

Derrière le rideau
A propos de *Psycho*
(Alfred Hitchcock, 1960)



Liste des extraits avec liens de visionnage ou times codes concernés :

- 01 - *The Tingler* - La maîtrise des émotions (1'29) <https://vimeo.com/485144823>
- 02 - *Panique sur Florida Beach* - Electrifier le public (1'02) <https://vimeo.com/485145013>
- 03 - La visite - *Psycho* (6'36)
- 04 - Arbogast - *Psycho* (1960) (1'44) [01h15'56 - 01h17'38](#)
- 05 - Suspense - *The Birds* (3'25) [01h08'20 - 01h11'55](#)
- 06 - Humour noir – *Psycho* (0'33) [01h00'14 - 01h00'48](#)
- 07 - La douche – *Psycho* (3'56) [00h46'04 - 00h50'00](#)
- 08 - La doublure du cinéma - *Body Double* (3'45) [01h49'30 - 01h53'15](#)
- 09 - L'attaque - *The Birds* (1'26) <https://vimeo.com/485861478>
- 10 - Chanter - *Phantom Of The Paradise* (1'27) <https://vimeo.com/485836022>
- 11 - Le cri – *Blow Out* (5'28) [00h00'23 - 00h05'51](#)
- 12 - La mère – *Suspiria* (3'27) [01h31'56 - 01h35'23](#)
- 13 - Diffracter - *Psycho 1999* (7'03) [00h40'39 - 00h47'42](#)
- Bonus - *Psycho shower scene* (9'30) <https://vimeo.com/486459563>

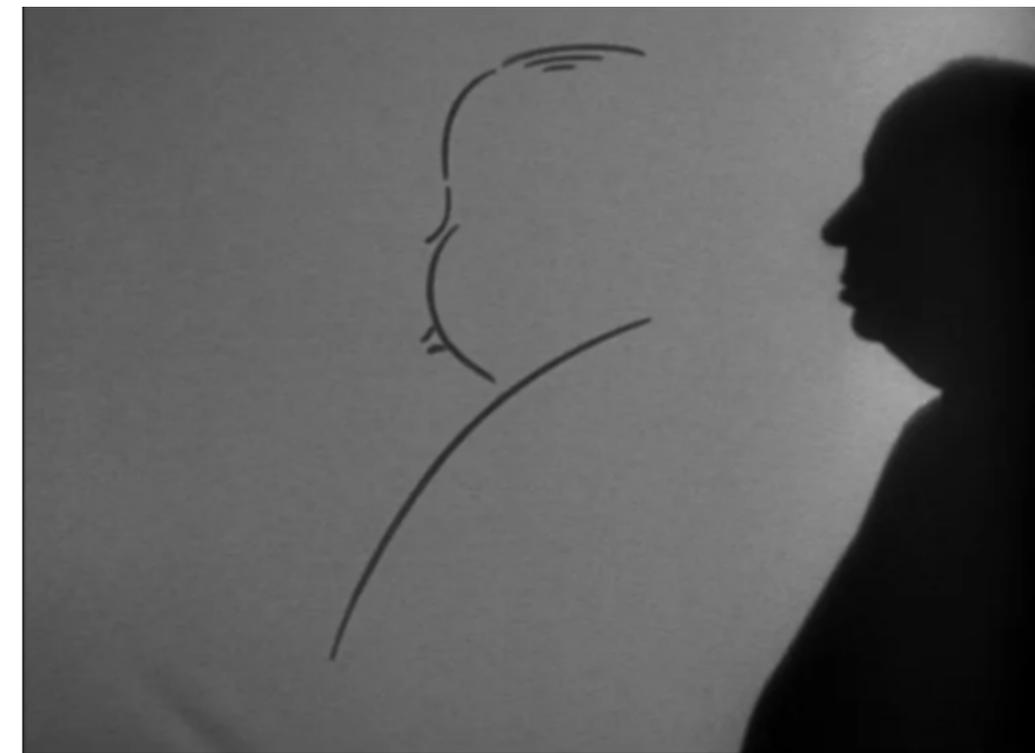
1. Diriger les spectateurs

L'expérience *Psycho*



Lorsqu'Alfred Hitchcock réalise *Psycho* en 1960, il dirige déjà depuis quatre ans son show télévisé, *Alfred Hitchcock presents*, dont il a lui-même réalisé une dizaine d'épisodes. Il vient également de sortir *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, 1959), un grand film d'aventure en Cinémascope, qui a remporté un beau succès. Hitchcock a alors la liberté de faire ce qu'il veut. Or, de manière très surprenante, le projet qu'il choisit est un film à petit budget en noir et blanc. Comme il l'explique : « *Le film n'a coûté que 800 000 dollars et voilà où était l'expérience : « Puis-je faire un film de long-métrage dans les mêmes conditions qu'un film de télévision ? »* »

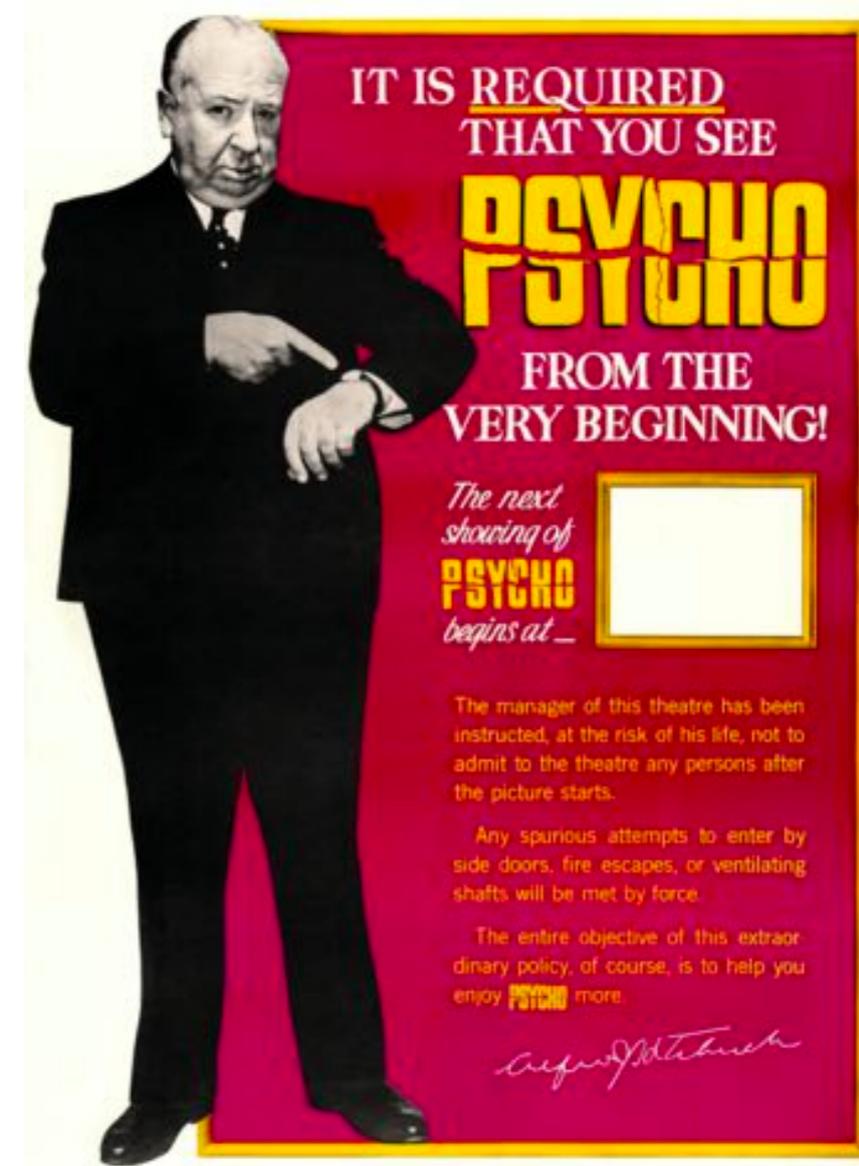
Hormis la scène de la douche, le nettoyage de la salle de bain et « *une ou deux autres qui marquaient l'écoulement du temps [,] tout a [en effet] été tourné comme à la télévision.* » Alors que menacé par la télévision après 1948, Hollywood trouva pendant quelques années son salut non seulement dans l'écran panoramique mais aussi dans le lancement de super-stars comme Marilyn Monroe, Hitchcock envisage une nouvelle approche, plus modeste, et qui, malgré sa foi dans les studios et son peu d'attrait pour l'« amateurisme », le rapproche des Nouvelles vagues européennes : l'intégration de l'économie et de la rapidité télévisuelle au profit du cinéma.



