

SHINING / codes du film d'horreur

Dans un premier temps de ce bref exposé, il s'agit d'essayer de définir, ou de voir quelles sont les définitions du *film d'horreur*. Puis nous essaierons d'en lister les codes, en voyant en quoi SHINING participe pleinement de ce genre.

1. Définition du film d'horreur

Le terme *film d'horreur* part semble-t-il d'une confusion terminologique : en anglais effectivement, on parle indéfiniment d'*horror movie*¹ pour le cinéma fantastique en général.

En France en revanche, on se retrouve avec les termes *cinéma fantastique*² et *film d'horreur* (on parle difficilement de cinéma d'horreur), termes qui tout deux sont porteurs de sens assez différents, mais qui se recouvrent dans beaucoup de films.

« De par l'apparente variété des films d'horreur, il peut sembler difficile d'imaginer une classification qui recoupe tous leurs thèmes. Néanmoins, d'autres s'y sont essayés avant moi et je m'inspirerai des travaux d'un d'entre eux : Michael Armstrong, le réalisateur de *MARK OF THE DEVIL*. À sa suite, je distinguerai sept grandes catégories qui, combinées ou traitées séparément, servent de matrices à tous les scénarios du genre : les tueurs fous (inspirés ou non de la réalité) ; les non-morts (les zombies et les vampires) ; les monstres créés par l'homme (Frankenstein et ses dérivés) ; les monstres extraterrestres ; les revanches de la nature (les animaux monstrueux et les autres catastrophes provoquées ou non par l'homme) ; les pouvoirs de l'occulte (sorcellerie, esprits et autres diableries) ; les métamorphoses.

Cette liste montre bien ce que le film d'horreur doit à d'autres genres comme le fantastique, la science-fiction et le policier. Il s'en distingue toutefois dans sa volonté essentielle de cultiver la peur (ou le dégoût), point de départ et but de toutes ses œuvres. Cette exigence se retrouve dans sa structure qui combine la dualité Bien/Mal (inhérente à tout film de genre) et l'antagonisme normal/monstrueux, la monstruosité pouvant relever tout aussi bien du physique que du psychologique. Quels que soient les thèmes abordés, les films d'horreur racontent toujours la menace, pour un individu ou pour un groupe, d'une force maléfique monstrueuse, surnaturelle ou non. S'ensuit un affrontement qui s'achève sur la victoire (provisoire) d'un des deux camps. Plus que sur cet affrontement, c'est sur le potentiel horrifique des forces du mal que porte l'investissement créatif. En paraphrasant la célèbre réflexion de Truffaut dans ses entretiens avec Hitchcock : plus le monstre est réussi, meilleur sera le film d'horreur.

(...) Je me risquerai (...) à classer les formes de l'horreur en trois grandes familles, inspirées par les différences que pose Stephen King dans *DANSE MACABRE* entre *terror*, *horror*, et *revulsion* : on peut choisir entre effrayer le spectateur en lui laissant le soin d'imaginer le monstre refoulé dans le hors-champ, révéler l'aspect terrifiant et/ou répugnant du monstre, et jouer la carte de la répulsion en s'attardant sur les conséquences des actes du monstre (détails visuels du massacre des victimes innocentes ou non, voire de la mise à mort du monstre).

À ces trois tendances maîtresses, qui peuvent éventuellement se conjuguer dans un même film (*Alien*) et qu'il convient de nuancer, s'ajoute une liste de « trucs » éprouvés par un siècle de cinéma horrifique : l'identification du spectateur avec la victime potentielle, le choc occasionné par une porte qui claque ou par tout autre effet de surprise, le brouillage des repères spatio-temporels ...

En débarrassant le terme de « sous-genre » de toute nuance péjorative, je définirai le cinéma gore comme un sous-genre de l'horreur, qui soumet la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier ; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film gore est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces. »³

Le film d'horreur ne recoupe pas exactement le genre fantastique, mais de nombreux films d'horreur sont des œuvres relevant du fantastique.

Très simplement, le film d'horreur doit faire peur, c'est sa visée principale. Le cinéma fantastique en revanche ne recherche pas systématiquement la peur : prenons par exemple *RENDEZ-VOUS A BRAY* d'André Delvaux, *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* d'Alain Resnais...

Si le cinéma fantastique semble plus vaste que la notion de film d'horreur, cette dernière déborde elle aussi le genre fantastique : on ne peut pas, me semble-t-il, classer *MASSACRE A LA TRONÇONNEUSE* (Tobe Hooper, 1974) dans le genre fantastique, ni les films de *serial killers*...

