

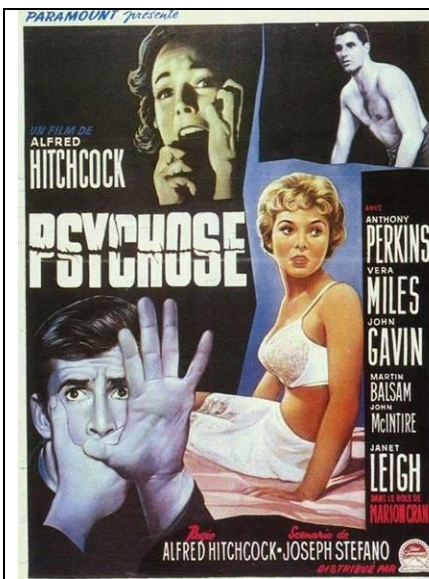


Fiche d'accompagnement pédagogique

Psychose

de Alfred-Hitchcock (USA, Vostf, 1960, 1h49)

Pour préparer la séance



Résumé du film

Marion, secrétaire de Phoenix, vole 40.000 \$ au client de son employeur. Dans sa fuite, elle est prise de panique. Une pluie battante la contraint alors de s'arrêter dans un motel dirigé par Norman Bates, un jeune homme sympathique qui doit supporter le caractère possessif de sa mère.

Avec Anthony Perkins, Janet Leigh, John Gavin

Analyse de l'affiche

Le titre est lacéré indiquant une atmosphère angoissante. Les personnages principaux sont représentés sur un fond noir : en haut, une femme est terrifiée avec ses mains crispées sur son visage. En dessous, le personnage masculin regarde quelque chose hors-champs. Il a une main sur sa bouche pour retenir un hurlement et son autre main protègeant son visage. Un homme est torse nu surpris dans son intimité, tout comme une femme, en soutien-gorge. Celle-ci est sur un fond plus clair laissant supposer sa place de victime dans l'histoire.

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



Alfred Hitchcock commence sa carrière au Royaume-Uni, à l'époque du cinéma muet dans les années 1920. D'abord engagé comme auteur par un studio de cinéma, il réalise en 1925 son premier film et obtient en 1927 son premier succès avec un thriller, *Les Cheveux d'or*. Dans les années 1930, il devient un réalisateur célèbre. En 1940, *Rebecca* fut son premier film tourné à Hollywood. De 1950 à 1960 il tourne ses œuvres les plus connues, *Fenêtre sur cour*, *Sueurs froides*, *Psychose* ou encore *Les Oiseaux*. Son dernier film, *Complot de famille*, sort en 1976. Il produit et présente également une série télévisée de 1955 à 1960 *Alfred Hitchcock présente*, dans laquelle il raconte des histoires mystérieuses teintées d'humour noir. « Le maître du suspense » est considéré comme l'un des réalisateurs les plus influents sur le plan stylistique.

1. « Peur sur les sixties »

Le cinéma d'horreur existe depuis les débuts mêmes du cinéma. C'est à dire depuis la création du cinéma muet. Comme tous les autres genres, il a connu des changements pour arriver au cinéma que nous connaissons aujourd'hui.

Dans les années 1960, le cinéma d'épouvante, jusqu'alors cantonné dans les petits circuits de distribution, franchit une étape décisive vers le grand public en remportant des succès.

Sous l'influence d'Hitchcock et d'autres réalisateurs, l'épouvante devient réaliste, tout en se mélangeant à d'autres genres, comme le thriller.

Le cinéma européen a joué un rôle fondamental dans cette révolution qui donna naissance au cinéma d'horreur moderne.

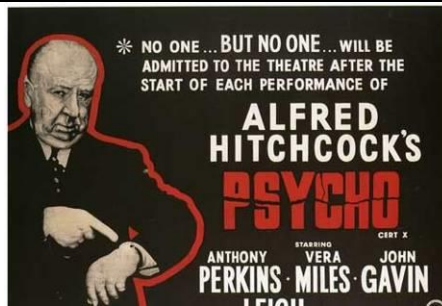
L'influence des grands maîtres du genre est d'ailleurs encore perceptible aujourd'hui. Cette rétrospective propose de découvrir huit magiciens européens de la peur à travers l'un de leurs meilleurs films.

2. Pistes de travail

• Hitchcock : l'art et la manière

La genèse

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. Le personnage principal du livre, Norman Bates, est inspiré du tueur en série Ed Gein. Ce fermier du Wisconsin marqua profondément les esprits en 1957, en effet, l'admiration envers sa propre mère décédée l'aura poussé vers les pires extrémités (déterrer des cadavres ou d'exécuter froidement plusieurs de ses voisines). Hitchcock choisit de faire ce film avec un petit budget, très loin des grosses machineries hollywoodiennes lui permettant de se focaliser clairement sur les enjeux narratifs et dramaturgiques d'une histoire apparemment limpide. Il choisit d'utiliser le noir et blanc qui renvoie à ses films les plus anciens (*L'ombre d'un doute* et *La Maison du Dr Edwards*) et lui permet d'éviter la vue du sang et donc la censure.



Hitchcock contrôle la réalisation mais également son image. Il ira jusqu'à se faire prendre en photo avec le fauteuil de Mrs Bates pour entretenir le suspense autour du personnage. Lors de la sortie en salle il fait interdire l'entrée en salle après le lancement du film.

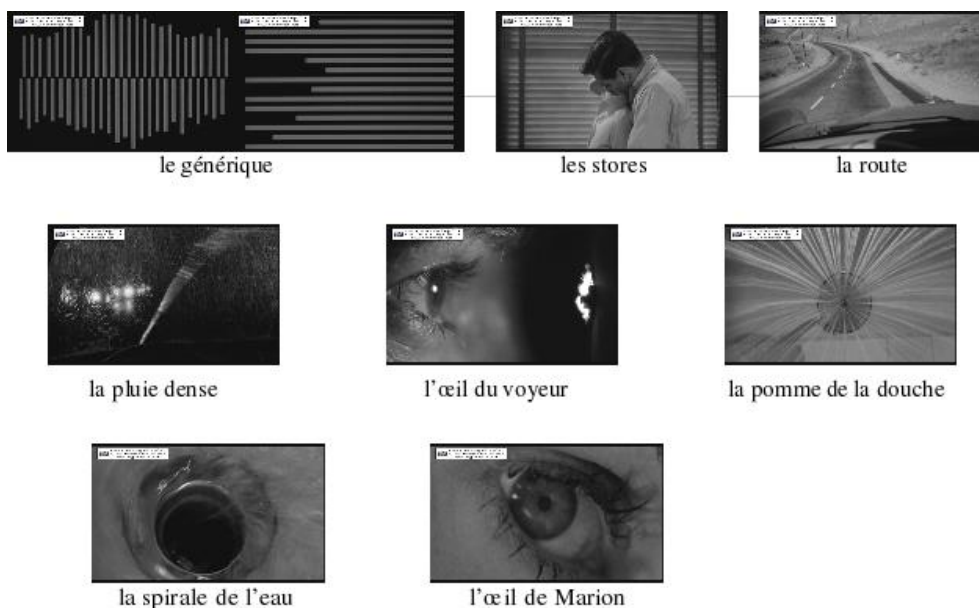
Une mise en scène pointilleuse

Hitchcock choisissait ses plans avec beaucoup d'importance : « Je ne veux pas que l'intrigue suive la technique. Un bel angle de prise de vue peut causer un effet qui satisfait le chef opérateur, ou même le metteur en scène. Mais la question est de savoir si, dramatiquement, ce plan est la meilleure façon de raconter l'histoire ». À l'image de la scène de la douche démarre à la 46^{ème} minute du film, elle est la première grande bascule dramatique du film, puisque Marion Crane, personnage principal, meurt dans cette scène. Le tournage se fit en sept jours et 70 prises différentes et coûta 62 000 dollars pour seulement 45 secondes de plans rapidement enchaînés.



Les figures récurrentes dans le film

Tout au long du film apparaissent des figures récurrentes conduisant inexorablement Marion vers son destin pour l'y emprisonner : les lattes des stores, les lignes blanches, la pluie dense, le *cercle* des phares dans la nuit, celui des lunettes noires, du trou dans la cloison, le *cercle* de la pomme de la douche suspendu comme une menace au-dessus de Marion, à qui il n'est d'autre échappatoire que de s'abandonner à l'inférieure spirale l'entraînant vers la mort. Toutes figures qui s'inscrivent comme autant de signes obsédants du film.



• Le mécanisme du suspens

Scénario

Le film doit une grande partie de sa puissance à son jeune scénariste Joseph Stefano, dont les nombreuses connaissances en psychanalyse et les talents de narrateur auront fait toute la différence. Dès la scène d'ouverture, une simple discussion sur les envies futures de l'héroïne s'avère être un véritable puits à psychanalyses, Stefano ayant judicieusement placé une réplique décisive sur « la photo de la mère » qui introduit d'emblée un lien avec le reste de l'intrigue. Un peu comme si Stefano, conscient de vouloir jouer avec le spectateur aussi malicieusement que Hitchcock, s'était amusé à afficher la clé de l'intrigue dès les premières scènes sans qu'elle se manifeste. Telle est la force première de *Psychose* : attirer son spectateur dans un guet-apens qui, en se refermant de plus en plus sur lui, confine à l'effroyable.



Selon le *Oxford English Dictionary*, Hitchcock a défini le **MacGuffin** lors d'une conférence donnée en 1939 à l'université Columbia : « Au studio, nous appelons ça le *MacGuffin*. C'est l'élément moteur qui apparaît dans n'importe quel scénario. Dans les histoires de voleurs c'est presque toujours le collier, et dans les histoires d'espionnage, c'est fatalement le document. ». Cet art de la manipulation, Hitchcock en usa abondamment dans ses films. Selon lui le spectateur occupe une place centrale dans *Psychose*, il est même un acteur à part entière du film. Telle était l'intention d'Hitchcock qui souhaitait faire de la « direction de spectateurs ». Les mouvements de caméra, les cadrages permettent de focaliser notre attention sur des points précis de l'intrigue : une liasse de billets, un sac à main, un journal, une voiture...

La surprise

Hitchcock, soucieux de cultiver son image de « maître du suspense », va entraîner les spectateurs sur des fausses pistes pour mieux ménager les effets de choc. Lors des quarante premières minutes, le spectateur suit le personnage de Marion Crane fuyant avec l'argent. Au meurtre de celle-ci, le cinéaste relance ainsi le suspense du film. Le spectateur sait à présent qu'un tueur sévit, 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. Le succès du film *Psychose* doit certainement beaucoup aux scènes-chocs, à la cohérence brillante de la résolution de l'énigme, à la maîtrise du suspense, à la manipulation jusque-là jamais vue du spectateur.



Une musique sur mesure

Les moments musicaux mettent en relief une « dynamique des émotions » chère au compositeur et au cinéaste, dont les écritures fusionnent parfaitement. En effet, la musique de Bernard Herrmann a été composée en fonction du film, et non rajoutée pour simplement illustrer des images. Des pans entiers du film sont *muets* : sans le moindre dialogue, la seule présence de la musique a pour effet d'amplifier le drame et, ainsi, l'angoisse du spectateur. Par ailleurs, le compositeur utilise des instruments à corde (violons, violoncelles et contrebasse) en une véritable orgie de dissonances acoustiques inquiétantes et inconfortables. Le thème musical central du film est composé deux mouvements : l'un joué par des violons aigus est continu, infiniment doux et triste ; l'autre, aux notes plus graves, est discontinu. Ces deux mouvements sont entrelacés, comme en concurrence, l'un prenant, en alternance, le dessus sur l'autre traduisant un débat intérieur, un conflit intime tout comme dans l'histoire.

• La mise en scène de la double identité

La folie des personnages

Une folie due à l'absence de lucidité de Marion et de Norman sur eux-mêmes qui scelle leur double échec. Le client, Tom Cassidy, dit au début du film (« *Vous savez le malheur comment j'y remédie ? J'ai un antidote, l'argent (...) Ça n'achète pas le bonheur ! mais ça neutralise le malheur.* »). Enfermée dans sa névrose, Marion pense alors que l'argent peut être une solution à sa carence affective et se laisse aller à voler. Norman, quant à lui, veut conserver l'amour de sa mère, mais la tue et doit vivre en reclus une non-vie. Emprisonné dans sa psychose, il passe son temps à changer d'apparence entre la sienne et celle de sa mère



Au volant de sa voiture, Marion pense aux réactions que suscitera son vol. Vue à travers le pare-brise, du point de vue de la conductrice, la route en contrechamp s'apparente à un espace mental où défilent les pensées de la jeune femme. Par le montage, l'idée d'une punition se glisse de manière subliminale à l'intérieur de l'action, lui donnant une portée profondément intime et déjà discrètement horripilante.

L'enfermement

Marion et le tenancier du motel sont piégés dans cette histoire, chacun à leur manière, c'est le constat qui est fait durant le dîner qu'ils partagent sous l'œil froid des oiseaux empaillés par Norman. En volant les 40 000 dollars qu'elle devait déposer à la banque, la jeune femme tombe dans le piège de l'argent facile. Quant à Norman, il est piégé depuis sa naissance, prisonnier d'une mère possessive qui l'empêche de vivre. Les différents regards masculins (le riche client de l'agence, un policier) posés sur Marion semblent restreindre le champ d'action de la jeune femme. Cet enfermement est aussi une manière d'orienter, de manipuler le regard du spectateur et de dessiner à l'intérieur de l'espace et du récit.



La symbolique des décors

Un élément architectural est particulièrement révélateur de la direction de spectateurs opérée par Hitchcock : omniprésentes, **les fenêtres** sont sans cesse utilisées pour pousser le spectateur au voyeurisme. Ce dispositif est mis en avant dès la scène d'ouverture : la caméra pénètre à l'intérieur d'une chambre d'hôtel par l'encadrement d'une fenêtre pour nous faire entrer dans l'intimité d'un couple.



Le « manoir gothique » de Norman est une figure essentielle du film, un simulacre de la conscience de Norman. Au premier étage, la **chambre de la mère**, interposée entre la chambre de Norman (2^e étage) et la cave (sous-sol), en position centrale, elle exerce la surveillance. La **Chambre de Norman**. L'absence de séjour ou de salon (lieu de vie et d'échange) révélant la lacune de sa personnalité, son immaturité, le rendant incapable de vie sociale puisque, sous la coupe de sa mère, il n'est pas encore *né* au monde adulte : son prénom peut en effet se lire comme *nor-man*, c'est-à-dire *pas-homme*. La **cave**, où siège des désirs enfouis ou refoulés, c'est là que la mère y est cachée et que la vérité est révélée. Une fois de plus, Hitchcock illustre le principe même de son cinéma : essayer de faire comprendre au spectateur ce qu'il s'efforce de ne pas lui dire.