



The Shining, Stanley Kubrick : espace, perspective et fantastique

Roger Stéphane

Pour citer cet article

Roger Stéphane, « *The Shining*, Stanley Kubrick : espace, perspective et fantastique », *Cycnos*, vol. 20.1 (Métaphores. L'image et l'ailleurs), 2003, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/872>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/872>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/872.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

The Shining, Stanley Kubrick : espace, perspective et fantastique

Stéphane Roger *

C'est en 1979 que le cinéaste anglais Stanley Kubrick entreprend de mettre en scène sa propre adaptation du roman — au titre homonyme — de Stephen King, *The Shining*. Le changement de style radical qu'exigeait cette adaptation prit forme après l'expérience d'un drame historique, *Barry Lindon*, auquel Kubrick n'empruntera ni la forme épique, ni les mêmes caractéristiques formelles. Son *Shining* se rapporte en effet au genre fantastique, mais le cinéaste de *A Clockwork Orange* et *Eyes Wide Shut* le présente sous les apparences extérieures du *thriller*, sous-genre dont le cinéma use et abuse depuis presque deux décennies avant *The Shining*. De fait, toute la diégèse du film se résume en quelques lignes qui, bien évidemment, ne décrivent que la simple surface objective d'une œuvre réelle et physique à laquelle le cinéaste sut insuffler une énergie créative doublée d'un potentiel cinématographique des plus conséquents : sous l'emprise d'un esprit malveillant qui sévit dans un hôtel abandonné des montagnes Rocheuses, un père de famille devenu fou (Jack Torrance, incarné par Jack Nicholson) tente d'assassiner sa femme et son fils dans une furie psychotique.

La critique française et internationale n'a jamais vu en *The Shining* le meilleur accomplissement stylistique de son auteur. En dépit d'une réputation presque qualifiable de mauvaise, le film de Kubrick est cependant particulièrement représentatif de son usage très personnel de la caméra, et se double d'une démonstration concrète de la littérarité de son style, visible notamment au travers de ses propositions d'écriture filmique. Avec *The Shining*, c'est le sens de l'espace, sa palpabilité, de même que l'appropriation de cet espace multidimensionnel qui créent un "tout" visuel tour à tour viscéral et organique. Au cœur de cette expérience mémorable, le spectateur-lecteur avisé aura tôt fait d'y déceler une approche méticuleuse et détaillée à l'extrême du genre fantastique dans lequel les "effets de mise en scène" suggèrent et finalement appuient une terreur intrinsèque plutôt que de l'exposer explicitement en

* Université de Nice–Sophia Antipolis.

la noyant sous une avalanche de détails. Aussi nous a-t-il semblé important d'apporter un soin particulier à l'analyse du style kubrickien — en soi, le mode d'existence de son œuvre — et de placer un exergue sur ses dispositions cinématographiques. Ce que les critiques contemporains considèrent comme des "effets de film" contribuent tout particulièrement ici à souligner la montée graduelle et très balisée d'une terreur sournoise et menaçante, véritable assaut psychologique et visuel porté au quotidien d'une famille ainsi qu'à son intimité. En d'autres mots, il convient de voir en quoi la présence d'une pléthore de détails au cœur de l'œuvre de Kubrick — le "surcroît de théâtralité" qu'évoque Bazin lorsqu'il définit l'apport spécifique du cinéma¹ — parvient ici à rendre, dans une forme et un fond si définis et achevés, l'expérience mentale de la terreur dans le contexte cinématographique et thématique du fantastique.