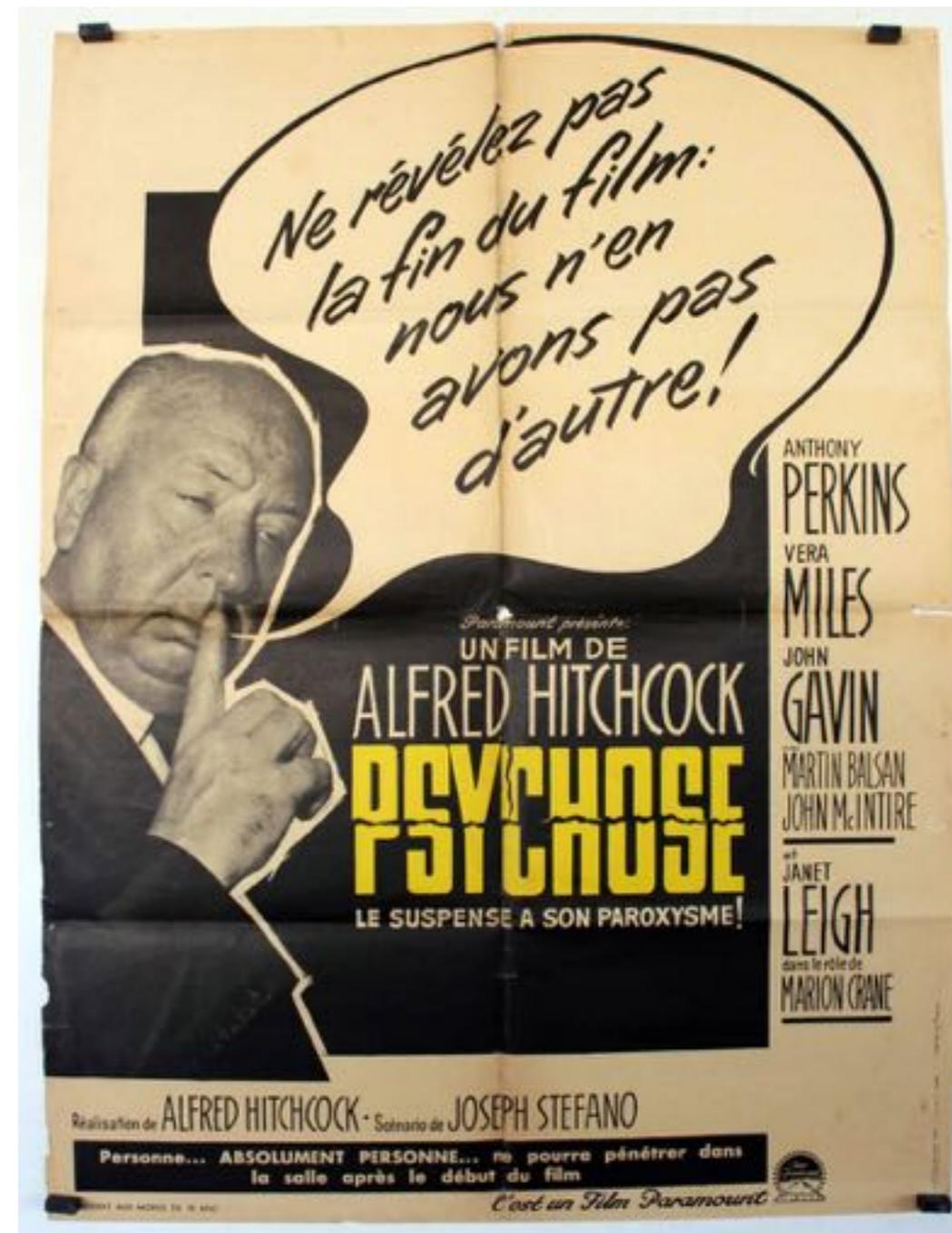
Hitchcock se situe pourtant au cœur d'un paradoxe dont *Psycho* est l'unique tentative de résolution, ses films ultérieurs se développant dans le mode de production classique. Comment faire coexister le cinéma et la télévision, pour lui qui est une star dans les deux médiums mais qui a fondé son esthétique sur le contrôle d'un public de masse face à un écran immense ? Hitchcock va en fait d'abord ré-affirmer la singularité du cinéma, qui ne se situe pas dans la manière de tourner ou le choix de l'équipe, mais dans le rapport des spectateurs à l'écran et à l'image.

Dans un article publié en 2011 et intitulé « Que reste-t-il du cinéma ? », Jacques Aumont écrit : « *un film est un morceau de temps mis en forme. Ce que nous propose, voire nous impose, la séance de cinéma, c'est l'expérience de ce temps, sans moyen d'y échapper. C'est aujourd'hui un point crucial, puisque toutes les autres présentations de films nous laissent, au contraire, libre d'interrompre ou de moduler cette expérience. La vision privée était déjà devenue plus active avec la reproduction VHS, mais avec le DVD elle est devenue proprement analytique: voir un film en DVD, c'est se donner d'emblée la possibilité de le prendre comme somme indéterminée d'un nombre indéterminé de fragments.* » Alors que le spectateur des années 1950 pouvait se lever durant un épisode de *Hitchcock presents* pour aller se préparer un sandwich, voire éteindre sa télévision, celui qui se rend en salle pour voir *Psycho* est « bloqué » face à l'écran, les conditions particulières de la projection renforçant ici la croyance dans l'œuvre en tant qu'entité, totalité, qu'il faut voir du début à la fin, sans interruption.

C'est bien sûr cela que va travailler Hitchcock en organisant et contrôlant les projections de *Psycho* comme jamais, ni avant, ni depuis, cela n'a été fait. Pour l'occasion, il développe une stratégie multi-supports (affiche, bande-annonce, press-books, etc.), et use de la radio et de la télévision elle-même, chaque fois avec un sens aigu de la publicité et de la mise en scène de soi. Outre la « marque » Hitchcock qui s'étale sur les affiches par son nom, ses surnoms (« maître du suspense », etc.), sa signature, sa photographie ou sa silhouette, ce qui était déjà le cas précédemment, au cinéma comme à la télévision – ou en librairie, avec les recueils de nouvelles *Hitchcock presents* -, il impose une condition extraordinaire aux exploitants, résumée dans l'acronyme « S.I.F.T.S » (« *See it from the start* », ou « à voir depuis le début »).



Dans la *Paramount review* de juillet-août 1960, la stratégie marketing est explicitée et plébiscitée, au vu du succès monumental du film, avec force photos des queues de voitures et de personnes à l'entrée des salles. Les quatre piliers de cette stratégie sont : un press-book qui démontre aux exploitants « l'irréfutable pouvoir de la règle de ne laisser entrer personne après l'apparition du titre sur l'écran », « une bande-annonce spéciale dans laquelle Georges Weltner, vice-président de Paramount Pictures pour les ventes à l'étranger, présente l'heureuse expérience personnelle de quatre spectateurs représentatifs », une bande-annonce spéciale où Hitchcock « emmène le spectateur dans les coulisses de Psycho » et qui doit elle aussi « être vue depuis le début », et enfin d'autres bandes-annonces et matériels commerciaux qui invitent le spectateur à venir voir le film au plus tôt et dès le début. Des pancartes à l'entrée des cinémas, tenues par un Hitchcock grandeur nature et en carton, insistent encore avec humour sur la règle : « Il est requis que vous voyiez Psycho depuis le tout début. Le directeur de ce cinéma a été informé, au péril de sa vie, de ne laisser personne entrer après le début du film. Toute vaine tentative d'entrer par les portes de derrière, les issues de secours ou le système de ventilation se verra déjouée par la force. L'objectif de cette règle extraordinaire, bien sûr, est de vous aider à profiter de Psycho encore plus. » Ou encore : « Personne, absolument personne, ne sera admis dans le cinéma après le début d'une séance de Psycho. Ne vous attendez pas à être admis après le début du film. Personne, absolument personne, ne sera admis pas même le frère du directeur, le président des États-Unis ou la reine d'Angleterre (Dieu la bénisse) ! »



Plus élaboré : la présence de faux policier gardant les abords des guichets afin de prévenir l'intrusion d'éventuels resquilleurs, ou des messages audios enregistrés par Hitchcock lui-même et qui sont diffusés dans les files d'attente. Dans *Quoi est qui?*, un recueil de textes et d'entretiens de Hitchcock, on découvre que le cinéaste avait personnellement rédigé des consignes extrêmement précises pour les exploitants. Dans « Une leçon de Psycho-logie », on trouve à la fois des recommandations sur la manière de promouvoir les séances à la radio, sur la façon de réguler l'afflux de spectateurs, sur la nécessité d'embaucher une personne, éventuellement un « garde en uniforme », afin d'expliquer les raisons d'une telle politique, etc.

Le texte s'achève sur ces mots, à la fois fermes et empreints d'humour : « *Paramount et moi avons conçu ces règles d'organisation pour que vos clients profitent pleinement du spectacle - et pour qu'ils commencent à en parler dès la sortie du cinéma. S'il vous plaît, n'essayez pas d'altérer, de changer, de transformer, de modifier, de moduler, de varier ou de nuancer ces règles sans consultation préalable de la plus haute autorité – et je vous laisse deviner qui cela pourrait bien être.* » Tout cela occasionne des aménagements particuliers des horaires et des services de réservation. Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, ce qui s'apparente à un immense *happening*, symétrie inversée de ce que Maurice Lemaître avait fait en 1951 avec *Le film est déjà commencé ?* (où le spectateur était empêché de rentrer dans la salle alors que le film passait, tout se jouant en fait sur le trottoir), transforme donc la projection en un véritable rituel. Chaque séance devient un événement singulier. L'œuvre d'art n'est plus le film seul, comme entité abstraite, mais le film projeté, le film en tant qu'il est projeté à un public : l'oeuvre n'est plus l'objet seul mais l'expérience collective.



