

Fiche technique	1
Réalisateur Un cinéaste expérimental	2
Genèse Autopsie d'un meurtre	3
Genre Horreur moderne	4
Avant la séance Effets de signature	6
Découpage narratif	7
Récit Artifices et orifices	8
Mise en scène Le rideau déchiré Une écriture musicale	10
Séquence Le grand nettoyage	14
Motif Hantise du double	16
Filiations Obsessions	18
Document Les deux morts d'Arbogast	20

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques (*Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, *À bout de course* de Sidney Lumet, *Daratt* de Mahamat-Saleh Haroun, le programme de courts métrages « Nouvelles Vagues », *Les Innocents* de Jack Clayton) et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique à Cannes et du festival de cinéma Entrevues de Belfort.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



© Shamley Productions / SunsetBox / AllPix / Aurimages

● Générique

PSYCHOSE (PSYCHO)

États-Unis | 1960 | 1h 49

Réalisation

Alfred Hitchcock

Assistant réalisation

Hilton A. Green

Scénario

Joseph Stefano,

d'après le roman de

Robert Bloch, *Psycho*

Chef décorateur

George Milo

Directeur de la photographie

John L. Russell

Conception générale et

conseiller pictural

Saul Bass

Son

Waldon O. Watson

et William Russell

Musique

Bernard Herrmann

Montage

George Tomasini

Producteur

Alfred Hitchcock

Société de production

Shamley Productions

Société de distribution

Paramount Pictures

Sortie

16 juin 1960 (États-Unis)

2 novembre 1960 (France)

Interprétation

Janet Leigh

Marion Crane

Anthony Perkins

Norman Bates

John Gavin

Sam Loomis

Vera Miles

Lila Crane

Martin Balsam

Détective Arbogast

John McIntire

Shérif Chambers

Patricia Hitchcock

Caroline

Simon Oakland

Docteur Richmond

● Synopsis

Phoenix, début d'après-midi. Marion Crane et Sam Loomis se rhabillent dans une chambre d'hôtel. Les dettes du jeune homme, patron d'une quincaillerie dans une petite ville, ne leur permettent pas d'officialiser leur relation. De retour à son bureau, la jeune femme est chargée de déposer l'argent d'un riche client à la banque. Elle garde les billets et part retrouver Sam en Californie. Épuisée par la route, elle s'arrête au Bates Motel. Son tenancier, Norman, lui propose de dîner avec lui, malgré les reproches de sa mère. De retour dans sa chambre, Marion est observée en cachette par le jeune homme alors qu'elle se déshabille, puis elle est poignardée par une femme au moment où elle se douche. Quand Norman comprend ce qui s'est passé, il fait disparaître le cadavre. Sam apprend la disparition de sa maîtresse par la sœur de celle-ci, Lila, qui débarque dans sa quincaillerie suivie du détective des assurances, Arbogast. Ce dernier retrouve la trace de Marion au Bates Motel et fait part à Lila et Sam de ses soupçons concernant Norman. Bien décidé à rencontrer Mrs Bates, il entre dans la demeure familiale où il est poignardé. Sans nouvelles d'Arbogast, Lila et Sam vont chez le shérif qui leur apprend que Mrs Bates est morte depuis des années, puis ils se rendent au motel. Pendant que Sam détourne l'attention de Norman, Lila s'aventure dans la maison. Elle y découvre le squelette de Mrs Bates, caché dans la cave, ainsi que le vrai visage du tueur, Norman, qui surgit avec un couteau, vêtu des habits de sa mère. Il est stoppé à temps par Sam. Au poste de police, Lila et Sam écoutent les explications d'un psychiatre concernant le cas du schizophrène Norman Bates.

Réalisateur

Un cinéaste expérimental

« On peut dire sans exagération que Hitchcock avait attendu *Psychose* – se préparant pour cette histoire pendant tout sa vie. »

Patrick McGilligan



© D.R.

● L'Amérique défigurée

« Quand un homme (...) raconte à peu près toujours la même histoire – celle d'une âme aux prises avec le mal – et maintient le long de cette ligne unique le même style fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve pour une fois en face de ce qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie : un auteur de films », écrit Alexandre Astruc dans l'un des textes consacrés à Hitchcock dans un numéro historique des *Cahiers du cinéma*¹. Six ans après cet acte fondateur de la politique des auteurs et vingt ans après l'arrivée du cinéaste britannique à Hollywood, *Psychose*, son 47^{ème} film, apporte une pierre importante à l'édifice hitchcockien. Concentré de toutes les obsessions de l'auteur (alliance de désir et de culpabilité, voyeurisme, double maléfique, persécution d'un personnage féminin, fétichisme), le film développe une écriture plus sèche et expérimentale qui doit beaucoup au passage du cinéaste par le petit écran avec la série *Alfred Hitchcock présente* [cf. Genre]. Hitchcock entre ainsi avec *Psychose* dans une nouvelle phase : il se débarrasse d'un certain vernis hollywoodien et donne à voir une Amérique nettement moins séduisante, plus ordinaire, violente, voire sordide. Dans le rôle de l'héroïne vite éliminée, Janet Leigh ne correspond plus tout à fait à l'icône hitchcockienne : elle porte les tenues d'une américaine moyenne, elle est montrée à moitié nue. Dans *Les Oiseaux* (1963), qui reprend des motifs et des effets de montage de *Psychose*, le cinéaste égratigne sérieusement l'apparence sophistiquée de son héroïne (Tippi Hedren) en la laissant couverte de blessures, le visage bandé et le tailleur déchiqueté. Émerge dans son cinéma une violence plus crue, fruit d'expérimentations formelles qui tendent de plus en plus vers l'abstraction. *Frenzy* (1972), l'avant-dernier film du cinéaste, se présentera comme l'expression la plus radicale du virage pris par *Psychose* : tourné en Angleterre, ce film de *serial killer* frappe par son choix assumé de la laideur, de l'obscénité et donne cette fois-ci un visage hautement repoussant au dernier tueur en série mis en scène par le maître.

● Le creux et le plein

Une autre forme de radicalisation apparaît dans le cinéma d'Hitchcock avec *Psychose*, celle de la figure du « personnage vide »² qui traverse son cinéma et se manifeste déjà dans *Rebecca*, son premier film américain. Elle travaille en profondeur les deux films qui précèdent *Psychose*, *Sueurs froides* (1958) et *La Mort aux trousses* (1959). Le premier, mélancolique et fantomatique, raconte l'impossible raccord entre l'image désirée d'une femme et la réalité. Le second met en scène sur un mode tragi-comique les tourments métaphysiques de l'homme moderne, en l'occurrence un publiciste (Cary Grant) pris pour un espion fictif. Cette figure creuse devient emblématique de l'art hitchcockien, qui incite le spectateur à habiter les vides, à les investir d'un désir de voir gonflé à bloc. Le principe est identique dans *Psychose*, même si Norman, le personnage creux du film, est animé par une autre forme de fiction : sa mère, bien morte mais mal enterrée. Plus que jamais le plein pouvoir est donné à la mise en scène, au point d'ailleurs qu'Hitchcock parle de *Psychose* comme d'un « film pur »³ où le spectateur, totalement mystifié, est tenu par un rapport de voyance et de croyance poussé ici à l'extrême. Que se passe-t-il quand celui-ci se brise, quand la vérité nue nous saute aux yeux ? Le personnage vide se dégonfle comme un ballon, s'assèche, et montre son vrai visage, celui d'une peau morte, d'un squelette. Une tête momifiée traversait déjà *Les Amants du Capricorne* (1949). Cette image s'impose désormais comme le visage ultime de l'angoisse : un visage sans yeux (que l'on retrouve aussi dans *Les Oiseaux*), une image forcément horripilante et presque insoutenable pour ce grand voyant et croyant qu'est le spectateur hitchcockien.

1 *Cahiers du cinéma* n°39, octobre 1954.

2 Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Rouge Profond, 2011, p. 149.

3 François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, 1983, p. 241.

Genèse

Autopsie d'un meurtre

● Un tueur aimable

Au moment où il termine *La Mort aux trousses*, Hitchcock est interpellé par une critique parue dans le *New York Times* sur le dernier roman de Robert Bloch, *Psycho*. Le cinéaste ne tarde pas à le lire et à en acheter les droits pour une modique somme, se gardant bien de révéler son identité. Le personnage principal du livre, Norman Bates, est inspiré du tueur en série Ed Gein, un fermier du Wisconsin qui marqua profondément les esprits en 1957 en raison de l'horreur de ses crimes (cannibalisme, violation de sépultures, dépeçage). Bloch atténue énormément la violence de ses actes. Censure oblige, Hitchcock reste fidèle à son approche et propose même une version du meurtre de la douche moins choquante que dans le roman où Marion est décapitée avec un hachoir. D'autres légères (mais pertinentes et efficaces) modifications sont apportées par Joseph Stefano, scénariste débutant qu'Hitchcock choisit après avoir évincé James P. Cavanaugh, auteur d'une première version que le cinéaste juge insatisfaisante. Stefano donne plus de finesse, de suspense et de matière psychanalytique à l'intrigue. Il rajeunit Bates qui n'a plus rien du vieux garçon chauve, alcoolique et repoussant du roman. Le tueur prend les traits séduisants d'Anthony Perkins, jeune acteur qui n'hésite pas à suggérer par son jeu l'homosexualité de Norman. Stefano développe le personnage de Marion en ajoutant la scène d'ouverture avec son amant. Présenter cette voleuse comme l'héroïne du film permet de préparer un premier choc, celui de son élimination. Celle-ci est d'autant plus marquante que la victime est interprétée par une star, Janet Leigh, dont le choix par Hitchcock n'est pas seulement stratégique mais aussi très probablement influencé par son rôle dans *La Soif du mal* d'Orson Welles (1958), où elle est agressée dans un motel sous l'éclairage oscillant d'une ampoule, effet repris à la fin de *Psychose*. Hitchcock accorde une attention particulière à ses (sous-)vêtements : après le vol, son soutien-gorge n'est plus blanc mais noir. Idem pour son sac à main. La modéliste du film se souvient que le cinéaste était «obsédé par l'opposition *good girl - bad girl*»¹.

● Fabrique du secret

Craignant la censure, la Paramount prend ses distances avec le projet. Producteur du film, Hitchcock calque la fabrication de *Psychose* sur le modèle télévisuel qu'il expérimente depuis quelques années et s'entoure d'une équipe qui vient du petit écran. D'où le budget réduit, le noir et blanc et le temps de tournage exceptionnellement court du film, soit 30 jours dont 7 consacrés à la scène de la douche, composée de 78 plans et d'une durée de 52 secondes. Le meurtre du détective Arbogast demande aussi un peu plus de temps de préparation. Il faut dire que les apparitions de Mrs Bates constituent la principale difficulté rencontrée par le cinéaste qui doit trouver le moyen de faire exister la meurtrière sans la montrer totalement. Fidèle à son habitude d'établir un découpage précis du film avant le tournage, Hitchcock demande au graphiste Saul Bass (un des rares collaborateurs qu'il maintient sur ce projet² avec le compositeur Bernard Herrmann et le monteur George Tomasini) de concevoir, en plus du générique, les storyboards des deux meurtres ainsi que le traitement graphique de la scène de la cave³. S'il y a controverse quant au rôle joué par le graphiste dans la réalisation de la scène de douche (Bass déclare l'avoir tournée⁴), on peut constater une adéquation presque totale entre le storyboard et le montage final de la scène : sont juste ajoutés au découpage dessiné deux plans montrant le couteau approchant de sa cible (sans jamais la toucher). La difficulté représentée par le meurtre d'Arbogast et la descente de la mère dans la cave est résolue par le choix de mouvements de caméra continus et de plongées qui permettent de montrer la mère tout en conservant le mystère du personnage [cf. Document]. La préservation du secret du film soulève d'autres problèmes après le tournage : Hitchcock doit s'assurer que les «surprises» qu'il réserve au spectateur ne seront pas divulguées. Si l'accueil critique est d'abord mauvais (avant révision totale de ce premier jugement), le succès public est quant à lui immédiat et spectaculaire.

«Le film est terminé, maintenant il faut que je le mette sur pellicule.»

Alfred Hitchcock



© Shamley Productions / Prod DB / AllPix / Aurimages

- 1 Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock, Une vie d'ombres et de lumière*, Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p. 756.
- 2 Hitchcock a déjà travaillé avec Saul Bass sur *Sueurs froides* et *La Mort aux trousses*.
- 3 Par ailleurs, à la fin du tournage, alors qu'on cherche un moyen de rendre la demeure des Bates plus menaçante, Bass propose de faire passer derrière la maison des nuages au mouvement accéléré.
- 4 L'un des biographes du cinéaste, Patrick McGilligan, déclare qu'il n'y a aucun doute possible sur le fait qu'Hitchcock a tourné cette scène.

