

Versions de SHINING

En guise d'introduction, se pose la question du format du film dont on parle avec nos élèves : il n'est pas coutume de travailler sur une carte dont on rognerait les marges en histoire, ou sur un texte dont il manquerait les premières lettres de chaque ligne (exemple provocateur). Il faut donc se poser la question du choix du format du film, et bien remarquer que la version cinéma, que nous voyons en salle avec les élèves, et les extraits vidéos sur lesquels on travaille sont différents.

1. Question de format

Stanley Kubrick choisit, au moment de sortir ses films en vidéo, de les éditer au format 1.33 : 1, alors que depuis longtemps, le format adopté pour la salle est un format plus large (1.66 : 1 pour SHINING¹).

Ce qui motive ce choix...

On peut s'étonner de cette faute de goût, de cette erreur d'appréciation, puisque le format qui se développe alors, et devient le standard à l'aune du XXI^e siècle dans l'édition vidéo, c'est bien le format 16 : 9^e, qui équivaut à une image au ratio 1.77 : 1.

Du coup, il y a une sacrée différence entre l'image au cinéma, et l'image chez soi.



image au format 1.33 : 1



image au format 1.66 : 1

Le choix de Kubrick est en tout cas respecté par son éditeur depuis la VHS jusqu'au DVD et il n'existait pas encore de version 'widescreen' de nombreux films de Kubrick en France, jusqu'en décembre 2007 : c'est en effet la date retenue par Warner pour passer outre la demande de Kubrick et sortir en zone 2 (la zone de la France pour l'édition dvd) les versions respectant le format cinéma de SHINING, mais aussi de EYES WIDE SHUT et ORANGE MECANIQUE entre autres.

Cette différence de format, loin d'être anecdotique, pose de vrais soucis : Kubrick a beau être un maniaque du cadre, parfois il y a des parasites dans les marges : le plus célèbre étant l'hélicoptère dans la première séquence.



¹ Contrairement à ce qui est dit dans le livret lycéens au cinéma par Cyril Neyrat, p. 13 : « *Second parti pris de mise en scène : l'obsessionnelle géométrie quadrangulaire. Tout est carré dans SHINING, à commencer par le format de l'image : le choix du 1.33 est singulier pour l'époque et pour le genre, qui privilégient plutôt le grand spectacle des formats larges (1.85, cinémascopes ou équivalents).* » Voilà qui est assez mal connaître l'objet dont on parle... : le genre d'erreur à éviter face à une classe !

autres exemples



Il s'agira bien, dans une étude en classe, de ne pas commettre d'erreur de lecture, et de bien savoir de quelle image on parle ! L'impact des plans cités ci-dessus n'est assurément pas le même selon le cadrage choisi : pour exemple, l'impression de projection mentale qui émane du 3^e exemple avec le front proéminent de Jack Nicholson/Torrance est gommé dans la version cinéma au profit de son regard.

Voilà pour l'image, pour l'espace du film. Or si vous voyez le film en salle en Amérique, ce qui n'est peut-être pas à l'ordre du jour, vous ne manquerez pas d'être aussi surpris par la durée, qui diffère de près de 25 minutes par rapport à la version française. On se renseigne, on croit encore à un coup de la production, qui surprendrait cependant puisque Kubrick et la Warner entretiennent des rapports étonnamment bons : or il n'en est rien. Il existe bel et bien deux montages, attestés par Kubrick, l'un pour l'Amérique, l'autre pour l'Europe. De nombreuses scènes sont ainsi absentes du montage européen, qui gagne en dynamisme, peut-être, mais qui y perd en densité, à mon avis.

D'où une difficulté supplémentaire quand on aborde ce film : il s'agit non seulement de prêter attention à la question du cadre, surtout si l'on travaille en classe sur support vidéo mais aussi de bien se référer au bon montage (ce qui dans notre cas ne pose pas de réels problèmes).

2. Question de temps

SHINING a connu trois étapes de montage². Si la critique s'accorde à reconnaître que le montage américain est plus bavard, mais aussi plus dense quant à la psychologie des personnages, on oublie généralement que les choix de coupe faits par Stanley Kubrick ont développé dans le montage européen un caractère brouillon, en tout cas plus chaotique que dans la version américaine.

Le choix de réduire la durée du film se fait suite aux projections en avant-première aux Etats-Unis et en Europe. Trois jours après l'avant-première, Kubrick supprime la scène finale (qui montrait Ullman rendant visite a posteriori à Danny et Wendy, et rappelle étrangement le happy end de la série télé de Mick Garris)³. Mais c'est surtout après l'avant première européenne que la majorité des coupes est effectuée, entraînant cette fois-ci les différences entre les deux montages.

La scène la plus fréquemment évoquée qui a disparu de la version européenne apparaît dans le premier quart du film : un médecin visite Danny après sa (première apprend-t-on) syncope, et s'ensuit un dialogue entre Wendy et le docteur ; Wendy dévoile alors que Jack a frappé Danny.

Cette scène en apprend beaucoup sur le couple Danny / Jack, mais aussi sur la place qu'occupe Wendy entre le père et son fils.

² Selon Jan Harlan, *Stanley Kubrick Archives*, Taschen, 2005

³ selon imdb.com, cette fin s'insère entre le plan de Jack congelé et le zoom sur la photographie. Ullman expliquait à Wendy que rien dans les recherches entreprises n'avait permis de comprendre d'où venaient les apparitions.



séquence 5

Si c'est l'une des coupes les plus conséquentes du film (près de 6 minutes), ce n'est peut-être pas là qu'il faut chercher les plus gros écarts entre les deux versions. D'autres manques me semblent en tout cas plus pertinents, et font état de deux choix, assez différents, de montage.

a) Les personnages

Le rapport à l'alcool, et par conséquent le rapport familial, est développé également dans d'autres séquences supprimées. Lors de la visite de l'Overlook, Jack assume devant la direction de l'hôtel qui déclare qu'il ne reste aucune bouteille d'alcool dans le bar, le fait qu'il ne boit pas (« *we don't drink* »).

La séquence 23 est elle aussi amputée, dans laquelle Jack et le barman Lloyd discutent de l'alcool et des femmes : il est fait allusion à l'alcoolisme de Jack et à sa relation avec Wendy.

Ces allusions claires au passé de Jack renforce l'atmosphère viciée dans laquelle évolue le couple : Wendy apparaît d'autant plus soumise (préparant toujours le repas – dans une autre scène coupée), Jack d'autant plus violent et misogyne. Le passé est plus présent dans la version américaine que dans la version européenne, où tous les problèmes ne semblent émaner que du seul lieu.

Jack apparaît aussi davantage vantard, et peu sûr de lui lors de l'entretien d'embauche : il fait passer son passé d'enseignant pour un gagne-pain, et renchérit sur son véritable métier, écrivain. Rappelons, même s'il n'y a pas un rapport direct, que dans le roman de Stephen King, Jack est renvoyé de son poste d'enseignant après avoir tabassé un étudiant.

L'autre rapport entre personnage qui est gommé de la version européenne est la relation Danny-Wendy. Un des motifs de la version américaine est d'ailleurs oblitéré par les coupes : par deux fois, Danny et Wendy sont montrés ensemble autour du poste de télévision, seul lien rassurant avec l'extérieur. La première de ces scènes intervient dans la version US après que Jack a rencontré les jumelles dans le couloir de l'Overlook. La seconde, en pleine folie de Jack (alors qu'il vient de saboter la radio).

Ces deux scènes précèdent une rencontre avec Jack : dans la première, c'est Danny qui quitte le poste de télé et en allant chercher un jouet, il découvre son père dans la chambre, prostré.

Lors de la seconde scène, c'est Wendy qui s'éloigne du poste de télé, elle aussi pour rejoindre Jack ; s'ensuit la découverte du manuscrit et la poursuite dans les escaliers.



Séquence 20



Séquence 33

Le montage américain montre à quel point la télévision a une place centrale dans le cercle familial, et dans sa dissolution, puisqu'elle réunit le fils et sa mère, et qu'elle entre dans une opposition avec le personnage de Jack.

Il y a une autre scène, participant du rapport entre Danny et Wendy qui a disparu du montage européen : suite à la séquence 30, alors que Grady vient d'expliquer à Jack qu'il faut qu'il se débarrasse de son fils, Wendy accourt auprès de Danny, qui dormait . Il hurle, le mot REDRUM. Danny n'est plus 'là', c'est Tony qui a pris sa place.

Cette séquence traumatique explique sans doute pourquoi Wendy décide de partir chercher Jack avec une batte de base-ball. Elle permet aussi de montrer les dégâts de la situation sur Danny, qui n'apparaît pas, dans la version européenne, pendant près de 40 minutes (sauf par l'intermédiaire de ses visions – Danny n'agit pas entre l'épisode de la chambre 237 et l'épisode de redrum).



séquence 30

Le rôle protecteur de Wendy est amenuisé dans la version européenne, notamment dans le premier quart du film. Exemple dans les séquences 13 et 15, avec deux séries de 4 plans :

Séquence 13, Carton : A MONTH LATER.

l'Overlook, en plan d'ensemble, avec des hurlements lointains en écho.

Wendy amène le petit déjeuner à son mari

Danny fait du tricycle dans les couloirs.



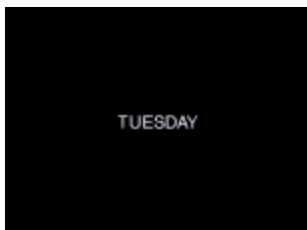
séquence 13

Séquence 15, carton TUESDAY

l'Overlook, en plan d'ensemble, avec des hurlements lointains en écho.

Wendy ouvre une boîte de salade de fruits, dans la cuisine

Danny fait du tricycle dans les couloirs.



séquence 15

Les troisièmes plans de chacune de ces séquences sont coupés.

Le fait de supprimer systématiquement les apparitions de Wendy dans cette structure régulière permet de renforcer l'impression d'abandon de Danny, perdu dans les couloirs de l'hôtel.

b) Le crime originel

Autre coupe assez mince en temps, mais riche en sens : durant la visite de l'Overlook, Ullman explique à la famille Torrance que les décorations sont inspirées par l'art indien, et en parallèle, que l'hôtel est devenu un lieu de villégiature privilégié pour des présidents, et des célébrités du show-biz.

« (...) dans *SHINING*, il aurait dû également s'en prendre au racisme (l'hôtel Overlook avait été construit sur un cimetière indien), un thème qui fut abandonné en cours de route. »⁴

Cette violation de la terre originelle des indiens, qui apparaît en filigrane dans la version européenne gagne donc en importance dans la version US.

c) le fantastique / l'horreur

La fameuse scène du médecin évoquée plus haut commence par une ouverture au noir. La voix du médecin ouvre la séquence : « *Tiens tes yeux tranquilles que je puisse voir – Now hold your eyes still so I can see* », avant même que l'on voie ce qui se passe. Il est évident à ce moment que la phrase dite ne s'adresse pas à Danny, mais au spectateur, et que l'enchaînement avec les trois plans précédents fait sens : bon maintenant, vous avez vu l'horreur pure, symbolisée par la vague de sang, les deux jumelles et le regard exacerbé de Danny, donc vous pouvez vous tenir tranquilles.

Or, quand le contexte de prononciation de cette phrase s'éclaire, le sens change et prend une nouvelle dimension : on comprend à quel point les images vues imprègnent le regard de Danny, sa rétine même ; le médecin essaie de décrypter l'horreur contenue dans l'œil de l'enfant.

« *Toute la question (contradiction) kubrickienne, et que *The Shining* pose de manière radicale, se situe entre ces deux pôles : voir ou ne pas voir. Garder les yeux ouverts, ou « wide shut », autrement dit grands fermés (...). Contrairement à de nombreux films fantastiques mettant en jeu un brouillage des réalités, dans le film de Kubrick, il ne sert à rien de fermer les yeux. Les fantômes persistent. Le shining est le contraire de l'overlook : voir n'est pas regarder.* »⁵

Autre scène amputée qui apportait un plus (sans doute un peu outré) au niveau des codes de l'horreur : Wendy, lors de la panique finale, quand elle erre, couteau à la main, dans les couloirs de l'Overlook, arrive dans le salon orné de fresques indiennes. Là, les morts sont revenus, et sont assis, sous forme de squelettes, dans les fauteuils du salon.



séquence 41

Si les deux points que nous venons d'évoquer relèvent davantage des équilibres thématiques du film, il existe, et c'est me semble-t-il encore plus intéressant, des différences notables quant à la structure même choisie par Kubrick pour les deux montages, notamment quant à l'utilisation des fameux cartons, mais aussi dans les transitions entre les séquences.

d) les cartons

L'utilisation des cartons indique clairement un resserrement du temps : on passe du mois, au jour, puis à l'heure ; néanmoins, cet aspect est assez fortement gommé de la version européenne par la suppression de deux cartons : THURSDAY ouvrant la séquence 17 et 8 AM ouvrant la séquence 32⁶, au profit d'une plus grande élasticité du temps, du moins d'une gratuité dans l'utilisation de ces mêmes cartons. Le spectateur est davantage perdu ; mais le côté implacable, notamment de la dernière journée, est amoindri.

L'interprétation des actions des personnages est biaisée : suite à la dispute du MARDI, Wendy semble aller jouer avec Danny dans la neige, comme s'il y avait une conséquence à la dispute. Dans la version US, la dispute semble sans conséquence, dans le sens où il n'y a pas d'échappatoire.

Le carton 8 AM de la version américaine a la vertu de marquer le démarrage de la dernière journée. Dans la version européenne, la dernière journée n'est pas clairement définie ; le carton 4 PM gagne du coup une dimension de gratuité, qui est absente de la version US.

⁴ Diane Johnson, *Une existence humaine et pleine*, in Positif n°464, octobre 1999, p. 30

⁵ J.B. Thoret, *remarques à propos de *The Shining**, simulacres n°1, 1999

⁶ Voir le découpage séquentiel proposé sur le site

e) les fondus

Ces différences de choix, dont le caractère aléatoire apparaît sans doute, renforce le trouble qui touche le spectateur attentif, et jette un doute sur la maîtrise absolue qui serait un des objectifs, sinon le point fort de toute création kubrickienne. Il montre aussi qu'il y a différents choix possibles, des coupes envisageables, auxquelles le réalisateur cède ou non, et qui n'entraînent pas un tel écart de sens.

Dans le cas de SHINING, le film gagne en tension par moments, devient plus saccadé, ce qui colle dans un sens au propos⁷ ; mais on perd semble-t-il un équilibre, dans l'œuvre même.

Prenons comme exemple d'équilibre interne le début du film, qui se déroule en 5 temps : ouverture + THE INTERVIEW – fondu enchaîné / Danny et Wendy – *fondu enchaîné* / l'entretien d'embauche (suite) – fondu enchaîné / Danny devant la glace – fondu au noir / *le médecin* – cut.



fondu fermant la séquence 3

Groupe de séquences suivant :

CLOSING DAY – fondu enchaîné / visite de l'hôtel + Danny et les jumelles – *fondu enchaîné* / la salle de bal – *fondu enchaîné* / la cuisine – fondu enchaîné / Wendy + Jack et Ullman – fondu enchaîné / Danny et Halloran dans la cuisine – cut.

On voit dans ces deux exemples que Kubrick se sert des enchaînements pour scander son récit, ménageant une fluidité entre les séquences de chaque partie, et terminant ces deux premières parties par un cut. De même pour la partie suivante, puis la mécanique s'emballe, bien évidemment au moment où Jack commence à perdre la raison. C'est alors que les cartons indiquant les journées se succèdent avec le plus grand rythme.

Cet équilibre est bien absent de la version européenne (les indications en italique marquent les disparitions).

Le choix de réduire aussi significativement SHINING dans son montage européen en fait en tout cas le film le plus court de Kubrick dans la période 1968 – 1980.

La tendance de Kubrick de composer des films assez longs en temps existe depuis SPARTACUS (question de genre, il est vrai). Déjà LOLITA excédait les deux heures et demi. Il s'en explique dans une interview de 1960 : « *On peut réussir à adapter n'importe quel roman, à condition de ne pas perdre l'intégrité esthétique de l'œuvre en retranchant sa longueur. Par exemple, certains romans ont besoin d'un grand nombre de péripéties variées : ils perdent de leur impact lorsqu'on les prive largement de leur contenu ou de leur développement dramatique.* » Apparemment pas SHINING...

(à suivre : la comparaison se poursuit dans le document *La Chambre des parents*)

Jerome.PEYREL

⁷ voir page 8 du livret lycéens au cinéma écrit par Cyril Neyrat