mission divine pour immoler ces innocents coupables d'avoir mis en cause son ombrageuse mégalomanie ? Voyez ce plan où il contemple la maquette du labyrinthe où errent la femme et l'enfant, en plongée verticale, comme s'il se prenait déjà pour le Dieu cruel et vengeur de *L'Ancien Testament*... là, le vieux thème de la contagion meurtrière prend une autre dimension, dénonçant la perpétuation de l'archaïque pouvoir du père dans la cellule familiale - même aussi "moderne" que celle qui est décrite dans **The shining**.

Gérard Lenne  
*Revue du Cinéma n°355 nov 80*

Au cinéma en général, et dans les films de Stanley Kubrick en particulier, les dispositifs de vision génèrent un mode particulier d'action. Dans **Shining**, par exemple, l'usage de la steadicam permet à l'observateur (Kubrick lui-même via son opérateur avec qui il est relié par radio) de voir sans être vu tout en parcourant l'espace au sol (l'opérateur se déplace «à hauteur d'homme»). Avec le plan du labyrinthe en main, le réalisa-

teur donne ainsi à son opérateur (et, par le fait même, à son spectateur) le pouvoir de se déplacer dans le labyrinthe avec le savoir de ceux qui le survolent, mettant ainsi en branle un dispositif d'action qui nous fait occuper les places d'Icare et de Thésée tout à la fois.

On se souvient, par exemple, dans ce film du moment où l'on voit d'en haut le labyrinthe où courent Danny (le fils) et sa mère, réalisant ensuite, mais de manière soudaine, qu'il s'agit de la maquette du labyrinthe-jardin que regarde Jack (le père) de l'intérieur de l'hôtel Overlook. On comprend dès lors que le point de vue du père ouvre sur un autre espace (à distance) et un autre temps (indéfini), aussi bien celui du mythe que celui du savoir sur lesquels se fonde le pouvoir. Du coup, le labyrinthe apparaît comme le lieu d'aboutissement de deux modes de connaissance : celui du savoir théorique symbolisé par le père et celui du savoir pratique incarné par le fils ; rien d'étonnant à ce que ce soit finalement l'occasion de la mise à mort du premier par l'exercice de la ruse du second.

Charles Perraton  
<http://www.ac-nice.fr/>

## Le réalisateur

(...) Ses premiers courts métrages furent immédiatement achetés par RKO : il avait 22 ans. Pour ses débuts dans le long métrage avec **Fear and desire**, il est producteur, réalisateur, monteur et auparavant opérateur. Il s'occupe même du tirage des copies. Kubrick a interdit depuis la projection de ce film. Sans doute y trouvait-on déjà la virtuosité qui caractérise **Le baiser du tueur**, notamment dans la scène des mannequins. **Ultime razzia** est l'un des sommets du film noir : originalité du hold-up sur un champ de courses, rapports complexes des personnages (les liens entre Elisha Cook Jr. et Mane Windsor, l'implacable froideur de Timothy Carey...), maîtrise technique du réalisateur. Malgré un budget important, Kubrick n'apparaît encore dans ce film que comme l'un des nouveaux maîtres de la série B. C'est avec **Paths of glory**, film sur les rebellions et les exécutions de soldats, sur le front français, lors de la Première Guerre mondiale, que Kubrick s'impose à l'attention de la critique. La cruauté des scènes finales et la violence de la satire des états-majors ont fait longtemps interdire le film en France. Faute de voir aboutir ses projets, Kubrick remplace sur le plateau de **Spartacus** Anthony Mann en différend avec Kirk Douglas. Le résultat ne le satisfait pas et il songe déjà à s'expatrier en Angleterre. Il revient pourtant aux États-Unis pour y adapter **Lolita** de Nabokov. Son penchant pessimiste, sensible dans cette réalisation, éclate dans **Docteur Folamour**, chef-d'œuvre d'humour noir sur la bombe atomique où Peter Sellers, qui interprète plusieurs rôles, donne libre cours à une fantaisie ravageuse. Gros budget et plusieurs années de travail pour une oeuvre de science-fiction sérieuse, cette fois : **2001**.

«Techniquement parlant, **L'odyssée de l'espace** représente un aboutissement

tel qu'il ne sera probablement pas dépassé avant quelques décennies», remarque l'un des auteurs de *Demain la science-fiction* (1976). Mais cet auteur note aussi que «les prouesses techniques sont au service d'une description quasi documentaire de ce long voyage, contribuant à installer le spectateur dans le monde du futur». **2001** est en effet un film de science-fiction pour adultes : rien à voir avec **La guerre des étoiles**. Il déconcerta parce qu'il voulait donner à réfléchir, comme dérouta **Orange mécanique** par son déferlement d'outrances sexuelles. Cette vision de Londres dans un futur proche, où la violence règne chez les jeunes tandis que, dans les laboratoires, des savants travaillent à débarrasser le cerveau humain de ses tendances agressives, connut un énorme succès et porta Kubrick au niveau des grands du cinéma : Bergman et Fellini. Travaillant désormais en Angleterre, Kubrick devient de plus en plus épris de perfection. Il apporte désormais un soin méticuleux au tournage de chaque plan, de chaque séquence de ses films. Adapté d'un roman de Thackeray, **Barry Lyndon** demandera plus de 300 jours de tournage. La beauté des images ne suffit pas toujours à compenser l'ennui de l'histoire. Même remarque pour **The shining**, où rarement autant de soin aura été apporté à la bande-son, signe, entre cent autres, du souci de perfection de Kubrick. Reste une histoire de possession dépourvue d'originalité et dont tous les effets sont prévisibles une demi-heure à l'avance. De même, **Full Metal Jacket**, sur le Vietnam, vient trop tard pour ne pas donner une impression de déjà vu. Depuis **2001** et ses longs travellings sur des vaisseaux spatiaux évoluant dans l'espace, sans action véritable, le réalisateur semble vouloir plonger le spectateur, grâce à son extraordinaire virtuosité, dans un état d'hypnose. L'histoire, dans ces conditions, importe peu. Par son flou ou sa banalité, elle se prête même à tous

les prolongements possibles. Kubrick ou le triomphe de la technique.

Jean Tulard

*Dictionnaire des réalisateurs*

## Filmographie

Courts métrages	
<b>Day of the fight</b>	1950
<b>Flying padre</b>	1951
Longs métrages	
<b>Fear and desire</b>	1953
<b>Killer's kiss</b>	1955
Le baiser du tueur	
<b>The killing</b>	1956
Ultime razzia	
<b>Paths of glory</b>	1957
Les sentiers de la gloire	
<b>Spartacus</b>	1960
Spartacus	
<b>Lolita</b>	1962
<b>Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb</b>	1964
Docteur Folamour	
<b>2001 : a space odyssey</b>	1968
2001 l'odyssée de l'espace	
<b>A clockwork orange</b>	1971
Orange mécanique	
<b>Barry Lyndon</b>	1975
<b>The shining</b>	1979
Shining	
<b>Full Metal Jacket</b>	1987
<b>Eye wide shut</b>	2002

### Documents disponibles au France

Revue de presse importante  
Dossier Cinéma Le France

**Pour plus de renseignements :**  
tél : 04 77 32 61 26  
g.castellino@abc-lefrance.com