2. codes du film d'horreur

L'objet du très court exposé n'est pas d'être exhaustif, mais de tenter de replacer SHINING dans un genre, dans son histoire et ses codes.

On peut se référer en complément à : Le fantastique, cœur du cinéma, dans le livret (pp. 8-9).

On trouve de manière récurrente l'idée que Kubrick a essayé d'aller au bout des genres auxquels il s'attaquait (le film de guerre, le film de science-fiction, le film historique), et en proposait ainsi, en tout cas avec SHINING pour le film d'horreur, un terme réflexif, un aboutissement indépassable. Ainsi, les codes du film d'horreur trouveraient dans SHINING une mise à nu qui prouve à elle seule la supériorité de Kubrick : c'est bien un film d'horreur, avec le rejet, la distance amusée auxquels le genre se trouve confronté traditionnellement, mais quel film d'horreur !

¹ ou horror pictures chez Jean-Louis Leutrat, Vie des fantômes, éd. Cahiers du cinéma, 1995

² défini définitivement par Gérard Lenne dans Le cinéma fantastique et ses mythologies, rééd. Henri Veyrier, 1985

³ Philippe Rouyer, in *Le Cinéma gore : une esthétique du sang* Cerf, 1997

Il se trouve que Kubrick propose peut être une œuvre terminale pour le genre, mais que cette œuvre a été dépassée, et qu'elle n'est pas le film somme tel que le voudrait certains critiques, encore frileux devant le genre. Pour nous en convaincre, nous allons essayer de voir quels codes du film d'horreur sont à l'œuvre dans SHINING, et comment Kubrick les met en œuvre.

a) *La maison hantée / spectres*

La maison hantée est l'un des thèmes privilégiés des films fantastiques, horrifiques ou non. Il a donné au genre de nombreux chefs-d'œuvre.

THE INNOCENTS, Jack Clayton, 1961

THE HAUNTING, Robert Wise, 1963

THE AMITYVILLE HORROR, Stuart Rosenberg, 1979

SHOCK, Mario Bava, 1977

Les adaptations d'E.A. Poe par Roger Corman

Le thème du spectre rejoint par certains aspects le thème du mort-vivant, mais aussi celui du double. Le spectre est le double du vivant, un double spéculaire, dont l'existence survit au vivant, une image rémanente.

Il est souvent renforcé par le reflet, le miroir (voir -g-), qui sont des motifs récurrents du cinéma fantastique.

L'Overlook reste en tout cas comme l'une des maisons hantées les plus célèbres du cinéma. Les spectres de l'hôtel sont l'émanation des visions de Danny, ils apparaissent dans les miroirs (dans la chambre 237), sont renforcés par le thème du double (les jumelles).



THE HAUNTING, R. Wise, 1963



THE AMITYVILLE HORROR, S. Rosenberg, 1979

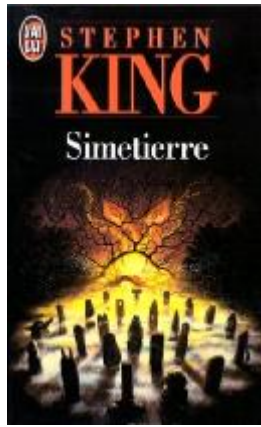
b) *Le souterrain /les profondeurs*

« De même que le burlesque est lié à l'excrémentiel, le fantastique est fasciné par l'orifice, le trou. Les univers souterrains et labyrinthiques, les cryptes, l'archaïque, constituent un univers que les romans noirs, dits gothiques, ont mis en place et qu'ils ont rendu familier. (...) De là aussi l'obsession de ce qui vient d'en dessous, de ce qui remonte à la surface. (...) Engloutissement ou éjection, tels sont les deux pôles de cette thématique. »⁴

Les spectres de l'Overlook vivent sur la conscience du crime originel, la destruction du cimetière indien (thème qui n'apparaît pas dans le roman de Stephen King mais qu'il réutilise en 1983 avec SIMETIERRE, roman dans lequel les personnages vivent près d'un ancien cimetière indien permettant à qui y est enterré de revenir à la vie).

Le flot de sang surgit de derrière, de la façade, des profondeurs de l'hôtel ; on ne peut pas ensevelir une mauvaise conscience, un mort trop vite oublié, dans le cinéma d'horreur : ce qui remonte est toujours pire. La moisissure a fait son œuvre, et l'évocation de cet au-delà s'accompagne très souvent de sang, de chair en décomposition, de grouillements...

