



Auteur

Julien Marsa

Date

Novembre 2020

Descriptif

Ce document propose une synthèse de la formation organisée le 12 novembre 2020 par l'Acap - pôle régional image dans le cadre de **Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France** autour de l'analyse des films *The Big Lebowski* et *Psychose*.

Psychose (Alfred Hitchcock / USA / 1960)

1) Une horreur d'un nouveau genre

Psychose constitue un film central dans l'histoire du cinéma d'horreur. D'abord en l'amenant à sortir de son cadre habituel : celui d'un cinéma fantastique de série B peuplé de monstres imaginaires. *Psychose* se déroule dans le décor d'une Amérique ordinaire, celle de la grande ville, puis des routes et de la campagne américaines. Marion Crane est une secrétaire qui vit un quotidien peu stimulant au sein d'une petite agence immobilière et la problématique de l'argent se trouve au centre du film. Cet ancrage réaliste doit notamment beaucoup à la télévision où, à la fin des années 1950, est diffusé le célèbre programme Alfred Hitchcock présente. Le cinéaste doit néanmoins composer avec un code de censure régissant ce qui peut être représenté à l'écran (Code Hays : 1934 - 1966).

Avec *Psychose*, le cinéaste transgresse plusieurs interdits encore en vigueur à l'époque : dès la première séquence du film, il met en scène son héroïne encore en sous-vêtements, après avoir fait l'amour avec son amant. En situant le premier crime dans la salle de bain, Hitchcock non seulement donne à l'horreur un cadre réaliste, mais il l'associe directement à la nudité, à la sexualité, à des images totalement taboues à Hollywood. Le meurtre de Marion marque également par sa brutalité inattendue mais aussi par sa radicalité formelle. Comment Hitchcock parvient-il à passer entre les mailles de la censure ? Par un montage rapide, qui permet de « passer outre » la nudité du personnage, en la laissant principalement hors-champ, et l'utilisation du noir et blanc (cette violence n'aurait jamais été tolérée en couleurs). Le déchirement de la chair n'est jamais montré, ni les seins de l'actrice, particulièrement guettés par les censeurs.

Cette explosion de violence marque l'entrée du genre dans une ère nouvelle. Hitchcock inaugure la grande vague des films de serial killers, les slashers, qu'Hollywood va accueillir à partir des années 70 (*Halloween* en 1978, *Vendredi 13* en 1980...). Dans ce cadre, on pourra visionner la première séquence d'*Halloween* de John Carpenter (Durée 4'55, Timecode : De 2'05 à 07'00), et essayer de repérer les points communs entre ces deux scènes de meurtre. En tout cas, la figure du serial killer représente une menace qui ne vient plus de l'extérieur (les monstres et extraterrestres des séries B) mais de l'intérieur : de l'intérieur de Norman (sa mère en lui), de l'intérieur même de l'Amérique, avec l'enfant dans *Halloween*.

2) La scène de la douche

Pour aborder la célèbre scène de la douche sous un angle pédagogique et ludique, on pourra notamment se pencher sur le remake plan par plan de *Psychose* réalisé en 1998 par Gus Van Sant. Bien que ce film soit un véritable décalque de l'œuvre originale, il propose également de légères variations, qui peuvent s'avérer intéressantes à analyser. Disponible sur Youtube, la vidéo intitulée *Psychose VS Psycho* (durée 2'44), met en comparaison le montage des deux scènes.

Les séquences débutent par la vision d'un rideau de douche qui cache la nudité, mais qui surtout permet au tueur de masquer son entrée dans la pièce. Les deux Marion Crane, vues à travers le rideau apparaissent déjà, à ce moment, comme des figures fantomatiques, des devenir-spectres. Une menace plane au-dessus d'elles, figurée par le pommeau de douche et l'eau qui en sort, dont le son permet au tueur de se glisser dans la salle de bain sans se faire entendre. L'eau de la douche, dont la chaleur est source de plaisir, et donc également source de mort, mettant ainsi en avant le lien entre Eros et Thanatos, avec lequel le film joue de manière implicite. Enfin, la contre-plongée sur l'eau qui sort de la douche est comme une toile qui enserre le personnage, ou voire même le lacère, au même titre que les coups de couteau à venir.