Si *Psycho* n'est pas le premier film à suspense de Hitchcock, jamais il n'avait ressenti le besoin d'une telle manœuvre. La première raison tient à la volonté de préserver la qualité de chocs de certains événements filmiques. La seconde, qui n'est pas sans lien avec la première, relève du désir de faire de la séance de cinéma une cérémonie dont Hitchcock serait le grand ordonnateur. N'est-ce pas une façon d'approfondir cette « *direction de spectateurs* » dont il disait qu'elle était le propre de son art ? A François Truffaut, Hitchcock explique en effet : « *Le construction de ce film est très intéressante et c'est mon expérience la plus passionnante de jeu avec le public. Avec Psycho, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue.* »

- Quatre aspects de cette expérience se dégagent :
- la figure de l'artiste comme maître des émotions
 - le souci d'être à la hauteur du public
 - Hitchcock praticien : établir les règles du suspense
 - le désir d'atteindre l'art cinématographique pur



Maîtriser les émotions

Dès 1902, l'inventeur et industriel Thomas Edison, qui a mis au point à la fois le phonogramme et le Kinétoscope, conduit avec Walter Van Dyke Bingham, pionnier de la psychologie appliquée, des tests sur l'influence de divers morceaux de musique sur l'humeur des auditeurs et auditrices. Hitchcock également sera tenté de donner une tournure scientifique à l'expérience *Psycho*, comme il l'explique avec son humour proverbial : « *J'étais suffisamment intrigué par le succès du film pour entrer en contact avec l'institut de recherches de l'Université de Stanford afin qu'ils en déterminent les raisons. Mais quand ils m'ont annoncé qu'ils avaient besoin de 75 000 \$ pour leurs recherches, je leur ai répondu que je n'étais pas intéressé à ce point-là.* » L'expérience esthétique cesse ainsi d'être pensée sur le mode du ravissement intime, de la rencontre spirituelle ou charnelle avec une oeuvre, pour se transformer en protocole : les effets de l'oeuvre sont pensés, calculés, rationalisés, et ce pour un public de masse.

Un des grands pionniers de cette conception du spectacle est Harold Burris-Meyer. Cet ingénieur et homme de théâtre met en scène en 1930 une pièce de George Baker intitulé *Control. A Pageant of Engineering Progress* (« *Contrôle. Une Fresque Historique du Progrès de l'Ingénierie* »). Ainsi que le raconte Juliette Volcler dans son essai *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore* (2017), Burris-Meyer considère que « *la composante sonore du spectacle n'a maintenant plus aucune limite. [...] Avec le son, vous pouvez forcer des spectateurs à rire ou à pleurer. Vous pouvez les renverser de leur fauteuil, vous pouvez les jeter à plat ventre dans les allées, vous pouvez leur faire croire ce que vous voulez. Nous l'avons fait.* » Pour lui, « *le rôle du théâtre c'est d'allumer le public.* » Le rapport au spectacle s'automatise : le public est censé répondre de façon unanime et immédiate à des stimuli. Il ne s'agit plus d'éveiller une émotion profonde, d'aiguiser une sensibilité singulière ou de dessiner pour chacun un espace de liberté et de divagation, mais au contraire de clouer le spectateur à son fauteuil « *en transformant les impressions en théorèmes, les sentiments en équations, la vieille âme en comportement mesurable* ». Cela passe par le développement d'un expressionnisme sonore, qui vise par exemple à rendre le public complètement fou au moment où le personnage principal perd la raison. Burris-Meyer explique : « *Nous avons presque réussi. Et le principal dispositif pour cela était un son vibrant quasiment pur dont nous avons augmenté la hauteur et l'intensité pendant 32 secondes, alors que le décor tournoyait et que M. Zero se transformait en tueur.* »

A l'époque où s'écrivent les manuels de propagande (*Propaganda. Comment manipuler les opinions en démocratie*, d'Edward L. Bernays en 1928) et que les régimes totalitaires s'emploient à faire du peuple une masse ou un ornement, notamment à travers des événements collectifs de grande ampleur (voir *Le Triomphe de la volonté*, de Leni Riefensthal, 1935), Burris-Meyer manipule les émotions selon un procédé qui rappelle davantage les rires enregistrés de la télévision que l'ancienne claque théâtrale : « *Si les applaudissements du public sont simultanément captés et rediffusés, ce dernier pense qu'il applaudit plus fort qu'il ne le fait en réalité et redouble d'efforts. Cette technique permet parfois d'obtenir jusqu'à cinq « encore » de plus que la même pièce, avec le même public, sans ce renforcement.* » On notera que le metteur en scène est d'ailleurs désigné comme professeur dans l'article, signe de sa maîtrise et de son approche rationnelle. Même si Burris-Meyer et Hitchcock cherchent à provoquer des émotions (peur, effroi, amusement...) hors de tout message idéologique, ils contribuent à forger une figure de l'artiste et du public qui méritent d'être questionnées.



Extrait 1 : La maîtrise des émotions (The Tingler, 1959)



Sorti la même année que *Psycho*, *The Tingler* (en français, *Le Désosseur de cadavres*) de William Castle suggère une autre origine à ce désir de maîtrise exprimée par Hitchcock : les spectacles forains. La position des deux cinéastes est celle du bateleur, rameutant la foule sur la promesse d'un numéro exceptionnel, unique, extraordinaire. Si William Castle est surtout un cinéaste de série B voire Z, la façon dont il se met en scène au début de son film rappelle encore la place de maître de cérémonie qu'occupe Hitchcock.



Extrait 2 : Electrifier le public (Panique sur Florida Beach, 1993)

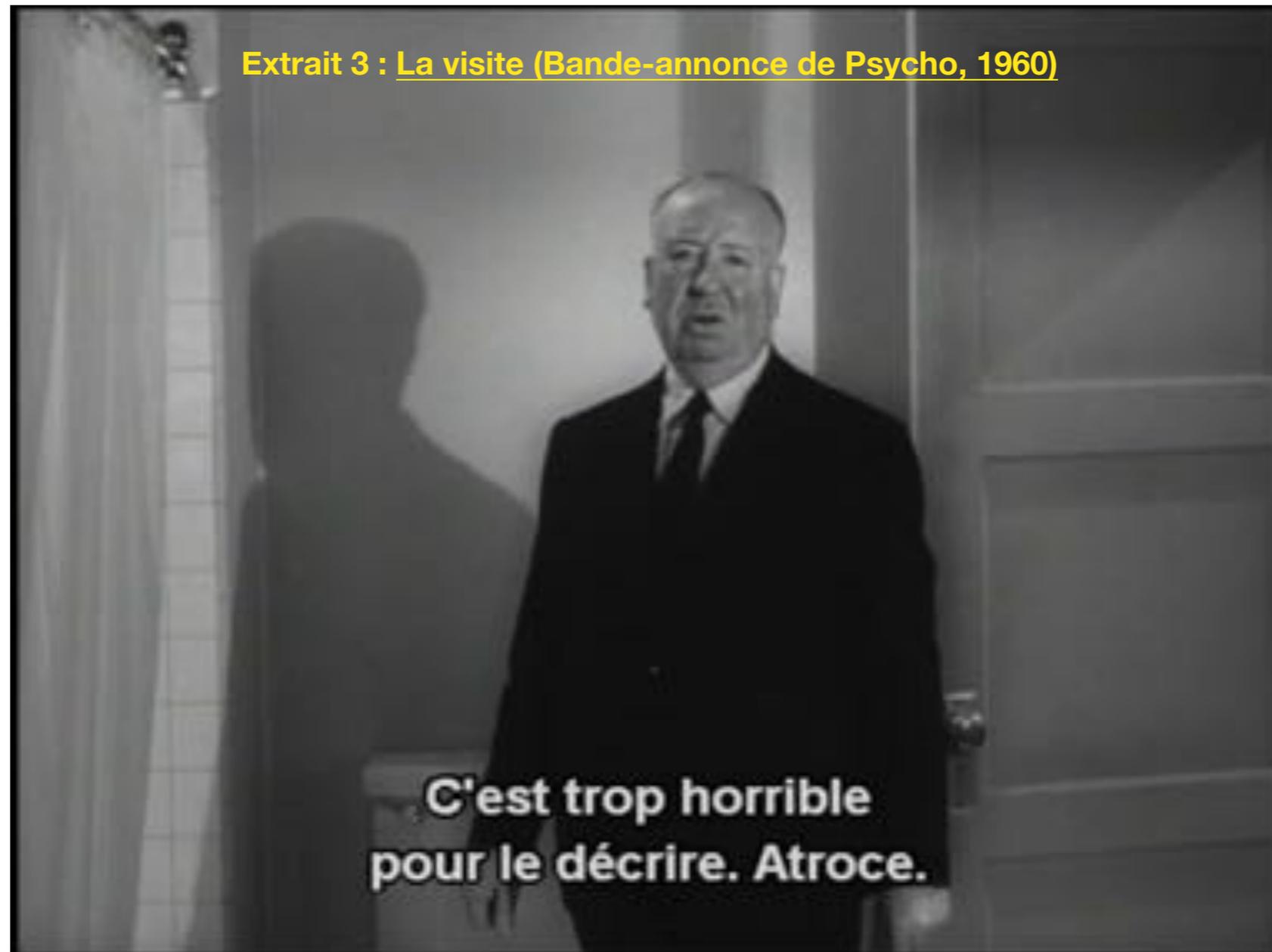
Joe Dante rend hommage à William Castle dans *Matinee (Panique sur Florida Beach, 1993)*, dévoilant les trucs que l'homme de spectacle pouvait utiliser pour animer une projection - ici, des sièges électrifiés. Là encore, il s'agit de contrôler à la seconde près les réactions des spectateurs. Mais le personnage incarné par John Goodman, loin d'être un inquiétant marionnettiste, témoigne surtout du plaisir qu'il y a à voir une farce réussir.