Genre

Horreur moderne

«C'est un film absolument fondamental, fondateur. D'abord du cinéma d'horreur américain, de ce que l'on a appelé plus tard le *slasher*, mais aussi d'une nouvelle ère moderne du cinéma.»

Nicolas Saada



● Télé et réalité

Il y a un avant et un après *Psychose* dans le cinéma d'horreur. Le film marque au fer rouge l'histoire du genre en le faisant d'abord sortir de son cadre habituel : celui, exotique, d'un cinéma fantastique peuplé de monstres imaginaires (*Frankenstein* et *La Créature du lagon noir*). Porteuse d'un autre héritage venu du film noir (de série B) et de ses basculements subits cauchemardesques, l'horreur de *Psychose* s'installe dans une Amérique ordinaire, à la fois familière et anonyme, celle des petites villes et routes américaines, des modestes employés. Cette proximité avec les paysages et les figures rencontrées favorise l'identification et contribue à redoubler les effets de chocs recherchés par Hitchcock. Cet ancrage réaliste doit beaucoup à la télévision, rivale écrasante des studios hollywoodiens qui leur portera un coup fatal : à la fin des années 1950, le petit écran voit fleurir bon nombre de séries, à commencer par le célèbre programme *Alfred Hitchcock présente*. Un moyen parfait pour le cinéaste de donner libre cours à son goût pour le macabre et de faire entrer l'étrangeté et la peur dans l'espace domestique, jusqu'à les faire presque coïncider. Arriveront aussi des séries comme *La Quatrième Dimension* (*The Twilight Zone*) qui contribueront discrètement mais sûrement à la propagation d'une horreur nouvelle. «*Alfred Hitchcock présente* avait développé une double personnalité, la moitié des épisodes étaient foncièrement anglais [dans l'esprit], mais au fur et à mesure que la série progressait, elle explorait de plus en plus souvent la face cachée du rêve américain, c'est-à-dire l'artificialité, l'hypocrisie, les névroses, la violence, et la malveillance qui affectent secrètement la vie professionnelle et privée dans tout le pays. *Psychose* allait être le point culminant dans cette tendance de la pensée de Hitchcock», écrit le biographe Patrick McGilligan¹. De plus, en calquant le modèle économique du film sur celui d'une production télévisuelle, le cinéaste fait le choix d'un minimalisme qui renforce nettement l'ancrage de l'histoire dans un cadre banal. Désireux d'aller plus loin que *Les Diaboliques* d'Henri-Georges Clouzot (1955) et soucieux de surprendre toujours plus ses spectateurs, Hitchcock entend faire jouer au plus fort l'effet de choc. Celui-ci doit néanmoins se produire à l'intérieur d'un cadre encore soumis à la censure.

● Censure et abstraction

Avec *Psychose*, le cinéaste transgresse plusieurs interdits encore en vigueur à l'époque : après avoir montré son personnage féminin en compagnie de son amant juste après l'amour, puis l'avoir fait passer par les toilettes d'un garage, il la représente en sous-vêtements, puis nue. Il ira même – scandale absolu – jusqu'à filmer des toilettes et un personnage tirant une chasse d'eau.

Un lieu est particulièrement emblématique de la rupture initiée par *Psychose*. 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. En plaçant sa caméra dans cette pièce où le corps est ramené à ses fonctions les plus triviales, Hitchcock provoque le surgissement du refoulé non seulement chez Norman, mais à l'intérieur de tout un système de représentation, celui des studios, qu'il fait littéralement voler en éclats. Le meurtre de Marion pousse d'un cran encore ce dynamisme par sa brutalité inattendue mais aussi par sa radicalité formelle. Comment Hitchcock parvient à passer entre les mailles de la censure ? En jouant d'abord avec la croyance du spectateur, en donnant les pleins pouvoirs (meurtriers) à la mise en scène. Tout en atteignant dans cette scène de douche son point d'expression le plus aigu, le plus heurtant, l'horreur tend vers une pure abstraction, renforcée par le noir et blanc (cette violence ne serait 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) qu'Hitchcock parvient à dissimuler en tournant des plans au ralenti sur la doublure nue de Janet Leigh. Le cinéaste, particulièrement expert dans l'art de jouer avec le code Hays², mise aussi sur le discours explicatif du psychiatre à la fin du film pour justifier cliniquement tout ce qui a été montré auparavant.

● Le Mal intérieur

Cette explosion de violence, partagée entre réalisme et abstraction, marque l'entrée du genre dans une ère nouvelle : «Hitchcock inaugure la grande vague des films de *serial killers*, de *slasher*, et de meurtres érotiques qu'Hollywood va accueillir à partir des années 70 (*Halloween*, *Vendredi 13*, *Freddy Krueger*...)»³. À partir de *Psychose*, le motel devient le lieu emblématique d'un basculement irréversible dans l'horreur⁴. Il est troublant de constater que le criminel Ed Gein qui inspire *Psychose* sert aussi de référence à *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper (1974), film emblématique du cinéma gore, ainsi qu'au *Silence des agneaux* de Jonathan Demme (1991). Avec ce tueur terrifiant se cristallise dans la mythologie américaine, forcément cinématographique, une nouvelle figure horrifique, pure incarnation du Mal, sauvage, imprévisible et étroitement liée à la sexualité. *Psychose* pose ainsi les bases du genre horrifique, notamment du *slasher*, construit autour d'une figure de

1 Patrick McGilligan, *op. cit.*, p. 749.

2 Le code Hays est un code de censure appliqué à Hollywood entre 1934 et 1966.

3 Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 327. Dans *Halloween* (1978) de John Carpenter, qui lance la vogue du *slasher*, l'héroïne est interprétée par Jamie Lee Curtis, la fille de Janet Leigh, et le psychiatre joué par Donald Pleasence s'appelle Samuel Loomis.

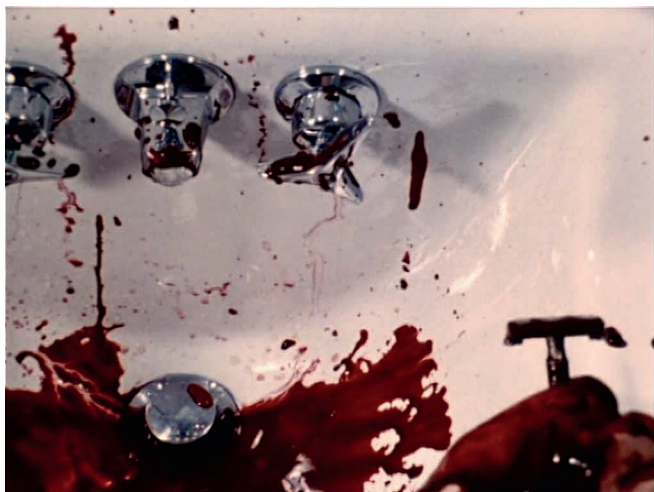
4 Voir *A History of Violence* de David Cronenberg, *Bug* de William Friedkin, *No Country for Old Men* de Joel et Ethan Coen.

tueur psychopathe masqué, bien souvent échappé d'un asile ou terré dans une maison abandonnée. Ce personnage met en relief une mécanique du Mal presque abstraite, un pur fantôme dans le prolongement des terreurs enfantines, pris dans les rouages d'un système d'exploitation qui reconduit sans cesse la promesse d'un nouveau choc. C'est le sort que connaît Norman Bates, qui inspire trois suites (*Psychose 2* et *3* sont également interprétés par Anthony Perkins) ainsi qu'une série intitulée *Bates Motel*, préquelle de l'enfance du tueur. Mais au-delà de cette logique sérielle, *Psychose* élabore un Mal nouveau, sans visage : bien que doté *in extremis* d'une histoire, d'une épaisseur psychologique, Norman apparaît comme une figure creuse, une pure façade. Du tueur en action, nous ne verrons quasiment aucune image nette, si ce n'est à la toute fin du film. Mais là aussi, le Mal reste finalement difficile à situer car le dernier assaut du tueur est presque supplanté, neutralisé par la vision d'horreur que représente le visage momifié de la mère. Norman se tient fréquemment dans l'embrasure des portes, dans le prolongement des murs et des zones d'ombre avec lesquels il se confond presque. Il est une surface parmi d'autres, un seuil opaque qui donne à la figure du Mal un visage nouveau. La menace ne vient plus de l'extérieur mais de l'intérieur : de l'intérieur de Norman (sa mère en lui), de l'intérieur des décors, de l'intérieur même d'une Amérique anxiogène,

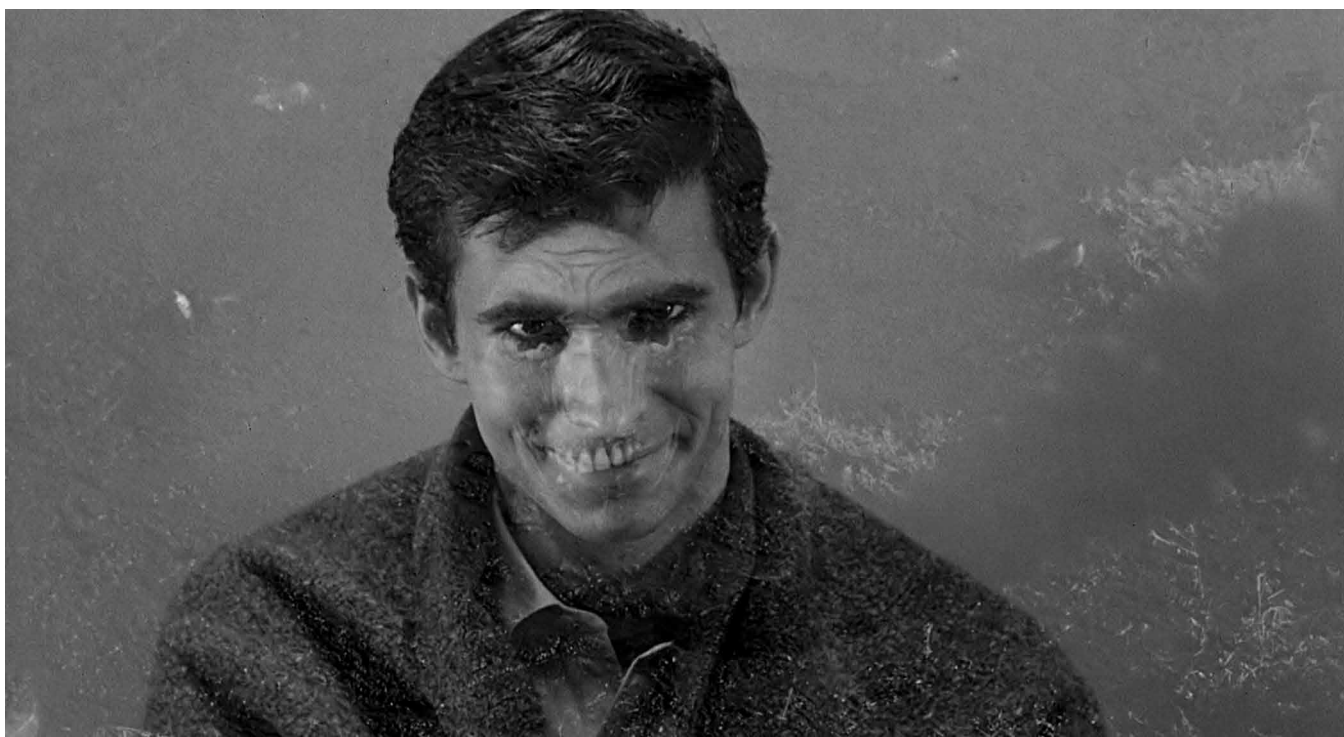
étouffante [cf. *Récit*], dont le Nouvel Hollywood révélera amplement la puissance destructive et cauchemardesque, la violence originelle. Citons parmi ses représentants Martin Scorsese dont l'un des premiers courts métrages, *The Big Shave* (1967), entièrement situé dans une salle de bain, multiplie les références à *Psychose*. Face au miroir, un homme se rase méticuleusement jusqu'au sang : la violence coule dans et de ses veines.

