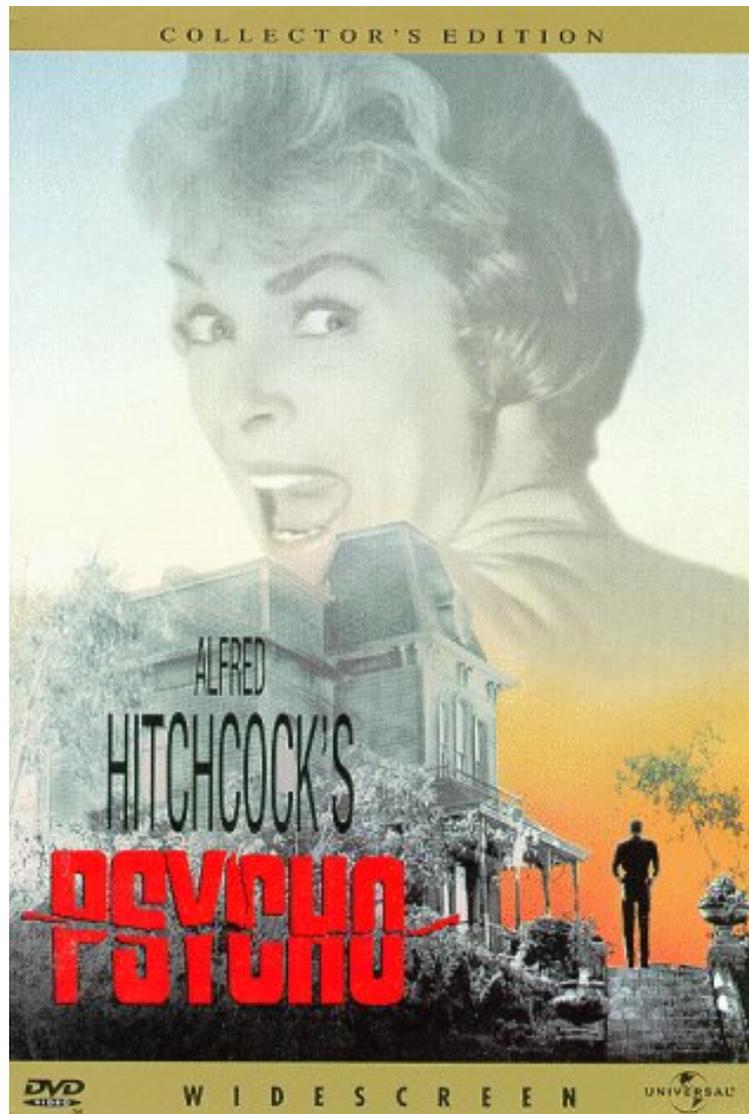


Psychose d'Hitchcock



Le film *Hitchcock* sort actuellement sur les écrans. C'est l'occasion de revoir *Psycho* : rarement film fut aussi achevé dans sa structure et riche dans sa thématique. Il suffit, pour s'en persuader, d'interroger ce chef-d'œuvre à travers le réseau interactif qui relie mise en images, décor, musique, personnages et dialogues.

Analyse du film d'Alfred Hitchcock, *Psycho/Psychose* (USA, 1960), par Henri Philibert-Caillat. *La licence de ce document figure en bas du texte.*

1. Analyse

Le propre de tout chef-d'œuvre artistique est, dit-on, de proposer de multiples significations et d'influencer les créateurs à venir par son aspect novateur. Pour ce qui

©http://libresavoir.org/index.php?title=Psychose_d'27Hitchcock

est du cinéma moderne, on pourrait dire, paraphrasant une phrase célèbre, qu'au début il y eut *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles ; puis vint *Psycho* (1960) de Hitchcock, l'un des films fondateurs du cinéma moderne, qui marque encore les mémoires des cinéphiles et inspire toujours les réalisateurs et les critiques plus de quarante années après sa sortie sur les écrans. Qu'il s'agisse des thèmes, de l'atmosphère, du décor ou de la réalisation, citons, entre autres auteurs influencés, Claude Chabrol (1968 : *La Femme infidèle* [1] et 1969 : *Le Boucher* [2]), Dario Argento (1970 : *L'Oiseau au plumage de cristal*), Brian de palma (1980 : *Pulsions*), David Lynch (1986 : *Blue velvet* [3]), David Cronenberg (1988 : *Faux-semblants*), M. Mann (1986 : *Manhunter*), J. Demme (1991 : *Le silence des agneaux*), David Fincher (1995 : *Seven* [4]) voire, plus récemment, Dominik Moll (2000 : *Harry, un ami qui vous veut du bien*), A. Amenabar (2002 : *Les Autres*), et, de nouveau, D. Fincher (2002 : *Panic Room* [5]). On peut y ajouter, en 2002, *A la folie... pas du tout* [6] de Laetitia Colombani.

Rarement film fut aussi achevé dans sa structure et riche dans sa thématique que *Psycho*. Sans emprunter de voies nouvelles - l'essentiel a été dit et redit (c'est promis, la scène de la douche ne sera qu'évoquée!) - et en se plaçant dans la perspective voulue par Hitchcock («*Je veux jouer avec le spectateur comme le chat avec la souris.*»), nous nous proposons simplement d'interroger le film à travers *le réseau interactif* qui relie mise en images, décor, musique, personnages et dialogues pour mieux faire apparaître ce *jeu* avec le spectateur que revendiquait Hitchcock dans son projet de construction du film, c'est-à-dire d'un ensemble indissolublement structuré : «*Chaque plan est un morceau du tout. Non seulement le dialogue, le jeu, mais également le but de la scène, tout doit servir à l'ensemble, la couleur, l'atmosphère, tout.*».

Se dessine alors, claire ou allusive, sa vision de l'homme et de ses rapports avec le monde. Une anecdote confirme bien que la technique chez lui sert une métaphysique. À Cannes, en 1963, Hitchcock peinait à cacher sa déception concernant les questions qui lui étaient posées sur *Les Oiseaux* [7] , jusqu'à ce que le critique Jean Douchet propose son interprétation : «*J'ai l'impression que le comportement des humains, principalement de Mélanie, qui se croient propriétaires du monde, est seul responsable de la colère des cieux*». Le visage du réalisateur s'éclaire alors d'un coup, nous rapporte-t-il, et il s'exclame : «*C'est ça, c'est absolument ça !*»

En guise de préambule : une anecdote, deux avis et trois précisions.

Hitchcock a souvent évoqué une expérience traumatisante qu'il avait vécue dans son enfance et qui n'est pas sans rappeler curieusement l'univers de Kafka. Son père l'avait chargé de porter une lettre au commissariat de police de son quartier. Après l'avoir ouverte et en avoir lu le contenu, le commissaire avait enfermé l'enfant dans une cellule en lui disant : «*Voilà ce qu'on fait aux petits garçons méchants.*» Puis l'avait relâché bien plus tard. Son père ne lui aurait jamais donné la moindre explication.

«*Tout film d'Hitchcock met en scène une relation de désir dont la reconnaissance développe une dramaturgie de la violence fondée sur la recherche du secret - jusqu'à faire, par une conclusion bien naturelle, de la recherche du secret, le champ du désir même.*» (R. Bellour in *Dossiers du cinéma*)

« *L'œuvre d'Hitchcock reste dans la mémoire des spectateurs parce que, sans qu'ils s'en aperçoivent et par le biais d'un immense travail de synthèse, quelque chose d'extrêmement important sur eux-mêmes leur a été révélé.* » (Claude Chabrol)

Il faut rappeler, d'emblée, que l'œuvre du cinéaste a été discutée : certains n'ont vu en lui que *le maître du suspens* soucieux de spectacle, alors que d'autres ont célébré l'un des grands auteurs du cinéma, riche d'une métaphysique hantée par le Bien et le Mal.

On doit ajouter, pour concilier les deux points de vue, que le propre des grandes œuvres artistiques est d'être à la fois populaires et savantes, abordables et difficiles, claires et énigmatiques ; bref, elles s'adressent et appartiennent à tous, au grand public comme aux critiques.

Pour en finir avec ces évidences, ajoutons que le recours à la psychanalyse n'a jamais été, pour Hitchcock, qu'un moyen commode pour donner de la profondeur et de la vérité à ses personnages et à son récit et pour se faire le grand peintre du désir contrarié. Nul doute que selon lui la vie est source inépuisable de névroses et de psychoses pour tout un chacun, comme le révèle le dialogue entre Marion et Norman dans le motel :

Norman

« *My mother just goes a little mad sometimes. We all go a little mad. Haven't you ?* »
« Ma mère devient parfois un peu folle. Mais cela nous arrive à tous. Cela ne vous est-il pas arrivé ? »

Marion

« *Yes. Sometimes just one time can be enough.* »
« Oui. Il suffit même parfois d'une seule occasion. »

Le cinéma d'Hitchcock interroge en effet notre inconscient en recréant des situations profondément enfouies en nous que nous n'avons pas su maîtriser, les rend accessibles par la fiction en nous mettant à nu, livrés au chaos des émotions que nous partageons avec les personnages. *Psycho* peut donc se lire, certes, comme un film sur une psychose et sur un psychopathe au sens clinique des termes, mais, surtout, comme un film sur la difficulté de vivre et les désordres psychologiques qu'elle crée dans la personnalité de chacun d'entre nous. Chez Norman, dédoublement de la personnalité et folie expriment, d'abord, la dualité inscrite au cœur même de l'homme, écartelé entre ses désirs et les obstacles qui s'opposent à leur réalisation. Ainsi que le précise David Cronenberg à propos de son film *Spider* (2002) dont le héros est un schizophrène : « *La maladie mentale ne m'intéresse pas dans un sens clinique. (...) Disons que si l'histoire de la condition humaine s'apparente à l'histoire des maladies mentales, je reconnais alors que je m'y intéresse.* » Bref, l'intérêt du film de Hitchcock réside moins dans l'histoire de surface qu'il raconte que dans ses profondeurs métaphoriques.

L'analyse qui suit - lecture personnelle de *Psycho* - procède de ce point de vue.

1.1. Une psychose : entre réalité et illusion, identité et dédoublement

Et, d'entrée de jeu, le titre *Psychose*.

La psychose, pour simplifier, fait sortir l'être humain de la réalité et altère le sentiment qu'il a de son identité.