Être à la hauteur du public

Si l'artiste entend diriger les spectateurs, il doit aussi prendre en compte le fait que ceux-ci évoluent. Les réactions provoquent des habitudes, ce qui contraint à renouveler ses effets. Harold Burris-Meyer constate que « *le public d'aujourd'hui a été endurci par son intense fréquentation des théâtres.* » Dans un article de 1955 intitulé « *The Man Who Knew Too Much* », Hitchcock développe la même idée, et ce faisant esquisse ce qui pourrait être le synopsis de *Psycho* du point de vue de la relation cinéaste-spectateur : « *[L]es spectateurs, de nos jours, en savent trop. J'aime les spectateurs, voyez-vous, et mon travail est de les satisfaire. Mais la vie serait bien plus facile pour moi s'ils n'étaient pas devenus si adultes et si diablement sophistiqués. Par ailleurs, j'aimerais qu'ils laissent tranquilles leurs réfrigérateurs. Alors que les gens, il y a quelques années, allaient voir un film, ne le prenaient pas pour autre chose que ce qu'il était, rentraient chez eux d'un pas tranquille et le recommandaient à leurs amis le lendemain matin, aujourd'hui ils foncent chez eux à toute allure dans leurs voitures aérodynamiques et se précipitent sur le réfrigérateur. Ils sortent un poulet du freezer - et en l'espace de quelques minutes, ce qui n'était qu'un divertissement tout à fait honorable a été disséqué, analysé et critiqué, au point que le film en question, le lendemain matin, est devenu d'un ennui intolérable. Aujourd'hui, le réalisateur doit prévoir cette dissection. Le spectateur de cinéma s'attend en fait à ce que l'histoire fasse sens. Tous les fils de l'intrigue doivent être liés les uns aux autres.*

Les scénarios doivent être écrits en vue de la clarification de chaque détail. [...] [Le] goût [du spectateur] pour le poulet et la critique est certainement responsable de l'amélioration du divertissement cinématographique au cours des ans. L'idée de me maintenir à son niveau me convient. Mais il y a des moments où vous aimeriez pouvoir rouler sur une route moins fréquentée - à l'époque où vous pouviez faire un film de façon décontractée et informelle - en faisant entrer un personnage sans avoir à l'expliquer et peut-être même en perdant un acteur principal en cours de route. » Présentée comme un exercice de dissection, l'analyse s'oppose moins au plaisir qu'elle n'exige son affinement permanent. La satisfaction est recherchée à travers des effets de plus en plus subtils, même si Hitchcock entend encore « brutaliser » les spectateurs de ses films : c'est tout le sens du meurtre sous la douche.





Dans un entretien de 1963 intitulé *Sur le style*, Hitchcock explique : « *Psycho était une énorme plaisanterie selon moi. Je n'aurais pas pu faire Psycho sans avoir un grain... de sel. Si j'avais fait Psycho sérieusement, ça aurait été un cas réel raconté sur un mode documentaire. Je n'aurais certainement pas pu le raconter en termes de mystère et hou, attention, spectateurs, le croque-mitaine arrive ! C'est comme si j'avais raconté l'histoire à un petit garçon. C'est comme si j'avais raconté un conte de fées. Vous le racontez à voix basse : « Chut ! Et alors la femme a monté l'escalier ! » C'est tout ce que je fais. Et il faut avoir un certain sens de l'humour pour le faire.* » Dans cette bande-annonce, il s'amuse évidemment avec la curiosité du spectateur, tout en suggérant un certain nombre d'indices qui contribuent à l'effet d'attente et de suspense.

Les règles du suspense

Alfred Hitchcock a tout au long de sa carrière écrit de nombreux articles exposant ses conceptions de l'art cinématographique. Dans ses mythiques entretiens avec François Truffaut (*Hitchcock / Truffaut*, 1966), il revient sur les éléments fondamentaux dans l'élaboration de la dramaturgie et de la mise en scène de ses films.

Le McGuffin : il s'agit du prétexte narratif qui motive et justifie l'action des personnages. Même si Hitchcock a toujours eu soin d'ancrer ses McGuffins dans son époque (l'uranium des *Enchaînés*, en 1944, un an avant le bombardement atomique de Hiroshima et Nagasaki ; des documents confidentiels dans *La Mort aux trousses*, alors que la Guerre Froide échauffe tous les esprits), celui-ci est en réalité indifférent. Il n'a, en tant que tel, aucune importance. Pour illustrer cette idée, Hitchcock raconte l'histoire suivante :

« Deux hommes ont pris place à bord d'un train qui vient de quitter Londres à destination de l'Ecosse. L'un d'eux a hissé sur le porte-bagages un gros colis d'aspect insolite.

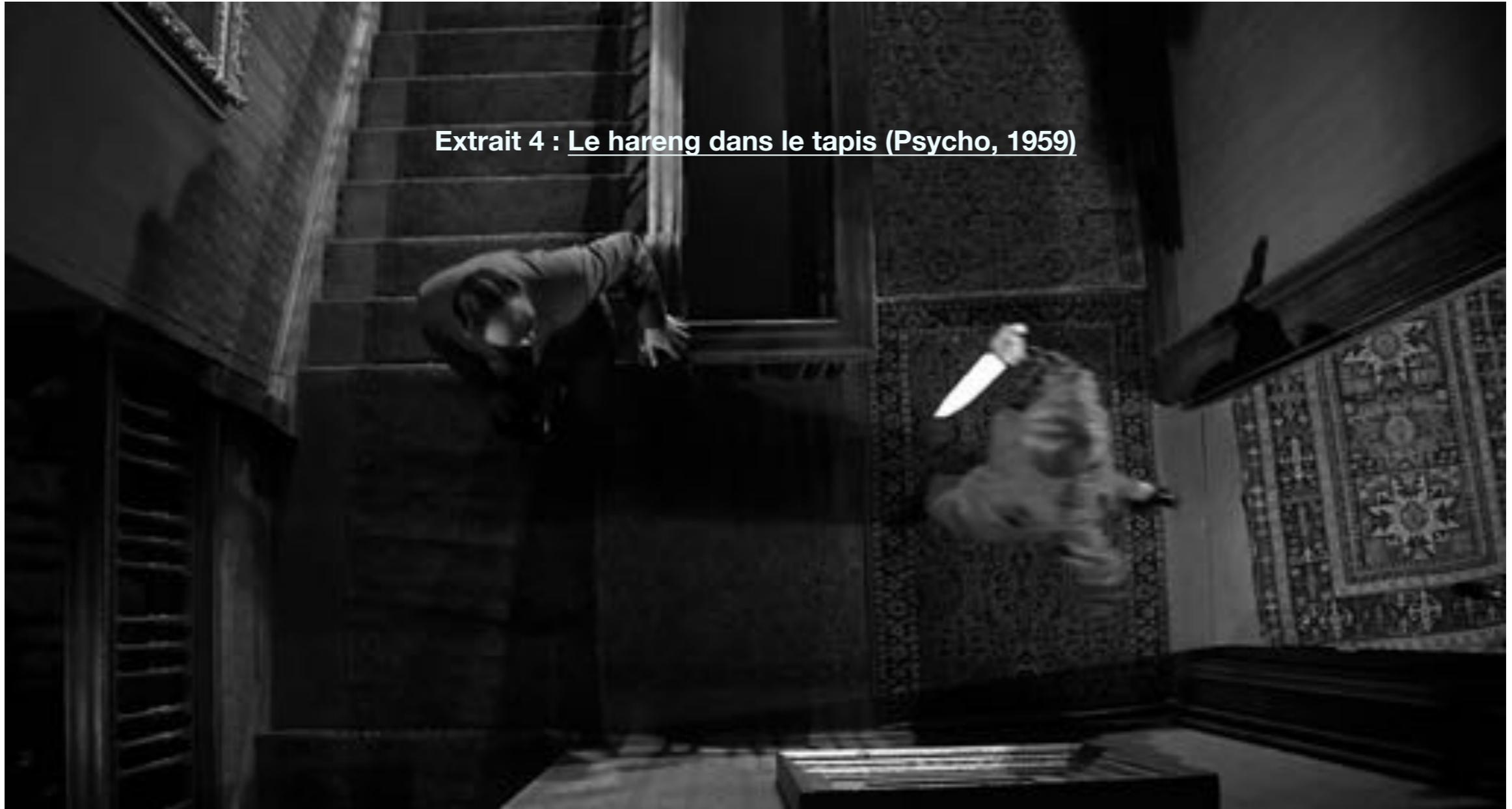
- *Qu'y a-t-il dans ce paquet ? interroge son compagnon de voyage.*
- *Ah, ça, c'est un MacGuffin.*
- *Un MacGuffin ? Qu'est-ce que c'est ?*
- *Un appareil qui sert à piéger les pumas dans les montagnes écossaises.*
- *Mais il n'y a pas de pumas dans les montagnes écossaises !*
- *Dans ce cas, ce ne doit pas être un MacGuffin !*