● Les dents de la mère

Les élèves pourront repérer les touches d'humour noir présentes dans *Psychose*. Que nous racontent-elles sur Hitchcock et sur son rapport au spectateur ? Que nous disent-elles sur notre place ? Ce sera l'occasion de revenir sur deux passages du film qui se font écho : l'engloutissement de la voiture de Marion dans les eaux noires du marécage et l'extraction finale du véhicule. Pourquoi le suspense créé autour de la disparition de la voiture n'est-il pas tout à fait le même que celui présent dans d'autres scènes du film ? D'où vient son effet comique ? Le spectateur est mis face à ses contradictions : face à cette voiture qui ne s'enfonce pas totalement dans l'eau, le public est partagé entre l'amusement et l'angoisse. Amusement lié à cet obstacle un peu absurde qui apparaît comme un effet de signature du cinéaste, une sorte de clin d'œil à travers lequel se manifeste aussi son goût du jeu. Angoisse liée au partage de la tension puis du soulagement ressenti par Norman, dont nous devenons alors le complice. Si la surimpression des dents de Mrs Bates sur le visage de son fils, à la fin du film, produit un ultime effet horrifique, elle apparaît aussi comme un pied de nez fait au spectateur : à travers cette image, c'est le sourire même d'Hitchcock que nous devinons (pendant le tournage, le cinéaste s'asseyait sur une chaise portant le nom de Mrs Bates et il s'amusait à effrayer Janet Leigh en cachant des faux visages momifiés dans sa loge). Ce sourire, qui signe sa victoire, est immédiatement suivi d'un plan aussi brutal qu'absurde sur la voiture de Marion extraite de l'eau. Soit un dernier rappel amusé et glaçant de notre instrumentalisation, de la toute-puissance du cinéaste et du plaisir (coupable ?) lié à son jeu horrifique.

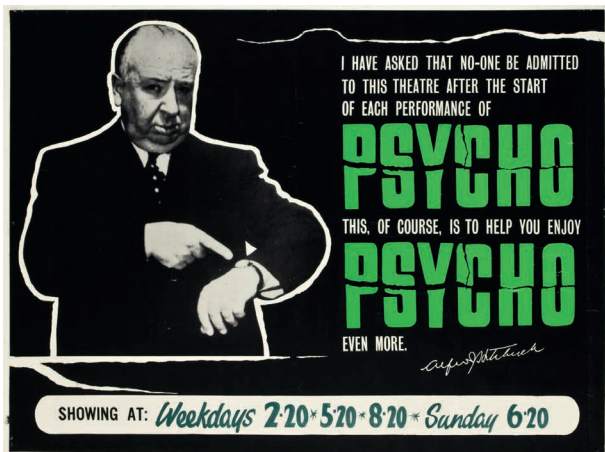


The Big Shave de Martin Scorsese © DVD Wild Side Video



Avant la séance

Effets de signature



© D.R.

« Avec *Psychose*, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue. »

Alfred Hitchcock

La présentation d'Alfred Hitchcock aux élèves peut se faire dans un premier temps à travers les mises en scène que le cinéaste faisait de lui-même. L'occasion de partir de son image un peu réductrice de « maître du suspense » pour aller vers ce qui fait sa profondeur et sa singularité : sa mise en forme novatrice des affects, sa manière d'interroger et de manipuler le regard, le pouvoir donné à la mise en scène.

● Hitchcock présente

Si Hitchcock fait partie des rares réalisateurs identifiables physiquement pour le grand public, c'est parce qu'il n'a cessé tout au long de sa carrière de s'amuser avec son image via notamment des caméos (des apparitions éclaircies dans ses propres films) et ses introductions teintées d'une ironie macabre des épisodes de la série télévisée *Alfred Hitchcock présente*. Les enseignants pourront présenter cette facette du cinéaste britannique en montrant aux élèves la bande annonce de *Psychose*¹. Il s'agit d'une visite guidée par Hitchcock des principaux décors du film. Cette présentation n'est pas aussi anecdotique qu'elle en a l'air, le cinéaste s'impose déjà comme le maître des lieux et le maître du jeu. Lors de la projection, les élèves pourront s'interroger sur la manière dont cette maîtrise (de l'espace et à travers lui du spectateur) se manifeste dans la mise en scène. Pour cela, ils noteront les différences qui apparaissent entre le film et la bande-annonce dans la manière de composer avec le décor, de faire évoluer un personnage dans l'espace.

● Formes du suspense

Avant la séance, les élèves pourront tenter de définir la notion de suspense : y a-t-il plusieurs formes de suspense au cinéma ? Sur quels éléments de mise en scène repose-t-il ? Quelles émotions met-il en jeu ? Le visionnage d'extraits tirés d'autres films d'Hitchcock permettra aux élèves de faire connaissance avec son univers et d'être sensibilisés à certains mécanismes du suspense et de la peur propres au cinéaste, mécanismes qu'ils seront invités à repérer lors de la projection de *Psychose*.

● Jeux de regards

Dans *Fenêtre sur cour*, le personnage principal, immobilisé par une jambe dans le plâtre, observe ses voisins à travers l'objectif de son appareil photo. Persuadé que l'un d'entre eux a commis un meurtre, il fait part de ses soupçons à sa fiancée qui décide de fouiller l'appartement du suspect en son absence. Le rapport entre le voyeur (spectateur) et ce qu'il regarde (les fenêtres de ses voisins comparables à des écrans de cinéma) n'est plus protégé puisqu'il y a intrusion physique dans l'espace observé : la fiancée s'inscrit dans l'espace de la menace et de la transgression. Sa mise en danger est renforcée par la paralysie du complice-témoin et l'arrivée imminente du voisin suspect que les spectateurs découvrent avant elle. Le suspense repose ainsi sur l'anticipation, l'identification, l'impuissance, le jeu entre le vu et le non-vu² souligné par la compartimentation de l'espace. Un nouveau cran est franchi quand le criminel découvre les signes faits par la jeune femme au photographe et dirige son regard vers lui, c'est-à-dire droit vers la caméra et le spectateur. Voyeurisme, point de vue subjectif, mise en abyme, transgression, sur-cadrages, regard caméra : tous ces éléments participent à la fragilisation de la place du spectateur (double du héros) et sont repris et poussés plus loin encore dans *Psychose*.



● Orchestrer l'intime

À la fin de *L'Homme qui en savait trop*, le personnage interprété par Doris Day se trouve en proie à un dilemme insoutenable. Elle sait qu'un crime va être commis durant un concert (dirigé par Bernard Herrmann, compositeur de la musique de *Psychose*), mais elle ne peut dénoncer le tueur présent dans la salle sinon son fils sera tué. Le coup de feu doit être tiré à un moment précis indiqué sur la partition, lors d'un coup de cymbales. Aucun mot n'est prononcé, tout repose sur le montage expressif et musical (inspiré du cinéma muet) qui relie le visage de l'actrice, les instruments de musique et l'arme. L'émotion devient une affaire de temps, de tempo. Les plans sont des notes, des affects. Il ne s'agit pas d'un suspense d'action au sens classique du terme (avec effets d'accélération) mais d'un suspense intime qui donne une forme dilatée et spectaculaire aux tourments intérieurs du personnage une nouvelle fois en position de spectateur impuissant. L'utilisation de la musique est-elle identique dans *Psychose* ?

1 Lien pour visionner la bande annonce de *Psychose* : allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19456590&cfilm=1603.html

2 Sur le jeu entre le vu et le non-vu, les enseignants pourront également s'appuyer sur la séquence des *Oiseaux* où Tippi Hedren ne voit pas tout de suite les oiseaux qui se posent sur la cage à écureuil située derrière elle.

Découpage narratif

- 1 GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:02:13
- 2 UN ANTIDOTE AU MALHEUR**
00:06:40 – 00:10:37
Phoenix, Arizona. Vendredi 11 décembre. 14h43. Marion Crane et Sam Loomis s'apprêtent à quitter la chambre d'hôtel où ils se sont retrouvés pendant la pause déjeuner. La jeune femme refuse de continuer à voir son amant dans ce genre d'endroit, mais les dettes de Sam ne lui permettent pas de voir sa maîtresse dans des conditions plus respectables et de l'épouser. De retour à l'agence immobilière où elle travaille, Marion rencontre M. Cassidy, un riche client avec lequel son patron vient de signer une grosse affaire. Celui-ci brandit une liasse de billets sous son nez. Chargée de déposer cette somme à la banque, Marion demande la permission de rentrer chez elle tout de suite après sa course, prétextant un mal de tête.
- 3 FUGITIVE**
00:10:37 – 00:22:44
Marion, dans sa chambre, fait sa valise; elle a gardé l'argent. Au volant de sa voiture, la voleuse prend peur en voyant traverser devant elle son patron, interloqué de la voir dehors. Elle roule sans s'arrêter jusqu'à tomber de fatigue. Stationnée au bord d'une route déserte, elle est réveillée au petit matin par un policier en moto qui la suit un long moment et l'observe de loin quand elle vend sa voiture pour en acheter une nouvelle.
- 4 ARRIVÉE AU BATES MOTEL**
00:22:23 – 00:26:43
Marion reprend le volant. La tombée de la nuit et la pluie battante incitent la fugitive à chercher un refuge: l'enseigne lumineuse du Bates Motel apparaît sur le bas-côté. Marion s'y arrête mais elle ne trouve personne à l'accueil. Elle distingue la silhouette d'une femme par la fenêtre éclairée de la maison située juste derrière le motel. Elle klaxonne, un jeune homme sort de la demeure et vient à sa rencontre.
- 5 DÎNER AVEC NORMAN**
00:26:43 – 00:41:58
Marion ment sur son identité au tenancier du motel, Norman Bates. Elle accepte sa proposition de dîner avec lui, dans son bureau, malgré la colère que cette invitation suscite chez la mère du jeune homme. C'est de cette femme tyrannique dont ils parlent, au milieu d'oiseaux empaillés par Norman. Lors de cette discussion Marion réalise son erreur et semble décidée à rendre l'argent.
- 6 MEURTRE ET NETTOYAGE**
00:41:58 – 00:57:46
Norman observe par un trou dans le mur Marion en train de se déshabiller dans sa chambre, puis il regagne sa maison. Pendant que la jeune femme se douche, une femme surgit dans la salle de bain et la poignarde sauvagement. Peu après, la voix de Norman retentit dans la maison, le garçon est choqué de voir sa mère recouverte de sang. Il se précipite au motel pour nettoyer la scène de crime puis se débarrasse du cadavre de Marion en le plaçant dans sa voiture qu'il jette dans un marécage situé derrière la maison.
- 7 VISITES À LA QUINCAILLERIE**
00:57:46 – 01:01:21
Lila débarque à la quincaillerie de Sam pour savoir où est passée Marion. Arrive juste après elle Arbogast, le détective des assurances, qui l'a suivie. Soupçonné d'être complice de la voleuse, Sam leur garantit que sa fiancée n'est pas là et qu'il ne sait rien.
- 8 LES SOUPÇONS D'ARBOGAST**
01:01:21 – 01:09:25
Persuadé que Marion est à Phoenix, Arbogast décide de faire le tour des hôtels. Arrivé au Bates Motel, il découvre que Marion y est passée. Alerté par l'attitude suspecte du garçon, le détective doute de ses propos concernant le départ de Marion. Ses soupçons se confirment lorsqu'il voit la silhouette d'une femme à la fenêtre de la maison. Mais Norman refuse qu'Arbogast s'entretienne avec sa mère.
- 9 LE DÉTECTIVE POIGNARDÉ**
01:09:25 – 01:14:27
Après avoir appelé Sam et Lila pour les informer de sa découverte, Arbogast retourne au Bates Motel. Ne trouvant pas Norman à l'accueil, le détective se rend dans la demeure familiale. Plus dangereuse qu'il ne pouvait l'imaginer, la vieille femme le poignarde sauvagement.
- 11 « QUI EST LA FEMME ENTERRÉE AU CIMETIÈRE ? »**
01:14:27 – 01:23:18
Lila et Sam s'inquiètent de ne pas voir rentrer Arbogast après son appel. Sam se rend au motel mais n'y trouve personne. Une visite au shérif s'impose: la sœur et l'amant apprennent alors que la mère de Bates est morte depuis plusieurs années, elle a empoisonné son amant puis s'est suicidée. Redoutant une enquête policière, Norman cache sa mère dans la cave malgré ses protestations.
- 12 UN SQUELETTE DANS LA CAVE**
01:23:18 – 01:37:43
Lila et Sam décident d'enquêter au Bates Motel en se faisant passer pour un couple en voyage. Intriguée par cette mère fantôme, la jeune femme s'introduit dans la demeure des Bates. Pendant ce temps, Sam tente de retenir tant qu'il peut Norman jusqu'à ce que celui-ci, sur les nerfs, explose et l'assomme. Quand elle voit le jeune homme se précipiter vers la maison, Lila se réfugie dans la cave où elle découvre horrifiée le squelette momifié de Mrs Bates.
- 13 LA MÈRE ET LE FILS**
01:37:43 – 01:44:23
Réunis au poste de police, Lila, Sam et le shérif écoutent les explications du psychiatre concernant Norman Bates. Le médecin a obtenu toute l'histoire non pas de la bouche du garçon mais de Mrs Bates. C'est Norman qui a tué sa mère et son amant il y a dix ans. En devenant sa mère, le garçon effaçait ainsi son crime de sa mémoire. Désormais c'est ce double maternel qui a pris entièrement le contrôle de son esprit. La voiture de Marion, contenant son cadavre, est retirée du marécage. "The End" s'affiche sur ce dernier plan.