La psychose de Norman ne serait-elle pas, par exemple, dans le projet insensé - mais ô combien humain - de lutter contre le temps qui passe et la mort ? En exhumant sa mère, en la re-crétant, en se désincarnant pour mieux la réincarner, il se donne l'illusion que le flux de sa vie s'écoule selon un ordre qui lui convient. Sur la scène de son théâtre intime, il *joue* à refuser le réel, s'en protège et satisfait, peu ou prou, son désir d'éterniser sa vie avec sa mère. Il faut imaginer Sisyphe-Norman heureux... d'une certaine façon.

Une psychose par ailleurs si ordinaire qu'elle nous pousse, par exemple, à prendre, brièvement ou durablement, l'image virtuelle de la salle obscure du cinéma pour la réalité ; ce sur quoi insiste Hitchcock par une volonté, d'emblée affichée, de distanciation et de mise en garde sur la nature des images que nous contemplons. Immédiatement après le générique, dès la première séquence, Hitchcock organise la première mise en abyme du film : cette séquence peut se lire comme la métaphore même de l'acte qui conduit le spectateur à se rendre dans un cinéma pour assister à une séance. En effet, le regard caméra choisit, dans la ville, un immeuble/*comme le spectateur choisit un cinéma*, s'en rapproche pour se retrouver face à une fenêtre entrouverte/*de même, le spectateur se trouve face aux portes de l'entrée du cinéma presque fermées puisque la séance est commencée depuis le début du générique, soit deux minutes trente secondes*. (Cf. la recommandation portée sur l'affiche du film en 1960 : « Personne... Absolument personne ne pourra pénétrer dans la salle après le début du film. »), quitte la lumière du jour pour entrer dans le noir d'une chambre par ce qui peut s'apparenter à un quasi fondu au noir/*pareillement, le spectateur entre dans la salle obscure du cinéma*. La caméra de Hitchcock opère alors une mise au point de façon à donner à voir les détails de la chambre dans la pénombre : table, chaise, lit/*le regard du spectateur doit, lui aussi, accommoder pour s'adapter au clair-obscur de la salle de cinéma*. Le regard caméra est clairement dans la chambre, s'immobilise et donne à voir la scène à venir/*le spectateur est alors installé dans son fauteuil et regarde la scène du film*.

La scène montrée représente un couple : un homme buste nu se tient debout à côté d'un lit sur lequel une femme est allongée, déshabillée. Le dédoublement entre *le spectateur réel* du film et *le spectateur virtuel* qu'il est dans le film prend fin ; la fusion entre les deux s'opère et le film peut commencer. Hitchcock précise ainsi que le cinéma propose une substitution de la réalité, en parfaite complicité avec le spectateur qui se met lui-même à la place du personnage et s'identifie à lui. Cette permutation, véritable confusion mentale entre réel et imaginaire, n'est-elle pas, déjà, une forme de psychose ? Et quelles en sont les limites ?

Mais Hitchcock insiste : dans ce clair-obscur de la chambre louée par Sam et Marion, les taches de lumière, en forme de carrés lumineux, qui traversent les stores de part et d'autre des fenêtres, dessinent, de façon insistante, les bords d'une pellicule de film sur

les tentures (procédé repris par David Lynch qui l'applique à une porte dans *Mulholland drive* - 2001), rappelant ainsi que le cinéma, comme une fenêtre, ouvre sur sa propre réalité - les stores sont en effet baissés et filtrent la lumière extérieure, comme le réalisateur nous propose, de la réalité, la représentation qu'il veut bien nous en donner.

D'autre part, la présence même d'Hitchcock dans le film, comme figurant posté sur un trottoir, témoigne du même souci de pointer du doigt l'artifice : s'installant, lui le créateur, dans sa propre création, Hitchcock incite le spectateur à refuser la simple identification primaire au bénéfice d'une participation plus réfléchie, faisant ainsi montre d'une évidente modernité (David Lynch va plus loin et devient même l'un des personnages-acteurs de son film *Fire walk with me* - 1992). Enfin, que dire de la disparition inédite du personnage principal, Marion, au milieu du film, sinon qu'elle permet à Hitchcock de remettre en question toute identification prolongée avec le substitut fictif qu'il avait choisi pour le spectateur, ainsi placé dans une situation entièrement nouvelle et dérangeante ? Ce faisant, ne pousse-t-il pas le spectateur à s'interroger sur ce qui se passe sur cet écran qui le fascine ?

À l'évidence, Hitchcock propose un cinéma de réflexion qui n'est jamais gratuit mais *donne à voir* l'être humain dans ses difficultés existentielles. Il n'est que de revenir sur cette première séquence-introduction du film pour s'en persuader. Le regard caméra, par l'effet d'un panoramique aérien, survole une ville sans le moindre attrait, balaie, de gauche à droite, les signes citadins de la modernité : un disque publicitaire tournoyant, une sorte d'immense pylone-antenne, un sommet d'immeuble surmonté d'un échafaudage (d'une dimension disproportionnée au support, il attire l'attention) inscrivant sur le ciel les mots *Hôtel Adam's*. Puis il pénètre dans ce qui s'avère être la moiteur étouffante d'une chambre d'hôtel louée, au cœur de l'intimité d'un couple illégitime en crise.

Les détails mêmes de ce panoramique alors si novateur incitent à une relecture du passage.

D'évidentes références bibliques trivialement et ironiquement modernisées - le pylone-antenne peut figurer une sorte de dérisoire tour de Babel qui pointe vers le ciel (et émet sans doute de confuses paroles) ; un panoramique s'achevant en plongée qui évoque, du ciel vers la chambre, une notion de *chute* ; le nom *Adam* ; le couple dénudé fautif - introduisent le film dans une dimension religieuse et métaphysique.

En quelques images d'une rare économie - cependant que s'inscrivent sur l'écran des précisions spatio-temporelles (*Phoenix - Arizona - Vendredi 11 décembre - 14h.43*) qui évoquent la sécheresse d'un procès-verbal établi à l'encontre du couple par quelque procureur omniscient - Hitchcock rappelle cette évidence que les personnages du film et les spectateurs sont une seule et même personne, *l'être humain* - Adam, le premier homme - et que l'histoire du film sera l'histoire de tous. Et le choix de cette fenêtre, de cette chambre, ne doit rien au hasard (mais il arrive que le hasard fasse bien les choses) : il s'agit de présenter LE couple amoureux originel - Adam-Sam/Eve-Marion - source et réceptacle des sentiments humains les plus forts, figure emblématique des rapports humains. A ce premier couple (Marion/Sam), qui se sépare, se substitue d'ailleurs, au cours du film, un second (Norman/sa mère). Il est aussi à noter qu'à l'inverse

d'Arbogast qui, solitaire, échoue, c'est le tandem Lila/Sam, formé pour l'occasion, qui découvre la vérité.

Cette dualité se retrouve jusque dans le souci de faire des personnages du film les archétypes de l'être humain. Les prénoms **MAr(i)oN** et **NorMAN** - presque une anagramme - signifient la variante d'une même entité, l'être humain. Les trois lettres communes (**M.A.N.**) aux deux prénoms insistent sur le double visage **MAN** (homme) et **woMAN** (femme) de l'être humain (**huMAN** being).

Le choix des personnages et des rapports qui les lient, leurs prénoms mêmes, tout concourt à donner à *Psycho* une portée symbolique universelle que le souci de directivité d'Hitchcock exprime à tous les niveaux de sa création.

Ce thème du double et ses connotations (*dualité/duplicité/ambivalence/substitution*) contamine l'ensemble du film qu'il s'agisse de rapports d'identité (*symétries/parallèles/reprises/points communs*) ou d'opposition (*contrastes/inversions*) qui se succèdent, se répètent, se combinent jusqu'à former l'architecture vivante d'un film reflet de la condition humaine présentée, selon son *endroit* et son *envers*, sa *réalité* et son *apparence*, à travers la conscience conflictuelle d'un *Exil* et d'un *Royaume*.

1.2. Les figures récurrentes

«Hitchcock est l'un des grands inventeurs de formes de toute l'histoire du cinéma. A partir de cette forme, tout un univers moral s'est élaboré. La forme, ici, n'enjolive pas le contenu, elle le crée. Tout Hitchcock tient dans cette formule.» Hitchcock de Eric Rohmer et Claude Chabrol (Ramsay Poche cinéma, 1957)

Précisément, la structure binaire ci-dessus évoquée s'étoffe visuellement de figures récurrentes qui jalonnent le film : le cinéma doit dire en montrant et l'image doit se suffire à elle-même. C'est ainsi que le générique **(1)** strié de lignes blanches sur fond noir, tour à tour verticales puis horizontales, et ponctué de la célèbre musique de Bernard Herrmann, discordante, suraiguë, stridente, trace à l'évidence, si on les superpose, les barreaux d'une prison que le film - cauchemar nous révélera.

Tout au long du film apparaissent ces figures récurrentes conduisant inexorablement Marion vers son destin pour l'y emprisonner : les lattes des stores (*horizontales*) ; les lignes blanches (*parallèles et horizontales*) qui soulignent la route la dirigeant vers le motel de Norman ; la pluie dense (*verticale*) qui la force à s'y arrêter ; le *cercle* des phares dans la nuit ; celui des lunettes noires du policier qui l'interpelle et la surveille ; celui du trou dans la cloison du motel qui circonscrit l'œil du voyeur ; et, point culminant, le *cercle* de la pomme de la douche suspendu comme une menace au-dessus de Marion, à qui il n'est d'autre échappatoire que de s'abandonner à l'inférieure spirale l'entraînant vers la mort et vers les ténébreuses profondeurs du néant (*cercles et spirale*). Toutes figures qui s'inscrivent comme autant de signes obsédants du film.

Psychose, formellement, structurellement, dessine une véritable géométrie du destin et de l'inéluctable conduisant à l'enfermement et le spectateur-acteur se doit d'interpréter ces figures comme autant de signes pour comprendre le destin des personnages du film et, par identification, sa propre destinée.

La présence et le retour de ces figures géométriques, combinés aux multiples polarités binaires qui se répondent par l'identique ou l'opposition, constitue la trame d'un réseau d'une rare densité, véritable toile d'araignée tissée autour des thèmes centraux de l'obsession, de la hantise et du dédoublement que l'univers musical du film, à l'unisson, relaie et amplifie.