Cette anecdote vous montre le vide du MacGuffin, le néant du MacGuffin. »

Le hareng rouge : Alors que le McGuffin sert à happer le spectateur grâce à un motif narratif quelconque, le hareng rouge sert plutôt à détourner son attention. Dans *Psychose*, ce sont les 40 000 dollars volés par Janet Leigh, et tout ce qui accompagne ce vol : le changement de voiture opéré par la voleuse, l'apparition inquiétante du policier aux lunettes noires,... Ce fil narratif nous amène au meurtre, sans nous y préparer. Le choc est donc entier.



Extrait 4 : Le hareng dans le tapis (Psycho, 1959)



Le hareng rouge n'est pas qu'un outil narratif. Dans la scène de meurtre d'Arbogast, le plan en plongée permet de montrer le rapprochement de la victime et du tueur sans révéler le véritable visage de la mère, et sans éveiller non plus de soupçons quant à son identité. A cet égard, ce cadrage se révèle plus juste et efficace qu'un montage alterné victime / tueur, qui aurait nécessité de fragmenter le corps de la mère (en insistant sur ses mains, par exemple).

Extrait 5 : Suspense (Les Oiseaux, 1963)



Surprise et suspense : la différence entre le suspense et la surprise tient fondamentalement aux modalités d'implication émotionnelle du spectateur dans le tissu de l'action. Soudain, une bombe explose : surprise. Quelqu'un se glisse dans un cinéma pour déposer une bombe, les protagonistes arrivent, insouciantes, s'amusant du film tandis que les secondes défilent avant l'explosion : suspense. Dans le suspense, le spectateur en sait donc un peu plus que le personnage - et un peu moins que le réalisateur, qui va s'employer à dérégler la mécanique implacable : soit en étirant le temps, soit en créant à l'intérieur du suspense un effet de surprise, qui dépasse l'imagination du spectateur. Dans cette séquence des *Oiseaux*, qui repose sur une impression de temps réel (la chanson, la cigarette, l'attente), la vision finale suscite l'effroi car l'arrivée progressive des corbeaux dans le dos de Mélanie (Tippi Hedren) bascule secrètement vers une accumulation exponentielle.

Le cinéma pur

« Manipulateur », « bateleur », ces termes décrivent certains aspects importants de la « personnalité esthétique » de Hitchcock. Mais il convient d'en ajouter un autre : artiste. Au contraire de bien des réalisateurs de studio comme John Ford ou Howard Hawks, qui se considéraient plutôt comme des artisans du film, Hitchcock vise à créer des oeuvres d'art. Evoquant *Psycho*, il déclare : « *Je crois que c'est une grande satisfaction pour nous d'utiliser l'art cinématographique pour créer une émotion de masse.* », ou encore « *Ce qui a ému le public, c'était le film pur.* » Autrement dit, Hitchcock n'est pas simplement un conteur habile et un publicitaire roué, c'est d'abord quelqu'un qui a une conception des moyens spécifiques de son art. Dans un entretien de 1966, il affirme ainsi : « *Au bout du compte, que faites-vous ? Vous vous servez d'un rectangle, comme un peintre, sauf que tout l'art du film est une succession d'images composées, passant rapidement à travers une machine pour créer des idées.* »

Pour lui qui a commencé au temps du muet, le cinéma est avant tout affaire de lumière, de cadrage, de découpage et de montage ; en somme, d'images et de rythmes affectant un spectateur. D'où que les grandes séquences hitchcockiennes sont muettes, ou ne reposent en tout cas absolument pas sur le dialogue (voir l'extrait des *Oiseaux*, la séquence de la douche de *Psycho* ou l'attaque à l'avion de Cary Grant dans *La Mort aux trousses*). D'où, s'agissant de la mort de Marion, que la lame ne touche jamais le corps de la victime. Ce sont les angles de prise de vue, le rythme du montage et la musique de Bernard Herrmann qui accomplissent le geste meurtrier. *C'est le film qui agit*, davantage que le personnage.



2. Une horreur ordinaire

Sandwich et motel





Le réalisme s'affirme d'emblée par les plans d'ensemble tournés en extérieur et les mentions écrites, d'une précision confondante. Glissant du contexte au personnage, de la situation au protagoniste, l'ouverture de *Psycho* fonctionne comme l'incipit de *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert :

« Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.

Des gens arrivaient hors d'haleine ; des barricades, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation ; les matelots ne répondaient à personne ; on se heurtait ; les colis montaient entre les deux tambours, et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer.

Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule.

Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir. »

De la maison gothique au motel. Déplacements de l'horreur, par Bruce Bégout :

*« Dans la conscience collective qui forme le socle instable d'une représentation à peine ébauchée du monde contemporain, le motel a fait irruption pour la première fois lors de la projection en salles du film d'Alfred Hitchcock *Psychose*. A partir de cette fiction, le regard ne fut plus tout à fait le même sur ce bâtiment ingrat, parent pauvre des traités d'architecture. Abreuvée par les images adhésives du cinéma, notre vision des choses a été irrémédiablement transformée en une attirance inquiète pour cet alignement ordinaire de chambres incolores et inodores, où des voyageurs de passage s'arrêtent le temps d'une nuit toujours trop longue et qui ne restera pas dans leur mémoire. A présent, s'il était encore besoin d'en convaincre le spectateur, le danger vient de la route et de ses bas-côtés.*

*En situant en effet la scène cruciale du meurtre dans la chambre louée, au milieu même du film, comme une césure dans le temps du récit qui empêche toute progression vers une fin heureuse, Alfred Hitchcock a eu ce trait de génie de faire, pour ainsi dire, glisser subitement l'imaginaire ancestral de la terreur domestique, lié à la maison hantée, posée sur le haut de la colline et qu'incarne la maison de Bates, avec ses légendes familiales et ses fantômes (la mère de Bates), vers le motel paisible et anodin, sis près de la route. Par ce geste, il a opéré un véritable transfert fantasmatique, illustré de manière littérale par la pente physique elle-même qui conduit de la demeure principale au Motor Lodge. Alors que tout indiquait que le mystère devait se tenir au loin, en retrait, dans la distance même qu'il faut pour gravir la butte et pénétrer dans la demeure inimicale, il surgit subitement au sein de la tranquillité familière du quotidien : la cabine de douche. Tout notre désir archétypal investi dans les contes et les romans noirs, dans la maison et ses recoins d'ombre, ses chambres obscures et ses greniers labyrinthiques, a ainsi été par une seule scène magique balayé ou plutôt transposé dans un sentiment mêlé d'attrait et de répulsion pour un bâtiment vide de sens où nous n'habiterons jamais. L'hospitalité a viré en hostilité. En définitive, telle est la leçon magistrale de Hitchcock, le simple cube sans intérêt de la chambre du motel libère, par sa propre atrophie architecturale, beaucoup plus d'inquiétude que toutes les combinaisons possibles de tours, d'alcôves et de cachots, tels les palais ténébreux et dédaléens dessinés par Pyranèse. Avec *Psychose*, l'insignifiant devient l'énigmatique même. »*

Lieu commun, Bruce Bégout, 2011



Vues du domaine Bates dans *Psycho* et *Psycho II* (Richard Franklin, 1983)



Le motel comme motif de la peinture américaine et emblème d'une inquiétante banalité :

Western Motel, Edward Hopper (1957) / *Motel, Route 66*, John Register (1991)



Empruntant au genre de la nature morte, ce plan a au moins deux fonctions : il indique que Marion préfère faire l'amour avec son amant plutôt que de manger, suggérant d'emblée un lien, que confirmera plus tard l'appétit d'oiseau de Norman, entre la sexualité et la nourriture. Il suggère aussi l'ancrage des personnages dans le monde le plus ordinaire, sandwich plastifié et limonade représentant, à l'instar du motel, une société où les produits manufacturés ou préfabriqués dominant.

Extrait 6 : Humour noir (Psycho, 1959)



Alors que Hitchcock aurait pu se contenter de raccorder le plan sur l'amant à celui sur l'arrivée de sa belle-soeur, il profite d'un travelling arrière pour présenter le lieu de travail de Loomis (une quincaillerie tout ce qu'il y a de plus banal). Ce mouvement de caméra n'a pas qu'une fonction d'exposition : Hitchcock en profite pour recueillir au passage tout à la fois l'ennui du jeune vendeur et les considérations d'une dame sur la possibilité d'une extermination sans souffrance. Amusant paradoxe, certes, mais qui rappelle aussi que quinze ans auparavant, durant la Seconde Guerre Mondiale, de l'insecticide a effectivement été utilisé pour tuer des millions d'hommes, de femmes et d'enfants. En creux, la banalité devient alors celle du mal, pour reprendre une formule célèbre de la philosophe Hannah Arendt.