Récit

Artifices et orifices

« Personne, absolument personne, ne sera admis dans le cinéma après le début d'une séance de *Psychose* (...) même le frère du directeur, le président des États-Unis ou la reine d'Angleterre (Dieu la bénisse) ! »

Alfred Hitchcock



Toute la construction narrative de *Psychose* vise à entraîner les spectateurs sur des fausses pistes pour mieux ménager les effets de choc. C'est ainsi qu'Hitchcock présente son film, soucieux de cultiver son image de « maître du suspense » et, sans doute aussi, de masquer des enjeux plus personnels : « Dans *Psychose*, le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu ; ce qui m'importe c'est que l'assemblage des morceaux de films, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvaient faire hurler le public. »¹

● MacGuffin et appât du gain

Gouverné par le désir de voir, plus que par celui de savoir, le récit se présente comme un piège tendu à notre regard, nos émotions : une vaste entreprise de manipulation du spectateur qui est mis en scène par Hitchcock comme un personnage à part entière, complètement intégré au déroulement de l'action. L'argent volé par Marion joue un rôle moteur à l'intérieur de cette instrumentalisation, celui d'un leurre narratif auquel le cinéaste, adepte de cette stratégie, donna le nom de MacGuffin : il s'agit à la fois d'un prétexte scénaristique et d'un « truc » de mise en scène pour faire avancer l'action, éveiller l'intérêt du public et le duper. Si, pour le spectateur, la trame du vol disparaît en même temps que le cadavre de Marion, elle existe toujours pour les autres personnages et sert d'appât pour les attirer vers la maison. C'est parce qu'il est animé par le désir de retrouver cette somme que le détective des assurances, Arbogast, fait progresser la peur – plus que le récit – de quelques pas, au sens propre comme au sens figuré. Car tout ici est affaire de mesure, de limites, de seuils à franchir. Véritable architecture du regard, la narration est indissociable de cet « art de baliser pour les spectateurs des parcours dans un jeu de chicanes et de redans »². À l'image du motel derrière lequel se cache la ténébreuse demeure des Bates, ce premier récit de façade en cache un autre, archaïque et horrifique. Au cours du temps mort qui suit le meurtre de Marion, un long plan laisse entrevoir cette nouvelle piste narrative : la caméra fantôme erre dans la chambre et s'arrête sur le journal plié où est caché l'argent avant que notre attention soit dirigée vers la fenêtre de la chambre et la maison des Bates, promesse d'une autre histoire. Mais au premier leurre (l'argent) s'en substitue un autre, celui de la fausse mère, dans un jeu non plus de proximité avec le personnage principal (désormais éliminé), mais de distance qui donne vie à cette autre illusion qu'est la silhouette entrevue par une fenêtre allumée et prépare un nouvel effet de choc.

● Affect actif

La fracture inédite opérée dans le récit à la mort brutale de l'héroïne (à un tiers du film) met paradoxalement à jour une certaine continuité à l'intérieur de la narration. À y regarder de plus près, l'argent volé ne répond pas uniquement à une pure fonctionnalité narrative. Il apparaît aussi comme un objet-affect, révélateur des fantasmes, des frustrations des personnages, et

souligne le passage ou plutôt la déviation (à l'image de la mauvaise route empruntée par Marion) d'une culpabilité à une autre³. À un premier geste impulsif et transgressif – le vol de la jeune femme – répond un second acte – le meurtre – comme une reprise, voire une relecture de cette perte de contrôle initiale qui trouve son origine dans la frustration. Ironie du sort : le crime de Norman soulage définitivement la fugitive du poids de sa culpabilité. D'ailleurs, sa douche est d'abord présentée comme purificatrice. Se glissent ainsi, au milieu des ficelles narratives tirées par Hitchcock pour choquer le spectateur, de discrets mouvements de relais, de reprises [cf. Motif] qui donnent à la narration une cohérence souterraine, psychanalytique et spectrale. Au-delà du MacGuffin, l'argent recouvre plus largement l'idée de la dette en même temps qu'il se trouve d'emblée associé, de diverses manières, au sexe et à une forme d'obscénité. En témoigne l'attitude concupiscente du riche client à l'égard de Marion. Fils conducteurs de l'action, les objets (l'argent et ses enveloppes : journal,

● Surprise et suspense

De tous les films d'Hitchcock, *Psychose* est sans doute celui dans lequel le cinéaste a le plus recours aux effets de surprise (accidents de parcours, explosions de violence inattendues), auxquels il préférerait pourtant un suspense procédant d'« un ralentissement et d'une décomposition du temps naturel »¹. Mais ces effets de chocs ne révèlent aucunement une faiblesse de sa part ou ce que l'on pourrait appeler une facilité : à partir d'eux, le cinéaste relance et redéploie le suspense du film. À un tiers du film, le spectateur sait qu'un tueur sévit (même s'il se méprend sur son identité), il a par exemple une longueur d'avance sur Arbogast dont il voit la mort venir. Le suspense se détache alors d'enjeux purement narratifs (l'objet de la peur et sa résolution) pour reposer uniquement sur des éléments formels et temporels. Les élèves pourront distinguer ces deux effets de mise en scène – surprise et suspense – en revenant sur les différentes formes de peur provoquées à l'intérieur du film et sur la place donnée au savoir et au regard à l'intérieur de ces dispositifs.

1 Pascal Bonitzer, *La Vision partielle. Écrits sur le cinéma*, Capricci, 2016, p. 220.

1 François Truffaut, *op. cit.*, p. 241.

2 Serge Daney, *La Rampe*, Cahiers du cinéma, 1996, p. 207.

3 Déplacement de culpabilité qui concerne aussi de près le spectateur puisqu'il continue d'être le voyeur du début (la scène d'hôtel) mais sur un autre mode, en compagnie cette fois-ci du tueur.

sac à main) et plus largement les décors donnent ainsi vie à l'intériorité des personnages. La toute-puissance donnée à ce monde d'apparences accentue paradoxalement le sentiment de rentrer dans une logique incroyablement intime. Cette matérialité donnée aux affects, qui guide la narration, est aussi porteuse d'une menace de mort. Le visage embaumé de la mère n'est-il pas l'expression la plus flagrante d'une fixation fétichiste et mortifère des émotions (désir, culpabilité, peur) en objet ?

● Asphyxie

Là sont la singularité et la modernité de l'écriture d'Hitchcock, celles de suspendre sa narration à une pure forme, à une coquille vide: un monde de surfaces, glacé et glaçant, entièrement agencé autour de ce champ aveugle, ce point (ou poids) mort qu'est le corps sans yeux de la mère momifiée. En même temps qu'elles nous induisent en erreur – et en horreur –, ces étranges cavités narratives donnent à voir et à ressentir une hantise plus sourde et diffuse, celle d'une Amérique ordinaire, engluée dans un certain statisme, comme aspirée par le vide vertigineux creusé par ses rêves inassouvis. Une Amérique embaumée? Les quelques lieux autour duquel le récit s'articule sont chargés de cette désillusion américaine⁴. Climat orange aidant, le manque d'air se fait ressentir dans chaque pièce traversée: les intérieurs – chambres d'hôtel, bureaux, quincaillerie – sont étouffants, presque irrespirables. Ces espaces sont révélateurs d'enfermements divers (sociaux, familiaux) qui s'apparentent tous à une forme de malédiction: celle des amants dans leur chambre d'hôtel, celle de Marion dans son bureau condamnée à une forme d'humiliation sociale, celle de Norman dans la maison-mère, celle de Sam prisonnier de sa quincaillerie et de ses dettes. Autre point d'ancrage majeur de cette malédiction, le

4 Rappelons-nous tout de même le goût du cinéaste pour les petites villes, notamment dans l'un de ses films les plus personnels, *L'Ombre d'un doute*.

● Surfaces fantômes

« Dans *Psychose*, le décor urbain comme les images de routes désertes affichent (...) leur présence neutre et leur vide affectif d'une manière qui annonce exactement l'impersonnalité moderne du monde. »¹ *Psychose* prend naturellement place à l'intérieur d'une famille d'œuvres qui appréhendent le paysage américain comme un décor vide composé de surfaces fantômes. L'être humain y est bien souvent absent, comme irradié (ou sur le point de l'être). Sans doute faut-il remonter à *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1955) pour voir ce Mal intérieur se diffuser à la surface même des choses: ce qui menace la population est la perte de sa profondeur, de son épaisseur humaine au profit de sa fixation (sa momification?) dans un monde d'apparences, de clones. Autre référence incontournable, la peinture d'Edward Hopper dont le tableau *Maison près de la voie ferrée* (1925) aurait servi de modèle pour la maison de *Psychose*. Le travail du photographe Stephen Shore (auteur d'un album intitulé *Surfaces américaines*) s'inscrit lui aussi dans cette lignée d'une représentation dépouillée et fantomatique d'une Amérique ordinaire. Les élèves seront invités à observer et comparer ces œuvres, leurs choix de cadrages, la place laissée au vide, à l'humain, afin de mesurer leurs points communs avec *Psychose* et de s'interroger sur l'image qui est renvoyée de l'Amérique dans ces quelques paysages/portraits.

1 Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 301.

motel sent lui aussi le renfermé comme le fait remarquer Norman en ouvrant une fenêtre. Il symbolise un carrefour fatal du récit à partir duquel on passe d'un mouvement de fuite (horizontal) au statisme (verticalité imposante de la vieille maison). Comme souvent dans le cinéma d'horreur, il se présente comme le lieu symbolique où s'échoue le rêve américain: étape vers un ailleurs rêvé, il se transforme bien souvent en un cauchemardesque point de non-retour. Le vrai récit de *Psychose* se terre dans cet endroit figé dans le temps, emmuré derrière une façade ordinaire. Il n'est autre qu'un squelette, une tombe, un puits sans fond – toilettes ou marécage – qui aspire tout pour ne recracher que des bouts de papiers, un crâne ou une carcasse de voiture. De dérisoires et triviaux restes de vies. Combinaison de récits en surface, *Psychose* est aussi un récit des surfaces. Surfaces creuses des corps, des décors. Surfaces d'une Amérique exsangue.



Mise en scène

Le rideau déchiré

« Hitchcock (...), mieux que tout autre, sut faire passer deux logiques par image, deux vitesses, celle du désir et celle de la censure. »

Serge Daney



● Tous voyeurs

Dès son ouverture, *Psychose* fait du regard le vecteur absolu de la mise en scène à partir duquel toutes les cartes du jeu vont être distribuées. 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 son amant, cadré en dessous de la ceinture. L'obscénité ne vient pas tant de la scène que de la composition du plan qui oriente et pervertit en quelque sorte notre regard. D'autres détails tout aussi signifiants suivent, comme l'allusion de Sam au fait que Marion n'a pas mangé, puis un long baiser torride entrecoupé de dialogues (scène typiquement hitchcockienne), et enfin la position de l'amant assis sur un fauteuil, la chemise posée entre ses jambes écartées. Le désir de voir est un désir coupable car renvoyé à la transgression d'un interdit et à la dimension éminemment intrusive, voyeuriste, sexuelle de cette pulsion scopique. Le sentiment de transgression est redoublé par la nature même de la relation de ces amants, qui vivent leur amour cachés. Plus tard, un seuil est franchi quand notre œil est invité à épouser le point de vue d'un vrai voyeur. Pour accéder au trou par lequel il observera Marion, Norman déplace un tableau : il s'agit de la représentation d'un épisode biblique, « Suzanne et les vieillards », au cours duquel une jeune femme est observée dans son bain puis agressée par des vieillards. Le regard du voyeur est aussi celui de l'agresseur.