1.3. Une musique duale : impressionniste et expressionniste

On rappellera - ce dont on ne prend pas toujours conscience en suivant le film ! - que des pans entiers du film sont *muets* : sans le moindre dialogue, ils sont seulement illustrés par la musique. Or, la musique de Bernard Herrmann a été composée *en fonction du film*, et non rajoutée pour illustrer des images, de sorte qu'existe une concordance, en quelque sorte viscérale, entre image et musique ; ce qui a pour effet d'amplifier le drame et, ainsi, l'angoisse du spectateur. Par ailleurs, le compositeur utilise des instruments à corde (violons, violoncelles et contrebasse) en une véritable orgie de dissonances acoustiques inquiétantes et inconfortables.

Composée sous forme de diptyque, sa musique propose pour l'essentiel deux thèmes musicaux centraux faits chacun d'un double mouvement — mais alentour rôde, de çà de là, une autre présence sonore qui s'y accorde.

Dès le générique (graphiquement conçu par Saul Bass), surgis de nulle part ou plutôt de l'ancre obscure de quelque démente compulsive, des violons survoltés crient une musique jouée comme on donne des coups, hachée, syncopée, discordante, sur le fil de la fausse note, en proie à une surenchère aiguë dans un crescendo qui déchire toute harmonie. D'une intensité rare, elle est également scandée dans une tonalité plus grave, mais aussi violente que des pulsions irrépressibles, et ses coups de butoir finissent par vaincre la résistance de la raison, libérant alors un second mouvement presto débridé qui enchaîne, plus ample, continu et lyrique - mais trop enlevé pour ne pas signaler un emportement et un déséquilibre évidents - avant de s'achever au ralenti, comme s'il était suspendu, sous l'effet d'une menace indéfinissable, que ponctue une note grave.

Ce thème musical, qui installe la crise dès l'ouverture du film, rythme ensuite la fuite en avant de Marion qu'il emporte dans sa course névrotique vers le motel et n'est, significativement, interrompu que par les paroles sensées mais vaines, du policier et du vendeur. Il se retrouve lors des meurtres d'Arbogast et de Marion. Sa présence envahit donc le film dans son ensemble, lui conférant toute sa tonalité tragique de film-cauchemar.

Un second thème musical central installe un tempo plus lent mais si, comme le précédent, il est bien fait de deux mouvements, il s'agit cette fois de deux mouvements

entremêlés et non plus successifs : l'un joué par des violons aigus est continu, infiniment doux et triste ; l'autre, aux notes plus graves, est discontinu, se développe puis s'interrompt, met en place sa mélodie puis la suspend, comme pour traduire un débat intérieur, un conflit intime, voire une hésitation devant une tentation. Ces deux mouvements sont d'ailleurs entrelacés, comme en concurrence, l'un prenant, en alternance, le dessus sur l'autre.

Ce second thème musical accompagne les deux séquences où Marion, à chaque fois dans un même plan, est face à l'argent volé : chez elle pour le placer dans sa valise ; au motel, pour le dissimuler dans un journal. Plus rampant et intimiste que le précédent, il n'en reste pas moins central en ce qu'il exprime le chaos encore intérieur du personnage avant que le passage à l'acte ne transforme sa confusion mentale en cauchemar mortel.

Ainsi Bernard Herrmann dans *Psycho* vise à créer un univers sonore hors de tout repère traditionnel : la présence de deux *leitmotive* et non d'un seul, chacun étant double ; la fureur extériorisée dans les aigus alternant avec une retenue de graves plus souterraine et intériorisée ; la dissonance relayant le discontinu ; la brusque violence des sons discordants saccageant l'échange feutré des paroles. Répétitive jusqu'à l'obsessionnel, sa musique impose une lourde tension retenue jusqu'à l'éclat, mais aussi une dissonance prémonitoire de dangers imminents, soulignant par les multiples résonances entre les deux thèmes centraux, l'égarement et la rupture qui sont au cœur du film et dans le cœur des personnages. La musique est ainsi au diapason même du propos du film : de la tension des désirs naît un déséquilibre psychologique qui provoque obsession, déchirement et folie.

1.4. Des personnages aveuglés

Une folie due à l'absence de lucidité de Marion et de Norman sur eux-mêmes qui scelle leur double échec. Peut-être influencée par la profession de foi du client, Tom Cassidy, (« *Vous savez le malheur comment j'y remédie ? J'ai un antidote, l'argent (...) Ça n'achète pas le bonheur ! mais ça neutralise le malheur.* »), Marion pense que l'argent peut être une solution à sa carence affective et se laisse aller à voler (enfermée dans sa névrose). Norman, quant à lui, veut conserver l'amour de sa mère, mais la tue et doit vivre en reclus une non-vie (emprisonné dans sa psychose). Le hasard a beau multiplier les signes – rencontre de son patron lorsqu'elle quitte la ville avec l'argent, conseils du policier puis du vendeur d'automobiles -, Marion, dans sa fuite en avant aveugle, ne sait pas les interpréter. Il est vrai que cette fuite en avant est, pour la petite employée qu'est Marion, vécue comme une sorte de revanche sur sa vie qui ne la satisfait pas (Cf. le sourire qu'elle esquisse lors de sa fuite en imaginant ce qui se dit d'elle.)

La conversation entre les deux personnages dans le motel renforce encore cette impression : les propos lucides de Norman sur la situation de Marion dont il a perçu le désarroi contrastent avec sa résignation à accepter la vie qui est la sienne ; de même, l'intérêt que manifeste brièvement Marion pour Norman ne lui permet nullement d'entrevoir le piège dans lequel elle s'est enfermée. Cette scène centrale du film utilise le champ/contrechamp pour mieux assurer l'égalité parfaite de la situation des deux

personnages : pris au piège des tentations auxquelles ils ont cédé et des actes qu'ils ont commis, ils connaissent le même destin fatal. Plus généralement, Hitchcock insiste sur les séductions du *principe de plaisir* qui poussent le "couple" Marion-Norman, substitués fictifs du spectateur, à refuser toute la rigueur du *principe de réalité* au profit d'une fuite hors d'un réel qu'ils contestent.

Ce sentiment de tragique qui pèse sur le film (dès l'ouverture, le spectateur a le pressentiment que Marion et Sam s'étreignent dans la chambre comme s'ils ne devaient plus se revoir), Hitchcock le fait sourdre en conjuguant son film, certes, dans le présent du flux des images mais aussi au passé récent et au futur proche, dans une double perspective allusive. D'une part, il multiplie les signes *prémonitoires* (les yeux-phares des autos qui croisent Marion la nuit précèdent les yeux-fenêtres de la maison Bates qu'elle rencontre ; la pluie diluvienne qui noie la voiture annonce l'eau de la douche qui ruisselle sur le corps de Marion et celle du marais qui l'engloutit ; Marion qui se dévêt avant son meurtre préfigure Arbogast qui ôte son chapeau, avant son assassinat ; le lit creusé de la mère renvoie à l'immobilité de la momie). D'autre part, à l'inverse, il accumule, *rétroactivement* les preuves de la contingence absolue qui a frappé Marion et scellé l'absurdité de son destin : cette pluie qui la force à s'arrêter au motel s'interrompt aussitôt, comme le lui fait remarquer Norman ; cet argent censé « neutraliser le malheur » disparaît au fond du marais (refus *catholique* du rôle social de l'argent de la part d'Hitchcock ?) ; ces réticences de Sam sur la proposition de vie à deux selon Marion finissent par céder et il le lui écrit, mais il est trop tard ! Ces références allusives fertilisent le flux des images établissant autant de correspondances propres à enrichir le film, à le rendre plus intelligible : ainsi disposés tout au long du film, ces pressentiments, ces avertissements, ces préfigurations annonciatrices d'événements ultérieurs , comme ces retours sur le passé, donnent le sentiment d'un engrenage tragique et tissent autour des personnages *aveugles* la trame d'une destinée fatale dont la force tragique naît de la structure même du film.

Bien sûr, *Psycho* abandonne sa première apparence de film policier pour se révéler comme un film psychologique des profondeurs : ce n'est ni le policier de la route, ni le détective Arbogast chargé de l'enquête sur le vol, qui résoudra l'énigme. Seul un psychiatre peut tenter de déchiffrer les arcanes du destin. Plutôt que sur « l'escalier de l'anormal » qu'évoquait François Truffaut dans son ouvrage *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, escalier dont chaque étape ferait gravir une marche, *Psycho* nous entraîne, bien au contraire, dans la spirale d'une véritable descente aux enfers de l'âme humaine – spirale matérialisée par le gros plan sur le tourbillon de l'eau mélangée de sang s'engouffrant dans l'évacuation de la douche vers les secrètes, noires, invisibles profondeurs.

1.5. L'espace et le temps ; la chute et le double

L'utilisation de l'espace dans le film organise précisément la mise en scène de ce mouvement d'aspiration vers le bas. Rappelons que la séquence d'introduction s'ouvre sur un lent panoramique aérien ; le film se poursuit par l'itinéraire de Marion (chambre d'hôtel → bureau → appartement personnel → route → motel) et s'achève sur le plan de

l'automobile de Marion arrachée au marais dans lequel elle avait été précipitée. L'espace est ainsi utilisé de façon métaphorique : *Psycho* a pour point de départ un lieu élevé où le couple débat d'un improbable (selon Sam) mais possible (pour Marion) bonheur à deux pour s'achever dans les bas-fonds d'un marais où git le malheur, en traversant les lieux clos que sont chambres, bureau, intérieur d'auto, douche, maison de Norman, magasin de Sam. L'espace est confiné, les extérieurs rares et cette impression d'étouffement est renforcée par la canicule ambiante qui pèse sur la ville.

Montrer l'être humain dans sa difficile recherche du bonheur revient donc à descendre dans les bas-fonds de son âme. C'est le mouvement même du film qui impose la notion de chute : clarté de l'ouverture aérienne, mais opacité du marais final. L'antithèse est parfaite : l'espace dans *Psycho* figure le déroulement tragique de nos destinées.

Les lieux mêmes du film se réduisent au double décor extérieur (outre celui des lieux clos), d'une ville privée de tout attrait, voire insignifiante, qu'elle soit survolée ou montrée dans le détail de ses rues, et d'une nature désertique et vide, restreinte à quelques collines nues et bas-côtés de route. Un décor qui installe l'atmosphère visuelle du mal-être existentiel des personnages.

Et ce malaise, Hitchcock le déroule jusqu'à la *crise* située, ironiquement, le temps de la sacro-sainte fin de semaine réservée, d'ordinaire, au bonheur par les loisirs. Le récit s'organise selon un extrême souci de rigueur qui souligne l'emportement névrotique des personnages et l'inéluctable engrenage, d'une précision mathématique, de leur destin.

