

Le Mal et son incarnation transmédiale

(ou : « Encore un texte sur *Shining*... ? »)

« Être fidèle ne veut rien dire. Il faut être juste. Envers l'oeuvre choisie, et par conséquent envers soi-même » — Jean-Luc Godard, *Les Cahiers du Cinéma* (20 août 1958).

J'hésitais à titrer ce travail par un tout aussi grandiloquent « King et Kubrick : quand les grands esprits entrent en collusion », ou quelque chose du même principe. Et je l'avoue, citer Godard en exergue d'un texte concernant Stanley Kubrick est un peu provocateur, le cinéaste français évoquant son homologue américain en des termes peu flatteurs dans les *Cahiers du cinéma* (tels que Kubrick en roi de « l'esbroufe », du « tape-à-l'œil », du « copiage » et du « matuvuisme » ...). Pourtant, cette citation d'en-tête m'apparaît capitale afin de mieux saisir une querelle encore plus marquante, soit celle qui entoura le film *Shining* (*The Shining*, 1980), et qui opposa la vision de Stephen King (auteur du roman sorti en 1977) et celle de Kubrick. À l'heure de la sortie de l'adaptation cinématographique du roman de King, *Doctor Sleep* (de Mike Flanagan, 2019), soit la suite du roman *Shining* (la distinction que j'appuie ici s'avérera capitale) centrée autour du personnage de Danny adulte, il m'intriguait de comparer une bonne fois pour toutes ces deux *Shining* avant d'aller découvrir ce *sequel* qui, je le justifierai, est au-combien problématique. Je ne peux faire ici une réelle analyse du film de Kubrick — par ailleurs maintes fois effectuée — dans le style de *Room 237* (Rodney Ascher, 2012). Aussi, je n'ai pas voulu trop être influencé par la pléthore de textes disponibles évoquant le film ou par les entrevues d'un King frustré, mais seulement essayer de comprendre, à travers ma propre comparaison des deux œuvres, appuyée par un

cadre théorique basé sur les processus d'adaptation au cinéma, pourquoi l'écrivain a annoncé avoir « détesté » le film, de la mise-en-scène aux acteurs (Jack Nicholson en « ferait trop », Shelley Duvall serait « hystérique » ...). À mon sens, ce conflit entre ces deux artistes révèle surtout une vision de l'oeuvre, de sa *fabula*, et par conséquent du monde, pour le moins divergente. Je pense ainsi que, dans le cadre de cette analyse succincte, une façon synthétisée d'aborder ce conflit serait via la représentation de la figure du Mal et son « incarnation », si je puis dire, d'une oeuvre à l'autre.

Ainsi penchons-nous d'emblée sur cette référence à Edgar Allan Poe en exergue du roman, soit une citation tirée de sa nouvelle *Le Masque de la mort rouge* (1842). Cette filiation dans la veine des contes fantastiques est donc pleinement revendiquée par King (qui est pour beaucoup d'amateurs le digne héritier de Poe, H.P. Lovecraft et des autres auteurs du courant américain) : la mort rouge est convoquée en tant que présence extérieure macabre qui s'invite aux festivités d'un château, annoncée par la présence d'une inquiétante horloge. Cet objet de mauvaise augure est repris dans le roman, comme tant d'autres éléments de la nouvelle de Poe (du bal masqué et costumé dérivant en orgie jusqu'aux « yeux rougeoyants et sanguinaires » du monstre à la fin). Cela dit, Stephen King cite aussi, juste après cet extrait, une simple phrase de Goya : « le sommeil de la raison engendre les monstres ». On peut penser, si on lie cela avec le genre fantastique que l'auteur revendique, que son interprétation est la suivante : le Mal se sert de notre faiblesse pour se révéler et s'incarner. Cette citation, pourtant, serait aussi révélatrice de l'adaptation filmique (1980), et son sens devient chez Kubrick beaucoup plus ambiguë, c'est-à-dire psychanalytique. Kubrick ayant coscénarisé le film avec l'auteure Diane Johnson, il est d'autant plus *responsable* des changements narratifs qui en découlent. Mon hypothèse ici est que l'une des clefs de compréhension de ce « rejet »

du film par l'auteur du roman original, au fond, viendrait du fait que c'est le *genre* de l'oeuvre qui a changé durant l'adaptation : subrepticement, au fil du film de Kubrick, ce touche-à-tout (et à tous genres), l'on passe d'un conte fantastique à un thriller psychologique. À moi de le démontrer dans ce qui suit.