● Enfermement

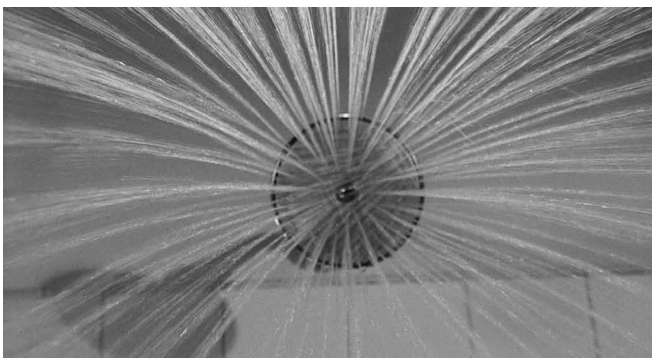
Avant même que le tueur voyeur entre en scène, le regard de Sam semble déjà participer à l'enfermement de la jeune femme dans une image purement érotique. Marion apparaît isolée dans l'espace de la chambre, comme si la présence désirante de son amant faisait pression sur elle. Il est du côté de la fenêtre



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. En position de domination, il lui jette son bonheur à la figure tout en lui faisant clairement comprendre son attirance pour elle. 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 l'impose, sur un mode métonymique, comme une figure punitive plus qu'un personnage à part entière, un œil suprême qui occupe tout l'espace : il apparaît à l'arrière et à l'avant de la voiture, dans la profondeur de champ et dans le rétroviseur. Son reflet dédouble et resserre sa présence autour de Marion. Cet effet de surplomb prend une tournure plus radicale et verticale encore avec les oiseaux empaillés qui ornent le bureau de Norman. Lors du dîner improvisé au motel, Hitchcock multiplie les plans en contre-plongée sur Norman puis à la fin sur Marion pour mieux mettre en évidence la présence animale qui plane sur eux. Le regard posé sur la fugitive a changé de nature : s'il renforce la menace et marque l'émergence d'un règne animal (pour ne pas dire bestial) incarné par Norman/Mrs Bates, il préfigure aussi le regard sans vie de Marion, future proie, qui mange comme un oiseau (ce sandwich qu'elle n'avait pas mangé à l'hôtel). Ce qui l'observe, et donc l'attend ici, c'est bel et bien sa propre mort.

● Rincée

Aux deux extrémités de la scène de douche, deux regards s'imposent comme les deux faces d'une même médaille : l'œil du voyeur et l'œil de la morte. Deux orifices aussi, le trou par lequel Norman regarde Marion se déshabiller et le trou d'évacuation de la douche par lequel s'écoulera le sang de la victime. Le gros plan sur l'œil de Norman met à nu un dispositif purement cinématographique – une chambre noire – qui dessine nettement un double mouvement de projection, de l'œil vers la lumière, de la lumière vers l'œil. Le voyeur boit les images qu'il regarde mais il semble aussi en être l'auteur. En effet, quelque chose de pragmatique se lit dans le plan subjectif qui



accompagne ce regard : comme les représentations d'oiseaux accrochées dans la chambre, Marion est épinglée dans le cadre de la porte de la salle de bain. Derrière elle, les carreaux de la douche semblent dessiner le plan de découpe chirurgical à venir. Plus tard, l'œil de la morte initiera un mouvement inverse, une sorte de « dé-projection », de déprogrammation : l'aspiration, le retrait d'un mouvement de vie, littéralement siphonné par la caméra. Entre ces deux encadrements oculaires, il y a l'organisation savante d'un chaos où l'œil passe littéralement à la machine à laver, à découper. Soit l'illustration parfaite de ces propos d'Hitchcock : « L'écran doit parler son propre langage (...) il ne peut le faire sans traiter une scène jouée comme un morceau de matière première qui doit être cassé, défait en pièces, avant qu'il puisse être tissé en modèle visuel expressif¹. » Cercle du pommeau de douche, rayures assassines du jet d'eau, bouche

ouverte de soulagement puis d'horreur de la victime, arrondi de la tête vue en plongée. Lignes et arrondis s'entrechoquent dans un montage cubiste, éclaté jusqu'à épuisement, évidemment total de la matière dans un trou noir. L'effet de choc escompté est bien là, mais il va bien au-delà du virage radical pris par le récit ; ce basculement vise et touche directement l'œil. Sur la route, une première rincée ponctuée de coups d'essuie-glaces avait déjà préparé le terrain, dans une sorte de préliminaire formel à cette totale mise en pièces.

● Le spectre acteur

Jamais Hitchcock n'a intégré de manière aussi radicale la présence de la caméra à la fois comme grande opératrice du désir de voir et de croire et comme pur appareil d'enregistrement. Un seuil est franchi depuis *Fenêtre sur cour*, qui plaçait lui aussi le voyeurisme au cœur de son dispositif. Un photographe paralysé par une jambe dans le plâtre (James Stewart) se faisait alors le spectateur décomplexé du petit théâtre formé par son voisinage. Il n'est plus seulement question ici de céder au plaisir coupable de la pulsion scopique mais de pousser ce désir de voir à son extrême limite, vers un point de bascule, de « bouclage » : on sort du cadre, de l'illusion d'une percée (l'identification d'un crime dans *Fenêtre sur cour*), pour soumettre le regard à une perte totale de contrôle. Tout le montage expressif et suggestif de la scène de douche repose sur un rapport de croyance (on ne voit pas l'acte) lié à notre désir de voir, aiguïté à l'extrême. Mais ce désir, devenu meurtrier, nous est renvoyé subitement en pleine figure. Ainsi, la violence du meurtre de Marion résulte autant de la sauvagerie des gestes que de cette mise à l'épreuve de notre regard, subitement désarmé, sans prise. Lorsque la caméra offre à notre regard un nouveau point d'accroche, de fixation, celui-ci est ultime, définitif : il s'agit du regard (face caméra) sans vie de Marion. Dans ce face-à-face avec l'œil mort, le spectateur est lui-même confronté à ses propres limites, il est voué à vivre une expérience fantôme au milieu d'apparences creuses, mortifères. L'illusion de son pouvoir est tombée en même temps que le rideau de douche, mettant à nu la nature spectrale de son regard.

● Le champ aveugle

Si plusieurs regards pèsent sur Marion, qu'en est-il de son regard à elle ? À l'image de son champ d'action, son champ de vision est lui aussi restreint voire aveugle. Aucune perspective, ou si peu, n'est donnée au regard incroyablement fixe de la jeune femme (elle rate la route principale qu'elle devait prendre pour rejoindre son amant). Ironie du sort, c'est une fois son œil définitivement figé que son champ de vision semble pouvoir se déployer. Les élèves relèveront les rares contrechamps offerts à son regard. Ils désignent tous une vue bouchée même quand surgit la silhouette sombre du tueur : le rideau s'ouvre sur une image floue, indistincte. Le champ aveugle est devenu l'espace caché, masqué, dans lequel prend vie Mrs Bates. Quels procédés cinématographiques Hitchcock utilise-t-il pour faire exister cette mère sans la montrer ? Sont-ils toujours les mêmes ? Les élèves seront invités à analyser le rôle joué par le hors-champ, l'architecture, les angles de prise de vue dans ce dispositif d'aveuglement et pourront, à partir de là, s'interroger sur la place (de faux voyant ?) attribuée au spectateur. Est-il lui-même aveuglé ?

¹ *Hitchcock on Hitchcock*, University of California Press, 1995, p. 256. Traduction de Bernard Perron pour son article « Les ciseaux » sur le montage dans le cinéma d'Hitchcock : erudit.org/fr/revues/cb/2001-v19-n2-cb1092825/926ac.pdf



Une écriture musicale

La dimension profondément musicale du cinéma d'Hitchcock n'a jamais été aussi évidente, criante même, que dans *Psychose* qui opère une fusion inégalée entre mise en scène et musique. Pourtant aucune musique n'était prévue initialement pour le film : Hitchcock souhaitait une bande-son uniquement composée d'effets sonores et de bruitages¹. Composée par Bernard Herrmann, avec lequel Hitchcock eut des collaborations aussi fructueuses que houleuses, la partition complète parfaitement l'image dépouillée, presque squelettique du film composé de plusieurs scènes sans dialogues : la composition d'Herrmann lui donne une chair émotionnelle, une matière cinématographique à la fois organique (un prolongement de la voix, du cri), intime, spatiale et temporelle. «La musique de film, c'est du cinéma», affirmait le compositeur².

● Rupture et verticalité

Voyant son budget réduit, Bernard Herrmann choisit de n'utiliser que des cordes (une première dans l'histoire de la musique de film) pour la partition de *Psychose* afin de «donner, en contrepoint à l'image en noir et blanc du film, une musique en noir et blanc»³. C'est avec la scène de la douche que s'impose le thème musical le plus célèbre du film. Aucune musique n'était prévue pour accompagner le meurtre, c'est sur la proposition du compositeur qu'elle est intégrée à la mise en scène. L'accord est parfait entre le montage déchaîné, les lignes coupantes et les répétitions stridentes de l'*ostinato* écrit par Herrmann. La modernité de cette composition tient à son exclusion de toute forme mélodique pour se rapprocher d'une matérialité sonore fragmentée, dissonante et stridente qui redouble le tranchant de l'acte et de son montage. L'écriture graphique, rythmique de la scène nous permet presque de visualiser les cordes tueuses en action, elle fait de la musique un personnage à part entière, peut-être même son acteur principal. Cette violence musicale, tout en ruptures et déchirures, opère comme une véritable force en puissance. Partition et mise en scène se trouvent et se confondent en un même geste qui fait vivre de manière sublimée et subliminale non pas l'acte mais l'idée de l'acte : à aucun moment on ne voit le couteau rentrer dans la chair.

● Lignes de (haute) tension

Un retour sur le générique de *Psychose* permettra de sensibiliser les élèves au travail du dessinateur Saul Bass (dont ils pourront voir d'autres génériques sur YouTube) et d'amorcer une analyse sur la dimension à la fois graphique et musicale de la mise en scène. Les élèves pourront s'interroger sur le choix de lignes verticales et horizontales qui composent le générique, ainsi que sur la scission de certains noms à l'image. De quelle manière ces effets visuels «coupants» sont-ils repris par la mise en scène ? Pourquoi semblent-ils étroitement liés à la musique ? Le générique expose le squelette formel du film : il annonce les lignes architecturales qui le traversent (motel horizontal, maison verticale, rayures des stores), semblables aux lignes d'une partition de musique, aux cordes d'un violon, et il dessine déjà les mouvements tranchants des gestes de violence et du montage. Ces effets de dédoublements et de dissociations renvoient également au clivage de Norman.

« L'efficacité de
Psychose est due
pour moitié
à la musique. »

Alfred Hitchcock

- 1 Choix qu'il fera pour son film suivant, *Les Oiseaux*. Mais déjà *Fenêtre sur cour* représentait un tournant dans le travail sur la musique et le son développé par le cinéaste.
- 2 Royal S. Brown, «Entretien avec Bernard Herrmann», *Cahiers du cinéma*, hors-série n°18 «Musiques au cinéma», 1995.
- 3 Citation rapportée sur le blog L'Écran musical :
- ↳ lecranmusical.blogspot.fr/2008/11/psychose.html

● Cordes vocales

Cristallisation du choc, du coup porté au spectateur comme à la victime, la partition d'Herrmann fait étrangement corps avec tous les acteurs, toutes les composantes de la mise en scène. Noyés sous ce déchaînement de cordes, les cris de Marion se trouvent presque ironiquement inclus à cette partition qui prend le relai de ses cordes vocales. Unique choriste, malgré elle, d'une orchestration qui la dépasse, elle se trouve presque dépossédée de sa voix par ces violons assassins. Soit une première manière de la tuer symboliquement. C'est aussi à travers ces déchirures musicales que Mrs Bates/Norman – quasiment invisible – existe. L'irruption stridente des cordes correspond à l'irruption de son geste au moment où il/elle ouvre le rideau : viol du regard, violence sexuelle de l'attaque et violons ne font qu'un. La partition d'Herrmann semble également traduire le cri agressif de l'assassin en action. Ce cri n'existe pas dans la version sans musique de la scène de la douche⁴, c'est un cri rentré, appelé à être fantasmé. En revanche le cri du tueur accompagne plus tard le moment, soutenu par ce même *ostinato*, où Norman s'apprête à poignarder Lila dans la cave de la maison⁵.