Les yeux "grand ouverts" : une insondable profondeur visuelle

Les caractéristiques immédiates les plus fascinantes de *The Shining* viennent de la présentation et de l'appropriation de l'espace. De l'alpha à l'oméga de l'œuvre de Kubrick, ses choix de cadrages semblent être entièrement dévolus à la captation — autre concept contemporain de critique cinématographique qui vise principalement à accorder une confiance toute naturelle à l'exercice du cadrage, et de doubler ainsi sa visée téléologique d'évocation d'une scène réelle — d'un "état d'immensité", véritable matrice visuelle à laquelle le cinéaste va continuellement tenter de s'approcher en élargissant notamment les limites du cadre. Pour ce faire, Kubrick s'appuie sur la perspective et la profondeur de champ, deux concepts visuels clés qui apparaissent ici comme le corollaire direct de ses choix de cadrage. Ainsi, il va sans dire que le fascinant travail formel du cinéaste sur cette caractérisation de l'espace pose véritablement les bases du fantastique. Son film semble continuellement être dirigé de l'intérieur, mu par une force visuelle qui, limitée dans l'espace circonscrit par le cadre, ouvre pourtant considérablement l'espace filmique. L'espace acquiert ainsi la forme d'une entité immanente, dont la seule présence remplit le moindre recoin de l'hôtel. Ses couloirs, longs et spacieux, architecturés à la perfection, sont en réalité de vastes espaces vides graduellement remplis par une forme maléfique invisible mais palpable. L'espace très structuré de l'hôtel présente de plus tout un réseau de lignes horizontales et verticales,

1 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol. (Paris : Le Cerf, 1958-1962), publication posthume.

et autorise, de par ses proportions naturelles, un usage poussé de la profondeur de champ.

L'omniprésence de l'espace dissimule à peine les traces d'une menace imminente : Kubrick y dévoile peu à peu une a-normalité viscérale *via* la substance filmique qui s'assemble au travers d'images choc et inquiétantes. Leur mise en séquence progressive par un cinéaste qui use continuellement de la fonction expressive du langage cinématographique ne manque pas d'attirer même le plus inattentif des spectateurs au cœur d'un labyrinthe mental dans lequel murs, sols et hauts plafonds seraient autant de parois organiques et intestines. Cette présence est telle que l'espace dans son film, élevé au titre de concept, pourrait fort bien représenter la projection extérieure de la santé mentale intérieure des personnages. Le type de vision qu'impose *The Shining* relève tour à tour de l'obsession et de la fixation : sur toute la durée du film, le spectateur attentif ne relèvera que très peu de changements affectant la nature du cadre, et ne notera aucune — ou presque — progression ostentatoire de l'échelle des plans, alors qu'elle est aujourd'hui vecteur direct de sensations visuelles intenses dans les canons techniques hollywoodiens.

En outre, la caméra de Kubrick accroche et capture chaque parcelle de l'espace qu'elle circonscrit dans son cadre, au point de rendre la géographie interne du plan compatible avec cette idée de totalité, de "tout-visuel" qui constitue sans aucun doute la pierre angulaire du cinéaste. Son emploi permanent de la *Steadycam*² accentue ce vertige visuel obsédant en allongeant la profondeur de champ à l'infini. Ce type de caméra, toujours employé aujourd'hui, multiplie les champs d'action lors de la prise de vue notamment en donnant au cadreur la liberté de se déplacer et de se placer où bon lui semble, y compris dans les coins des pièces à la géométrie complexe. Son emploi sur le tournage de *The Shining* tient en quelque sorte de l'opportunisme artistique : Stanley Kubrick a toujours travaillé la technique de ses films avec un sens du perfectionnisme que certains qualifient volontiers d'inouï, et c'est tout naturellement que le cinéaste décida d'employer ce nouvel appareil de prise de vue en accord avec son chef opérateur, John Alcott. La fluidité et

2 Techniquement parlant, il s'agissait pour l'époque d'une caméra de cinéma portable de toute dernière génération, capable d'une stabilité presque absolue dans le mouvement, et dont la suspension permettait une remarquable fluidité dans les *travellings*, et ce en toute circonstance. Les déplacements du cadreur requis par le cinéaste étaient facilités et les résultats assuraient une continuité entre la technique et la conception du mouvement. Inventée par Garrett Brown, cet outil n'est pas étranger à Kubrick. D'autres cinéastes y ont eu recours, avec le même sens de l'efficacité formelle. On citera, entre autres, John Schlesinger pour *Marathon Man*, et John G. Avildsen pour *Rocky*, en 1976.

