

PSYCHO (Alfred Hitchcock, 1960)

Intimité et voyeurisme.

Psycho est taillé dans le granit d'un noir et blanc un peu terne, presque mesquin. Quelque chose de clandestin dans ce film tourné avec des moyens limités, par une équipe venue de la TV. Mise en scène très découpée, précise, sèche. Nulle flamboyance orchestrale ou opératique, encore moins de grands effets lyriques. Voilà donc un « film de chambre » – de la même façon que l'on parle de musique de chambre. Ni *Vertigo*, ni *La Mort aux trousses*, ni *Les Oiseaux*. Plus encore que ces derniers films, toutefois, *Psycho* s'impose comme le rendu sec, presque décapé, d'un paysage mental. Sa cristallisation sur pellicule. D'où ce sentiment entêtant chez le spectateur de pénétrer dans l'intimité d'êtres humains. Au point que petit à petit, sournoisement, s'impose la sensation que l'on viole cette intimité.

Le cinéma, spécialement chez Hitchcock, est un art de voyeur. Mais la mise en scène n'exhibe pas : elle suggère. Et pour ce faire rejette l'improvisation, l'incarnation trop forte des personnages, au profit de la pure exécution. Oui, peu importe que le jeu des acteurs semble figé et que le moindre geste du corps ou mouvement de la caméra paraisse trop délibérément planifié : c'est indirectement, par rebond, suggestion, que le réalisateur tisse sa toile. Déterminisme invisible et insidieux. Dans un tel dispositif, le hors champ joue un rôle décisif : un réseau étroit de correspondances le lie à ce que l'écran dévoile, à ce qu'il implique – aussi sûrement qu'un baiser interdit implique un frisson érotique, ou qu'un couteau s'abattant sur un corps nu implique la déchirure de la chair, le sang qui coule, la bouche qui hurle, déformée par un spasme de terreur. La scène centrale de la douche peut être vue comme la quintessence d'un tel dispositif. L'imagination s'emballe à la mesure des ellipses de l'image ; l'horreur est d'autant plus pernicieuse de jouer sur la dialectique du plein écran et du hors-champ. Les amateurs du trash et du gore modernes, éjaculateurs précoces (quoique déchaînés), tout à leurs pulsions post-adolescentes, semblent avoir oublié cette leçon élémentaire, ou du moins en avoir fait autre chose, plus en surface et démonstratif, à l'aune de quoi il convient aujourd'hui d'éclairer la force déflagratrice unique du film d'Hitchcock. Déflagration formelle, sexuelle, émotionnelle, et même secrètement et douloureusement comique, comme nous allons voir.

Une structure dissonante.

La plus flagrante singularité de *Psycho*, c'est son infraction aux critères classiques de composition du scénario. Il y a une rupture au milieu du récit. Une sorte de dissonance. Comme s'il y avait eu un faux départ et qu'un nouveau film commençait. Certes, cela semblait déjà le cas, deux ans plus tôt, dans *Vertigo* ; mais du début à la fin, c'était le même couple qui se formait puis se brisait. Dans *Psycho*, un nouveau pas est franchi. L'héroïne du film, sa star, pivot exclusif du début du film, meurt pour de vrai. Elle était presque de chaque image. La mise en scène captait minutieusement ses moindres gestes, se mirait avec une sorte de tremblement dans ses grands yeux maquillés. Son brushing lisse, son visage de poupée, ne cessaient d'aimer cette caméra fétichiste. Avec l'assassinat de Marion Crane, la narration fait plus que bifurquer : elle se rompt. Sans rémission. On dirait qu'un trauma, peut-être d'ordre sexuel, a brisé le carcan somme toute classique au sein duquel Hitchcock fignole d'habitude ses scénarios et les rend équilibrés, complets, géométriques, à la fois riches en rebondissements et rassurants pour le spectateur.

Dans le cas de *Psycho*, le succès commercial obtenu malgré cette dissonance narrative doit certainement beaucoup aux scènes-chocs, à la cohérence brillante de la résolution de l'énigme, à la maîtrise du suspense, bref, à la manipulation jusque-là jamais vue du spectateur. Une autre caractéristique plus subtile est à noter : le désir qui tourmente Norman

Bates et le désarroi face à ce désir semblent le sujet même du film ; se muant en traumatisme, ils contaminent jusqu'à sa structure. D'où une sensation de cohérence entre ce que le film dit et la manière dont il le dit ; et dès lors, par cette symbiose, une possible prédisposition à gagner l'assentiment du public.