Le film dure en effet 104 minutes et peut se lire comme un film en deux parties égales ; le premier film se clôt par la disparition de Marion à la 57ème minute, soit à peu près au milieu du film. Commence alors, après un fondu au noir, ce qui apparaît comme un second film dont Norman devient le personnage principal et dont la durée est de 49 minutes. Un souvenir personnel confirme combien ce fondu au noir qui sépare les deux parties du film fut efficace. Lors de la projection, en 1960, un frémissement – celui qui précède le départ des spectateurs - et des craquements de fauteuil révélèrent que pendant quelques secondes certains crurent que le fondu au noir signifiait la fin du film !!! Il est vrai que *Psycho* innovait...

Ce film *double* présente une autre symétrie remarquable : si le film 1 s'achève sur la plan de la voiture de Marion s'enfonçant dans le marais immédiatement avant le fondu au noir séparant les deux parties, le film 2 se termine aussi par le plan de la voiture extraite du marais précédant le fondu final. Symétrie parfaite ponctuée toutefois d'une inversion (immersion/émersion) qui illustre une fois encore le thème du double.

Mais cette dualité devient duplicité : il est en effet aussi acceptable de lire *Psycho* comme un film en trois parties : le vol (26 mn.), le meurtre (31 mn.) et l'enquête (47 mn.), l'allongement de la durée de chaque partie traduisant la montée progressive du suspens.

Construction en diptyque et/ou en triptyque ? Cette double lecture de la chronologie du film renforce l'ambiguïté générale dans laquelle Hitchcock veut plonger le spectateur et sur laquelle il l'oblige à revenir sans cesse : qui est le personnage principal, Marion et/ou Norman ? Comment peut-on être lucide sur l'autre et/ou aveuglé sur soi ? Réaliser ses

désirs mène-t-il au bonheur et/ou au malheur ? S'agit-il d'un film policier et/ou d'une investigation psychanalytique ? Partout règne le doute :

« *If the woman upthere is Mrs Bates, who's that woman buried out in greenlawn cemetery ?* »

« *Si la femme là-haut est Mme Bates, j'aimerais bien savoir qui est cette femme enterrée là-bas sous la pelouse verte du cimetièrre ?* »

se demande le shérif, plaçant ainsi le spectateur médusé dans l'inconfort de l'incompréhension la plus totale, à la grande satisfaction d'Hitchcock : « Avec *Psycho*, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme je jouais de l'orgue. » Duplicité clairement revendiquée.

Comprendre le film, c'est donc mettre en relief l'évidente directivité du réalisateur construisant avec une rare cohérence un véritable réseau serré de correspondances entre les personnages, les décors, les figures, la musique, l'espace et le temps ; c'est aussi circuler des unes aux autres, chacune renvoyant à l'autre, comme autant de ricochets ; c'est enfin parvenir à en saisir toute la riche signification aux points de croisement. Et, précisément, n'en est-il pas ainsi à la conjonction des deux récits, à la croisée des deux destins, c'est-à-dire dans *le manoir gothique*, lieu de la rencontre de Marion et de Norman et du passage du film 1 au film 2, lieu récurrent de mystère et de secret ?

1.6. Une maison à tiroirs : la mère et Norman

La maison de Norman tient en effet un rôle central, d'abord en ce qu'elle est montrée comme « personnage » du film à part entière, à la fois décor inquiétant et principal puisque présente pendant les deux tiers du métrage. Mais surtout parce qu'elle apparaît comme l'une de ces figures signifiantes du film. Le premier plan qui la montre dessine un visage nocturne : silhouette obscure dans la nuit sur fond de ciel tourmenté de nuages sombres, aux deux fenêtres éclairées comme deux yeux grand ouverts. Dès ce premier plan et dans tous les suivants, elle est montrée soit en contre-plongée : premier regard levé de Marion sous la pluie diluvienne vers ces deux fenêtres, yeux d'un visage inquiétant semblant guetter sa proie ; regard de Norman au rez-de-chaussée vers le haut de l'escalier de la maison, lui imposant sa verticalité, le faisant hésiter puis renoncer à affronter sa mère ; montée du même escalier par Arbogast suivie marche après marche ; regard levé de Lila à la recherche de la vérité lorsqu'elle s'introduit dans la maison. Soit, à l'inverse, utilisation du procédé de la plongée qui va frapper Arbogast dans l'escalier, qui montre Norman portant sa mère hors de la chambre et qui semble *regarder* Lila s'apprêtant à entrer dans la maison.

Ce procédé de la contre-plongée/plongée impose avec force le rapport entre le dominateur et le dominé ou, plus précisément, entre le bourreau et la victime et installe dans le film un décor ainsi donné à voir comme dissonant, comme sourdement inquiétant, voire menaçant, renvoyant le spectateur aux peurs primales de l'enfance (une maison ou un antre de sorcière ou d'ogre ?) en une stupéfiante régression qu'évoque l'hallucinante explication finale du psychiatre à l'aide de mots mais que

Hitchcock avait préalablement révélée par sa mise en images de ce « manoir gothique » qui apparaît alors pour ce qu'il est vraiment : une figure essentielle du film, un *simulacre* de la conscience de Norman.

C'est à travers la seconde pénétration-intrusion dans la maison de Lila - la première, celle d'Arbogast, a été immédiatement châtiée - que Hitchcock, enfin, nous donne à voir ce qui, jusqu'alors, n'était que présenté de l'extérieur pour mieux attiser notre curiosité et jouer, à son habitude, sur les nerfs : l'intérieur même de la maison.

Suivons Lila. Elle entre pendant que Sam retient Norman dans son motel ; aperçoit la porte de la cave mais choisit d'emprunter cet escalier à connotations menaçantes pour le spectateur, qui l'associe déjà au meurtre d'Arbogast et au mystère de la mère ; découvre au premier étage la chambre de la mère (avec le nouveau mystère du lit creusé) ; puis, à l'étage supérieur, la chambre de Norman (ses jouets, ses peluches, son lit défait, lien évident entre l'enfant et l'adulte, son phonographe, un disque de Beethoven et un journal intime (?) que Lila ouvre mais dont le spectateur ne saura rien (second mystère non dévoilé par Hitchcock). Enfin, elle redescend et découvrant Norman qui se précipite vers la maison, elle n'a d'autre issue que de se réfugier sous l'escalier, puis dans la cave où sera présentée, dans l'horreur, l'indicible révélation.

Séquence clé du film, cette exploration des recoins de la maison, si elle *montre* trois pièces principales, ne fait que pointer davantage l'absence insolite d'un lieu non moins indispensable (salon ou séjour) comme lieu de vie, comme espace des relations sociales pour les habitants ou leurs invités.

Cette *omission* dans la description de la maison fait écho à d'autres *manques* dans le film (*décomposition* des noms du générique emportés par la cadence folle des violons survoltés, *absence* de toute figure paternelle pour Norman, *carence* affective chez Marion, *défaut* de raisonnement chez Norman face aux questions posées par Arbogast et, surtout, le *vide* qui se creuse dans le récit lorsque Marion, le personnage principal, disparaît). Chacune de ces *failles*, d'où sourd un sentiment de malaise, sape l'ordre de la réalité du film, fissure la narration et égare le spectateur, comme autant de signes avant-coureurs d'une crise que le réalisateur soumet à la réflexion du spectateur.

Hitchcock ne laisse en effet rien au hasard. La maison de Norman - ce « manoir gothique » justement nommé par les uns, cette « auberge des Adrets » évoquée par d'autres - ne serait-elle pas, plus secrètement, la représentation spatiale de la conscience de Norman ? Les trois pièces de la maison explorées par Marion ne sont-elles pas - par référence à l'analyse de S. Freud (*in Eléments de psychanalyse*) - la mise en images de la personnalité de Norman ? Si l'on simplifie sa thèse complexe, Freud distingue le « Ça, le Moi et le Surmoi » comme étant trois lieux psychiques différents de notre personnalité. Or, l'architecture même de la maison de Norman semble, symboliquement, les rappeler.

Respectons l'ordre spatio-temporel de l'intrusion de Lila, dans la maison, du bas vers le haut, puis du haut vers le bas :

- D'abord, au premier étage, la **chambre de la mère**. Interposée entre la chambre de Norman (2^e étage) et la cave (sous-sol), en position centrale, elle exerce la surveillance puisqu'elle est le passage obligé entre haut et bas et qu'elle censure (Cf. la réprimande infligée à Norman venu quémander en faveur de Marion au cours de la nuit du meurtre de cette dernière) et représenterait son « Surmoi ». On y accède par l'escalier, prolongement visuel du sentiment de dépendance de Norman envers sa mère (il est filmé au pied de cet escalier - vu en contre-plongée - qui semble l'écraser de sa verticalité).
- À l'étage supérieur, la **chambre de Norman** figurerait dans cette optique son « Moi » conscient, à jamais « fixé » au stade de l'enfance. L'absence de séjour ou de salon (lieu de vie et d'échange) révélant la lacune de sa personnalité, son immaturité, le rendant incapable de vie sociale puisque, sous la coupe de sa mère, il n'est pas encore *né* au monde adulte : son prénom peut en effet se lire comme *nor-man*, c'est-à-dire *pas-homme*. Autrement dit, Norman n'est ni un enfant ni un homme ; il n'a pas d'existence identifiable ; il n'est pas achevé et il peut donc être encore l'objet d'une métamorphose à venir.
- Au sous-sol, enfin, la **cave** pourrait représenter le « Ça » freudien, siège des désirs enfouis ou refoulés. Et, précisément, c'est dans cette pièce située sous la maison (lieu auquel fera écho la profondeur suggérée du marais, - plan final du film -, qui a englouti Marion et sa voiture), que la mère est cachée et que la vérité est - enfin - révélée.

A travers cette représentation spatiale de la conscience de Norman, Hitchcock procède à une étonnante mise en abyme (l'exploration de la maison dans ses recoins s'apparente à une investigation psychanalytique) qui fait partie du récit, l'éclaire et l'enrichit. De façon éminemment indirecte et allusive, la circulation de Marion dans la maison annonce et prépare l'explication pénétrante du psychiatre à la toute fin du film. Une fois de plus, Hitchcock illustre le (merveilleux) principe même de son cinéma : essayer de faire comprendre au spectateur ce qu'il s'efforce de ne pas lui dire.

