



DELPHINE VALLOIRE

Il était une fois...
SHiNiNG



Directeur de Publication : Johan Chiaramonte
Responsable d'Édition : Camille Mathieu
Direction Graphique : Johan Chiaramonte & Mayeul Longueville
Conception Graphique : Mayeul Longueville
Coordination Digitale : Charles Todeschini
Assistante Administrative : Elsa Cantarino
Corrections : Camille Mathieu

Il était une fois... Shining est une publication des éditions Rockyvision
© Rockyvision 2023

Pour toute correspondance, merci de vous adresser à l'Overlook Hotel, à l'attention de Monsieur
Delbert Grady, ou par courriel à l'adresse suivante : magic@rockyvision.com
www.rockyrama.com • www.rockyvision.com

**ROCKY
RAMA**

All work and no play makes Jack a dull boy. Allwork
and no play makes Jack a dull boy. Allwork and no
play makes Jack a dull boy. All work and no play makes
Jack a dull boy.

All work and no play makes
Jack a dull boy. All
All work and no play makes Jack
a dull boy. All work
and no play makes Jack a dull
boy.

All work and no play makes Jack a dull boy;
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dullboy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dullboy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.

All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.

All work and no play makes Jack a dull boy.
All work and no play makes Jack a dull boy.

*« Les intellectuels, étant les plus forts, trouvent leur
bonheur là où d'autres périraient : dans le labyrinthe, dans
la dureté envers soi-même et les autres, dans la tentation ;
leur joie c'est de se vaincre eux-mêmes. »*
L'Antéchrist de Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1888.



Chapitre 1

Il ne peut y avoir qu'un joueur...

Avec une régularité de métronome, les livres frappaient un à un le mur et le plancher du bureau de Stanley Kubrick. Depuis quatre ou cinq mois, Margaret, sa secrétaire, en faisait chaque jour le décompte mentalement, depuis l'autre pièce, évaluant le temps qu'il lui faudrait pour évacuer ces tonnes de romans dédaignés, puis jetés par le cinéaste dans sa quête furieuse de l'histoire fertile. Puis, soudain, le bruit cessa. Il lisait quelque chose avec attention.

Ce livre, *Shining*, encore au stade d'épreuve, était signé Stephen King. John Calley, un exécutif de la Warner qui avait déjà travaillé avec Kubrick sur *Barry Lyndon* et *Orange mécanique*, au courant des premières tractations du studio pour en acheter les droits, lui avait envoyé le roman avant même sa parution. « *Une fois un film terminé, je me mets à lire. Je n'ai pas de méthode systématique de lecture. C'est assez terrifiant de penser au nombre de livres*

dans le monde entier qu'on ne lira jamais ! Je pense donc que la meilleure façon de procéder, c'est de lire au hasard »¹, expliquait Kubrick au critique Michel Ciment en 1980. Sauf que... parmi les centaines de livres parcourus, rien ne lui tapait dans l'œil.

Son précédent film, *Barry Lyndon*, tiré du roman de Thackeray et sorti en décembre 1975, avait été un échec cuisant, un échec à la hauteur de son ambition folle : un film d'époque maximal, qui projetait sur l'écran les rêves démesurés et déçus d'un homme du XVIIIe siècle et transportait le spectateur dans un autre temps, sur un rythme contemplatif. Pour le préparer, Kubrick avait épuisé et détruit, à force de les utiliser, quasiment tous les livres d'art sur la période, essorant le moindre détail des tableaux de Gainsborough ou de Hogarth. Il lui fallait passer à quelque chose de radicalement différent.

Quelques années auparavant, l'énigmatique *Rosemary's Baby* avait bluffé le réalisateur, ainsi que *L'Exorciste*, en 1973, dans une moindre mesure, tous deux remportant d'immenses succès populaires et critiques : le surnaturel et le travail sur la peur, des thèmes qui le fascinaient depuis longtemps, semblaient s'imposer à Kubrick comme la voie à suivre, à la fois artistiquement et commercialement. Reste à trouver le bon livre, car Kubrick n'aime pas l'idée de travailler sur un scénario original : comme un sculpteur a besoin de son bloc de marbre, il a besoin de matière à tordre, couper, rogner, modifier, détourner ou épurer... si l'on excepte le *Lolita* de Nabokov qu'il considérait comme quasi parfait.

Or, depuis des mois, c'est l'impasse : des centaines de livres apportés par les assistants sont expulsés à vitesse grand V de son bureau, sans que lui-même sache totalement pourquoi.

À certains journalistes, Stanley Kubrick servira la métaphore du mariage : pourquoi aime-t-on un livre, ou pourquoi rencontre-t-il chez nous un écho particulier ? Il est aussi difficile de répondre à cette question que d'expliquer pourquoi on est ému ou bouleversé par une femme au point de vouloir un jour en faire son épouse... En 1980, il développe un peu son *modus operandi* face au journaliste Vicente Molina Foix : « *Tout d'abord un écho personnel indéfinissable répond à l'histoire. Cela semble presque trop simple, mais cela a quelque chose à voir avec le fait que vous aimez juste l'histoire. La nouvelle question est alors la suivante : est-ce que l'histoire vous tient en haleine et, si vous y réfléchissez pendant deux semaines, est-elle toujours passionnante ?* »²

Avec Kubrick, le défi dépasse de loin cette « excitation » : pour chacun de ses films, loin de durer quinze jours, elle doit perdurer plusieurs années d'intense labeur, de concentration sidérante où il donnera tout – et même au-delà – jour et nuit, au projet qu'il aura choisi. Une fois le test du « mur du rejet » passé, et cet intérêt suprême éveillé, *Shining* va être passé au crible par le cinéaste qui va y réfléchir seul pendant quelques mois. La Warner achète les droits du livre fin 1976 et fait même changer le titre à Stephen King avant sa parution à la fin janvier 1977. Le premier titre, *The Shine*, venait à l'origine

d'une chanson de John Lennon, « Instant Karma! » (1970) : « *Well, we all shine on, like the moons and the stars and the sun.* » (*Eh bien, nous brillons tous, comme les lunes, et les étoiles et le soleil*). Or, « *Shine* » pouvait aussi être assimilé au nom d'une figure fictionnelle du folklore afro-américain du début du XXe siècle, un filou magnifique qui échappe par son intelligence au naufrage du Titanic et dont le nom pourrait être inspiré par deux clichés offensants : celui du cirreur de chaussures ou celui de la peau « luisante » noire. *The Shine* devient donc *The Shining*.

Le succès extraordinaire du livre à ce moment-là – porté sans doute aussi par la sortie d'un autre film, celui de Brian de Palma, *Carrie au bal du diable*, en novembre 1976, adapté du premier roman de Stephen King – vient confirmer les intuitions de Calley et de Kubrick. Juste après la sortie de son livre, King, très enthousiaste à l'idée d'être adapté par le réalisateur de *2001, l'Odyssée de l'espace*, donne son feu vert total pour d'éventuelles modifications du roman dans sa transposition à l'écran. Lors d'une interview en 2012, Jan Harlan, le producteur de *Shining*, confie au British Film Institute : « *Il avait besoin d'avoir le droit d'écrire ce qu'il voulait, et Stephen King a accepté qu'il puisse adapter l'histoire à sa guise. Stephen King était très heureux que Stanley Kubrick fasse un film à partir de son livre. Mais, bien sûr, Stanley le voulait plein d'ambiguïté.* »³ C'était le signal que Kubrick attendait pour commencer à travailler et à réimaginer à sa guise *Shining*. Dans la foulée, il refuse le scénario tiré très littéralement du roman que l'écrivain lui propose.

Si Kubrick aime peu travailler avec les scénaristes professionnels, c'est que son instinct le porte davantage vers les écrivains, exempts de « trucs » ou de tours de passe-passe cinématographiques, avec qui la communication devient rapidement plus fluide, plus profonde et, s'il le faut, plus ésotérique. Au moment où il décortiquait sans succès une bibliothèque entière de romans fantastiques, son attention avait été aussi fortement retenue par *The Shadow Knows* (1974), écrit par Diane Johnson, sur une jeune mère de famille qui, un matin, trouve sa porte d'entrée fracturée à la hache et barbouillée de sang et d'huile de moteur. Le harcèlement se poursuit avec un chat étranglé et des coups de fil anonymes... Cette histoire complexe détaille les dégâts de l'angoisse sur un esprit fragile, au cœur d'un univers urbain hostile, et si le sujet plaît énormément à Kubrick par son côté psychanalytique, l'écriture à la première personne complique trop le projet d'une adaptation. Il passe néanmoins des coups de fil intercontinentaux et réguliers (un des modes de communication favoris du réalisateur ; ses nombreux appels durent des heures) à Diane Johnson, pour parler de littérature en général. Cette dernière enseigne alors à l'université de Berkeley, en Californie, sa spécialité, « le roman gothique »... et n'a jamais écrit de scénario de sa vie. Dès juin 1977, Kubrick lui envoie une première ébauche de moins de trente pages, un second traitement en juillet, puis deux autres en août, etc. En novembre 1978, dans le *New York Times*, elle indique que le scénario a pris forme peu à peu, là, sur la table du salon de Kubrick, pendant sept mois, les pages s'amoncelant

à côté des boîtes à emporter de poulet tandoori. C'est le moment où les idées et les actions sont testées ; le texte de King, dûment annoté de part et d'autre, le récit passe dans les alambics avant de presque se solidifier. Diane Johnson détaille, dans le même article, le processus de Kubrick sur le récit : « *L'écriture était secondaire ; il fallait déjà savoir qui étaient les personnages, quels étaient les événements et la fonction exacte de chaque scène. Stanley n'arrêtait pas de dire : "Quand vous savez ce qui se passe dans une scène, les mots suivent."* »

Quand elle arrive en Angleterre, le 18 mars 1978, pour travailler de visu avec Kubrick sur le script, une partie (théorique) du film sur la motivation des personnages est quasi définie. Johnson décide de maintenir un peu de distance en résidant à Londres pour ne pas perdre son libre arbitre, suivant ainsi les conseils avisés de Terry Southern, le scénariste de *Docteur Folamour* : « *Assurez-vous de ne pas vivre là-bas [près des Kubrick] ; restez à Londres où votre vie ne vous appartiendra plus.* »⁴ Southern avait, lui, opté pour une méthode drastique pour ne pas se faire phagocytter : balancer quelques directives en deux temps, trois mouvements, quasiment depuis le siège arrière de la voiture, avant de repartir, et ce, trois fois par semaine. Tous les matins, une Mercedes orange conduite par un chauffeur vient la chercher pour l'emmener en une heure au lieu-dit, Abbot's Mead, près de Borehamwood dans le Hertfordshire, à deux pas des studios d'Elstree où se tournera le film. Là se trouve la maison de famille dans laquelle les Kubrick ont passé plus de dix ans et qu'ils vont quitter en

1979 pour emménager dans une demeure du XVIIIe siècle, le légendaire Childwickbury Manor, dans le même voisinage.

Les matinées studieuses sont dévolues au travail de scénario, tandis que les après-midis sont consacrés à la production du film avec l'équipe et les divers collaborateurs – décors, casting, musique, etc. – discussions auxquelles participent, au hasard des allées et venues, tous les membres de la famille dans un grand maelstrom créatif toujours dirigé par Kubrick, en chef d'orchestre, suivi par un dîner en famille. Dans les articles sur la question, Diane Johnson insiste sur le fait que, même si la décision finale appartient clairement au cinéaste, il collecte avec passion les informations, et écoute avec attention et avec respect toutes les suggestions de cette équipe « étendue », pour réfléchir à la meilleure option. Ceci contredisant effectivement le côté démiurge fou, reclus maniaque ou perfectionniste furieux qui le suivra toute sa carrière : un mythe alimenté par certaines anecdotes extrêmes, bien que véridiques, souvent sans prendre en compte tous les témoignages de ceux qui l'ont côtoyé. Il garde ainsi, pendant la conception de *Shining* et sa réalisation, une grande marge de manœuvre pour toujours améliorer le film, comme il le dit à Michel Ciment : « *Je pense que si la structure, les événements, ou plus simplement les moments sont bons, c'est généralement assez simple d'écrire la scène. Mais il y a des moments, dans certains films, où il n'y a même pas eu le temps d'écrire la scène. Cela n'a jamais été résolu jusqu'à, disons, deux jours avant de le faire, vous ne pouviez tout simplement pas réfléchir.* »⁵

Au printemps 1978, Johnson et Kubrick transposent leur exploration des thèmes généraux du film en analysant les ressorts des romans ou des films sur le surnaturel, notamment à travers le prisme de la psychanalyse. Qu'est-ce que la peur ? Pourquoi fascine-t-elle et pourquoi est-elle capable de susciter un certain plaisir ou une certaine satisfaction chez le spectateur ou le lecteur ? A-t-on besoin de la terreur pour traverser la vie ? Et enfin, comment créer des visions horribles qui surpasseraient toutes celles déjà imaginées ? Diane Johnson, avec sa connaissance immense des ressorts du roman gothique, constitue une excellente interlocutrice, l'aidant à prendre à revers un genre tout en remontant à ses sources, toujours en évitant les clichés. Ils cheminent à travers les contes, les romans, les mythes, les légendes et les boucles temporelles tout en gardant en tête un principe que Kubrick a bien énoncé dans son interview avec Ciment : « *J'aime ces domaines du récit où la raison est de peu de secours.* » *Shining* pourrait, de fait, s'envisager comme une balade terrifiante dans ce qui dépasse la raison : l'inconscient, avec, au cœur de la construction du scénario, un fameux essai écrit en 1919 par Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté* (*Das Unheimliche*) qui pourrait aussi être traduit par l'« *inquiétante familiarité* », « *l'étrange familier* » ou encore les « *démons familiers* ». Décortiqué pendant des mois par Kubrick et Johnson, cet essai analyse, selon les mots de Freud, « *ce qui provoque l'angoisse* », ce qui est familier ou sympathique, pour soudain déclencher l'inquiétude : une maison accueillante qui, subitement, fait peur ; des répétitions et des coïncidences involontaires ; les doubles ou son

propre visage croisé, par hasard, dans un miroir. Dans *Shining*, la liste qui correspond à ces paramètres paraît sans fin : de l'hôtel Overlook impeccable et nimbé de soleil qui semble, à un moment, être doué d'une vie propre, jusqu'à l'apparition des sœurs Grady en poupées immobiles, vêtues de robes bleues, mortes, mais « vivantes », en passant par une cellule familiale rassurante qui éclate pour devenir un danger mortel. Freud n'exclut pas non plus l'évocation pure et simple du surgissement du surnaturel dans l'esprit du sujet : « *Prenons l'inquiétante étrangeté qui émane de la toute-puissance des pensées, de la prompt réalisation des souhaits, des forces néfastes occultes ou du retour des morts.* [...] *On dit aussi d'un homme qu'il est unheimlich étrangement inquietant, quand on lui suppose de mauvaises intentions. Mais cela ne suffit pas, il faut ajouter ici que ces siennes intentions, pour devenir malfaisantes, devront se réaliser à l'aide de forces particulières.* [...] *C'est par le regard qu'on trahit de tels émois, même lorsqu'on s'interdit de les exprimer en paroles.* »⁶ Une description parfaite du personnage de Jack Torrance, tel qu'il se dessine dans le scénario – de plus en plus étranger à lui-même pour devenir une sorte de reflet du Mal absolu –, ou de la « double vue » (désignée sous le terme de *shining*) de l'enfant et sa « possession » par « Tony », avec une autre voix.

Autre influence, celle du roi de l'horreur cosmique, l'écrivain H.P. Lovecraft, pour l'implacable silence dans lequel il laissait ses lecteurs terrifiés. Kubrick confirme ce parti-pris à Vicente Molina Foix, en 1980 : « *J'ai lu un essai du grand maître H.P. Lovecraft*