« Quand on entend *Psychose*, on voit, quand on regarde *Psychose* on a plutôt tendance à l'entendre. »

Nicolas Saada

● Suspension du temps, dynamique des émotions

Le passage des aigus aux graves à la fin de la scène de la douche coïncide avec le passage d'un rythme heurté à un rythme ralenti mais aussi d'un mouvement vers le haut (le couteau levé du tueur) à un mouvement vers le bas (la chute de Marion). La musique intègre le basculement du corps, le poids de la gravité. Toujours sèches, cinglantes, les notes s'allongent, s'espacent : elles offrent à Marion l'ultime tempo d'une respiration qui s'épuise, s'achève définitivement. La musique s'arrête à la mort de la victime et laisse les bruits matériels reprendre pleinement possession de la scène : l'écoulement de l'eau, l'écoulement du sang deviennent les marques froides et brutales de l'écoulement du temps. Ce basculement radical met en lumière les deux grands axes autour duquel s'articule la bande sonore de *Psychose*, partagée entre une « dynamique des émotions »⁶, éminemment musicale, et des sonorités nues, triviales et abruptes (bruits de chasse d'eau, d'absorption). Un partage pourrait-on dire entre l'esprit et la matière qui dessine deux voies temporelles complémentaires, l'une mentale et spectrale (la mère fantasmée et en quelque sorte ressuscitée), l'autre figée, creuse (la momie). À l'art de la rupture se joint une autre fonction musicale, autrement temporelle, celle de la suspension. Soit une autre manière pour Hitchcock de mettre à l'épreuve le regard du spectateur, de le confronter à une forme d'hébétéude. Des partitions moins violentes que celle de la scène de douche mais déjà tendues accompagnent ces moments. Elles ouvrent des temps de dilatation à l'intérieur même de l'action et alimentent un suspense davantage fondé sur le ralentissement du rythme que sur son accélération. Dans ces temps d'attente, d'observation, de rétention, les objets,

4 Version trouvable en bonus du coffret double DVD du film édité par Universal en 2017.

5 Cette reprise du thème a été suggérée par Bernard Herrmann lui-même.

6 Selon l'expression de Royal S. Brown.

7 L'artiste contemporain Douglas Gordon poussera à l'extrême cet effet de dilatation dans son installation *24 Hour Psycho* qui diffuse le film d'Hitchcock dans une version ralentie à deux images par seconde et étirée sur 24 heures.

les visages [cf. Encadré : « Visages et montage »] apparaissent comme des figures centrales, d'une intensité incroyable : le point de rencontre, de fixation entre intériorité et extériorité. La musique qui accompagne l'attente se situe exactement sur cet axe stratégique, celui d'une « dynamique des émotions » sans cesse cherchée par Herrmann. Elle intervient notamment quand un personnage s'approche de la figure hors-champ de la mère. Elle accompagne les jeux de champ-contrechamp entre le mouvement subjectif d'un regard (Arbogast, Lila) et la figure immuable et surplombante qu'est la demeure des Bates (ses escaliers, sa façade). Le franchissement du seuil s'éternise, se rallonge jusqu'à exister comme un lieu en soi, un autre espace-temps, comme en témoigne l'avancée de Lila vers la demeure des Bates. Elle plonge ainsi les personnages dans un monde spectral où le mouvement se décompose⁷, où la mort guette. Ainsi la partition d'Herrmann ne cesse de rendre (é)mouvant le corps figé du film, son architecture immobile.

● Visages et montage

Souvent filmés en gros plans, les visages constituent un axe central de la mise en scène de *Psychose*. Les élèves pourront dans un premier temps relever les différentes émotions lisibles sur ces visages. Ce repérage leur permettra de revenir sur le jeu des acteurs, leurs regards, et sur le partage régulier des personnages entre deux états : culpabilité/jouissance, peur/curiosité, vérité/mensonge, ombre/lumière. Puis les élèves s'interrogeront sur le rôle joué par le montage dans la représentation de ces visages et l'expression des émotions. Ils pourront distinguer différents types de montage organisés à partir des visages à l'intérieur du film (approche fragmentée, jeu de champ-contrechamp). Une référence pourra être faite à une théorie de montage appelée « effet Koulechov » du nom du cinéaste russe qui l'a inventée dans les années 1920. Celle-ci repose sur l'influence du montage dans notre perception d'un visage a priori neutre : associé à un plan sur une assiette pleine, un visage semble exprimer la faim, alors qu'associé à un cercueil, il semble exprimer la tristesse.





1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Le grand nettoyage

« Vous n'avez jamais connu
de temps morts dans votre vie ? »

Norman à Marion

● Temps mort

Pourquoi, après le meurtre de Marion, Hitchcock choisit-il de nous montrer l'effacement des traces du crime ? Le nettoyage de la salle de bain [00:48:08 – 00:55:50] ne fait pas avancer l'action, il ne nécessite pas a priori d'être montré dans son intégralité, il aurait pu être abrégé, voire suggéré. Or, non seulement le cinéaste s'intéresse à ce moment, mais il le retranscrit en suivant le temps réel de l'action. La mise en scène nous fait rentrer dans les moindres détails de ce nettoyage, qui correspond à un temps mort du récit au sens propre comme au figuré. L'héroïne, sur laquelle toute l'attention était fixée, n'est plus ; son absence subite plonge le spectateur dans un état d'hébétéude mais aussi d'errance, de flottement. À qui, à quoi notre regard peut-il s'accrocher ? Cette interrogation quant au devenir du spectateur, soumis à une épreuve inédite, est un enjeu central de cette séquence qui nous documente sur notre propre expérience, celle d'un passage à vide. Que nous reste-t-il à voir après un tel bouleversement ? Des objets, des gestes, de pures actions qui nous documentent sur la manière de bouger ou de ne définitivement plus bouger d'un

corps, sur une mécanique qui est celle de la mort au travail : tous les gestes de Norman tendent vers la rayure totale de Marion de la surface de la terre.

● Objet pivot

Un objet résiste à cette menace d'effacement total : le journal qui cache l'argent volé. C'est sur lui, placé au centre de notre attention en avant-plan, que s'ouvre la séquence [1]. Toute la mise en scène se construit autour de cet axe, faisant en sorte que, même hors-champ, cet objet reste bel et bien dans notre esprit et influence notre perception [7, 9]. Ce premier angle choisi offre une première justification à cette séquence. Il marque le déplacement du suspense non plus du côté du vol mais du meurtre, car cet argent devient la seule trace du passage de Marion dans ce lieu. À travers lui, un nouvel enjeu est posé qui tient à l'attention que Norman portera ou non à cet objet. Cette tension est soulignée par le découpage de l'espace entre la chambre où se situe le journal, en avant-plan, et la salle de bain en arrière-plan [7]. Le partage de la conscience entre ces deux pôles révèle progressivement la position trouble dans laquelle est placé le spectateur. Arrivant après le crime, Norman pose d'abord sur la scène un regard extérieur finalement proche de celui du spectateur avec lequel il partage, en léger différé, le même état de choc [2]. Cette extériorité (qui nous renvoie à un point de vue innocent) est soulignée par le positionnement de la caméra, d'abord en dehors de la salle de bain, filmée dans l'encadrement de la porte. Au fil du nettoyage, la mise en scène donne une orientation de plus en plus gênante à cette complicité instaurée entre le spectateur et Norman. Celui-ci quitte rapidement sa position

9



13



10



14



11



15



12



16



de témoin choqué et choisit de couvrir sa mère en effaçant son crime. Nous franchissons progressivement la frontière dessinée par l'embrasure de la porte [10] pour suivre de près son nettoyage et adopter en quelque sorte son point de vue [12, 13, 14]. Dès lors, le journal n'entretient pas seulement l'espoir de conserver une trace de Marion (et donc la crainte qu'il soit supprimé), il se présente aussi comme une menace pour Norman, un indice possible du crime. Désespoir et soulagement cohabitent ainsi perversement au moment où le nettoyeur repère cet ultime indice et le fait disparaître [16]. La partition musicale nourrit aussi cette tension paradoxale et invite à partager ce double suspense.

● Finir le travail

Resté précédemment au seuil de la salle de bain, par gêne face à Marion, Norman pénètre donc ici l'espace de l'interdit, du refoulé sexuel. L'état de la pièce coïncide avec la représentation que semble en avoir le jeune homme : elle est bel et bien le lieu de la saleté et de la faute [8]. À la vue de la morte, Norman sort d'abord brusquement de la salle de bain et fait tomber au passage une représentation d'oiseau accrochée au mur [3]. La chute de l'objet donne une résonance symbolique et mentale à l'image hors-champ de la morte (comparée auparavant à un moineau). Il lui faudra reprendre ses esprits dehors [5] avant de franchir la ligne rouge de la salle de bain. Cette frontière est clairement soulignée par le surcadrage [7] et la lumière qui dessine une ligne de partage entre la salle de bain éclairée et la chambre plongée temporairement dans l'obscurité [8]. Car dans le second et principal temps de la séquence, celui de la prise en main de la situation, l'espace se recompose autour de lui, sous son impulsion

et celle de la mise en scène. Les ouvertures – porte et fenêtre – sont verrouillées [4], le cadre se resserre sur ses gestes [12, 13], évinçant du champ le cadavre de Marion dont on ne voit que quelques membres [10]. Enveloppée dans le rideau de douche, la morte connaît le même sort que celui de l'argent enveloppé dans le journal [9, 15] avant d'être recouverte et avalée plus tard (comme la valise, autre figure métonymique) par une autre enveloppe, celle du coffre de la voiture, puis juste après par les eaux sombres du marécage. Cette image de l'horreur, bien qu'écartée du cadre, pèse malgré tout de tout son poids, à travers les gestes très concrets du nettoyeur qui nous ramène à la matérialité de la mort, à l'espace « bas », trivial, de la souillure, du sol sali, du seau, de la serpillère [14]. Ce retour sur le lieu du crime est l'occasion de revivre autrement le temps et l'espace de la transgression. L'occasion d'achever le travail. Travail de la mort, travail de la mère. Après la vitesse d'exécution de l'attaque, place au suivi méticuleux, quasiment documentaire du nettoyage [9, 12, 13]. Son temps d'exécution, dilaté, est à la fois celui de la reconstitution de la scène du crime, par effet rétroactif (l'eau et le sang coulent toujours un peu), et celui de la décomposition d'un geste de mort d'abord apparu comme foudroyant, insaisissable, et devenu maintenant autrement obscène par sa précision clinique. Ainsi, tout en effaçant les traces de l'acte meurtrier, Norman le prolonge et le mène à terme. De ce grand lessivage, le nettoyeur ressort quant à lui moins propre, moins net : son reflet traverse le miroir de la chambre, et l'ombre gagne progressivement son visage [15] comme s'il avait absorbé un peu de ce sang noir dont ses mains se trouvent salies [11].



Motif Hantise du double

● Actes de naissance et de mort

Psychose réunit en une seule et même figure deux grandes hantises hitchcockiennes, celle du double menaçant (*L'Ombre d'un doute*, *Sueurs froides*) et celle de la mère toute-puissante, maléfique, inventée par le cinéaste (*Les Enchaînés*). Cette fusion permet de situer l'enjeu lié à la représentation du double non pas sur le terrain fantastique de la transformation mais sur celui de l'habitation, au sens architectural (et ventral) du terme. La première apparition de Norman Bates en dit long sur son appartenance à un espace entièrement habité par l'image de sa mère.



La silhouette de la vieille femme aperçue par Marion à travers une fenêtre éclairée de la maison précède l'entrée en scène du jeune homme. Intégrée à l'espace global de la vaste demeure plongée dans les ténèbres, elle semble faire corps avec elle. Ainsi lorsque Norman sort de la maison (une fois cette ombre disparue du cadre), il semble directement sortir du ventre de sa mère. L'impression d'accouchement symbolique, maintes fois commentée, est d'autant plus frappante que la vieille femme est apparue les mains posées sur le ventre. Une deuxième naissance symbolique de Norman se produit à la fin du film, lorsque le tueur surgit dans la cave pour poignarder Lila. Il porte alors une perruque de femme et les vêtements de sa mère, mais lorsqu'il est stoppé dans son élan par Sam, sa perruque tombe et sa robe s'ouvre, laissant apparaître sa chemise; il sort littéralement du ventre de sa mère. L'idée de l'accouchement est renforcée par les mots qu'il prononce alors : « Je suis Norman Bates. » Étrange acte de naissance que cette affirmation subite et douloureuse de son identité dans une contorsion totale de ses traits et de son corps. C'est le seul moment où le conflit du schizophrène, sa division stratégiquement masquée par Hitchcock, est exposé dans le champ. Mais cet acte de naissance signe déjà l'acte de mort du garçon par la mère qui est en lui : en effet, ce qu'il affirme aussi à travers les mots qu'il prononce, pris en flagrant délit, c'est l'innocence de sa mère. En la disculpant ainsi, il annonce déjà le règne définitif de la figure maternelle sur sa personne. D'ailleurs, on ne voit pas les lèvres de Norman articuler son propre nom, comme si sa voix provenait déjà de ce siège invisible où trône l'esprit de la mère.