1.7. Norman, la révélation et la métamorphose

Ces correspondances entre la maison et l'esprit de Norman servent d'ultimes signes révélateurs : *Psycho* est bel et bien une mise en images des difficultés de l'être humain à pouvoir exister par lui-même, débarrassé des influences maternelles ou parentales (Norman), et à pouvoir faire exister ses désirs de bonheur par le refus d'une situation insatisfaisante (Marion) sans en être réduit à de dérisoires leurres : désirer un mariage respectable pousse Marion à voler un argent dont elle comprend trop tard qu'il ne l'aidera en rien à réaliser ses projets et dont elle mourra ; son complexe d'Œdipe qui le pousse à désirer sa mère contraint Norman à tuer, puis à faire vivre une maison vide, un motel inutile et une mère-momie ; ce à quoi il ne survivra pas.

A partir du chaos originel qu'a provoqué son parricide, Norman a en effet recréé la vie telle qu'il la désirait : perpétuation du souvenir du paradis perdu dans lequel il vivait en symbiose avec sa mère et volonté *forcenée* de donner un sens à sa vie pour retrouver un semblant d'ordre, sinon d'harmonie : « *I could not go away : who'd look after her ? She'd be alone up there. The fire would go out. It'd be cold and damp like a grave (...)* / Je ne peux m'en aller : qui s'occuperait d'elle ? Elle serait toute seule là-haut. Le feu s'éteindrait. Ce serait froid et humide comme une tombe (...) » (2)

Le discours de Norman - véritable dieu lare - traduit bien le sentiment qu'il éprouve d'une lutte inégale entre cette vie désignée par le seul mot (*fire*) et la mort envahissante nommée, quant à elle, quatre fois (*go out/cold/damp/grave*). Cet équilibre fragile, fluctuant, instable - celui de toute vie - a été menacé une première fois lors de l'intrusion d'Arbogast et il a fallu *faire descendre* la mère, de la chambre vers la cave.

Mais la découverte par Lila de la mère momifiée provoque, cette fois, la résolution violente, et d'autant plus brutale qu'elle a été plusieurs fois différée, de l'énigme. Il est à noter qu'elle se fait selon le mode déjà signalé de l'*immersion* suivie de l'*émersion* : la descente de Lila dans la cave rappelle l'*enfouissement* de l'automobile de Marion dans le marais ; de même que la mise à jour de la vérité par le psychiatre annonce l'*extraction* de la même automobile, tout dernier plan qui referme le film.

Norman a, jusque-là, patiemment développé en lui un véritable don d'avatar qui lui a permis, par un sourd et long travail intérieur, de substituer un nouvel être, sa mère, à sa propre personne. Mais l'intrusion de Lila dans son univers transgresse la loi du secret, anéantit sur le champ le simulacre dans lequel il vivait et provoque son ultime et définitive métamorphose. Alors, à l'occasion de l'un des plus inattendus et des plus stupéfiants retours en arrière/régression de l'histoire du cinéma, le papillon nocturne brûlé à l'aveuglante lumière de la cave redevient la chrysalide qu'il fut, enfermée au sein du cocon protecteur de la mère. Si l'Œdipe de la mythologie grecque ne peut supporter l'aveuglante vérité et se crève les yeux, Norman, dé-masqué, brûlé par le noir soleil du secret exhumé et exposé au regard hostile d'autrui, retourne pour sa part à jamais au ventre maternel en une étonnante inversion réconciliant, par une synthèse inattendue, Eros - son amour pour sa mère - et Thanatos - sa pulsion autodestructrice. Il retrouve ainsi le paradis perdu dont il a été chassé à la naissance et le royaume dont il a été exclu par l'existence de l'amant maternel, mettant ainsi fin à son exil existentiel.

Parallèlement, l'organisation de l'espace du film par Hitchcock se précise : le film met en mouvement une inéluctable *descente* aux enfers (des images initiales vues du ciel à celle des profondeurs du marais) qui s'accompagne d'un *rétrécissement* de l'espace (marqué par les figures circulaires récurrentes) jusqu'à l'*arrêt* même de ce mouvement, synonyme de mort (Norman immobilisé sur sa chaise et remplacé par sa mère).

Ce mouvement de chute qui parcourt le film jusqu'à l'immobilité finale du personnage est parfaitement symétrique du cheminement de la *conscience* du spectateur qui prend *conscience* des abysses de sa propre *conscience* dans le miroir que lui tend Hitchcock : Norman représente bien *la norme* humaine. Désirer, c'est mettre à jour de terribles secrets qui nous hantent et dont la réalisation ne laisse d'autres choix que de faire violence à l'objet même du désir, de le punir (meurtres de sa mère, puis de Marion pour Norman) ou de se faire violence, de se punir (vol absurde pour Marion, don de soi à sa

mère de nouveau pour Norman). Désirer, chez Hitchcock et dans *Psycho*, c'est se sentir coupable par rapport à la loi morale, épié par le *regard* inquisiteur des autres et, en définitive, être châtié par les autres ou par soi-même, avant de vivre en exil.

1.8. Le regard : du survol extérieur à l'intériorité

Le regard, thème récurrent, s'il en est, dans son œuvre, est en effet omniprésent, obsédant, qu'il soit le regard caméra qui donne à voir ou le regard observé par la caméra ; caméra à la fois source et réceptacle de la réalité. Et ce sont bien trois regards majeurs situés à trois moments clés qui structurent la narration : à l'ouverture, au centre/fin du film 1 et à la fermeture du film.

D'emblée, un regard caméra inquisiteur venu de nulle part descend du ciel - à l'instar des *Oiseaux* [8] (1963) à venir qui fondent sur Bodega Bay -, balaie la ville de Phoenix pour mieux observer, tel celui d'un entomologiste indifférent (pourquoi cette fenêtre plutôt qu'une autre ?) mais précis et méticuleux, d'un juge - terrible et cruel si l'on anticipe la suite -, d'un Dieu omniscient et omnipotent, peut-être, deux créatures humaines, Marion et Sam, nous-mêmes, enfermées dans une chambre et..., etc.

Le meurtre central de Marion s'achève sur un remarquable mouvement de caméra prenant comme point de départ un très gros plan sur le regard de Marion, yeux magnifiés au coin desquels une goutte d'eau se fige comme une larme, yeux à jamais grand ouverts sur le néant et le malheur qui viennent de la foudroyer ; puis, traversant la pièce, s'attardant un instant sur l'argent volé, dérisoirement inutile, avant de s'en aller cadrer, à l'extérieur, la maison d'où sort une voix horrifiée, celle de Norman.

À la fermeture du film, la caméra se met en mouvement pour fixer en gros plan l'ultime regard halluciné de Norman re-devenu cette mère aimée qui l'a vainement mis au monde dans cette vie hostile. Un Norman réalisant, certes, le stade ultime de l'amour - devenir la personne que l'on aime - mais opérant surtout le retour à la fusion originelle **prénatale** en une sorte de refus panique de la vie et de suppression même du traumatisme de la naissance qui dés-unit : (« *I was born in my trap* / Je suis né **dans** mon piège », confie-t-il à Marion en une allusion d'une rare lucidité).

Résumons. Le premier regard - celui du démiurge - est *extérieur*, lointain et objectif ; le second regard - celui du spectateur sollicité - est plus subjectif : *au plus près* du regard de Marion, il exprime la compassion (une goutte d'eau de la douche qui suggère une larme) ; le troisième regard donne à voir le regard de Norman mais, en fait, *l'intérieur* même de Norman puisque ce regard est désormais le regard de la mère qui était tapie en lui.

Chaque passage d'un regard à l'autre opère une modification du point de vue sous lequel le regard filmé est perçu, abolit toute distance et conduit à l'appropriation affective et empathique par le spectateur de l'essence même des deux personnages à travers leur regard, où se lit leur destin funeste. Chacun des trois regard plonge un peu plus avant

dans les profondeurs de l'âme, jusqu'aux racines mêmes de l'inconscient, dans le secret ultime qui fait chanceler la raison et ouvre sur un abîme vertigineux.

« *Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?* »
(Oreste, in *Andromaque* de Racine)

Un abîme vertigineux qui renvoie au générique : à sa mise en images (figures-barreaux déjà évoquées) et à sa partition musicale (stridence des violons qui vrillent l'esprit), sorte de cri primal - auquel fait écho John Lennon hurlant sa chanson *Mother* - insupportable à entendre en ce qu'il annonce, paradoxalement l'inversion finale. Le générique préfigure donc le plan final de la régression fœtale ; mais celui-ci, à son tour, renvoie à celui-là en un va-et-vient qui structure toute la force du propos : de l'enfermement du fœtus dans le ventre maternel à l'emprisonnement de la conscience – qui est conscience d'elle-même, etc. Un sentiment de vertige nauséeux parcourt le film, qu'illustre à dessein le dernier plan du marais-cloaque, ultime métaphore qui engloutit tout.

Psycho impose ainsi une vision de la condition humaine particulièrement pessimiste, inhérente à la culture religieuse reçue par Hitchcock : loin de tout paradis (plongée du panoramique initial), dans un univers mercantile injuste (fraude, malgré sa richesse, de Tom Cassidy, l'acheteur fortuné, mais embarras pécuniaires pour Sam et Marion), convenu et frustrant (Cf. la beauté vengeresse du sourire de Marion lorsqu'elle *entend* la colère de son employeur à son encontre), en proie aux tentations et à la recherche d'un bonheur inaccessible, l'être humain erre dans son exil à la recherche d'un royaume inaccessible, tel un personnage de Kafka.

Mais, faute de référence explicite à un dieu (au début du film, ce regard-caméra venu du ciel et qui semble chercher la chambre où se trouvent Marion et Sam est-il celui du *deus ex machina* ?), Hitchcock nous propose un monde livré à la toute-puissance des éléments naturels (c'est la pluie qui harcèle Marion et décide de son destin) et, surtout, du hasard (qui préside à la rencontre qui s'ensuit), sans la moindre promesse de rédemption (Marion est assassinée immédiatement après s'être amendée et avoir décidé de rendre l'argent volé) et marqué du sceau de la souffrance et de la mort (Marion a été tuée et Norman *disparaît* en tant que tel). Ne reste plus que la mère, c'est-à-dire la Mort, longtemps virtuelle, patiente, mais inéluctable et en définitive concrète - ce qu'illustre la surimpression finale du crâne ricanant et triomphant sur le visage de Norman auquel il se substitue - qui vit et observe, de sa place privilégiée, le genre humain comme l'entomologiste peut le faire d'une mouche. Ultime figure qui instaure la présence consubstantielle des deux visages d'un Janus, double reflet du miroir de la réalité : l'un disparaît quand l'autre apparaît, ou plutôt l'un s'efface quand l'autre se matérialise. Mais - nouvelle variante du rapport opposition/inversion - la vie bien concrète se virtualise au profit de la mort, jusque-là virtuelle, qui se matérialise enfin.