Chez Hitchcock, le rideau de douche fait également du tueur une figure fantôme et renvoie au caractère fantomatique de la mère de Norman Bates. Chez Gus Van Sant, il en démultiplie la figure, comme le prisme d'un diamant, et renvoie à la double personnalité de Norman Bates. Ensuite, Gus Van Sant renforce un montage très rapide et brutal par quelques images subliminales : c'est celle du coup de couteau apparaissant sur un plan de la victime, celle d'un ciel chargé de nuages à la place d'un plan du tueur, ou bien encore l'œil de Marion Crane qui se dilate et représente sa perte de conscience.

La fin de la séquence met d'ailleurs en évidence une différence notoire entre les deux films, mais à souligner tout de même : le remake est en couleur, donc le sang apparaît bien ici en rouge !

Pour finir, chez Hitchcock, l'œil sans vie de Marion Crane est représenté en plan fixe, en lien avec la rigidité cadavérique lorsque chez Gus Van Sant, la caméra tourne et renvoie à l'image du sang s'écoulant dans le siphon de la baignoire, et symboliquement à la vie qui s'est échappée du corps de Marion.

3) Eros et Thanatos

On pourra également aborder le film à travers l'œuvre d'un autre cinéaste, qui se réclame ouvertement de l'influence d'Hitchcock : Brian de Palma.

Dans *Pulsions* (1980), il propose deux scènes qui font explicitement référence à la scène de la douche dans *Psychose*. Le synopsis du film nous renseigne d'ailleurs sur la proximité narrative et thématique entre les deux œuvres : Kate Miller, la cinquantaine et frustrée sexuellement, suit une psychothérapie. Sentant la jeunesse lui échapper, elle va succomber à un inconnu rencontré dans un musée de New-York. Cette rencontre lui sera fatale : en revenant chercher la bague qu'elle avait oubliée chez son amant, elle rencontrera la mort dans l'ascenseur.

La première séquence du film de Brian de Palma (Durée 3'46) se déroule de manière emblématique sous la douche que Kate Miller est en train de prendre, pendant que son mari se rase devant le miroir. Eros et Thanatos liés dans un seul et même plan : le rasoir rappelle le couteau dans *Psychose*, face au corps nu et au regard désirant de cette femme. Brian de Palma joue avec l'imagerie érotique et insère dans cette séquence des plans rapprochés sur le corps de cette femme, sur la façon dont elle se caresse avec le savon, sur son expression de désir et de jouissance ; autrement dit, des plans qu'Hitchcock ne pouvait pas se permettre à l'époque du code Hays. Mais il en joue jusqu'à ce que cela en devienne presque risible, ce

qui donne à cette séquence une tonalité artificielle (renforcée par l'utilisation d'une musique très sirupeuse), afin de nous faire sentir qu'il s'agit là d'un fantasme, et non de la réalité.

Le rideau de douche est remplacé par la vapeur, qui renvoie à la chaleur et l'excitation ressentie par le personnage féminin. C'est donc ici littéralement son désir qui l'empêche de voir la menace. Et cette menace, c'est celle d'un viol, d'une pénétration non désirée de son corps, qui renvoie explicitement aux coups de couteau dans *Psychose*. Il provoque le même cri d'horreur et de souffrance que celui de Marion Crane, ainsi qu'un dur retour à la réalité d'un acte sexuel mécanique avec son mari. Ce cri dans le fantasme constitue la manifestation d'un désir qui ne peut se réaliser dans l'horreur prosaïque du quotidien, où c'est l'homme qui comble son propre désir sans se soucier de celui de sa femme. Pire, cette petite tape sur la joue une fois l'acte achevé laisse à penser qu'il la considère comme l'instrument de son désir masculin.