l'intelligibilité des mouvements d'appareil est à ce titre une immanquable constante kubrickienne, identifiable dans nombre de ses films dont *Paths of Glory*³, où le spectateur accompagne les mouvements d'un bataillon de soldats français des tranchées jusqu'au front avec un sens de la délinéation spatiale sans égal. Dans *The Shining*, l'espace vide inséré entre les personnages décuple cette sensation de profondeur permanente, sorte d'effet de composition sur lequel le cinéaste s'appuie dans le but sans doute de renforcer l'anormalité qu'il dépeint. Le cinéaste exigeait des gros plans des visages de ses acteurs, et pour s'accommoder de l'espace, il utilisa toute une gamme d'objectifs, et filmait de la plus courte à la plus longue focale. Ses personnages sont comme "avalés" par les plans, et au fur et à mesure que le film se déroule, ils semblent ne plus contraster suffisamment avec l'arrière-plan pour que s'exprime leur intégrité, visuelle d'une part, mais aussi existentielle. Absents à eux-mêmes et aux spectateurs, les personnages du film appartiennent à cette "totalité" qui les absorbe peu à peu, et qui se révèle être, même s'il n'est jamais clairement mis à nu, un *vortex* indien dont la présence sournoise affecte les structures de l'hôtel et suinte dans ses grands espaces vides. Loin de toutes les facilités formelle du genre où d'ordinaire l'espace réduit concentre les tensions visuelles et psychologiques, le projet de mise en scène du cinéaste dans *The Shining* défie les canons du fantastique à l'écran en proposant une expérience viscérale, quasiment organique, qui puise précisément sa force dans l'exploitation fantastique du poids symbolique, structurel et architectural des lieux.

La dimension spatio-temporelle

Au vigoureux travail géométrique d'une caméra presque virtuose qui stylise l'espace comme pour mieux le posséder, Kubrick associe l'un des aspects les plus définitoires et constitutionnels du Septième Art : sa dimension spatio-temporelle. L'espace filmique particulièrement structuré du cinéaste est — ici comme jamais sans doute — constitué de données purement spatiales et temporelles. Il est aujourd'hui encore communément admis que l'essence théorique du cinéma découle de la combinaison synthétique de ces deux éléments, ou encore de la simultanéité de leur expression à l'écran. Cette dimension théorique essentielle trouve dans les images de *The Shining* une de ses plus pertinentes illustrations. En effet, c'est l'usage de la *steadycam* qui associe temps et espace dans un même mouvement, tandis que les bords du cadre circonscrivent les limites physiques de notre perception. Kubrick travaille ses propositions d'écriture pour confronter ses

3 *Les sentiers de la gloire*, 1957.

spectateurs à une expérience “holo-visuelle”, n’hésitant pas à les installer bien souvent dans une perspective quasi-subjective. Dans le cadre du cinéma, c’est l’association, la consubstantialité même du temps et de l’espace qui génère un univers filmique, certes fictionnel, mais au cœur duquel tout spectateur retrouve une forme de stabilité précisément parce que cet univers recréé restitue à sa manière la normalité de la vie, normalité qui se joue sur les plans temporels et spatiaux. De la rigueur de ses compositions à la pertinence stylistique de ses choix de cadre, le style visuel obsédant du cinéaste et ses achèvements à l’écran détournent les codes les plus élémentaires du genre et finit par révéler les traces d’une anormalité perverse et inexorable qui s’ouvre graduellement vers la conscience des personnages. Dans *The Shining*, le fantastique n’est justement pas constitué d’expressions ostentatoires. En outre, le cinéaste n’impose à aucun moment une confrontation entre deux mondes différents. Au contraire, Kubrick se réfère au fantastique plus qu’il ne l’emploie, et les éléments qui le composent s’apparentent à une perspective elle aussi obsédante qui imprime tensions et doutes, et qui sculpte une atmosphère dense et chargée en confrontant symétriquement l’ordre au désordre, l’équilibre à la folie, chacun de ces éléments étant en permanence à la limite d’être absorbé par l’autre.