Dans une parfaite symétrie révélatrice, ce Janus allégorique narquois nous affirme *in fine* que la vie est illusion – vie et mort se substituent l'une à l'autre - comme il nous a été précisé, d'emblée, que le cinéma est artifice – spectateur et personnage se substituant

aussi l'un à l'autre. *Psycho* s'achève bien dans le sentiment douloureux du néant : l'existence n'a pas plus de réalité que le film qui se déroule sur l'écran et qui s'achève, de toutes les façons, sur le mot « FIN ».

Psycho est l'histoire même de cette souffrance intérieure, qui n'offre aucune échappatoire et qu'Hitchcock extériorise dans les figures circulaires qui jalonnent le film : visuellement, musicalement, thématiquement, *Psycho* fonctionne comme une boucle fermée sur elle-même, à l'intérieur de laquelle images, figures, musique, dialogues et significations, organisés en réseau, entrent en résonance, en dissonance et nous enferment dans nos désirs, nos peurs du passage à l'acte et de ses conséquences, notre incompréhension de la vie ; une boucle qui figure l'ultime lieu clos - caverne platonicienne - de notre conscience trompée par des simulacres qu'elle s'obstine à confondre avec la réalité, contemplant, abasourdie, l'échec de Norman et sa propre impuissance, dans la certitude d'être à jamais condamnée à bâtir sa propre prison. *Désespérée. (3)*

De même que la fin du film renvoie à son début, cette analyse se termine où elle a commencé. A l'entame de son propos il était en effet rappelé, que la psychose faisait perdre le sens de la réalité et le sentiment de l'identité de soi, provoquant ainsi un dédoublement de la personnalité. Or, cette dualité, qui se retrouve dans l'architecture du film, qui relie tous ses niveaux, qui est sa trame même, désormais, à l'issue de l'analyse, nous *ouvre les yeux* à la façon douloureuse du *Chien andalou* (1928) de Buñuel, et nous montre doublement que la psychose est inhérente à toute vie. D'une part, la réalité n'est jamais que l'illusion de la vérité d'un moment, comme le signifie le remarquable dernier fondu enchaîné qui met en surimpression trois images de plan : le visage sardonique de la mort (la mère grimaçante), celui de la vie (Norman qui s'efface) - lesquels sont consubstantiels, et celui de l'émersion de l'auto déchirant la surface de l'étang-apparence, symbole de la révélation de la vérité. D'autre part, le don de soi dans l'amour (de Marion pour Sam et de Norman pour sa mère) nous fait nous perdre, en effet, dans les autres, comme le montre assez l'Histoire des hommes révoltés (de la crucifixion de Spartacus et de Jésus aux exécutions de Révolutionnaires) ou celle des individus (de la moquerie à l'internement). **(4)**

1.9. En guise de conclusion: jeu et/ou double jeu ? « Et si... »

En dépit de la résolution de l'énigme, notamment à travers le discours rationnel du psychiatre, le film ne conserve-t-il pas pour autant sa part de mystère ?

Le cri difficilement audible (« *I'm Norman Bates/Je suis Norman Bates* ») - identifié et analysé par D. Matarasso et S. de Mesnildot dans la revue *Simulacres* (hiver 2000) - lors de la séquence de la cave ne pourrait-il pas passer pour un discret indice laissé par Hitchcock pour mettre en doute, malicieusement, les certitudes logiques du psychiatre ? Ce cri ne se fait-il pas entendre précisément alors que Norman, au cœur agissant de sa psychose, est censé être sa mère ? Ne peut-on se demander s'il n'est pas l'auteur - conscient, non dément - du meurtre de Marion dont il rend responsable ensuite sa mère en contrefaisant sa voix ? On comprendrait mieux alors pourquoi Hitchcock nous laisse

voir une silhouette masculine par la taille et la violence, lorsque la mère tue, et non une silhouette contrefaite de femme âgée qui abuserait davantage le spectateur. Si ce cri - en lutte symbolique avec l'aigu des violons qui le recouvrent - exprime l'incapacité de Norman - en lutte avec sa mère - à exister par lui-même, sans elle, en dehors d'elle, ne peut-il tout aussi bien signifier sa rage impuissante à être encore Norman, lui qui aspire à devenir cette mère à laquelle il emprunte les vêtements, les sentiments (égoïsme, autoritarisme, jalousie) et les valeurs morales ?

Dès lors, la scène finale ne serait-elle pas l'ultime mascarade de Norman décidé à ne plus jouer que sa mère, tel l'enfant (in-fans = celui qui ne peut parler) qui, dans le mutisme de ses peurs et de son refus des responsabilités, s'efface et laisse les adultes parler à sa place ?

Savant double jeu ? Parfaite mise en abyme ? Prodrome des fins ouvertes du cinéma d'aujourd'hui qui obligent à une relecture rétroactive du film au moment même où il s'achève, plongeant ainsi le spectateur dans un angoissant dévoilement : une soudaine étrangeté se substituant alors à une connaissance rassurante (Cf. *The Game* et *Fight club* de David Fincher, *Sixième sens* de Shyamalan ou *Les Autres* d'Amenàbar) ?...

« *Je veux jouer avec le spectateur comme le chat avec la souris.* » (Hitchcock)

1.10. En guise d'illustration : quelques remarques « sur plans »

Revenons sur la partie finale du meurtre évoquée ci-dessus. Marion git allongée sur le carrelage de la salle de bains, les yeux grand ouverts. Le regard caméra est fixé sur les yeux de Marion, puis se tourne vers la chambre, y entre et s'attarde sur le journal qui dissimule l'argent volé, avant de cadrer, à travers la fenêtre, la maison des Bates aux fenêtres éclairées dans la nuit. Soit, si l'on sélectionne les trois brefs arrêts sur image :

Ce déplacement du regard caméra offre un exemple intéressant de ce double jeu d'Hitchcock qui le pousse à impliquer le spectateur dans le déroulement même du film tout en le *dirigeant*.

Cette séquence assure ainsi la parfaite fluidité entre les *deux* films. Elle guide en effet le regard du spectateur qu'Hitchcock met sur une piste nouvelle après l'avoir fait passer sans la moindre interruption - l'eau ruisselante de la douche assurant la continuité sonore de la séquence - de l'évidence d'un vol d'argent compensatoire (film 1) à l'opacité mystérieuse d'un meurtre incompréhensible (film 2). A la tension insoutenable du meurtre - rupture de ton organisée par la violence des images et de la musique - succède un bref répit au cours duquel Hitchcock laisse le spectateur tenter de reprendre ses esprits, avant que les mots prononcés par la voix *off* ne le plongent aussitôt dans le désarroi le plus total.

Une séquence représentative de l'art du réalisateur qui ménage à l'intérieur du film - sans jamais entraver le flux des images - de véritables moments de répit, de respiration, de sursis au cours desquels tout semble arrêté, instants uniques comme suspendus dans

un temps devenu immobile, intervalles fugitifs propres à faire percevoir et partager avec bonheur la gravité de son cinéma. Il nous fait ainsi ressentir pleinement toute l'acuité d'un présent qui se dilate, pris entre un passé immédiat douloureux et un futur désormais unimaginable. Cette séquence annonce le remarquable *travelling* arrière qui succède au second meurtre dans l'avant-dernier film d'Hitchcock (*Frenzy*, 1972) et qui nous fait descendre, à reculons, du lieu clos de la chambre sans vie et désormais muette, par l'étroitesse d'un escalier silencieux, à la rue animée et bruyante, le temps d'une prise de conscience éprouvante du passage de la mort traversant cruellement le quotidien de la vie.

Purs moments de cinéma, ces deux exemples témoignent de la même heureuse et généreuse inspiration : faire participer le spectateur à la vie du film et le faire communier avec les personnages par ce procédé de la mise en suspens du temps pour que, au cœur même de son inquiétude, retentisse en lui l'écho des chocs émotifs subis par ses personnages, et qu'à travers eux, il soit, lui-même, durablement et profondément, ébranlé.

La succession de ces trois plans fixes dans la fluidité de la séquence présente enfin l'intérêt de retracer, en un saisissant résumé, le film 1 : Marion (plan 1) a volé une somme d'argent (plan 2) et s'est retrouvée sous l'emprise de l'imposante et inquiétante maison (plan 3) qui, telle une nocturne Némésis sanguinaire (cf. la connotation née de l'association des trois mots prononcés par Norman : *(God/Mother/Blood)*), vient d'exercer sa terrible vengeance sur elle.

NOTES :

(1) Conçu par Saul Bass, le générique est, dès l'origine, directement relié au sens du film dont il est l'un des éléments les plus signifiants, ainsi qu'il l'a déclaré par la suite : « *Mon idée de départ était qu'un générique pouvait mettre dans l'ambiance et souligner la trame narrative du film pour évoquer l'histoire de manière métaphorique. Je voyais le générique comme une façon de conditionner le public de façon à ce que, lorsque le film commence, il ait déjà un écho émotionnel chez les spectateurs. J'étais convaincu que le film commence vraiment dès la première image.* »

(2) Pour nuancer et adoucir le propos, on fera appel au légendaire sens de l'humour d'Hitchcock dont *Psychose* offre quelques savoureux exemples, à la fois par le choix de leur place dans le film et par leur pertinence.

-La traditionnelle apparition d'Hitchcock se fait devant le bureau que Marion rejoint après avoir vu Sam : il porte un grand chapeau. Un chapeau de cow-boy que porte également le client de l'agence immobilière où travaille Marion.

-Par ailleurs, la collègue de travail de Marion, dotée d'un physique ingrat, sans doute vexée de voir le client, Tom Cassidy, ne s'intéresser qu'à Marion, lui lance : « *Il te faisait du boniment à toi... Il avait dû voir mon alliance !* »

-Peu après le meurtre sauvage de Marion, le réalisateur nous invite dans la quincaillerie de Sam Loomis qui écrit une lettre à Marion. Et l'on entend – et voit – une cliente se renseigner sur les insecticides : « *J'ai essayé toutes les marques. Ils*

garantissent l'extermination des insectes. Avec ou sans douleur? On ne devrait jamais faire souffrir.»