⁴ Jean-Louis Leutrat, op cit.



c) le gore⁵

L'effet gore est une des caractéristiques du cinéma d'horreur (mais pas seulement du cinéma d'horreur) à l'aune des années 80. Il s'agit de révolter le regard, de dégoûter le spectateur, dans un désir, historiquement, de bravade, mais aussi parce que l'utilisation du sang permet une violence graphique plus efficace, et convoque une dimension essentielle, à savoir 'ce qui est derrière' (voir par exemple Wes Craven, avec *THE PEOPLE UNDER THE STAIRS*, 1991 ou Lucio Fulci avec *LA MAISON PRÈS DU CIMETIÈRE*, 1981).

SHINING compte principalement 4 scènes 'gores' : le flot de sang, la vision des jumelles, la chambre 237 et le meurtre de Halloran. Les deux premières émanent de la vision subjective de Danny. La vision des jumelles restera son secret à lui, alors qu'il est amené à partager avec sa mère la vision du flot de sang (réel, imaginé ?). Jamais en revanche n'émanera de la perception de Jack une scène gore. Jack est acteur des deux autres scènes, vu par Danny (le meurtre de Halloran peut aussi être rattaché aux visions de Danny, enfermé dans le placard de la cuisine ; dans ce cas, a-t-il vraiment lieu ?)

Il est notable en tout cas que le gore se rattache assez souvent (dans les films de Lucio Fulci, chez Wes Craven) à une dimension onirique, imaginaire prononcée, ce qui semble être le cas dans *SHINING* ; plus qu'un véritable passage obligé du film d'horreur, Kubrick utilise les effets gores pour marquer cette différence de perception entre les personnages, mais aussi pour scander le film (le retour à trois reprises du flot de sang).

De fait, comme le remarque Jean Baptiste Thoret,

[Wendy] est la seule à évoluer à l'intérieur d'un régime de vision homogène. Jack, lui, s'avère rapidement incapable de faire la part de la réalité et de l'hallucination, tandis que Danny et Halloran savent que la seule réalité fiable sont les fragments d'images qu'ils perçoivent via le *shining*. En ce sens, Wendy partage avec le spectateur cette même position de retrait. Elle n'est pas dans l'image, mais devant elle : elle assiste au spectacle de la transformation de son mari et s'est résolue, sans le comprendre, au dialogue qu'entretient son fils avec un être invisible (...). Seulement voilà. A la fin du film, la réalité de Wendy va à son tour se dédoubler (...). Le fantastique est dans l'œil de celui qui a peur.⁶

d) la porte

Élément de la maison, généralement fermée dans le film d'horreur (*HALLOWEEN*, *MASSACRE A LA TRONÇONNEUSE*...), ou s'ouvrant sans l'intervention de quiconque (*SHINING*), la porte fonctionne comme une invite à franchir le seuil du fantastique.

Le secret derrière la porte est un thème connu de l'enfance grâce à l'histoire de Barbe-Bleue, l'insert sur le bouton de porte qui tourne une figure éprouvée du suspense : « *Insensé !* s'écrie Roderick Usher, *Je vous dis qu'elle est maintenant derrière la porte !* »⁷.



porte fermée, *MASSACRE A LA TRONÇONNEUSE*, T. Hooper, 1974



porte ouverte, *SHINING*, S. Kubrick, 1980

⁵ voir à ce propos le document disponible sur le site consacré au gore.

⁶ J. B. Thoret, *remarques à propos de The Shining*, simulacres n°1, 1999

⁷ Jean-Louis Leutrat, op. cit. p. 63

e) *le refuge aboli*

La maison du film d'horreur, qu'elle soit hantée ou non, perd son caractère protecteur ; comme on l'a vu, sa façade cache toujours quelque chose, et c'est un élément mettant en danger les personnages (MASSACRE A LA TRONÇONNEUSE, THE GHOUL⁸, HALLOWEEN⁹...)

« tel est le sentiment de la peur écartelé entre le désir de se protéger en se réfugiant dans un lieu clos, et la terreur du lieu clos où se trouve tapi l'inconnu »¹⁰ écrit Jean-Louis Leutrat à propos d'une fameuse séquence de LEOPARD MAN de Jacques Tourneur, dans laquelle une jeune fille a été envoyée dehors par sa mère à la rencontre de la mort. Le foyer familial est trop petit, incapable de protéger sa propre fille.