Le design sonore : une création acoustique dérangeante

Il nous a semblé pertinent d’insister ici sur une des composantes formelles fondamentales du septième art mais à laquelle on n’accorde d’ordinaire qu’une importance toute relative: l’attention portée à la bande-sonore. Lors du mixage de *The Shining*, le cinéaste a demandé à ses ingénieurs du son — Jack T. Knight, Dino Di Campo et Wyn Ryder — d’utiliser des événements sonores de nature authentique mais aussi artificielle afin de suggérer une atmosphère des plus perturbantes. À la vision du film, une symbiose formelle est indubitablement atteinte : travaillant de concert avec la linéarité des images, les flux sonores sont distillés plutôt que diffusés, et l’emprise qu’ils exercent dans la seconde partie du film achève de créer un paysage acoustique prégnant et immersif. À partir d’un enregistrement analogique, d’un mixage et d’un montage en monophonie, Kubrick et ses ingénieurs du son — *sound designers* — sont parvenus à profondément imprégner le film d’une densité sonore de tous les instants, enrichie par la présence obsédante des partitions musicales de Bela Bartok — “Music for Strings, Percussion, and Celesta” — György Ligeti et Krzysztof Penderecki. Ces pièces musicales, faites de différentes couches de notes discordantes, imposent des nappes sonores torturées, presque visuelles. Contrepoint acoustique aux différents aspects visuels du film, cette musique de la discordance et de la dissonance accompagne la désagrégation mentale des personnages.

En outre, la gamme dynamique de ces événements sonores se révèle être large et profonde : du silence *quasi* absolu des couloirs et des étages supérieurs de l'hôtel, le film impose aussi aux spectateurs des effets particulièrement cinglants.

Le couple formé par l'association binaire <image-son> visualise d'ailleurs à l'écran une sorte d'*aura* à l'expressivité particulièrement troublante. Au niveau acoustique, les séquences imposant des rythmiques et autres martèlements macabres apparaissent de manière subliminale dans le *plenum* sonore du film. Les spectateurs prennent part en effet à une création sonore de tout premier ordre, potentiellement capable de déstabiliser un auditorat même peu réceptif aux *stimuli* décidément organiques qui émanent de cette effrayante production. Et même si c'est la partition musicale qui développe le plus d'effets, certains événements sonores percent violemment à la surface du film : le vent, le poids et la violence de l'impact d'une hache que Jack Torrance exerce contre une porte, etc. Un spectateur attentif y discernera même la présence, obsédante toujours, de nappes sonores fantomatiques aux effets des plus étranges. Au final, cette suite d'accords et de désaccords acoustiques génère un état de nervosité palpable dont la présence éthérée hante, gêne, dérange. Ce sera aussi d'un flottement fantomatique que naîtra la dimension virtuellement ambiophonique de la bande-son du film : du délai entre l'émission d'un son et le moment de sa disparition, vers le *off-screen*. En somme, la trame sonore de *The Shining* s'impose comme la pierre d'achoppement, la clé de voûte nécessaire et impérieuse de l'univers formel d'un cinéaste qui vise sans cesse la dimension physique, rationnelle et irrationnelle du cinéma, les possibilités combinées de ses éléments actants : au cœur de son œuvre, image et son partagent le devant d'une scène orientée vers le perfectionnisme des formes.

L'autre côté du miroir

Mais le film de Kubrick n'est pas uniquement constitué de ces morceaux de bravoure formels : il propose aussi une série de thèmes orientés qu'écuplent les effets du fantastique. Il n'est en effet pas étonnant de constater que son film accorde une très large importance aux images récurrentes, qui, sous la gouverne d'un cinéaste particulièrement habile et cohérent, finissent par devenir rémanentes, au sens où elles impriment la mémoire rétinienne des spectateurs. À ces récurrences des images, sorte de figures de style certes ostentatoires mais des plus pérnantes, le cinéaste impose une récurrence des thèmes et des motifs, qu'il décline sur un mode psychologique ou visuel. Celui du miroir est à cet égard des plus significatifs : dès l'ouverture, la présence d'un miroir même figuré — le survol d'un lac placide et serein qui réfléchit toute la matière environnante — induit le thème d'abord visuel puis structurel, de

la symétrie qui, tout au long du film, ne cesse d'acquérir une dimension symbolique majeure. Dès lors, un lien sémiotique s'établit de manière filée entre ordre et désordre, ordinaire et incongru. Cette obsession de la symétrie est d'ailleurs à l'œuvre lors des tournants narratifs majeurs comme la prise de conscience par la femme de Jack, Wendy Torrance, de l'incontrôlable folie de son mari, et lors de la pénétration graduelle dans le monde du fantastique, dans le premier tiers du film.