3. Une toile de maître

Histoire(s) de l'œil



Suzanne et les vieillards, Marion et Norman

Dans la bande-annonce de *Psycho*, Hitchcock se promène seul dans la propriété des Bates et plaisante, pince-sans-rire, sur la tragédie qui s'y passera. S'arrêtant devant la toile qui cache le lieu d'observation de Norman, il la pointe, explique qu'elle a une grande importance (« *By the way, this picture has great significance, because...* »), s'interrompt avant d'en donner l'explication puis continue ses déambulations. Cette peinture est une variation autour d'un thème classique, Suzanne et les vieillards, tiré d'une anecdote biblique, qui peut être ainsi résumée : deux juges âgés tentent d'abuser de Suzanne lors de son bain. Se refusant à eux, ils la condamnent à mort sous le prétexte fallacieux d'adultère avec un berger. La vérité finit par être découverte par Daniel, qui condamne les vieillards et sauve Suzanne. Comme l'explique André Habib dans « Motifs pour une étude visuelle », « *ce récit, censé illustrer le triomphe de la vertu devient, à partir du XVIe siècle, un 'prétexte pour montrer une jeune fille au bain' [...]. Aussi, à mesure que le thème 's'autonomise' et se détache de son contexte biblique, la scène se transforme en une scène grivoise, s'apparentant à une scène de viol.* »

Un des intérêts évidents de cette peinture est qu'elle condense les différentes dimensions du meurtre de Marion : le bain et le voyeurisme, la nudité et la vertu, le viol et le meurtre. Mais le thème de Suzanne a aussi en commun avec le film de Hitchcock qu'il pose la question de la place du spectateur. Comment montrer la nudité de Suzanne au spectateur sans rabattre son point de vue sur celui des vieillards ? Comment préserver la valeur morale de l'anecdote sans céder à la lubricité ? Une des solutions que met en avant Denis Diderot est de fermer l'espace de la toile au spectateur, de faire comme s'il n'était pas là, par la disjonction des points de vue des vieillards et des spectateurs. Suzanne, en se dérochant aux regards des vieillards dans sa draperie, nous présente bien sa nudité, mais dans le mouvement même qui exalte sa pureté. Dès lors, nous ne voyons plus, avec les vieillards, un corps désirable et offert par la peinture, mais la peinture d'un corps qui se dérobe. « *C'est [...] une femme qu'on voit et [non une] femme qui se montre.* » Comme le dit également Diderot, « *le spectateur n'est jamais du sujet* ».



Attribuée à Willem van Mieris, la toile que choisit Hitchcock ne clôt pas la représentation sur elle-même mais semble au contraire appeler le spectateur de toute sa surface. Les deux vieillards enserrent Suzanne et la déshabillent. Elle est face à nous, le dernier voile sur son sexe prêt à céder. Nous sommes confrontés à l'horreur ; aucune issue, à notre regard ou au dénouement de l'histoire, ne nous est présentée. Comme le note encore Diderot, « *je regarde Suzanne ; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place.* » C'est ce désir que Hitchcock travaille, ruinant la possibilité d'une compréhension morale de l'anecdote. La toile ne sert pas à cacher un trou, un observatoire, elle préfigure la mise à mort de Marion. L'histoire qui commence sur la toile va pouvoir trouver sa conclusion dans la douche.

Ce détour par la peinture sert en même temps pour Norman à valider la fiction qu'il s'invente : « *Le voyeurisme [...] s'appuie sur une sorte de fiction, plus ou moins justifiée dans l'ordre du réel [...] qui stipule que l'objet est « d'accord », qu'il est donc exhibitionniste. Ou plus exactement, ce qui, de cette fiction, est nécessaire à l'établissement de la puissance et du désir, est réputé suffisamment garanti par la présence physique de l'objet* » (Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, 1984). Le corps dénudé de Suzanne offre par avance celui de Marion aux appétits de Norman. Le mensonge de Marion sur son identité, confirmé par la vérification de Norman sur le recueil juste avant son passage à l'acte, ainsi que son invitation à manger dans la chambre, font également partie de cette fiction. En mentant, elle s'est elle-même exclue des lois morales. Cette exclusion est, il faut le noter, ressentie par Marion elle-même, qui imagine son propre meurtre à travers les propos violents qu'elle prête à l'homme d'affaires à qui elle a dérobé l'argent [**voir planche suivante**].

La caractérisation de Norman comme voyeur cumule les différents aspects de la figure telle qu'elle émerge, selon Michel Marie, dans les premiers temps du cinématographe. Il est un « *enfant* » – ses désirs sont totalement écrasés par la volonté de sa mère, il est sans autonomie de décision – qui renoue avec la « scène primitive », Marion étant un « *déplacement métaphorique plus ou moins transfiguré [...] du corps de la mère comme objet de désir* » ; un « *scientifique* », c'est-à-dire « celui qui veut en savoir plus qu'il ne faut » – la taxidermie lui fait connaître l'intérieur des choses, il les « *démonte* » et les « *remonte* », bien qu'il se défende d'être un spécialiste des oiseaux. Enfin, il a une position sociale qui le place constamment au service des autres – même sans client, il fait les lits et nettoie les chambres. Norman fait partie de ces « *adultes qui ont mal grandi, dont le comportement gestuel, la mimique hystérique et volubile manifestent une forte immaturité sociale et sexuelle* ». Bates correspond à « *la partie excentrique et refoulée que tout adulte retrouve lorsqu'il va au cinéma* »