La séquence de la douche tente donc ici de renverser ce fantasme, de faire de l'homme l'objet, l'instrument du désir féminin, mais le retour à la réalité (symbolisé par le viol sous la douche, puis par le plan dans le lit) tend à montrer que ce n'est pas réalisable dans ces conditions.

Plus tard dans le film, la séquence du meurtre dans l'ascenseur se pare également de références explicites à l'assassinat de Marion Crane. On peut remarquer que la cabine de douche est remplacée par une autre cabine, celle de l'ascenseur, et que le rideau est devenu porte coulissante. Ici la figure du tueur est clairement dévoilée, ainsi que son travestissement, et on notera de manière significative, en référence à la première séquence du film, que l'arme est bien un rasoir. Comme précédemment, avec le cri sous la douche, on retrouve des échelles de plan similaires à celles de *Psychose*, ainsi qu'un gros plan sur l'œil de Kate Miller. On remarquera également la lente chute à terre du personnage, d'abord filmée de face, puis en plongée, comme dans *Psychose*.

4) Le voyeurisme

Dès sa première séquence, *Psychose* fait du regard le vecteur du voyeurisme. Un long panoramique survole la ville de Phoenix jusqu'à ce que la caméra zoome sur un immeuble. Le cadre se resserre sur une fenêtre aux stores baissés, comme pour mieux signifier « défense d'entrer » et attiser notre désir de voir. La caméra se rapproche de la petite ouverture laissée par le store et s'avance dans la chambre. On entre dans *Psychose* comme par le trou d'une serrure pour plonger directement dans l'intimité d'un couple. Ce qui nous guide d'emblée, c'est l'irrésistible appel d'une pulsion scopique dont Hitchcock souligne le caractère obscène. En effet, le cadrage révèle immédiatement la dimension sexuelle de cette scène de chambre : la caméra est posée à hauteur de lit, au niveau du corps allongé et à moitié nu de Marion. Nous ne voyons qu'une partie de Sam, son amant, cadré en dessous de la ceinture.

Plus tard, un seuil est franchi quand notre œil est invité à épouser le point de vue d'un vrai voyeur, celui de Norman Bates, qui se sert d'un trou dans le mur pour observer Marion Crane. Le regard du voyeur est donc aussi celui de l'agresseur, et nous sommes donc nous-mêmes spectateurs en position de voyeur-agresseur. Avant même que le tueur-voyeur entre en scène, le regard de Sam semble déjà participer à l'enfermement de la jeune femme dans une image purement érotique. Marion apparaît isolée dans l'espace de la chambre, comme si la présence désirante de son amant faisait pression sur elle. Il est du côté de la fenêtre ouverte, elle est du côté des stores baissés, déjà condamnée.

D'autres regards intrusifs poursuivent et enferment littéralement Marion jusqu'à son arrivée au motel. Ils sont toujours associés à des présences masculines. Ainsi, quand la jeune femme retourne à l'agence immobilière où elle travaille, elle se trouve face à un riche et libidineux client qui s'assied sur son bureau.

D'autres regards la poursuivront : celui étonné et déjà un peu accusateur du patron qu'elle croise dans la rue ; celui du motard qui la réveille au bord d'une route déserte. Le regard du policier est d'autant plus pénétrant et menaçant qu'il est masqué par d'énormes verres noirs. L'opacité de ses lunettes, ainsi que l'utilisation du gros plan l'impose comme un oeil qui occupe tout l'espace et se trouve également en surplomb du personnage de Marion Crane, donc en position de domination.

Cet effet de surplomb prend une tournure plus radicale et verticale encore avec les oiseaux empaillés qui ornent le bureau de Norman Bates. Lors du dîner improvisé au motel, Hitchcock multiplie les plans en contre-plongée sur Norman Bates, avec à l'arrière-plan ces animaux au regard sans vie empaillés par le tueur. Ces plans préfigurent le regard sans vie de Marion, future proie (il dit d'ailleurs d'elle qu'elle mange « comme un oiseau »). Ce qui l'observe, et donc l'attend ici, c'est bel et bien sa propre mort, et la menace qui pèse sur elle tout au long de la première heure du film, est purement masculine.