Par ailleurs, tous les aspects visuels sont renforcés par un fait technique unique, qu'il est tout à fait possible de considérer comme l'ultime signature formelle du cinéaste : son tournage au format plein cadre, *full frame*, ou *open mate* dans le jargon technique du septième art, dont le ratio écran est de 1.33 : 1. Ce procédé est le résultat d'un choix, d'un accord entre le cinéaste et son directeur de la photographie. Contrairement aux productions traditionnelles qui se tournent plus volontiers vers le format Cinémascope anamorphique, *The Shining* a été tourné sans lentilles particulières. Le format d'écran adopté par Kubrick, appelé *academic* il y a quelques décennies, présente une image aussi large que haute, contrairement au Cinémascope qui, lui, mise sur la largeur expressive du cadrage, en proposant une image plus large que haute. Ce format au résultat pratiquement carré sur un écran de cinéma a été le choix du cinéaste la plupart du temps dans sa carrière, sauf pour *2001, a Space Odyssey* et *Eyes Wide Shut*, respectivement tournés en Cinémascope 2.35 : 1 et "panoramique" 1.85 : 1. Bien que diffusé de manière très légèrement "masquée"⁴ lors de sa sortie aux États-Unis dans les années quatre-vingt — lors de la projection en salle, l'opérateur apposait sur le dispositif de projection un masque noir pour réduire la hauteur de l'image afin qu'elle cadre, à tort diront certains, avec les nouveaux écrans concaves panoramiques — le format 1.33 : 1 a lui aussi été celui que choisit le cinéaste à l'occasion des éditions vidéo de ses œuvres. *The Shining* n'a donc pas échappé à la norme qu'imposait le cinéaste, et l'image "carrée" qui résulte du choix de ce format de prise de vue se trouve être en phase totale avec les effets recherchés par le réalisateur. Ce surcroît d'image en bas et en haut de cadre par rapport au format Cinémascope développe une perspective visuelle plus large, plus naturelle à l'œil, et dans laquelle prime cette sensation d'espace tactile, palpable, non dénaturé ou artificiellement décomposé par l'emploi d'objectifs anamorphosant. Mais *The Shining* n'est pas pour autant peuplé de chats noirs, et aucune porte n'y grince plus que de raison... De plus, les séquences fantastiques les plus marquantes de la première partie du film baignent dans une lumière naturelle, conçue comme celle que n'importe quel témoin observerait s'il se trouvait dans cet hôtel

4 Au format 1.66 : 1, un peu moins régulier dans sa forme que la version 1.33 : 1.

abandonné en hiver. Un très grand nombre de scènes du film suivent cette logique qui témoigne plus du parti pris, visuel une fois de plus, et le cinéaste n'accorde aucune valeur superfétatoire à l'obscurité. Ce choix très particulier se pose en antithèse du genre, dans la mesure où l'horreur, l'effroi et la terreur ne sont pas conditionnés par les ténèbres. Bien au contraire, le fantastique s'insinue dans l'ordinaire, le quotidien, dans une atmosphère lumineuse et sous une lumière qui en serait presque aveuglante.

Le labyrinthe et quelques autres événements hors normes : un dédale mental et visuel

Parmi toutes les images récurrentes du film de Kubrick, celle du labyrinthe s'impose comme la plus étrange, la plus fascinante aussi. Absent du roman de Stephen King, qui lui proposait des statues d'animaux aux gigantesques proportions, il occupe chez Kubrick une valeur centrale et axiomatique, proche, aussi, du mytique. Lors d'un long entretien avec Michel Ciment⁵, le cinéaste évoque sa vision personnelle du roman, et assimile l'homme perdu dans le labyrinthe à un "insecte". Préfigurant un lieu fermé, clos et inexorable, le labyrinthe devient alors la projection de l'inextricabilité des situations, un endroit où tout repère logique finit par se perdre, et où s'achève la désagrégation mentale de Jack Torrance. Plus qu'une forme graphique, le labyrinthe de *The Shining* se veut une projection externe du mental torturé du personnage incarné par Jack Nicholson : ses angles obtus et ses murs parallèles témoignent d'une obsession à peine dissimulée, et ses réseaux internes, ses passages tortueux, ses tours et détours matérialisent d'une certaine façon les circonvolutions du personnage. Ses déambulations dans l'hôtel décrivent des courbes sinueuses qui le dirigent irrémédiablement vers un point central : le labyrinthe.