● Voix et surfaces

Comme l'analyse Michel Chion, dans la scène finale, l'utilisation de la voix *off* de la mère ne participe pas au « mariage incestueux de la voix de la Mère et du corps du fils ». Bien que la mère ait pris le dessus dans l'esprit de Norman, sa voix ne sort pas de la bouche du malade, elle reste *off*. Cette division entre la voix et le corps, exploitée tout au long du film par la mise en scène pour faire exister la mère auprès du spectateur, demeure jusqu'au bout. Ce choix valide l'emprise de la morte – la voix sans corps n'a pas de limite, elle est toute-puissante. Il marque aussi la disparition de l'humain (la surimpression du visage momifié de Mrs Bates sur le visage de Norman) et l'entrée définitive dans un espace fantôme : « Le fantôme est, dans les traditions, un non-enterré ou un mal-enterré... C'est exactement la même chose (...) quand il s'agit d'une voix pas-encore-vue, et qui, ne pouvant pas

● Espaces troubles

Les élèves seront invités à s'interroger sur le rôle donné à l'architecture dans la mise en scène. Ils pourront notamment analyser la manière dont les fenêtres et les miroirs orientent notre perception des scènes et contribuent à donner un sentiment de danger. Tous les lieux sont dédoublés : derrière le motel se cache la maison, derrière le bureau de Norman il y a un petit salon. Autre lieu double : la chambre du motel avec en arrière-plan la salle de bain. Pourquoi cette pièce met-elle Norman mal à l'aise ? Les élèves pourront s'interroger sur la symbolique possiblement psychanalytique des lieux. Que nous raconte la maison des Bates, ses trois niveaux, sur l'espace mental de son unique habitant ? Ne peut-on pas y voir une figuration des trois instances du psychisme selon Freud, le Ça, le Moi et le Surmoi ?

rentrer dans l'image pour se fixer sur un des corps qui y évoluent (...) est condamnée à errer à la surface. Et c'est cela le sujet de *Psychose*.¹ Il suffit de suivre la manière dont Norman se tient sur les seuils, dans le prolongement des façades, ou d'observer les ombres qui glissent progressivement sur son visage pour mesurer non seulement son partage entre deux identités, entre la vie et la mort, mais aussi son rattachement à un monde de surfaces, un monde fantôme entièrement contenu dans l'image en surimpression de la momie à la fin du film.

● Vertiges de la substitution

Cette menace fantôme exercée par la figure du double ne se concentre pas uniquement sur le personnage de Norman, elle est bien plus diffuse que cela. En suivant le fil de la voix, un premier effet de décalque et de transfert se met en place entre Marion et Norman. Les pensées *off* de la voleuse au volant de sa voiture ne se situent pas sur le même plan que la voix sans corps de Mrs Bates, mais elles ouvrent déjà un chemin intérieur et spectral, une première forme de dédoublement. Une fois au motel, Marion n'entend plus ces voix intérieures, mais parvient à ses oreilles une autre voix sans corps, une voix extérieure cette fois-ci (mais autrement intérieure), celle de Mrs Bates invectivant son fils. Ce glissement sonore semble favoriser le rapprochement de la voleuse et de Norman sur le terrain de la culpabilité et de l'enfermement. Un parallèle est établi au cours de leur dialogue entre le piège dans lequel se trouve enfermé le jeune homme prisonnier de sa mère et celui dans lequel la voleuse s'est laissée prendre. Tous deux subissent aussi à des degrés divers le poids d'une malédiction familiale. On sait dès le début que la situation de Sam et Marion est bloquée en raison de dettes familiales que l'amant doit rembourser. Bien que Sam représente tout ce que Norman n'est pas en termes de virilité (de ce point de vue-là il est son double inversé), lorsqu'il réapparaît après le meurtre de sa maîtresse, il est confiné dans l'arrière-boutique de la quincaillerie, comme prisonnier de ce lieu familial qui condamne sa relation amoureuse. Un schéma filial et spatial qui pèse de manière nettement plus radicale sur Norman mais dont la situation de Sam se fait néanmoins étrangement l'écho.

1 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982, p. 129.

2 Ce rapprochement apparaît encore plus évident quand on sait que c'est Vera Miles qui à l'origine devait jouer le rôle de Madeleine/Judy dans ce film.

3 Cette idée est déjà présente dans le roman de Robert Bloch qui décrit une entente immédiate entre Sam et Lila s'apparentant presque à un coup de foudre.

Un autre mouvement de dédoublement traverse souterrainement le film. Dans l'espace de la quincaillerie, Lila et Sam forment presque un couple malgré eux, impression qui se confirme plus tard quand les jeunes gens se présentent ainsi à Norman. L'image du couple qu'ils renvoient est cette fois-ci « respectable », contrairement à celle des amants obligés de se voir clandestinement. Hitchcock souhaitait raviver le souvenir de Marion en incluant de nombreux plans de coupe sur Vera Miles, mais plus que cela, c'est le fantôme de la disparue qui semble ressurgir à travers la présence de sa sœur inquiète. D'étranges squelettes se dressent à deux reprises derrière la jeune femme à l'intérieur de la quincaillerie, ceux formés par des balais à feuilles. L'impression mortifère donnée par cette composition est plus frappante la deuxième fois : plongée dans l'obscurité, Lila ressemble à un fantôme portant une perruque. Lila tient le rôle ambigu de celle qui ranime sa sœur morte tout en prenant sa place auprès de Sam. Cette dimension transparaît aussi au moment où elle visite la chambre de Mrs Bates, hantée par l'absente. Lorsque face au miroir de la commode la jeune femme sursaute, elle n'est pas surprise par un seul reflet d'elle-même mais plusieurs. Se dresse devant elle un éventail de doubles qui réaniment le fantôme de la mère, mais aussi ceux de la sœur disparue et, mémoire cinéphilique oblige, d'autres films d'Hitchcock – *Rebecca*, *Sueurs froides*² – dans lesquels une morte vampirise une vivante. La menace se tient dans la surface, lieu de la hantise, de la perte, champ infini de la dissolution de l'humain dans un devenir spectral, comme le signalent auparavant les nombreux reflets de Marion dans le miroir. Lorsque Lila découvre le vrai visage de la mère, dans la cave, l'effet miroir se poursuit. Vivre la même mise en danger que celle vécue par Marion (avec le même accompagnement musical) permet d'élucider son mystère (la double identité de Norman), mais aussi de voir revenir non pas un mais deux cadavres, celui de la mère et, par effet de ricochet, celui de la sœur dont il ne fait plus aucun doute maintenant qu'elle a été tuée. Marion peut enfin être enterrée et donc aussi remplacée³. Ce lien formel entre les deux mortes se confirme à la toute fin. Le visage de la mère s'imprime furtivement sur celui de Norman, la mort ressurgit à la surface de son visage comme la voiture de Marion sort de l'étang, dans un même mouvement d'extraction et de surimpression. Les trois images sont totalement fondues et enchaînées les unes aux autres.





Pulsions de Brian De Palma © DVD/Blu-ray Carlotta Films

Filiations Obsessions

« Je voulais tourner un film dans lequel, à l'instar de *Psychose*, on s'attache à décrire soigneusement un personnage qu'on tue ensuite. »

Brian De Palma
à propos de *Pulsions*



Le Voyeur de Michael Powell © DVD Studiocanal

● L'autre voyeur

Troublant hasard, la même année que *Psychose* sort *Le Voyeur* du cinéaste britannique Michael Powell, sur un tueur en série très proche de Norman Bates par son apparence de jeune homme timide et touchant. Rejeté plus violemment encore par la critique que le film d'Hitchcock, *Le Voyeur* est banni des écrans anglais une semaine après sa sortie. Sa crudité inédite dans l'exposition des enjeux sexuels – le tueur fait des photos érotiques, tue des prostituées – ainsi que l'exécution des meurtres choquent le public. Le voyeurisme est abordé d'une manière plus frontale que dans *Psychose* et la mise en abyme du cinéma est nettement plus insistante. En effet, l'arme utilisée par le voyeur Mark Lewis pour tuer des jeunes femmes est sa propre caméra dont un pied cache une lame affûtée. Cette arme cinématographique s'accompagne d'une autre arme redoutable, on ne peut plus perverse, un miroir posé sur la caméra et tourné vers la victime pour qu'elle voie son visage terrifié avant de mourir. Comme chez Hitchcock, le voyeurisme apparaît comme un miroir tendu au spectateur (le film s'ouvre sur un œil en gros plan qui regarde la caméra) mais aussi au réalisateur; d'ailleurs, c'est Powell lui-même qui prête ses traits au père du tueur, véritable sadique qui filme son fils pendant toute son enfance dans l'intention d'enregistrer la peur sur son visage. La pulsion scopique, ses mouvements de pénétration et de boucle obsessionnels, sont plus ouvertement exposés chez Powell qui multiplie les points de vue subjectifs du caméraman-tueur et montre les projections

privées que fait le réalisat(u)eur des images tournées. Contrairement à Hitchcock, Powell ne cherche pas à créer des effets de leurre et ne fait pas du suspense sa priorité. Les spectateurs sont invités à suivre de bout en bout les faits et gestes d'un malade sans qu'aucun mystère ne serve de couverture à son regard. Le plus passionnant à observer dans les deux cas, c'est la manière dont l'entrée d'un nouveau type de personnage dans le paysage cinématographique s'accompagne d'inventions formelles. De nouvelles perspectives visuelles s'ouvrent dans le lien établi entre regard et désir, émotion et perversion: éclatement du point de vue, délire formel (coloré chez Powell), distorsions expressionnistes et abstraites des visages. L'expérimentation se joue aussi sur le plan sonore et musical. Aux cordes de Bernard Herrmann se substitue la partition uniquement pour piano de Brian Easdale, partagée entre une forme heurtée, répétitive, violente, et des envolées lyriques autrement obsessionnelles. Comme chez Hitchcock, le cri est bien plus qu'une ponctuation horrifique, il devient une matière en soi auquel se substitue chez Powell le bruit du défilement de la pellicule dans l'appareil de projection, relai sonore qui lui donne une résonance infinie.

● Trompe-l'œil

Héritier le plus célèbre d'Hitchcock, Brian De Palma a toujours cité son maître, pas tant pour lui rendre hommage que pour poursuivre et nourrir une réflexion sur le cinéma, son pouvoir de manipulation et son voyeurisme. Son œuvre est traversée par

une angoisse qui vient directement de *Psychose* et est reformulée sept ans plus tard chez Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, *Profession : reporter*) : celle-ci porte sur l'effacement des preuves attestant qu'un événement (criminel) a eu lieu. La vérité se dérobe pour laisser place à un monde (paranoïaque) où seules les apparences, forcément trompeuses, règnent. Les personnages et spectateurs voyeurs se trouvent ainsi pris à leur propre piège, l'image interdite à laquelle ils ont accédé ne constitue pas une preuve, elle ne peut sortir du champ du désir (de voir) pour exister comme une réalité propre au double sens du terme, à la fois indépendante (de son regard) et pure. Dans *Blow-Up* d'Antonioni, le cadavre découvert par un photographe lors d'un tirage de photos se dérobe progressivement à sa vue. Dans *Sœurs de sang* de De Palma, un cadavre caché dans un canapé lui-même placé dans un gros camion se dérobe aux yeux de la police alors qu'il constituait le seul moyen pour le témoin du crime de donner du poids à sa parole face à des inspecteurs hostiles. À la fin du film, la mémoire de la journaliste est elle-même effacée après un lavage de cerveau. Les apparences ont pris le dessus et deviennent la seule vérité dont le cinéma peut rendre compte, celle d'un artifice, d'une image qui tue. Le processus d'effacement est tout aussi pervers et cruel dans *Blow Out*. Il touche non plus des preuves visuelles mais des preuves sonores : les bandes-son d'une scène de meurtre. Le seul indice qui restera de la vaste entreprise criminelle découverte par un ingénieur du son (John Travolta) est l'enregistrement d'un cri de femme, un indice fantôme, cruellement et ironiquement réutilisé pour doubler le cri d'une actrice pour une scène de douche rejouant très grossièrement celle de *Psychose*. Comme Hitchcock, De Palma fait jouer au motif du double un rôle crucial dans de ce processus d'effacement. Qu'il s'agisse de la sœur siamoise morte qui hante sa moitié vivante dans *Sœurs de sang* ou du psychanalyste schizophrène de *Pulsions* (deux échos de Norman Bates), les doubles insufflent à l'intérieur de l'image un doute, un vertige perceptif, qui permettent la manipulation. L'emploi du *split screen* (division de l'écran en deux parties) illustre parfaitement

l'effet de trompe-l'œil lié au dédoublement. La reprise de scènes hitchcockiennes comme celle de la douche (notamment dans *Pulsions*) nourrit ce jeu du cinéaste autour du double : ces citations sont aussi des déviations, elles jouent le rôle d'un leurre qui éveille les fantasmes du spectateur, lui donne un sentiment illusoire de contrôle. Pourtant il y a bel et bien trompe-l'œil.