Dans LA NUIT DES MORTS-VIVANTS, un groupe hétéroclite se réfugie dans une maison assaillie par des zombies. La menace vient de l'extérieur, mais aussi de l'intérieur, puisque l'un d'entre eux porte la contamination dès le départ. La cellule familiale, qui a le même rôle de protection que la maison, est elle aussi viciée à l'origine, porteuse du mal. Dans SHINING, c'est bien la perversion des relations familiales qui induit la tragédie : la maison est le reflet, le révélateur de ce dysfonctionnement primordial.



enfant menacée : LEOPARD MAN, J. Tourneur, 1943



enfant menace, NIGHT OF THE LIVING DEAD, G. Romero, 1968

f) *L'enfant lumière*

Le sous-titre de l'édition française du roman de Stephen King est « l'enfant lumière » ; Danny est l'archétype de l'enfant qui possède un don, ce qui le différencie des autres humains, mais qui est dépassé par ce don, qui le met en danger (de même, la jeune Emilie, interprétée par Nicoletta Elmi dans IL MEDAGLIONE INSANGUINATO de Massimo Dallamano, 1975). L'anti-Danny serait Damien (THE OMEN, Richard Donner, 1976) ou les enfants du VILLAGE DES DAMNÉS (Wolf Rilla, 1960). Dans ces films, l'enfant a dompté son originalité et l'utilise pour nuire.

Comme dans SHINING, l'enfant est détenteur de ce pouvoir parce que la cellule familiale est déstabilisée : son pouvoir est l'image de sa souffrance (SHOCK, Mario Bava, 1977).

⁸ Freddie Francis, 1975

⁹ John Carpenter, 1978

¹⁰ Jean-Louis Leutrat, op. cit. p. 27



Le couple et l'enfant, THE OMEN, R. Donner, 1976

Le film de Mario Bava possède d'ailleurs de nombreux points communs avec SHINING. Il sort la même année que le livre de Stephen King, et les thèmes sont relativement proches : l'enfant, pourvu de pouvoirs télékinésiques, est au cœur de la famille, recomposée chez Mario Bava. Le père a disparu et la mère entretient un secret pesant sur ce passé. Comme écho de ce passé, la cave de la maison familiale possède un pouvoir d'attraction puissant sur l'enfant.

Autre film italien très proche de SHINING, mais qui lui est cette fois postérieur, c'est LA MAISON PRÈS DU CIMETIÈRE, de Lucio Fulci (1981). Le film s'ouvre sur la vision de l'enfant, qui communique par la pensée avec une petite fille. Elle semble savoir bien des choses sur la maison que le père du jeune héros est en train d'acheter. Cette maison a un pouvoir maléfique, lié à son ancien occupant.



Les enfants voyants :
LA MAISON PRES DU CIMETIERE, L. Fulci, 1982



SHINING, S. Kubrick, 1980

g) *Le miroir*

Centre réflexif permettant la mise en images de l'intérieur du personnage, le miroir est aussi générateur d'images horribles, voire un véritable passage entre deux mondes parallèles, une ouverture vers le monde de l'obscur.

Dans SHINING, le miroir occupe cette place, source des visions dans la séquence 5, ou cadre réflexif permettant la mise en abyme de la personnalité de Jack, ou rappelant que Danny est toujours une vision supérieure (overlook).

h) le zoom / le gros plan

Dans les deux films précédemment cités, on ne peut que remarquer l'utilisation, datée, et récurrente du zoom. Mario Bava en est l'un des usagers les plus notables et ce depuis les années soixante.

Le zoom et son corrélat le gros plan, sont un des codes narratifs, et plastiques, du film d'horreur. Le zoom déstabilise l'espace, et intervient très souvent dès qu'un personnage ressent l'inquiétante étrangeté fantastique. Quelque chose ne tourne pas rond, le personnage est déstabilisé, aussitôt nous entrons en empathie par l'utilisation du zoom, vers son regard.

SHINING (ab)use du procédé.

« Qu'est-ce que c'est ? » et « qui est-ce ? » sont les deux grandes questions de la peur selon Clément Rosset pour qui la peur porte sur l'identité du réel. « La peur intervient toujours de préférence quand le réel est très proche : dans l'intervalle qui sépare la sécurité du lointain et celle de l'expérience immédiate. »¹¹

Bref, on le voit, les thèmes et le codes de SHINING, loin d'être originaux, reflètent les préoccupations des cinéastes œuvrant dans le film d'horreur, qui font le succès de nombreux métrages de l'époque.

Il participe pleinement du genre, utilise à fond ses motifs (ou poncifs selon la terminologie plutôt péjorative de Gérard Lenne), pour proposer l'œuvre terminale du genre, ou peut-être seulement rattraper le retard qu'il a sur ses contemporains, William Friedkin, Dario Argento, ou John Carpenter en tête.

Jerome.PEYREL

¹¹ Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, éd. de Minuit, 1985, cité par Jean-Louis Leurat, op cit.