Par ailleurs, le film tisse aussi d'étranges séquences fantasmagoriques dont certaines incluent des êtres fantomatiques, et qui amènent l'ensemble, sur le plan filmique mais aussi mental, à dépasser concrètement les limites de la stabilité et de la rationalité. La raideur cadavérique des fantômes les lie à la réalité tout en anticipant l'état physique de Jack, prisonnier des glaces, au cours du final. Ces fantômes sont traités par Kubrick comme des êtres vivants : ils prennent part à un *plenum* que Jack pénètre avant le moment de sa mort. Le personnage de Jack Nicholson établit une situation de communication vocale avec eux, et le cinéaste n'affecte pas ces séquences d'une aura horrifique

⁵ Michel Ciment, *Stanley Kubrick* (Paris : Calmann-Lévy, 2001).

supplémentaire. Bien au contraire, son approche filmique est en tous point comparable à celle de scènes antérieures, et le trouble que génère ces courtes séquences découle de leur ordinarité et de la stabilité de leurs procédés expressionnistes, où aucun débordement ne vient briser l'équilibre voulu par Kubrick. Seuls quelques moments marquants, comme la répétition des apparitions des jumelles, viennent déranger le flux filmique : en usant de la sécheresse du montage des champs-contrechamps, le cinéaste confronte un personnage mentalement stable, le fils de Jack, à une sorte d'indicible, de terreur sournoise, qui impose une forme d'horreur parallèle aux traits majeurs de l'histoire. L'unité stylistique de Kubrick sur le long terme du film lui permet de constamment moduler son approche du fantastique et de ses éléments constitutifs, tout en autorisant une latitude narrative et dramatique qui lui permet de générer des phases d'incubation — faites de moments de tensions — auxquelles succèdent des épisodes provoquant un effroi et une sensation d'oppression des plus intenses. Chez Kubrick, le fantastique ne s'impose pas abruptement. Sorte de mode d'existence singulier, il est fait de déclinaisons et suit des processus d'évocation d'une rare cohérence.

Au final, l'approche méticuleuse et perfectionniste du cinéaste n'est certainement pas étrangère au pouvoir de fascination que suscitent ses films. Son approche et son traitement du temps s'observe à l'écran mais aussi lors des prises de vue : en effet, le cinéaste investit un nombre d'heures et de prises de vue très conséquentes pour arriver à ses fins techniques, scénaristiques et psychologiques. À titre d'exemple, la séquence de la cuisine entre Danny et Halloran a dû être répétée cent quarante huit fois avant que le cinéaste ne lui accorde son *final cut*. De même, ces images récurrentes d'un couloir maculé d'une nappe de sang se déversant de l'ascenseur ont mobilisées une seconde équipe durant toute la durée du tournage pour satisfaire le perfectionnisme du cinéaste. Kubrick considérait en effet qu'après un certain nombre de prises, les acteurs parvenaient à soustraire leurs personnalités au profit de celles de leurs personnages. L'effet de cette transe nerveuse est des plus patents sur *The Shining* et explique sans doute la célèbre mésentente entre Kubrick et son actrice principale, Shelley Duvall. Sans cesse placée dans un intense état nerveux, son comportement à l'écran impressionne par sa justesse de ton. Sorte de témoin privilégié de la désagrégation mentale de son mari, son personnage est habité par une indéniable énergie dramatique. Kubrick concentrant sur elle les effets du fantastique, son personnage cherche à comprendre les raisons de cette déraison, les causes possibles de ce mal invisible mais palpable.

C'est à ce titre que *The Shining* s'impose, aujourd'hui encore, comme une référence singulière du genre fantastique. À l'écran, c'est la

primauté de la mise en scène de Kubrick, son exigence formelle et la perfection architecturale de sa forme filmique qui finissent par révéler la structure secrète d'une œuvre authentique au cœur de laquelle la notion — plus que le genre finalement — de fantastique et ses concepts parallèles se conçoivent comme la projection extérieure et quasi surréelle de la désagrégation endémique d'une unité familiale.