Psycho de Gus Van Sant © DVD Universal Pictures France

● Une mort éternelle

Psychose figure parmi les films les plus cités de l'histoire du cinéma, et notamment la scène de la douche qui constitue un acte fondateur du cinéma d'horreur. Deux tendances se distinguent à travers les reprises dont cette scène dite « culte » fait l'objet : d'un côté, les clin d'œil anecdotiques, souvent parodiques, qui racontent l'appartenance du film à la culture populaire (le film est cité dans la série *Les Simpson*¹) et de l'autre la poursuite de l'expérimentation formelle et théorique entreprise par Hitchcock. Les élèves pourront voir à travers quelques extraits comment cette scène originelle traverse nombre de films et s'interroger sur le sens de ces réécritures. Quand deviennent-elles pertinentes ? Les enseignants pourront s'appuyer sur des extraits tirés des films cités dans cette partie et montrer également l'influence d'Hitchcock dans l'art contemporain en présentant aux élèves un passage de *24 Hour Psycho*, installation de l'artiste Douglas Gordon, qui montre une version ralentie du film, étirée sur 24 heures. Le visionnage de la scène de la douche dans cette version lente² permettra de revenir sur le découpage de la scène, le rôle de la musique (absente de cette version), l'influence du cinéma muet et surtout la question du temps : « Ce qu'il regardait c'était comme du film pur, du temps pur » écrit Don DeLillo au sujet de cette installation dans son roman *Point Oméga*.

1 simpsonspark.com/references/film_psychose.php

2 [youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw](https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw)

● Limbes marécageux

Avec son *remake* de *Psychose* sorti en 1998, Gus Van Sant étend la question du double au film dans son entier. En reprenant fidèlement presque chaque plan du film d'Hitchcock, à quelques différences près, le réalisateur d'*Elephant* invite à une expérience de réanimation totalement fantomatique : voir deux films en un, la copie et l'original dont elle réactive le souvenir. Reste à savoir lequel des deux est le vrai fantôme. Car si Gus Van Sant « rafraîchit » l'œuvre du maître, ce n'est pas forcément pour la remettre au goût du jour. Certes, le cinéaste s'amuse à franchir les interdits de l'époque concernant la représentation de la sexualité : la relation torride entre les amants est exposée crûment, et est rajouté un geste de masturbation au moment où Norman observe Marion se déshabiller. En entreprenant un étrange ravalement de façade, couleurs criardes à l'appui, le cinéaste réalise surtout un maquillage dans la continuité de l'activité de taxidermie qui occupe Norman. Les tenues et boucles d'oreilles très kitsch de la nouvelle Marion la font ressembler à un oiseau exotique. L'embaumement ne vise donc pas à fétichiser platement son modèle mais plutôt à redoubler ses enjeux liés au pouvoir mortifère de l'œil. À l'image de Norman, ce *Psycho* nouvelle version est une coquille vide hantée, habitée non seulement par un personnage, la mère, mais par un film. Le sexe, la pourriture, la mort transparent de sa surface criarde et creuse. La reprise du détail de la mouche, qui conclut le film original, est significative : signes évidents d'une immersion dans un monde putride, mouches et bourdonnements d'insectes se répandent à l'intérieur du *remake*. Le plan du générique de fin est à ce titre significatif, qui s'attarde longuement sur le marécage verdâtre où la voiture de Marion est repêchée et où apparaît une équipe de policiers que l'on pourrait facilement confondre avec une équipe de tournage.

Document

Les deux morts d'Arbogast

Décrits dans l'ouvrage de Bill Krohn, *Hitchcock au travail* (et avant cela dans les entretiens *Hitchcock/Truffaut*), les changements de mise en scène opérés par le cinéaste sur la scène du meurtre d'Arbogast permettent de mesurer le souci constant du réalisateur de tenir le spectateur par le nerf optique et de le maintenir dans un état proche de l'hypnose.

«Scène 57 [la mort d'Arbogast]: Dans sa description initiale, la caméra reste au sol, panotant le long des marches que gravit Arbogast, puis coupe sur le détective qui monte l'escalier, est attaqué quand il parvient en haut et tombe à la renverse poursuivi par «Maman», toujours sous le même angle de plongée. Au lieu de quoi Hitchcock inséra au moment de l'attaque une coupe de choc sur «UNE LARGE TÊTE (GROS PLAN) D'ARBOGAST MÉDUSÉ: le couteau lui taillade la joue et le cou. Le sang jaillit.» Il approuva alors un jeu de storyboards conçu pour accroître le suspense tandis qu'Arbogast monte les marches par des plans de coupe sur ses pieds et sa main sur la rampe. Sur la base de ces storyboards, l'assistant filma le début de la scène pendant qu'une grippe retenait Hitchcock à la maison. Mais après avoir visionné le métrage, le réalisateur refit les prises d'Arbogast montant l'escalier en une prise ininterrompue grâce à la caméra suspendue dans la cage déjà construite pour la scène 69 [le plan où Norman descend sa mère à la cave]. Hitchcock explique à Truffaut les décisions qui façonnèrent ces séquences en termes de «connotations» (la version storyboard d'Arbogast montant l'escalier donnait une impression de culpabilité et faussait l'interprétation du personnage): «Ça ne m'inquiétait pas de couper (au moment du meurtre d'Arbogast) parce que le public serait alors tellement nerveux que je ne craignais pas qu'il se demande pourquoi je coupais.» (...) Mais c'est principalement en termes formels qu'Hitchcock a expliqué sa révision de la scène 57: la coupe jusqu'à l'extrême gros plan d'Arbogast ne fonctionnait pas «musicalement» si son ascension était découpée en plusieurs plans: dans la forme finale de la scène, il monte dans un plan continu, coupé seulement par l'ouverture de la porte amorçant l'apparition de «Maman» et tombe également dans un plan ininterrompu tourné devant une transparence filmée elle aussi la caméra suspendue. Comme dans la scène de la douche, la «coupe» (du couteau de «Maman» qui taillade) est présentée par un plan de «coupe» (coupe sur le gros plan). Hitchcock avait fait préparer par les maquilleurs une poche de (faux) sang qui venait gicler sur le visage de Martin Balsam; puis il écourta la scène au montage afin que le sang soit déjà répandu quand il coupe sur le gros plan, éliminant presque tous les plans des effets de coups; pour les cinéphiles, ce gros plan ensanglanté de Balsam fait allusion à la référence classique en matière de montage: le gros plan sanglant de la femme à la lorgnette dans la séquence sur les marches d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein».

● L'escalier de l'anormal

Cette scène pourra être comparée à une autre scène d'escalier, présente dans la séquence finale de *Frenzy*, qui reprend le découpage initialement prévu par Hitchcock pour la mort d'Arbogast. Les élèves pourront mesurer à travers les réajustements effectués l'importance des choix de mise en scène dans notre perception des faits. À partir de cette scène, ils pourront également réfléchir au rôle joué par les décors, et notamment les escaliers, dans l'ascension émotionnelle orchestrée par Hitchcock. Ils pourront pour cela s'appuyer sur cette citation de Pascal Bonitzer: «Le décor chez Hitchcock est plus qu'un décor, c'est un dédale où tout le monde – personnages, metteur en scène, spectateurs – se perd et se retrouve, dans l'intensité des émotions.» Cette analyse résonne avec cette remarque faite par Truffaut à Hitchcock: «Toute la construction du film me fait penser à une sorte d'escalier de l'anormal, tout d'abord une scène d'adultère, puis un vol, puis un crime, deux crimes et enfin la psychopathie; chaque étape nous fait monter d'une marche.»¹

1 François Truffaut, *op. cit.*

«C'était exactement de la musique, vous voyez, la caméra en hauteur avec les violons, et soudain la grosse tête avec les cuivres.»

Hitchcock à Truffaut au sujet de la mort d'Arbogast



FILMOGRAPHIE

Éditions du film

Psychose, édition double DVD, Universal Pictures France, mars 2017. Le DVD contient plusieurs bonus dont la bande-annonce du film, des morceaux choisis de l'entretien Hitchcock/Truffaut, un documentaire sur la fabrication de *Psychose*, la scène de la douche avec et sans musique.

Psychose, Blu-ray, Universal Pictures France, mars 2017. Les bonus sont les mêmes que dans la version DVD.

Quelques films d'Alfred Hitchcock

Rebecca (1940), DVD, Aventi distribution.

Les Enchaînés (1946), DVD, Aventi distribution.

Fenêtre sur cour (1954), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

L'Homme qui en savait trop (1956), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Sueurs froides (1958), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

La Mort aux trousses (1959), DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Les Oiseaux (1963), DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Frenzy (1972), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Tueurs et voyeurs

Le Voyeur (1960) de Michael Powell, DVD, Studiocanal.

Blow-Up (1966) de Michelangelo Antonioni, Warner Bros.

Sœurs de sang (1973) de Brian De Palma, Wild Side.

Pulsions (1980) de Brian De Palma, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Blow Out (1981) de Brian De Palma, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Psycho (1998) de Gus Van Sant, DVD, Universal Pictures France.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Robert Bloch, *Psychose*, Points, 2013.

Ouvrages sur le film et sur Alfred Hitchcock

- Jean Douchet, *Hitchcock*, Cahiers du cinéma, 1999.
- Bill Krohn, *Hitchcock au travail*, Cahiers du cinéma, 2009.
- Patrick McGilligan, *Hitchcock, Une vie d'ombres et de lumière*, Institut Lumière/Actes Sud, janvier 2001.
- Dominique Païni, *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales*, Centre Pompidou/Mazzotta, 2000.
- Éric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, Ramsay, 2006.
- Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie, La vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Ramsay, 1994.

- François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Ramsay, 1983 (réédité en 1993 dans une nouvelle «édition définitive» chez Gallimard).

- Luc Vancheri, *Psycho, La leçon d'icône d'Alfred Hitchcock*, Vrin, 2013.

- Laurent Van Eynde, *Vertige de l'image, L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Presses Universitaires de France, 2011.

- Slavoj Žižek, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Capricci, 2010.

Ouvrages sur Hollywood et des questions de mise en scène liées à Psychose

- Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Rouge Profond, 2011.
- Pascal Bonitzer, *La Vision partielle. Écrits sur le cinéma*, Capricci, 2016. Y figurent plusieurs textes consacrés à Hitchcock et notamment au suspense dans son cinéma.
- Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1984.

Articles

- *Cahiers du cinéma*, n°39, spécial Hitchcock, octobre 1954. Un des numéros fondateurs de la politique des auteurs.
- Royal S. Brown, «Bernard Herrmann, La dynamique des émotions», *Cahiers du cinéma*, hors-série n°18 «Musiques au cinéma», 1995. Texte suivi d'un entretien avec Bernard Herrmann.

- Nicolas Saada, «Psycho 1998 de Gus Van Sant : l'originale copie», *Synopsis*, n°2, printemps 1999.

- Robin Wood, «Psychanalyse de *Psycho*», *Cahiers du cinéma*, n°113, novembre 1960.

SITES INTERNET

Article détaillé sur les collaborations d'Alfred Hitchcock avec Saul Bass : Jean-Pierre Berthomé, «Saul Bass et Alfred Hitchcock : trois mariages et un enterrement» : [↳ journals.openedition.org/1895/4011](http://journals.openedition.org/1895/4011)

La dernière mouture du scénario de *Psychose*, en anglais : [↳ dailyscript.com/scripts/psycho_revised.html](http://dailyscript.com/scripts/psycho_revised.html)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma. [↳ transmettrelecinema.com/film/psychose](http://transmettrelecinema.com/film/psychose)

VIDÉOS EN LIGNE

- De l'autre côté du miroir
- *Psychose* vu par le réalisateur Camille Vidal-Naquet
- Le fait divers qui a inspiré *Psychose*

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée. [↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema](http://cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema)

Voir, revoir *Psychose* reste encore et toujours une expérience de spectateur unique, passionnante et extrême. S'y dévoile plus que jamais l'art d'Alfred Hitchcock de jouer avec les interdits, de repousser les limites du visible, d'inventer des formes nouvelles, des images fondatrices pouvant imprégner en profondeur la culture populaire tout en s'adressant à la part la plus intime du spectateur. Parce que le film touche à l'essence même du cinéma, à ce qu'il a de plus matériel et immatériel, de plus concret et spectral, il tourne en nous comme un disque inusable, intemporel, à moins que ce soit nous qui tournions en lui, piégés à l'intérieur de ce dédale horrifique, de cette grandiose partition musicale. Un journal oublié sur une table de nuit, des anneaux de rideau de douche tournant sur eux-mêmes, une goutte d'eau tombée du visage d'une morte : chaque détail de *Psychose* existe avec une intensité rare et bouleversante, faisant de nous des voyants et des voyeurs, des aveugles et des âmes errantes, pris au piège, jusqu'au vertige, de nos propres désirs.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA