

## SHINING – la chambre des parents

La chambre des parents est le lieu où tout se joue. Le lieu revient de manière régulière dans le film :

- 1) Séquence 9 : lors de la visite de l'hôtel, Ullman emmène Jack et Wendy dans leur appartement. (la séquence est coupée dans la version européenne).- 0h14
- 2) Séquence 13 : le petit déjeuner – 0h22
- 3) Séquence 20 : Danny retrouve son père dans la chambre – 0h36
- 4) Séquence 26 : Jack tente d'expliquer à Wendy que Danny s'est fait les blessures seul - 0h58
- 5) Séquence 30 bis (supprimée dans le montage européen) – 1h12  
En deux temps : seule Wendy apparaît dans la chambre, faisant les cent pas, Danny étant endormi dans la sieste, puis elle se rend à son chevet, il faisait un cauchemar.
- 6) Séquence 33 : Danny et Wendy dans la chambre, devant la télé (le plan est coupé dans le montage européen) – 1h14
- 7) Séquence 36 : REDRUM / l'assaut – 1h30

La chambre permet d'apprécier la progression de la tension : les deux premières séquences (9 et 13) sont des séquences apaisantes (même si Jack fait montre d'une ironie envers sa femme qui dénote de rapports particuliers entre les deux : Jack semble la prendre pour une imbécile, fan de films d'horreur...), dans lesquels les problèmes se posent en famille. La séquence pivot est la séquence 20, dans laquelle nous comprenons que Jack a basculé. Il est exclu de la chambre des parents dans la séquence suivante, et n'y reviendra qu'à coups de hache. Dans l'intervalle, Danny a pris sa place.

Le lieu, qui est censé être un lieu protecteur, porteur d'amour, mais aussi de vérité sur le couple se désagrège petit à petit ; jamais les trois personnages n'y sont présents en même temps, et il est soumis aux outrages successifs de Danny (REDRUM) puis de Jack.

Les trois premières séquences dans la chambre sont des séquences de jour ; ensuite, les séquences sont majoritairement des séquences nocturnes (sauf le plan de la séquence 33).

Le montage européen privilégie les occurrences Jack-Wendy, supprimant les séquences où il n'apparaît pas dans la chambre. Du coup, l'exclusion de Jack de la cellule familiale est moins flagrant dans ce montage.

La plupart des séquences dans la chambre se terminent par un fondu enchaîné, sauf la dernière, où l'on sort de la séquence en cut, suivant Danny et Jack lors de l'arrivée d'Halloran.

Il est intéressant de suivre l'évolution de la chambre au long du film ; nous nous arrêterons sur la séquence 20, pivot de l'intrigue, et dans un deuxième temps, nous observerons notamment la porte de la salle de bain, dont nous connaissons le rôle central dans le film, ainsi que la façon dont est meublée la chambre.

### **1. Séquence 20**

Comme nous l'avons dit, la séquence 20 a une place centrale dans l'intrigue. Elle illustre le tournant de Jack, le changement de rapports entre lui et son fils. Elle est la seule séquence dans la chambre qui ne se termine pas par un fondu enchaîné, avant bien sûr la séquence 36 et la destruction de la porte de la salle de bain.

a) Découpage plan par plan

P	Taille Mvmts	Descriptif	Dialogues	Durée	Timer
		Carton MONDAY		0'02	0'02
1	GP Z.Arr PE	Plan supprimé dans le montage européen : Danny et Wendy regardent la télévision dans le grand salon, alors qu'il neige beaucoup dehors. Les personnages sont de dos, face à la télé.  Danny se lève et sort par la gauche.  <i>Fondu enchaîné</i>	- Maman - Oui ? - est-ce que je peux aller chercher mon camion de pompiers dans ma chambre non, pas maintenant, Papa dort. - Je ne ferai pas de bruit - Allons, doc, il s'est couché il n'y a pas longtemps, tu ne peux pas attendre un peu ? - Je ne ferai pas un bruit, je marcherai sur la pointe des pieds... - D'accord, mais vraiment pas un bruit - D'accord maman. - Et reviens vite, je vais faire à manger bientôt, OK ? - OK, maman.	1'20	1'22
2	GP Z.Arr Tr. arr PanoGD	La poignée de la porte tourne, Danny entre doucement. Il avance à pas feutrés, monte les quelques marches, et regarde HC droite. Son père est assis sur le lit. Jack tourne la tête, et voit son fils.		0'44	2'06
3	PM / PF / H (Danny)	Jack / son reflet dans le miroir. Danny est entre les deux. Jack tend la main vers Danny, et lui fait signe de s'approcher.	- je peux aller chercher mon camion ? - viens ici d'abord.	0'24	2'30
4	PM / PF / H	Jack sur le lit Danny entre dans le champ, se dirige vers Jack, et ce dernier le monte sur ses genoux.	- comment ça va, doc ? - OK	0'29	2'59
5	PR / PF / H-  (pano HB)	Les personnages de face	- tu t'amuses bien ? - oui - très bien, je veux que tu t'amuses. - oui, papa... Papa ? - oui ? - tu es malade ? (bad) - non, un peu fatigué. - Pourquoi tu ne dors pas ? - Je ne peux pas, j'ai trop à faire. - Papa, tu aimes cet hôtel ? - Oui, beaucoup, pas toi ? - Je crois... - Super, j'ai envie que tu aimes cet hôtel. - Je voudrais qu'on reste là toujours, pour toujours - Papa... - Quoi ? - tu ne nous feras pas de mal, à maman et moi, hein ? - Qu'est-ce que ça veut dire ?	2'01	5'00
6		Id P4	- Est-ce que c'est ta mère qui t'a dit ça ? que je vous pourrais vous faire du mal ? - Non papa. - Tu es sûr ? - Oui, papa.	0'17	5'17
7		Id P5	- Je t'aime Danny, je t'aime plus que tout au monde. Et je ne te ferai jamais de mal, jamais. Tu le sais, hein ? - Oui, papa.	0'17	5'44

MONDAY



### ***b) musique pour cordes, percussions et celesta III***

La musique, bien que non signalée dans le tableau de découpage plan par plan a une grande importance dans cette séquence, même si elle fonctionne de manière traditionnelle.

Il s'agit du Musique pour cordes, percussions et celesta III de Bela Bartok.

Le premier mouvement correspond à l'entrée de Danny.

Le deuxième mouvement commence quand Danny regarde HC vers la chambre des parents.

Ce mouvement s'amplifie au moment où Danny se retrouve sur les genoux de Jack (violons plus aigus, rythme plus enlevé).

Une troisième partie commence à la question « tu es malade ? » (on retrouve les percussions du début, qui lance le passage plus 'mélodique').

A la question, les violons entament une descente vertigineuse qui aboutit à la mélodie. Cette descente des violons soulignent le dérangement de Jack me semble-t-il. C'est la question de Danny qui déclenche la perturbation, pour Jack, et pour le spectateur. Le motif de la descente des violons, et de la ligne de piano, est caractéristique du film d'horreur. (voir les partitions de Frizzi pour Lucio Fulci par exemple).

La mélodie qui suit accompagne le discours de Jack sur l'hôtel. ça sonne faux, dans la bande son aussi. Mais la mélodie ralentit, est chaque mot de Danny est accompagné d'une nouvelle pose dans le rythme du morceau, jusqu'à la question fatidique, qui lance une nouvelle partie (annoncée par les percussions).

Puis de nouveau une descente (la même que pour le plan du labyrinthe), alors que Jack se met à sourire étrangement.

Tension avec les violons.

Coup de cymbale sur le carton WEDNESDAY.

On voit à quel point la ligne musicale accompagne le spectateur dans sa perception de la scène. C'est elle qui crée la tension, qui signifie, par l'alternance de descentes, et de moments de tension, la dérive de Jack.

On perçoit également comment Kubrick a souligné les questions de Danny par des changements dans la ligne mélodique.

Quels sont les autres éléments inquiétants pour le spectateur ? Ils sont assez peu nombreux. On peut envisager de montrer l'extrait sans le son, et de les décoder :

- manifestement, la question de Danny apporte son pesant de dérèglements.
- le plan 3, dans sa composition, installe aussi une inquiétude : le reflet dans le miroir et Jack enferment Danny.
- la durée a-normale des plans.
- le pano violent du plan 2.

Il y a donc, si l'on excepte la bande musicale, assez peu d'éléments qui orientent cette séquence vers un sentiment d'inquiétude.

La musique, en plus, nous ramène au moment de la plongée vertigineuse (cf. les descentes dans la partition) dans la séquence 14, lorsque Jack semble observer sa famille dans le labyrinthe. C'est en effet le même morceau de Bartok qui est utilisé.

Le fait est que cette séquence s'insère bien dans une suite de clefs qui nous permettent de comprendre le dérangement de Jack, et le rapport à la séquence du labyrinthe, à son enfermement progressif (même si enfermement n'est peut-être pas le bon terme à propos de l'espace du grand salon dans lequel il a établi son bureau) ; Jack s'est déjà mis en colère contre Wendy (séquence 16 – Tuesday), est apparu comme semblant perdre la raison (séquence 17 – Thursday).

### ***c) Mouvements de caméra***

L'utilisation du zoom, combiné au travelling arrière ne surprend pas dans un film de Stanley Kubrick. Ces mouvements de caméra apparaissent très souvent, dans tous ses films.

C'est le cas ici dans les deux premiers plans. Le zoom arrière dans le premier plan permet d'enfermer les deux personnages dans un espace composé (cf. premier plan de ORANGE MECANIQUE...).

Dans le deuxième plan, le principe est le même : on part d'un détail, la poignée de la porte, puis le plan s'ouvre, et dégage un espace. Mais dans le plan 2, l'espace n'est pas dégagé pour enfermer le personnage, mais plutôt pour l'attirer ; la caméra accompagne son avancée, accompagne son regard dans un panoramique violent, qui induit une perturbation de personnage, mais aussi force le regard du spectateur : tout ne se passe pas comme prévu, normalement Jack aurait dû dormir ! La caméra aurait dû poursuivre le travelling arrière, laisser cette place, que nous connaissons depuis la séquence 9, pour que Danny se rende à sa chambre, mais le travelling s'arrête, et après le panoramique ultra rapide, plus un mouvement, comme si la situation exigeait une fixité, qui rajoute immanquablement à la tension de la scène.

Dans ce plan, Danny marque une profonde hésitation, méfiance, à l'égard du lieu, de cette chambre parentale ouverte, donnée à son regard. La chambre des parents est, traditionnellement aussi, lieu d'inconnu pour l'enfant, donc d'inquiétude : on n'y pénètre qu'à tâtons, toujours en douce.

Que peut bien faire son père, pourquoi ne dort-il pas ? L'incompréhension de l'enfant face à l'adulte est portée cette question, la naïveté face à la complexité de l'adulte.

Dans le plan 3, Jack invite Danny à s'asseoir à ses côtés. Le miroir, qui jouait un rôle important dans la séquence 13 (et qui révélera le mot Murder à Wendy) renvoie son image et Danny se retrouve pris entre les deux 'Jack'. On sait l'importance du double dans le film (notamment les jumelles) mais dans le cinéma fantastique dans son ensemble.

La séquence se termine par quatre plans raccordés à 45°. Quatre plans, qui comme le plan 3 sont quasi fixes.

Le plan 5 est déséquilibré par un léger pano (imperceptible) qui accompagne la question « *tu ne nous feras pas de mal, à maman et moi, hein ?* », déjà soulignée par la musique.

#### *d) durée*

C'est on l'a vu, la longueur forcée de ces plans (principalement le plan 5 – plus de 2 minutes) qui rendent aussi la situation tendue, instable. Comme pour les mouvements de caméra, les plans longs sont une marque de fabrique de Kubrick : « si un acteur donne quelque chose de terriblement excitant du point de vue du jeu, je pense qu'il est important de rester sur son visage... » (propos de Anthony Harvey, monteur de Lolita et Dr Folamour, cité dans la monographie de Michel Ciment). Dans ce cas, pourquoi couper ce plan 5 ?

Le raccord avec le plan 6 induit en lui-même un déséquilibre. On sort du rapport père-fils, on est mis à distance, non pas par pudeur, mais parce que ce rapport est faussé, ce que montre à merveille le jeu de Danny Lloyd.

C'est suite à la question de Danny (déjà soulignée par la musique, par le léger pano...) que nous sortons du plan, que nous sommes écartés. Ensuite, quand le spectateur a bien compris le déséquilibre de la situation, il peut réintégrer le plan (plan 7, identique au plan 5). Plus moyen d'accorder le moindre crédit au personnage de Jack.

## 2. Les autres séquences

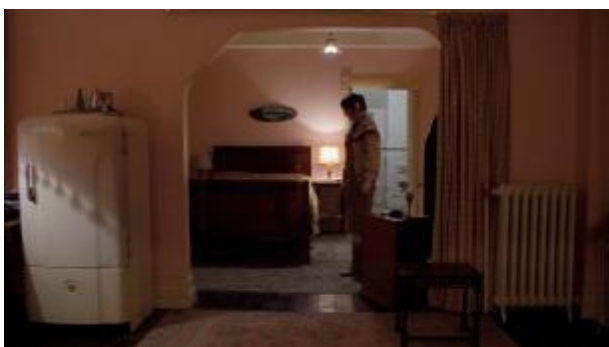
### *a) la salle de bains*

Dans toutes les séquences, la porte de la salle de bains est ouverte, sauf pour la dernière séquence (36) ; en résulte un lieu, qui semble familier, trivial peut-être, mais dans lequel nous ne pénétrons pas et qui se relèvera traumatique : Danny signale l'importance du lieu en allant le nommer dans la séquence 36 (redrum).

Il est intéressant de faire le rapprochement entre l'appartement des Torrance, et la fameuse chambre 237.

Effectivement, dans le montage européen, nous n'entrons pas dans la salle de bains des Torrance avant la séquence 36. La salle de bains dans laquelle nous allons pénétrer est la salle de bains de la chambre 237, qui doit beaucoup aux fantômes / fantômes de Jack, ou de Danny (rappelons que c'est lui qui regarde !).

Les deux appartements sont assez semblables, dans le sens où s'enchaînent 'living room, bedroom, bathroom' (selon Ullman, dans la séquence 9). De plus, on remarque dans les deux des cloisons ouvertes, en voûtes qui rapprochent les deux lieux.



architecture, phantasme et 'réalité'

De fait on comprend mieux que Jack, ayant vécu l'épisode de la chambre 237, détruit la salle de bains de l'appartement.

Le luxe de l'hôtel contraste avec le dénuement, le côté 'cosy' ou 'homy' (selon les propres mots de Jack dans la version américaine) de l'appartement alloué aux Torrance. On ressent son désappointement dans la séquence 9 (qui n'apparaît pas dans la version européenne : encore un passage chargé de sens qui disparaît).

Jack vise plus haut, plus de reconnaissance, plus de plaisirs et de luxe.

Il n'est pas étonnant que Danny ne comprenne pas cette dimension du caractère de son père, pour qui la cellule familiale est son monde, sa mère LA femme, ... Lui a bien vu que la femme de la chambre 237 n'est pas ce que l'hôtel prétend !

## b) L'ameublement de la chambre

La famille Torrance modifie à sa guise l'ameublement de la chambre, qui évolue de séquence en séquence.

Si peu de changements sont à noter entre les deux premières séquences (la séquence 13 ne montre pas grand chose du lieu, à part le miroir), l'évolution est davantage perceptible avec la séquence 20.

- les lampes de chevet ont changé
- le chevet près de la porte de la salle de bain a disparu.

Dans la séquence 26, le chevet est de retour, et une nouvelle lampe y a trouvé sa place. L'ameublement ne changera plus ensuite.



le chevet fantôme

Ces changements permettent de travailler la composition du plan. Dans la séquence 20, Jack apparaît au centre de l'image, au centre de la vision de son fils, alors que dans la séquence 26, le bord latéral du lit partage le plan en deux. Dans les séquences 26, 33 et 36, qui se déroulent de nuit, l'éclairage prend une grande importance, et les lampes de chevet sont les seules sources de lumière (comme les bougies dans BARRY LYNDON).

La continuité est rompue par ces évolutions de mobilier, mais c'est un des motifs récurrents de SHINING (voir à ce propos <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining2.html>). Cela renforce d'autant l'instabilité qui règne dans la séquence 20 (cf. 1), et met en avant encore la place de la salle de bain : il n'y a rien entre Jack et la salle de bain (le chevet les aurait isolé). Elle apparaît comme l'arrière-fond de ce qui se passe, des pensées de Jack, des phantasmes, la place du fantôme (littéralement dans la chambre 237).

Dès lors, comment ne pas voir dans le petit Danny, portant le couteau, et apposant le mot meurtre sur la porte de la salle de bains, un écho lointain de la fameuse scène de douche de PSYCHOSE, la mère étant tapie à l'arrière plan ?



une douche, un couteau, un meurtre

C'est Danny, qui, par son geste de verbalisation, déclenche la fureur paternelle, comme si le personnage déclenchait lui-même les événements, pour voir ce que ça fait : il voit la femme dans la chambre 237, annonce l'acte meurtrier... comment le père va-t-il réagir face à cela ? Danny est un défi lancé à Jack.

« Tu ne nous feras pas de mal à maman et à moi ? » (séquence 20) sonne du coup comme un « essaie, pour voir ! ».