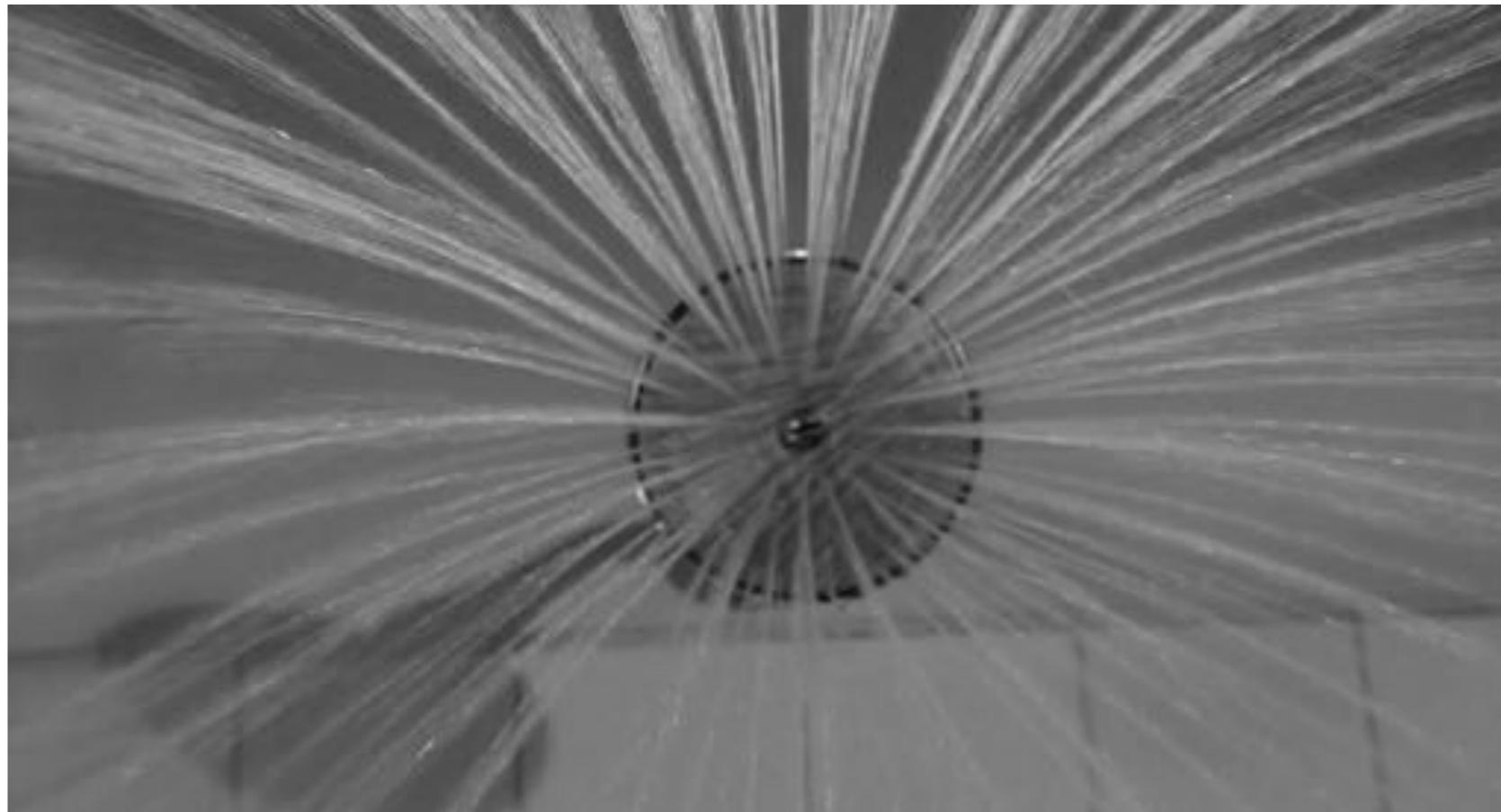


La position de Norman est similaire à la nôtre : protégé par l'obscurité, dans une situation qui tend à réduire les sens à la seule audio-vision. La douche offre en outre l'occasion d'une activité « absorbante », au sens où l'attention du personnage s'abîme entièrement dans le délassement physique et moral. À la fatigue du voyage s'ajoute, avec la résolution de rendre l'argent, la disparition du fardeau du vol. Le soupir de Marion après avoir tiré le rideau exprime nettement ce soulagement et cet abandon. Cet absorbement coïncide donc avec un relâchement total de la fiction. Il n'y a alors plus d'intrigue. Marion va rentrer chez elle et rendre l'argent. Norman est dans sa cuisine, ayant refoulé son désir pour Marion. Il n'a pas eu davantage le courage d'affronter sa mère. En somme, le cinéma narratif cède la place au plaisir visuel.

Le fétichisme engendré par la représentation partielle du corps féminin est largement exploité : la nuque et le dos qui glissent hors du peignoir, le pied et la cheville qui entrent dans la douche, le haut du torse, les incessantes entrées de champ des bras et des mains qui caressent le corps inaccessible en même temps qu'elles rappellent à la fois que ce qui est sous le bord du cadre pourrait y entrer, et qu'il nous est impossible de (sa)voir ce que touche ces mains lorsqu'elles disparaissent. La fixité des plans renforcent l'intangibilité de ce qui nous est montré : nous n'aurons pas droit à plus. L'image est pleine d'un désir qui la déborde mais auquel elle se refuse, se faisant violemment ressentir comme cache. Ainsi que l'écrit Christian Metz, « *que ce soit sous forme statique (cadrage) ou dynamique (mouvements d'appareil), le principe est le même : il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant la favorise), en faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la frontière qui stoppe le regard, qui met fin au « vu », qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée) plus ténébreuse vers le non-vu, vers le deviné.* »



L'eau matérialise de façon radicale la distance qui fonde le rapport du spectateur au film. Alors qu'elle devrait éclabousser l'objectif de la caméra, et par là le regard du spectateur, elle ne laisse aucune trace mais se répand en parcourant les zones du corps maintenues hors-champ. Tel est le drame du spectateur : tout est fait pour lui, et pourtant il n'était pas là au moment où cela se passait. De même qu'au moment où cela se passait, rien n'était pensé pour une perception spectaculaire, mais organisé uniquement en fonction de la caméra. Dès lors, le spectateur ne peut déployer son imaginaire que dans les coupes de montage. Or, ce que nous apprend la relecture de Hitchcock par Brian De Palma, qui s'emploiera à montrer les doublures de star et l'artifice sur lequel reposent de telles séquences, c'est que ces coupes sont des abîmes qu'on ne pourra jamais combler avec d'autres images, car elles creusent elles-mêmes un autre abîme à l'intérieur du précédent. L'absence fondamentale du spectateur et le désir que celle-ci génère sont les moteurs de la fiction sans fin.



Extrait 7 : La douche (Psycho, 1959)





Body Double entremêle plusieurs intrigues et motifs hitchcockiens (le voyeurisme, la filature d'une femme, la scène de la douche...) tout en exhibant la fabrique cinématographique. Pour De Palma, la « doublure » de Hollywood est le cinéma pornographique. De fait, Janet Leigh était doublée pour certains plans de la douche par Marli Renfro, qui avait notamment posé pour *Playboy*. Fille de Tippi Hedren, autre actrice hitchcockienne, Melanie Griffith conclut le film en disant à sa collègue : « *A la sortie de ce film, tu auras beaucoup de rencards* », manière de signifier que le corps composite du personnage, constituée par l'actrice et sa doublure, sera considéré comme réel.

Dans la première partie de la scène de la douche, le spectateur fait l'expérience de ce que Pascal Bonitzer appelle la « *vision bloquée* », désirante et fétichiste. Avec l'irruption de la mère, notre désir de voir se trouve puni. Comme l'écrit Michel Marie, « *c'est la force même de ce désir [de voir] qui peut engendrer les plus fortes images du déplaisir, jusqu'au dégoût radical. A vouloir trop mettre son nez et son œil face au trou de la serrure, on prend le risque de découvrir une scène inattendue, répulsive et écœurante, à l'image de la violence sadique que l'enfant interprète dans le comportement sexuel de son père.* » Cette « punition » prend toutefois une tournure singulière, puisqu'elle ne consiste pas exactement en un spectacle répugnant, mais avant tout en une agression par les techniques mêmes du cinéma (cadrage, montage, musique). Pour reprendre les mots de Nicole Brenez, « *la séquence laisse à méditer les propriétés performatives de l'image cinématographique, c'est-à-dire sa nature d'acte et non pas seulement de reflet. Ici, les changements de plan font office de coups de couteau, bien plutôt que les coups portés par l'ombre qui, objectivement, se consacrent surtout à déchirer le rideau de l'eau, c'est-à-dire le vide.* » Ce que laisse penser Hitchcock, ce n'est pas tant que le spectateur se trouve réduit à une position enfantine, contraint de subir le martyr que lui impose le grand maître, mais que tout regard charrie une violence potentielle. Le regard, surtout lorsqu'il est chargé de désir, en effet découpe, fige voire détruit son objet, en un geste d'appropriation ou de réification - il le manipule comme une image, ce que le cinéma révèle et redouble.

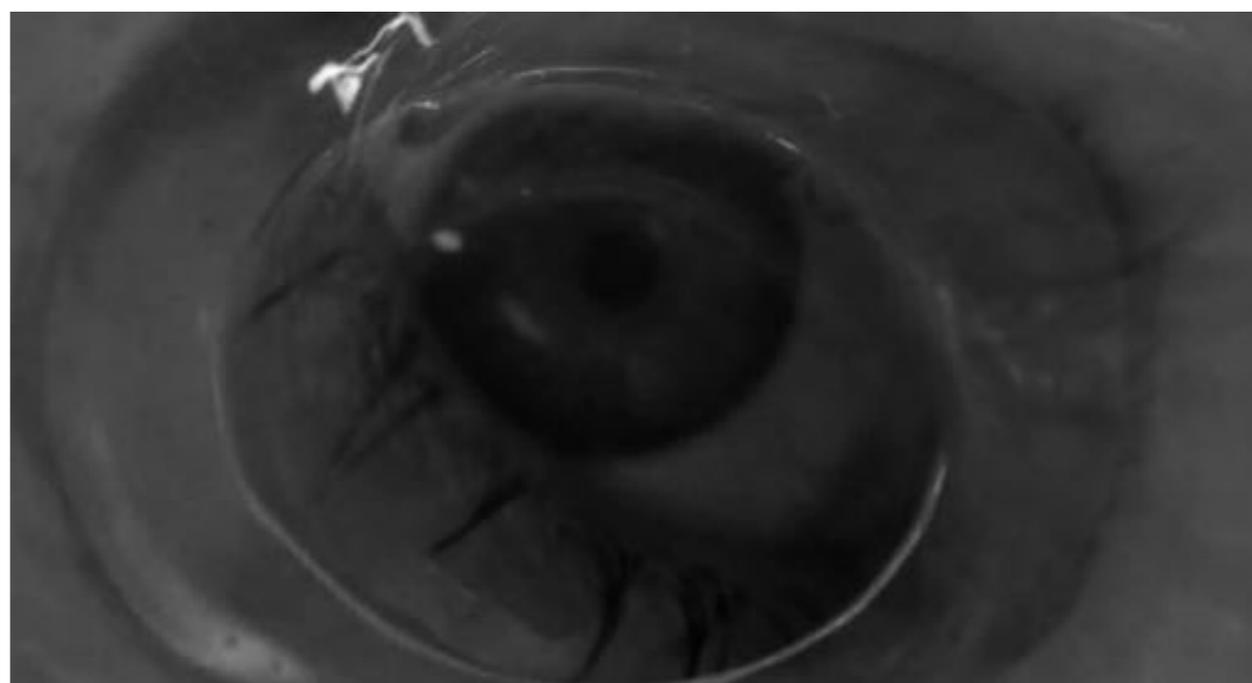


Extrait 9 : Violence du regard (The Birds, 1963)



Après avoir déposé un couple d'inséparables (« love birds », en anglais) dans le salon d'un homme rencontré quelques temps plus tôt dans une animalerie, Melanie (Tippi Hedren) s'enfuit. C'est qu'elle entend mettre en scène son arrivée, et se laisser désirer. La satisfaction qu'elle éprouve à regarder l'homme rouler à toute allure pour la rejoindre en témoigne assez. Au moment de la rencontre, Melanie adopte un port de tête et une expression qui semblent malicieusement renverser les rapports : elle semble presque demander à Mitch (Rod Taylor) par quel hasard il se trouve là. Or, c'est précisément au moment où elle adopte cette pose, que la première attaque d'oiseau a lieu. Toute la séquence est en fait construite sur le jeu des regards : ne pas être vue ; se dérober au regard ; s'offrir ou se présenter à autrui.