-A son employé qui tient, fort indiscretement, à assister à l'entrevue qu'il a avec Lila, Sam recommande d'aller chercher son déjeuner. Mais le jeune homme, soucieux de ne rien perdre de la scène, lui rétorque qu'il l'a avec lui. Sam doit lui conseiller alors d'aller le prendre à côté.

(3) Comment ne pas évoquer, ici, la véhémence de François Truffaut dans son surprenant film, *La chambre verte* (1978), tout entier voué au culte des morts...

(4) Notamment à travers quatre fait-divers, consignés ci-après, qui rappellent de façon troublante toute la vérité de *Psycho*.

« Un septuagénaire de Vichy (...) a conservé plus de quatre mois le cadavre de son épouse dans son appartement. Alertés par les voisins qui se plaignaient de l'odeur émanant du logement, les policiers ont retrouvé le corps de l'épouse, âgée de 86 ans, étendu sur le lit conjugal et en partie momifié. L'homme a été hospitalisé dans un service psychiatrique. »
Article publié par Marianne (18 au 24 novembre 2002)

« Appelés lundi dernier pour rendre visite à une vieille dame dont les voisins étaient inquiets de ne plus avoir de nouvelles, les policiers de la Brigade de sûreté urbaine de Menton ont fait une étonnante découverte à leur arrivée dans la modeste maison de cette personne, située dans le quartier animé de Roquebrune. Saisis par l'odeur pestilentielle qui règne dans la maison, les policiers ne tardent pas à trouver Thérèse, 76 ans, « gisant dans son fauteuil », souligne le quotidien Nice-Matin, qui révèle l'information. Mais c'est alors que survient le plus surprenant. « Tandis que les policiers et les secours s'affairent autour de la vieille dame, un homme apparaît soudain. Sa peau est anormalement pâle, il est très maigre, sa chevelure fait... trois mètres de long. L'homme, âgé d'une cinquantaine d'années, semble avoir vécu reclus au domicile familial depuis plusieurs décennies. En tout cas, les enquêteurs ne l'excluent pas, même si l'intéressé, prénommé Michel, ne leur a pas précisé quand avait débuté sa réclusion volontaire et pour quelle raison. D'après la police, les voisins de la famille connaissaient l'existence du reclus et savaient qu'il s'agissait d'un choix de vie. Il a effectué sa scolarité normalement mais il semble qu'ensuite il ait décidé de ne plus sortir de chez lui. C'est apparemment un mode de vie choisi, un peu comme un ermite », selon la même source. L'homme est apparu aux policiers « un peu perdu et effrayé ». Mais il s'exprimait relativement bien et avait tout à fait conscience du monde extérieur grâce à la télévision, selon la police. L'homme a été confié aux urgences psychiatriques de l'hôpital Saint-Roch de Nice. » Article publié par Nice-matin (10 juillet 2008).

« Terrible découverte au domicile d'un homme âgé de 23 ans à Blain. Les gendarmes ont trouvé le cadavre de sa mère dans la cave. Selon les premiers éléments de l'enquête, la femme de 61 ans serait décédée de mort naturelle en février 2011. Le jeune homme a expliqué que sa mère souffrait de problèmes de tension et de surpoids et qu'elle aurait cessé de se soigner avant de mourir. Mais étant sa seule famille, il n'a pas réussi à se séparer du corps. Il a continué à vivre normalement. Placé en garde à vue mercredi matin, il

a ensuite été hospitalisé jeudi dans une unité de soins psychologiques. ». Article publié par Le Parisien (12 avril 2012).

« Mardi, les policiers bordelais ont fait une terrible découverte... Ils se sont rendus dans un appartement, à la demande du CCAS qui s'inquiétait de ne plus avoir de nouvelle de l'occupante des lieux, âgée de 81 ans, qui vivait avec son fils âgé de 51 ans, placé sous curatelle. Derrière la porte, les policiers ont tout d'abord découvert un long couloir, envahi par les immondices... Et dans une pièce, sous un tas de tissus et de couvertures, le cadavre de l'octogénaire... Celle-ci était décédée le 28 mars dernier. Son fils a expliqué « qu'il souhaitait lui offrir une belle sépulture en marbre mais ne disposait pas des moyens nécessaires pour le faire ». Il avait donc placé le corps sur un lit et l'avait ensuite recouvert de plusieurs épaisseurs pour tenter de limiter l'odeur de décomposition. Il l'arrosait régulièrement avec de l'eau de Javel et répandait de l'insecticide. Sur les couvertures, il avait placé un crucifix et une statue de la Vierge. Il a donné aux policiers toutes les explications sans aucune difficulté. Le corps a été pris en charge à la demande des services municipaux tandis que le CCAS s'est occupé du quinquagénaire. » Article publié par Sud Ouest (28 juin 2012).

2. Synopsis détaillé

Ce jour-là, le vendredi 11 décembre, entre 12 heures et 14 heures, à Phoenix en Arizona, Marion Crane et Sam Loomis se retrouvent clandestinement dans une chambre de l'*Adam's Hôtel*. Après leurs brèves effusions vient le moment, douloureusement vécu par Marion, de la séparation.

Sa frustration et son amertume lui font dire à son amant qu'elle n'accepte plus cette vie faite de rencontres à la sauvette. Mais Sam lui rétorque que les dettes de son père mort à honorer, la pension alimentaire à verser à son ex-femme et son peu rentable commerce de quincaillerie lui interdisent, avant deux années, de proposer à Marion la vie qu'il souhaite pour elle. Les deux amants se séparent sans avoir pu trouver une solution satisfaisante à leur problème. [6mn20]

Aussi, lorsque Marion retrouve son bureau et constate qu'un client, Tom Cassidy, règle la transaction immobilière de 40.000 dollars qu'il vient d'effectuer en espèces, elle ne peut qu'être tentée. Or, son patron, George Lowery juge imprudent de conserver cette importante somme d'argent au bureau pendant le week-end et la charge de déposer cette somme d'argent à la banque. La tentation est trop forte pour Marion qui prétexte un mal de tête tenace pour rentrer plus tôt chez elle se reposer. Mais, contrairement aux recommandations de son patron, elle se rend à son domicile sans déposer l'argent. Là, non sans quelque hésitation, elle boucle ses valises dans l'intention de rejoindre son amant, Sam, à Fairvale. Signe du destin, juste avant de quitter la ville, elle doit arrêter son véhicule à un feu rouge. Un piéton traverse la chaussée, se retourne vers elle, étonné : c'est son patron ! [12mn46]

Elle roule de longues heures jusqu'à ce que la fatigue de la conduite nocturne l'oblige à s'arrêter sur le bas-côté. Elle passe la nuit dans son véhicule et est réveillée par un

policier soupçonneux qui contrôle ses papiers. Se sentant observée et désireuse d'égarer d'éventuelles recherches, elle décide de changer de voiture dans la ville la plus proche. Le vendeur qu'elle contacte se réjouit de réaliser une vente et lui propose d'échanger son véhicule contre l'un des siens à condition d'ajouter 700 dollars. Marion accepte sans marchander et propose de payer en espèces la somme demandée. Le vendeur, surpris par la précipitation de Marion à conclure l'affaire et son offre de paiement en billets, marque un temps d'arrêt et se met à la regarder avec méfiance. Entre-temps, le policier, qui l'a suivie de loin, gare sa voiture et la surveille. Marion, pressée d'échapper à la suspicion générale, aggrave encore les soupçons en oubliant de récupérer sa valise dans son ancienne voiture. [22mn20]

Néanmoins, elle poursuit sa longue route, quand une pluie diluvienne s'abat, qui la contraint à s'arrêter dans un motel pour y passer la nuit. Ce dernier est tenu par Norman Bates et sa mère qui habitent la maison surplombant les chambres du motel. Ce soir-là, Marion est l'unique cliente. [25mn]

Norman choisit pour Marion la chambre 1 contiguë à son bureau ; puis, très prévenant, l'invite à partager un repas frugal avec lui dans la maison. Marion accepte. Norman retourne alors vers la maison qui se dresse au-dessus du motel pour préparer la collation. Pendant ce temps, Marion dissimule l'argent volé dans un journal qu'elle dépose sur un buffet. [30mn44]

A travers la fenêtre ouverte, son attention est soudain attirée par des éclats de voix qui proviennent de la maison et Marion entend que la mère de Norman reproche à son fils d'inviter la jeune femme à des fins sexuelles. De retour auprès de la jeune femme, Norman lui demande d'excuser sa mère « qui n'a pas toute sa tête aujourd'hui. » Marion lui propose de prendre la collation qu'il apporte dans la chambre. Mais Norman marque un temps d'arrêt avant de suggérer que ce serait plus indiqué dans une annexe au bureau. La jeune femme, amusée par le trouble de son hôte, accepte. [33mn] Dans cette pièce pourtant inquiétante par sa décoration d'oiseaux empaillés, Marion fait honneur au repas préparé par Norman, alors que lui-même se contente de converser, car, dit-il, il n'a pas faim.

Une conversation qui roule d'abord sur la passion qu'a Norman d'empailler les oiseaux, avant de prendre un tour plus intime. On apprend ainsi qu'il ne vit qu'au motel et n'a d'autre ami que sa mère, mais que ses rapports avec elle sont loin d'être satisfaisants depuis que son père est mort. Pourtant il reste à ses côtés pour que sa mère, malade, soit protégée et que la maison continue de vivre. L'échange devient tendu lorsque Marion suggère que sa mère pourrait être soignée dans une maison spécialisée. Puis Norman retrouve son calme et ses remarques sur la vie qu'il mène, les questions qu'il pose à son invitée font dévier la conversation qui porte alors sur la difficulté de vivre et les mauvais choix que l'on fait. Marion comprend alors son erreur et décide de retourner à Phoenix réparer la sienne. Elle prend congé en donnant son vrai nom et non le pseudonyme qu'elle a inscrit sur la fiche d'hôtel, ce que constate, amusé, Norman. Après quoi, par un trou percé dans le mur, il observe Marion se déshabiller. Puis il repart vers la maison, l'air sombre, et face à l'escalier qui conduit au premier étage, renonce à l'emprunter pour se réfugier dans la cuisine, comme désœuvré. [43mn48] Pendant ce temps, Marion refait ses comptes et calcule ce qu'elle devra rembourser à son patron. Après quoi, elle prend une douche. Surgit alors brutalement une silhouette menaçante de vieille femme -

la mère de Norman - qui frappe Marion de multiples coups de couteau et disparaît. [47mn07]

De la maison s'échappe la voix horrifiée de Norman s'adressant à sa mère : « Mon Dieu, maman... Tout ce sang ! » Il sort de la maison et se précipite dans la chambre de Marion pour découvrir, horrifié, le meurtre commis par sa mère. En toute hâte, il enveloppe le corps dans le rideau de la douche, nettoie le bac et efface les traces du crime. Puis il porte le cadavre dans le coffre de la voiture, y place les bagages de Marion - y compris, sans le savoir, l'argent volé -, et immerge le véhicule dans un marais voisin. [57mn20]

Le samedi suivant, à Fairvale, dans sa quincaillerie, Sam Loomis écrit une lettre à Marion pour lui expliquer qu'il se range à son avis et qu'après tout ils peuvent être heureux ainsi, si elle le désire toujours. Mais il est interrompu par l'arrivée d'une jeune femme, Lila Crane, la sœur de Marion, inquiète de la fuite de sa sœur, qui veut savoir si Sam est son complice et la cache. Ce dernier comprend que quelque chose de grave s'est passé et interroge à son tour Lila quand un homme intervient et les apostrophe : il s'agit d'Arbogast, détective privé, engagé par le patron de Marion pour retrouver les 40.000 dollars disparus, qui a suivi Lila pensant retrouver ainsi la piste de Marion.

Mais il comprend très vite que Sam et Lila ne sont pas ses complices et décide de faire le tour des hôtels à la recherche de sa coupable. [1h13] Il finit par arriver, à la tombée de la nuit, au motel des Bates. En détective chevronné, il n'a aucun mal à confondre Norman en lui montrant les contradictions qui émaillent les réponses à ses questions (Norman prétend avoir oublié d'allumer les néons de l'enseigne avant d'affirmer qu'en fait, il l'a fait exprès./Il certifie n'avoir eu aucun client depuis quinze jours mais reconnaît avoir reçu la visite de deux clients huit jours plus tôt./Il finit par admettre que la jeune femme a passé une nuit au motel quand Arbogast reconnaît l'écriture de Marion dans le pseudonyme Marie Samuels tracé sur le registre./Il assure le détective qu'elle n'a pas téléphoné alors qu'il assure n'avoir pas passé la nuit avec elle./Il dit vivre seul et doit admettre, Arbogast ayant vu sa mère à la fenêtre de la maison, qu'il habite avec sa mère infirme.) Aussi Arbogast demande-t-il à voir la mère de Norman qui, se sentant pris au piège, refuse. [1h09]

Le détective quitte donc le motel, puis prend le temps de téléphoner à Lila pour l'informer de ses démarches et lui faire part de ses soupçons au sujet de l'hôtelier du Bates Motel. Il lui confie sa certitude que Sam Loomis n'était pas au courant du voyage de Marion et lui promet des nouvelles dans l'heure suivante. Il retourne au motel, range sa voiture, et se rend dans la pièce aux oiseaux empaillés. Ne trouvant personne, il entre cette fois dans la maison pour y interroger la mère, Mrs Bates, et monte l'escalier qui lui fait face jusqu'au palier du premier étage où surgit une silhouette qui le frappe de plusieurs coups de couteau. [1h14]

Quatre heures plus tard, Lila s'inquiète de ne pas avoir eu de nouvelles du détective et convainc Sam de se rendre au Motel des Bates. L'amant de Marion y parvient alors que Norman vient d'immerger Arbogast et sa voiture dans le marais. Puis il retourne auprès de Lila, faute d'avoir vu quiconque. Pressé par la sœur de Marion, il décide de se rendre chez le shérif Chambers. [1h16] Il est mis au courant des faits, et madame Chambers insiste pour que son mari téléphone à Norman et ait ainsi d'éventuelles nouvelles. Ce qu'il fait : Norman affirme que le détective a quitté le Motel. Le shérif s'étonne alors qu'

Arbogast ait pu parlé de madame Bates, car, révèle-t-il, la mère de Norman est enterrée depuis dix ans. Ayant appris que son amant était marié, elle l'a tué, puis s'est empoisonnée : c'est Norman a découvert les deux corps dans leur lit. [1h20]

La scène suivante montre Norman monter au premier étage de la maison, s'adresser à sa mère pour la prévenir d'une visite et de la nécessité de se cacher. Malgré ses dénégations, il la prend dans ses bras et la descend à la cave. [1h22] Le lendemain, dimanche, venus à la sortie de la messe, Lila et Sam apprennent de la bouche du shérif qui est allé voir Norman que nulle madame Bates ne vit au Motel. Une fois de plus, Lila, toujours aussi déterminée, n'accepte pas cette explication et, une fois de plus, insiste auprès de Sam pour qu'ils se rendent ensemble chez Norman. Marion lui propose de se faire passer pour mari et femme, puis d'inspecter motel et maison pour trouver la clé de l'énigme. [1h24]

D'une fenêtre située au premier étage de la maison, Norman assiste, circonspect, à l'arrivée d'un couple dont l'homme se dirige vers son bureau. Il les accueille, mais les exigences de Sam (être inscrit dans le registre des entrées/pouvoir payer d'avance avant même d'aller voir la chambre/exiger un reçu/trouver la chambre soi-même) et l'absence de bagages rendent Norman méfiant. Après une brève mise au point dans la chambre louée, Lila et Sam décident d'aller fouiller la fameuse chambre occupée par Marion le soir de sa disparition. Ils découvrent la preuve (la feuille déchirée sur laquelle elle avait fait ses comptes) qu'elle a bien séjourné d'appliquer leur plan : l'un se rend dans le bureau et occupe Norman en lui posant toutes sortes de questions, quand l'autre se dirige subrepticement vers la maison. [1h30]

Lila entre dans la maison et l'explore, passant de la chambre de la mère dont le lit est creusé à la chambre de Norman comme arrêtée au stade de l'enfance, cependant que la discussion entre Sam et Norman tourne à la dispute et se termine en pugilat lorsque ce dernier comprend qu'elle n'était qu'un prétexte à l'occuper pour que la jeune femme puisse s'introduire chez lui. Il assomme Sam et se précipite vers sa maison. [1h35] Lila n'a que le temps de se cacher sous l'escalier qui conduit à la cave. Intriguée, elle descend les marches pour découvrir madame Bates, de dos, assise dans un fauteuil qu'elle fait pivoter : mais c'est un cadavre de femme momifiée qui se tourne vers elle ! Dans son dos des cris retentissent. Ceux d'une femme armée d'un couteau, qui se précipite sur elle. Mais Sam, revenu de son évanouissement, la ceinture : dans la lutte, une perruque tombe révélant le visage grimaçant de Norman. [1h37]

Un psychiatre, le docteur Richmond, officiellement requis pour examiner Norman, explique à l'auditoire la psychose du jeune homme : Norman, couvé par une mère très possessive et autoritaire, a développé un complexe d'Œdipe et n'a pas accepté qu'elle prenne un amant. Brutalement dépossédé de son rôle de fils/mari, il a cédé à sa jalousie et les a tués tous les deux. Puis, il a, en quelque sorte fait revivre sa mère en jouant le double rôle du fils et de sa mère qu'il tenait selon les circonstances. [1h42] La dernière séquence dévoile l'issue de ce dédoublement de personnalité : dans la pièce où il est enfermé et surveillé, le corps de Norman est désormais habité par l'esprit de sa mère : des deux personnalités qui l'habitent, c'est elle qui l'a emporté ! [1h44]

3. Fiche technique

- **Titre original** : *Psycho*.
- **Année** : 1960.
- **Réalisation** : Alfred Hitchcock.
- **Scénario** : Joseph Stefano, d'après le roman de Robert Bloch.
- **Musique** : Bernard Herrmann.
- **Photographie** : John L. Russel.
- **Décors** : J. Hurley, R. Claworthy, G. Milo.
- **Montage** : George Tomasini.
- **Studios** : Paramount.
- **Extérieurs** : Arizona et Californie.
- **Durée** : 109 minutes.

Interprétation :

- **Norman Bates** : Anthony Perkins.
- **Marion Crane** : Janet Leigh.
- **Lila Crane** : Vera Miles.
- **Sam Loomis** : John Gavin.
- **Milton Arbogast** : Martin Balsam.
- **Shérif Chambers** : John McIntire.
- **Simon Oakland** : Dr Richmond.
- **Frank Albertson** : Tom Cassidy.
- **Pat Hitchcock** : Carolyn.
- **Vaughn Taylor** : Georges Lowery.
- **Lurene Tuttle** : Mrs Chambers.

4. Édition DVD zone 2 et édition Blu-Ray

- *Psycho* existe en DVD zone 2 et propose la version originale sous-titrée et la version française, en noir et blanc et son mono. Il est conseillé de choisir la VO mais, exceptionnellement, il faut saluer la version française pour la qualité et la justesse des dialogues et le souci constant de proposer un doublage de qualité dans une langue précise et soutenue. Le choix de la voix des acteurs est à l'unisson ; notamment pour ce qui est de la voix française de la mère de Norman , véritable re-création bien plus suggestive que la voix originale américaine.
- L'image proposée n'est pas satisfaisante et mérite une restauration : trop floue, elle manque de définition.
- Le son (mono), en revanche, propose des voix claires et bien centrées.

Juin 2010 : une bonne nouvelle sur laquelle il faudra revenir dès que de nouvelles précisions seront données : une édition en haute définition est programmé pour le 19 octobre 2010 aux Etats-Unis ! Cette édition Blu-Ray est destinée à célébrer le cinquantenaire du film sorti en 1960. Le Blu-Ray bénéficiera de nouveaux masters tant pour l'image que pour le son (DTS 5.1 digital). De nouveaux Suppléments sont annoncés : interviews de grands réalisateurs donnant leur avis sur l'apport d'Hitchcock

au cinéma ; documentaire sur la musique de Bernard Herrmann ; le storyboard original ; reportage sur le procédé de remasterisation du film, etc.

Août 2010 : le Blu-Ray (en V.O. sous-titré en français, espagnol et anglais/Dolby Digital 5.1/Région 2) est finalement paru aux Etats-Unis le 9 août 2010 et en France le 10 octobre 2010. L'image et le son, remasterisés, sont incomparables avec les éditions précédentes !