(Et pour plus de clarté à la lecture lors des comparaisons, les citations du roman sont tirées de la traduction française et celle du film issues de la version originale en anglais).

Des renvois à l'oeuvre originale sont présents dès le début du film. Les « indices proprement dits » (pour reprendre un terme de Roland Barthes concernant les processus de transferts narratifs) sur l'Overlook respectent l'oeuvre originale ; les indices spatio-temporels ainsi que relationnels concernant les personnages sont maintenus (à l'exception de certains aspects comme le physique de Wendy et les motifs de la grande moquette de l'hôtel). Certes, les mentions au passé d'alcoolique impulsif de Jack sont évacuées (et la dimension héréditaire de cette tare, capitale chez King, est écartée chez Kubrick), à l'exception d'une allusion à son passé de professeur par le directeur de l'hôtel Stuart Ullman, ainsi qu'une autre de Wendy au bras cassé de Danny. Mais l'atmosphère angoissante du grand hôtel désert y est ensuite rendue par des processus d'énonciation filmiques. L'utilisation du steadycam et ses travellings permet de suivre à « hauteur d'enfant » le parcours de Danny sur son tricycle (absent du roman) ainsi que les déambulations Jack à travers les méandres de sa folie croissante, traduisant ainsi le caractère étouffant et oppressant de l'immense hôtel. Comme l'écrit André Bazin dans son texte « Le cinéma comme Digeste » :

« La “forme” n'est tout au plus qu'un signe, une apparence sensible du style, lequel est parfaitement inséparable du fond dont il constitue en quelque sorte, selon le mot de Sartre, la métaphysique » (Bazin, p. 2-3).

Quel est ainsi le problème « métaphysique », à prendre au sens propre, de Kubrick vis-à-vis du roman qu'il adapte ? Les deux œuvres nous présentent l'apparition de fantômes qui hantent l'hôtel. Dans le roman, cette évocation de la « malédiction » de l'hôtel est annoncée dès la première visite de Jack par l'employé Watson (personnage inexistant dans le film), toutefois relativiste : « “Tous les grands hôtels ont leurs scandales, répondit-il. De même qu'ils ont leurs fantômes”. » (King, p. 40). La relation entre Jack et l'hôtel est apparemment la même dans les deux œuvres, car tandis que Wendy et Danny ressentent de plus en plus un malaise palpable, Jack s'y sent *comme chez lui* : « Non, l'Overlook ne lui faisait pas peur. Au contraire, l'hôtel lui était sympathique et il avait l'impression que la réciproque était vraie aussi » (King, p. 328). Dans le film, il déclare à Ullman, qui le questionne sur sa famille : « *They'll love it* » (à 4min). Mais, dans les deux cas, Jack sera en fin de compte utilisé par l'hôtel comme un moyen d'atteindre le « don » de Danny, doué de voyance, ce que pressent très justement Wendy : « [J']ai l'impression qu'il y a dans cet hôtel une présence malveillante qui veut s'emparer de lui, et que cette présence se servira de nous, s'il le faut, pour arriver à ses fins » (King, p. 343). Le film reprend les scènes du bar et du bal dans la grande salle et, à travers le serveur Lloyd, exprime implicitement la volonté de l'hôtel de se servir de la faiblesse de Jack (en l'occurrence l'alcool) pour se servir de lui : « *No charges [...] order from the house* » (à 1h 23min). Et en effet, certaines scènes, dans les deux œuvres, sont sans ambiguïté et ne peuvent s'expliquer que par une manifestation surnaturelle, comme la libération de Jack hors de la réserve de nourriture par le fantôme de l'ancien gardien Grady qui, de l'autre côté, déverrouille la porte en lui laissant une « seconde chance » d'attraper son fils. Pourtant, s'il y a par moments « équivalence du sens des formes » (Bazin) entre King et Kubrick, puisqu'ils se servent des outils de leur média propre afin de transmettre certains sentiments identiques (la sensation d'oppression et/ou d'aliénation des personnages seuls

dans l'immense hôtel enneigé étant la principale), il est à noter que l'intrigue change sensiblement, et les variations constituent des nuances qui sont loin d'être superficielles. C'est très sûrement là que le bât blesse selon King, mais rappelons ces propos de Bazin avant de poursuivre notre visite de l'Overlook :

Si le romancier n'est pas content, je lui reconnais bien le droit de défendre son oeuvre (encore qu'il ait commis en la vendant un acte de proxénétisme qui lui retire beaucoup de ses privilèges paternels) mais seulement parce qu'on n'a encore rien trouvé de mieux que les parents pour représenter les droits des enfants jusqu'à leur majorité. Il ne faudrait pas identifier ce droit naturel avec une infaillibilité nécessaire et a priori » (Bazin, p.7).

_____ La divergence fondamentale entre les deux oeuvres est la présence de la chaudière. Dans le roman, elle est introduite à Jack via l'employé Watson, qui prédit d'emblée la fin de l'hôtel (le dénouement), dont Jack éprouve déjà le pressentiment :

« [Watson] tapota sur la grande aiguille qui était montée de cinquante à cinquante et un kilos, rien que pendant le temps des explications. Jack sentit un frisson lui parcourir le dos. *On vient de marcher sur ma tombe*, pensa-t-il. [...] “Elle grimpe vite, dit Watson [...] Un de ces jours, elle fera sauter la baraque” » (King, p. 37).

Il y a, de plus, l'évocation dans le roman du « mal des blédards » par Ullman, afin insuffler d'emblée une ambiguïté, propre aux textes fantastiques, entre folie et surnaturel :

« “C'est un terme d'argot qui désigne la réaction claustrophobique de certains sujets lorsqu'on les enferme pour de longues périodes avec d'autres personnes. Leur claustrophobie prend la forme d'une hostilité plus ou moins avouée pour leur compagnon de malheur” » (King, p. 21)

De manière ironique, c'est Jack lui-même qui prononce ces paroles. Ainsi, c'est lui qui installe d'emblée l'ambiguïté mentionnée ci-haut, mais elle sera peu à peu dissipée tandis que la présence surnaturelle et démoniaque s'affirmera. Je dis ainsi que le film procède au schéma inverse : connaissant en général le caractère fantastique de l'oeuvre originale, le spectateur se demande en fait au fur et à mesure des séquences dans quelle mesure le surnaturel s'efface pour dévoiler finalement toute l'étendue de la folie intrinsèque à Jack. La scène de conversation entre celui-ci et son fils dans la chambre, sur le rebord du lit conjugal, est en cela révélatrice, et d'autant plus qu'elle n'est pas tirée d'un moment précis du roman. Danny

voit tout d'abord son père, assis, le regard absent et perdu dans le vide, puis ce dernier lui indique de s'approcher et dégage, derrière une longue étreinte et un sourire affectueux, une impression sourde de menace : « *I wish we could stay here for ever, and ever, and ever...* » (53min). Aucune force occulte en présence dans cette séquence, seul un malaise transmis par le regard et le sourire du père. En revanche, King donne des indices très clairs sur la présence externe du Mal qui s'abat sur la famille, et en particulier sur Jack qui pourtant veut voir en cette « opportunité » qu'est l'emploi de gardien une rédemption. Même avant leur arrivée sur les lieux, cette idée est insufflée via les pensées de Wendy :

« Mais dans sa demi-conscience [...] elle avait le sentiment que leur union à tous trois était indestructible et que si cette union venait à se défaire, ce ne serait pas la faute de l'un d'eux, mais à cause d'une intervention extérieure » (King, p. 81).

Aussi, comme le dira Dick Halloran, le cuisinier, lui aussi porteur du Don (le « *shining* » comme l'appelait sa grand-mère), à Danny : « Je ne sais pas comment te l'expliquer, mais on dirait que le mal hante cet endroit » (King, p. 117). Ce « mal » est donc bien antérieur et dissociable de Jack. Pourtant Halloran saisit aussi toute la force du refoulement de ce dernier :

« [Halloran] avait sondé Jack et ne savait que penser. Ses essais avaient donné des résultats... étranges, comme si Jack cachait quelque chose, comme s'il gardait ses pensées si profondément enfouies dans son esprit qu'il était impossible de les atteindre ». (King, p. 118).

Ainsi Halloran pressent de manière quasi-inconsciente le terreau fertile que peut être l'esprit tourmenté et ambitieux de Jack pour la puissance maléfique rôdant dans l'hôtel. Lorsqu'il finit par quitter l'hôtel, Dick jette un regard derrière lui : « [Le porche] était déjà désert ; ils étaient rentrés à l'intérieur. C'était comme si l'Overlook les avait engloutis » (p. 119). Mais tandis qu'une grande part de la conversation entre Dick et Danny se fait par voie télépathique, une seule réplique dans le film est prononcée ainsi (un seul instant où la voix-off de Dick vient se combiner à un gros plan sur lui), et elle est toute banale : « *How do you*

like some ice cream, doc ? » (à 27min). C'est bien une minimisation de l'importance qu'a ce « don » dans le roman, ainsi qu'une minimisation du caractère surnaturel — et néfaste — de l'hôtel, vu que dans le film Dick reste très évasif, même après la question de Danny : « *Is it something bad here ?* » Long silence de Dick, puis : « *A lot happened in this hotel... and not all of it was good.* » (à 32min). Contrairement à son ton plus catégorique dans le roman, Dick ne fait ici qu'évoquer la présence de fantômes, des « traces » du passé. On le voit par ces petits indices, la *fabula* (l'« histoire » au sens de l'enchaînement total et chronologique des faits et gestes entourant le contexte de l'intrigue) change imperceptiblement pour qui y prête attention. Mais, comme l'écrivent André Gaudreault et Philippe Marion dans leur texte « Transécriture et médiatique narrative » : « Est-il possible pour ce que l'on appelle maintenant la “fable” d'exister en dehors du média ? » (Gaudreault et Marion, p. 31). En d'autre terme, King, même s'il refuse d'adouber la version de Kubrick, peut-il prétendre avoir la « vraie » version de la fable « *Shining* », c'est-à-dire celle du roman original ?

« Ou exprimé autrement, y a-t-il vraiment moyen d'imaginer une fable dans son état de “virginité” originelle, d'avant son incarnation médiatique ? » (Gaudreault et Marion, p. 31).

Remplaçons « la fable » par « le mal » et nous voilà au cœur de notre réflexion philosophique, voire métaphysique, car il n'y a « [p]as d'incarnation sans butée sur la chair qui actualise le processus même de l'incarnation » (p. 32). Cette chair, bien évidemment celle du média, est aussi celle de Jack Torrance lui-même. Dans le roman, l'emprise de l'hôtel sur Jack est candidement explicitée, en point de vue interne, dans un enjeu absent du film :

« Il écrirait [un livre sur l'hôtel] parce que l'Overlook l'avait ensorcelé — pouvait-on imaginer une explication plus simple ou plus vraie ? » (King, p. 288).

Wendy finit aussi par voir sur son mari

« le visage d'un être désespérément malheureux, impuissant comme un animal pris dans un piège dont la complexité le dépasse et dont il ne peut se dégager » (King, p. 298).

Dans le film, plutôt que de renfermer et refouler ces tourments comme le fait le protagoniste

du roman, Nicholson interprète Jack en extériorisant par un jeu expressif sa démence progressive. C'est ce qui a déplu, on le comprend maintenant, à Stephen King, vu qu'au-delà de la *psychologie* du personnage, c'est toute la *philosophie* de l'oeuvre qui en est modifiée. L'aliénation de Jack est aussi extériorisée par d'autres éléments qui ne sont pas présents dans le roman, comme lorsque Wendy découvre avec effroi les piles de pages tapées à la machine contenant toutes la seule et unique phrase répétée inlassablement : « *All work and no play makes Jack a dullboy* » (à 1h40). Enfin, les buis d'animaux possédés dans le roman, qui « gardent » et « surveillent » l'entrée de l'hôtel, disparaissent du film et sont « remplacés » par le grand labyrinthe dans lequel Jack finira par se perdre comme dans les dédales de sa folie meurtrière. Et alors qu'il observe la maquette du labyrinthe dans le grand hall d'où il écrit sa pièce (originalité du film, qui nous fait ainsi entendre l'écho de la machine à écrire dans le vide de l'hôtel), un « faux » contre-champ subjectif sur le « vrai » labyrinthe vu en plongée zoome lentement sur Danny et Wendy qui s'y promènent (38min), ce qui annonce leur caractère de proies, bientôt piégées et traquées par Jack jusque dans ce labyrinthe même. Et c'est peut-être ici Francis Vanoye, dans son texte « Récit écrit, récit filmique », qui nous éclairera le mieux de par sa conception du personnage :

« Moteur de tout récit, le personnage est très différemment pris en charge, actualisé, par l'écriture et le film. [Le tout aboutissant] à la création de types entraînant avec le lecteur-spectateur des relations fort diverses » (Vanoye, p. 117)

Le personnage y est vu comme une « illusion référentielle » (et non pas fait de chair et d'os comme j'aime pourtant l'écrire de Jack), qui nous renvoie pourtant une image d'une vision de l'humanité, d'une morale, d'un message ou, par exemple dans ce cas-ci, de nulle autre qu'une incarnation du Mal. Il nous faut donc appréhender le personnage comme un « signe » global de son créateur (écrivain ou cinéaste) dessinant « un rôle, un type, une fonction, une absence

quelquefois » (p. 117). Or, dans le film, Jack n'est pas progressivement possédé par le démon de l'Overlook, mais il *fait partie de l'hôtel* et lui appartient « depuis toujours ». Il évoque même une première fois à Wendy le sentiment ressenti à son entretien d'avoir déjà été dans l'hôtel : « *It was as if I've been here before* » (à 34min), sentiment qu'il minimise pourtant en le comparant avec une légèreté soudaine à un « déjà-vu » (en français dans le film). Plus loin, lors du « bal » des fantômes, le « serveur » Grady (l'ancien gardien — « *caretaker* » — qui a assassiné sa famille), explique clairement à Jack son appartenance à l'hôtel : « *You're the caretaker... You've always been the caretaker* » (à 1h35). Alors que dans le roman, Danny annonce à sa mère l'influence des fantômes sur son père : « il veut devenir l'un des leurs » (p. 416), dans le film, tout indique qu'il l'est déjà. Et le plus saisissant, lorsqu'il s'agit de comparer les voies différentes que prennent les deux œuvres, est de constater que le film s'éloigne de plus en plus de celle du roman au fur et à mesure que le récit progresse, jusqu'à arriver à une fin (celle de Jack et de l'hôtel) radicalement différente. C'est ici que la rupture est la plus marquante et que les « fonctions cardinales » (Barthes) — soit le « squelette » — du récit original en sont les plus modifiées. Nous avons pour beaucoup gardé en mémoire ces images marquantes de Jack, hache en main, qui, boitant, pourchasse son fils dans le labyrinthe enneigé (à 2h13) jusqu'à finir par s'y perdre et finir givré dans le fameux gros plan à 2h29 (ce qui renforce cette impression intemporelle de l'hôtel, et cette « fixité » immémoriale de son poste de gardien). Certains ont aussi bien sûr été marqué par ce plan final énigmatique, bercé par un morceau de jazz entendu lors du bal, dans lequel un travelling avant dans un couloir de l'hôtel nous porte jusqu'à un cadre de l'année 1921, où la photo de bal du 4 juillet nous laisse voir un même Jack Torrance parmi les convives... Cela en dit beaucoup, mais nous y reviendrons car cela en dit d'autant plus que la fin du roman n'a strictement rien à voir. Dans le roman, la présence démoniaque (le fameux « patron » que

Jack demande vainement à voir lors de la scène du bar) s'incarne physiquement dans le corps de Jack, pour en prendre totalement possession. Wendy le comprend aussi : « “[Ton papa] est possédé par l'hôtel. *C'est l'hôtel qui le fait agir*” » (p. 472), puis : « “N'oublie pas que ce n'est pas ton papa qui parle. C'est la voix de l'hôtel » (p. 478). Elle constate enfin avec effroi sa résistance surhumaine au coup de poignard : « D'où tirait-il sa force ? Avec ce couteau planté dans le dos, il aurait dû être mort depuis longtemps. » (p. 520). À noter le dernier sursaut paternel de la conscience de Jack qui, totalement absent du film, marque une nette séparation entre lui et le Mal de l'hôtel :

« D'une voix tremblante, Jack lui parla :

— Prof, dit-il, sauve-toi. Vite. Et souviens-toi de l'amour que j'ai pour toi. » (King, p. 547).

Puis, au fur et à mesure des blessures et de sa rage, le *monstre* — puisqu'il finit par être nommé ainsi — s'empare entièrement du corps de Jack et révèle sa forme cauchemardesque : « L'énergumène qui divaguait et hurlait comme un fou n'avait plus rien de commun avec Jack » (p. 523), et finit par ressembler à un être tout droit sorti de l'univers d'épouvante, dans une métamorphose explicite :

« Le maillet se mit à monter et à descendre, détruisant tout ce qui restait de Jack Torrance. Le monstre gigotait comme s'il exécutait, au rythme des coups de maillets, une danse macabre. Du sang giclait sur la tapisserie murale, des esquilles d'os volaient en l'air comme des touches de piano cassées. Quand il eut fini et qu'il leva de nouveaux les yeux vers Danny, il ne restait plus rien de Jack Torrance dans ce visage » (King, p. 548).

Enfin, le monstre finit consumé par l'explosion de la chaudière, en tentant vainement de faire baisser sa pression tandis que Danny s'enfuit : « [Le monstre] poussa un cri [...] qui fut aussitôt couvert par une détonation assourdissante : la chaudière de l'Overlook avait explosé » (p. 554). Cette force maléfique sera ainsi dissipée dans les cendres de l'hôtel en proie aux flammes :

« [Dick] crut distinguer une grande forme noire qui s'échappait de la fenêtre de la suite présidentielle. » (King p. 559)

Ainsi, si la chronologie est fixe et linéaire dans le roman — l'hôtel *a un début et une fin*

précis — dans le film l'endroit semble atemporel, énigmatique, mais surtout *il a été là avant et sera là après* l'épisode narré. La dernière photographie du film conforte bien cette impression cyclique.

L'oeuvre de King a un fond manichéen, c'est-à-dire dichotomique, voire chrétien : le Bien (Danny, ou « l'enfant lumière » comme le titrait la version québécoise à sa sortie), contre le Mal (le démon de l'Overlook). Jack, bien que central au récit, n'est dans cette intrigue que le terrain où ces deux forces s'affrontent. Le Mal est vu ici comme une incarnation des peurs, des failles et des bas instincts de l'être humain, à l'image du clown Pennywise dans *Ça* (*It*, 1986). Une fois le démon vaincu, l'individu et la société en sont expurgés dans une catharsis qui leur permet d'aller de l'avant (notion antique très aristotélicienne, et pour reprendre un terme de l'homme de théâtre Jean-Pierre Sarrazac, l'intrigue est un drame-dans-la-vie). Jack est ici *aliéné*, au sens étymologique, au Mal qui se sert de sa faiblesse pour le posséder. Dans le film, en revanche, le *cycle* « démoniaque » est intrinsèquement lié à l'être humain, il est *en lui*, en cela il est inaltérable (notion moderne : c'est le drame-de-la-vie). Bien qu'incité à « corriger » sa famille, notamment par le fantôme de Grady, Jack reste Jack tout au long du film, et ce jusqu'au bout de sa démence. En ce sens, la notion des « démons » de l'homme n'est pas la même lorsque l'on évoque le *Ça* de King et le *Ça* freudien (moderne). Si, dans le roman, Jack est le médiateur de la présence démoniaque, dans le film, l'hôtel est plutôt le révélateur des passions humaines. C'est que la notion narrative du *cycle*, inhérent à la condition humaine, est présente au fil de l'oeuvre de Kubrick, dès la construction non-linéaire du film *The Killing* (1956) à celle de *2001 : Odyssée de l'espace* (*2001 : A Space Odyssey*, 1968) et sa fameuse fin du vieillard au bébé, en passant par celle de *Lolita* (1962) où le film débute aussi sur la fin de l'intrigue. Alors que

l'épilogue du roman est ouvert sur Danny et sur la notion de transmission (entre l'héritage maudit de Jack et le pouvoir du Don), le film se clôt quant à lui sur Jack et son « éternel retour » dans l'hôtel. Le personnage de Kubrick est avant tout un homme dans l'impasse qui a sombré dans la folie meurtrière. Il est profondément, tragiquement, ancré dans un réel sans issue. Je cite ainsi cette dernière préconisation intuitive de notre intervenant périphérique qu'est Godard, et qui déjà en 1962 au sortir de *Lolita*, écrivait :

« *Lolita* autorisait le pire pessimisme. Surprise : c'est un film simple et lucide, avec des dialogues justes, et qui prouve que Kubrick ne doit pas abandonner le cinéma, à condition de filmer des personnages qui existent. » (Godard, p. 250)

Enfin, ce que je trouve ainsi particulièrement révélateur dans l'adaptation filmique par Mike Flanagan (2019) du livre *Doctor Sleep* de King (2013) est la reprise affirmée (et affichée en argument marketing) des références... au film de Kubrick ! Cela se voit dès la sortie de l'affiche et de la bande-annonce : l'Overlook identique (détruit dans le roman !), le labyrinthe, les deux jumelles, le fameux plan sur la fissure de la porte brisée par Jack lors du fameux « *Here's Johnny !* » (improvisé par Nicholson, c'est même devenu l'affiche du film, alors que ce moment est totalement absent du roman) et d'un visage y apparaissant à nouveau (ici celui de Danny adulte, incarné par Ewan McGregor : nous nous retrouvons ainsi avec une double filiation Jack/Danny *mais aussi* Kubrick/Flanagan et Nicholson/McGregor). C'est donc que le « classique » de Kubrick est devenu un incontournable culturel, et que malgré l'opinion de Stephen King lui-même, c'est bien avec le « *Here's Johnny !* » de Nicholson que les héritiers du *shining* devront composer.

Bibliographie :

Oeuvre étudiée :

- King, Stephen. 1977. *Shining*. Traduit par Joan Bernard. Paris : Le Livre de Poche

Textes complémentaires :

- Bazin, André. 1948. « L'adaptation, ou le cinéma comme Digeste », *Esprit*, no 7 (juillet), p. 32-40.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. 1998. « Transécriture et médiatique narrative : L'enjeu de l'intermédiarité ». Dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* : Colloque de Cerisy, p. 31-52. Québec : Nota Bene; Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image.
- Godard, Jean-Luc. 1985. « Stanley Kubrick » (p. 250), dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du Cinéma.
- Vanoye, Francis. [1989] 2012. « Le personnage ». Dans *Récit écrit, récit filmique*, p. 117-140. Paris : Armand Colin.

Post-scriptum : Je tiens à m'excuser pour avoir dépassé la limite d'espace, la mise en page des citations ayant pris bien plus de place que prévu initialement, et ce malgré mes coupes subséquentes dans le texte.