Tout au long de *Psycho*, l'oeil peut aussi se faire trou, gouffre qui engloutit le monde - ne dit-on pas d'ailleurs « dévorer des yeux » ? C'est à cela que Hitchcock confronte personnages et spectateurs : non pas au regard comme reflet ou miroir d'une subjectivité, d'une intériorité, mais comme un vide, une pure surface qui n'exprime rien.



Relativement rares dans le cinéma classique américain, les regards-caméra ne manquent pas dans l'oeuvre d'Alfred Hitchcock. Le trouble qu'ils provoquent viennent ici moins d'une soudaine révélation du dispositif cinématographique, que d'une façon de confronter le spectateur au mystère d'un visage, à sa surface opaque. Marion et Norman, dont les noms sont pratiquement formés des mêmes lettres, achèvent de se ressembler, tous les deux travaillés par la culpabilité et le plaisir de la transgression.



3. Reprendre *Psycho*

Du cinéma à l'art contemporain



De l'hommage au pillage, rares sont les films à avoir autant inspiré que *Psycho*, au point que devenu emblème du cinéma, ce long-métrage tourné vite et modestement est devenu un matériau pour l'art contemporain. Voici quelques démarches qui sont à leur manière autant d'analyses de l'oeuvre de Hitchcock.

« L'influence de l'œuvre de Hitchcock sur celle de Brian De Palma produit trois effets au moins. D'abord, elle conduit à étendre le champ de la citation et du citable. De Palma ne cite pas seulement des séquences ou des scénarios, mais des techniques narratives, des effets stylistiques, des typologies, des situations visuelles, des textes, des sons, des corps, des gestes, des raccords, des couleurs, des partitions... Simultanément, cette influence entraîne à explorer le champ des transformations auxquelles une image peut donner lieu. La citation n'est que le matériau fourni à une plus vaste entreprise de reproduction et de version. De Palma explore les deux destins de la citation : l'image transformée jusqu'à faire oublier son origine, son modèle, jusqu'à passer dans l'autre et, réciproquement, la citation en tant qu'elle devient capable d'effacer jusqu'à son origine. Le film-somme à cet égard est Raising Cain (1992), où chaque séquence donne lieu à au moins trois versions, dont le plus souvent aucune n'est affirmée comme la bonne : ainsi la version devient-elle quasi autonome, initiale, la forme paradoxale d'une éternelle hypothèse narrative ou visuelle, comme si chaque plan était mis au conditionnel. Apparemment, chez De Palma, l'étude visuelle se fait sur le mode du remploi in re et non pas in se, c'est-à-dire que l'on ne remploie pas la chose telle quelle, le film cité n'est pas là, il est refait, imité, et à cette occasion interrogé. La séquence se présente d'abord comme une interprétation de son modèle, peut-être un éclaircissement, et le film tout entier comme une Construction au sens de la psychanalyse, une élaboration de remplacement. »

Nicole Brenez, « L'étude visuelle. Puissance d'une forme cinématographique ».

Extrait 10 : Chanter sous la douche (Phantom of the Paradise, 1974)



Brian De Palma ne cherche pas dans cette reprise à rendre hommage, mais à tirer le film de Hitchcock vers le grotesque et la comédie. Le découpage est largement simplifié, et le crime attendu devient une humiliation en même temps qu'un gag. Comme l'écrit Nicole Brenez, « *l'invention majeure de Phantom of the Paradise concerne le motif du rideau. Le visage improbable, détruit et masqué du Fantôme objective la forme ombreuse suscitée par l'entrée de Norman dans la salle de bain, c'est-à-dire, non pas exactement la silhouette enchignonnée qui s'avance, mais l'ombre portée de celle-ci engluée dans les plis du rideau de douche. [...] Le visage ruiné du Fantôme, sans traits, vient comme l'empreinte durcie de l'ombre dans ce qu'elle a d'informe. Le masque qui le recouvre représente simultanément un oiseau malade, son empaillage, et son ombre portée (le bec-éperon). Le Fantôme burlesque n'est ni plus ni moins que le travestissement monumental d'une trace fantastique qui passe sur l'écran dépoli et mouvant que représente le rideau de la douche de Psycho, relayé par le rideau de pluie qui renvoie chaque phénomène à son imprécision, à son indéfinition constitutive.* »



Par-delà le gag, le visage du Fantôme de De Palma nous rappelle la proximité de Norman avec les oiseaux.
La reprise agit aussi comme lecture, voire parfois révélateur de certains aspects du film original.

Extrait 11 : Le cri (Blow Out, 1981)



A travers la séquence d'ouverture de *Blow Out*, Brian De Palma s'interroge sur ce qui peut rester de la scène de la douche passés le choc de sa découverte, et sa transposition dans le langage ordinaire du cinéma, en particulier *via* le *slasher* (sous-genre du cinéma d'horreur dans lequel un psychopathe, parfois défiguré ou masqué, élimine méthodiquement les membres d'un groupe, en général de jeunes et à l'arme blanche). De Palma s'amuse à surligner les archétypes (les battements de coeur, la caméra subjective, les jeunes filles dénudées, le voyeurisme) tout en détricotant la fabrique d'une telle séquence. Son film part dès lors à la recherche d'un fragment de réel (un cri) qui échappe aux clichés.

Extrait 12 : Le corps de la mère (Suspiria, 1977)



Avec Brian De Palma, Dario Argento est l'un des cinéastes qui aura le plus ouvertement pensé et travaillé l'héritage de Hitchcock. Dans cette séquence de *Suspiria*, le premier volet de la « trilogie des mères », il revient sur la visite de la chambre de Mme Bates. C'est évidemment le creux laissé dans le lit qui est le plus directement évocateur de *Psycho*. Mais si l'on considère que le film de Hitchcock est aussi l'histoire d'une voix (celle de la mère) à la recherche d'un corps (celui du fils), comme la dernière scène au commissariat nous le montre, il apparaîtra que les liens sont plus profonds. Dans *Suspiria*, la jeune danseuse se libère de l'influence de la voix en la ramenant à la chair putréfiée d'où elle émane.

Extrait 13 : Diffraction Hitchcock (Psycho, 1998)



Non content de faire un *remake* plan par plan de *Psycho*, Gus Van Sant a tourné durant le même nombre de jours que Hitchcock, a utilisé autant que possible les mêmes lieux et a demandé conseil aux mêmes personnes (Joseph Stefano, le scénariste, Hilton A. Green, assistant-réalisateur, et Patricia Hitchcock, fille de et personnage du film). Un certain nombre de modifications ont en réalité permis de réaliser des choses impossibles techniquement à l'époque ou censurées (par exemple le fameux travelling d'ouverture que Hitchcock avait dû découper en panoramiques, ou certaines dialogues). Van Sant avait par ailleurs un lecteur DVD sur le plateau qui lui permettait de vérifier jusqu'au moindre détail sur l'original. Le désir de pénétrer jusqu'à son moment de fabrication ce « monstre » du cinéma classique, c'est-à-dire dans ce qu'il a de plus intime et secret, est poussé ici à son comble des deux côtés de l'image. Mais, comme le suggère le rideau diffractant, il s'agit aussi de faire voir autrement l'original.



En 1993, Douglas Gordon présente *24 Hour Psycho*, qui ralentit le film de Hitchcock au point de le faire durer 24 heures. Chaque photogramme apparaissant désormais une seconde et demie à l'écran, le moindre détail se révèle à mesure que le récit, lui, s'enlise. Avec *24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro* (2008), Gordon revient sur cette oeuvre séminale à travers un dispositif plus complexe : deux écrans identiques installés côte-à-côte montrent la version ralentie, l'une défilant depuis le début du film, l'autre depuis sa fin. Une image est par ailleurs inversée de gauche à droite. Après douze heures de projection, les deux écrans présentent le même plan, mais comme en reflet l'un de l'autre. Comme chez Van Sant, on peut voir là une manière d'amener le dédoublement du personnage à même le dispositif.



Jeroen Offerman et Laurent Malherbe ont conçu en 2010 *The Portable Psycho Shower Scene Stage Set Party*, une sculpture mobile représentant une réplique complète et fonctionnelle de la salle de bain utilisée par Hitchcock. Le réalisme de cette installation trouve son envers dans les parois extérieures, qui exhibent au visiteur la dimension artificielle de ce qui n'est jamais qu'un décor de studio. Comme chez De Palma, il s'agit de montrer la fabrication, les coulisses, le trucage ou la doublure.



Jouant le rôle de Marion Crane, l'acteur James Franco déplace avec l'installation Psycho Nacirema (2013) le travestissement du personnage du tueur à celui de la victime, tout en offrant une réflexion sur le médium filmique et la fonction de la star dans le cinéma hollywoodien.