Sur ce sujet précis, une question se pose en filigrane : pourquoi *Psycho* a-t-il plu alors que le *Voyeur* de Michael Powell, la même année, a suscité le rejet ? Peut-être parce que se manifeste dans le film d'Hitchcock une dimension morale – certes froide et impitoyable, guidée par une logique de la punition – qui fournissait des points de repère aux spectateurs décontenancés. Peut-être aussi parce que *Psycho*, avec son art de la suggestion et ses petits moyens affichés, s'inscrivait en porte à faux avec le glauque frontal et flamboyant brandi par Powell dès son plan-séquence inaugural (qui violentait le spectateur, le tenait à l'écart). À cet égard, malgré son propos presque aussi malsain, Hitchcock avait la modestie – en fait, l'habileté un peu roublarde – de revendiquer l'influence d'un genre à la fois familier et fauché. En l'occurrence, la série B, voire Z. Un cinéma formaté, donc. Orienté vers l'efficacité. Et dont l'éventuel caractère intime, voire perturbant, ne transparait pas d'entrée de jeu.

Les quarante premières minutes.

Voici donc un film à la composition dissonante. Et faussement symétrique, comme pour rendre l'édifice encore plus branlant. Le centre de gravité de *Psycho* se situe en effet dans ses quarante premières minutes : comme si l'essentiel se jouait avec la fuite de Marion Crane, le meurtre sous la douche et les minutieux efforts de Norman Bates pour effacer les traces du crime. Autant de scènes entrées dans la mythologie du cinéma américain. On dirait à la fois un document sur les Etats-Unis de l'époque (ses chambres, routes, stations-services, motels, et la paranoïa qui régnait), et une préfiguration des road-movies et films d'horreur plus récents.

De ce déploiement initial, la deuxième moitié du film ne constitue que l'écho frelaté, certes brillant (la séquence du meurtre d'Arbogast) mais parfois vite expédié, presque bâclé. L'orgasme filmique du meurtre de Marion Crane – mis en scène comme un viol – et le lourd silence *post coitum* consécutif ont déjà giclé à l'écran dans une déflagration de virtuosité : qu'attendre de plus, a semblé se demander Hitchcock, comme s'il était repu ? Les quarante premières minutes représentent quasiment un film en soi, cohérent mais inabouti, lourd de malaise et d'un lancinant mystère : Norman Bates a-t-il tout dit ? Sa mère est-elle vraiment infirme ? Pourquoi ce meurtre subit, brutal, insensé ? On se surprend à rêver à l'impossibilité magnifique et frustrante d'un tel moyen-métrage, qui s'achèverait par le fondu au noir sur Anthony Perkins, debout face à la mare qui vient d'engloutir les preuves du crime.

A l'aune de ce mystère qui ouvre béantes toutes les possibilités, donc toutes les angoisses, les quarante premières minutes de *Psycho* présentent la vertigineuse singularité qu'aucune voie ne semble balisée. Tout peut arriver. Le banal et le sordide, la normalité et la perversité se côtoient et se confondent. Les tentations des personnages sont de celles qui structurent une vie ; derrière chaque situation, autant de possibilités existentielles, de bifurcations hors de la norme et de l'attendu : sexe dans un hôtel miteux, propositions d'un vieux libidineux, vol, mensonges, fuite désespérée pour tenter de recommencer sa vie, confinement, voyeurisme, attachement morbide au cocon maternel, meurtre et viol. Jusqu'à cacher ce qu'on a fait, cacher qui on est, y compris à soi-même. Autant de perversions inavouables. Fascinantes, aussi (car quel spectateur n'en a partagé la plupart, du moins en pensée ?). Et d'autant plus excitantes qu'on ne sait quelles autres déviances leur succéderont.

Oui, tout peut arriver. Sauf qu'à juxtaposer ce constat avec la narration ou les personnages du film, un malaise étreint le spectateur : *Psycho* est une histoire d'enfermement, d'internement, d'enterrement, tout entier tissé dans la toile de l'impossibilité, de la folie et de

la mort. Dans ce lieu de l'âme où plus rien n'est possible. Aucune rédemption, mais au bout du chemin, l'impitoyable douleur de la punition, que ce soit pour la jolie voleuse ou le travesti assassin.

Un journal intime travesti en film de genre.

De ces confrontations – fuite et confinement, ouverture et fermeture – et de leur basculement vers le repli et la mort, naît tout le vertige distillé par *Psycho*. Toute sa force glaciale et malsaine. Et tout ce qui le rend semblable à un journal intime, froidement travesti en film de genre. Mais quel journal intime ? D'abord, celui de Marion Crane. Ensuite et surtout, par un brutal transfert, celui de Norman Bates. Car Norman est bien le personnage principal. Pendant des années, le jeune homme n'a eu de cesse de promener sa solitude et son mal-être d'une pièce à l'autre du vieux manoir. Tandis que résonnent les nappes de musique atonale de Bernard Hermann, la sœur de Marion Crane parcourt à son tour ces chambres, escaliers et couloirs : la caméra, par des cadrages et un montage au cordeau, enregistre la pulsation morbide et comme éteinte de ces lieux, leurs relents lugubrement mélancoliques. On croirait que l'on viole des secrets, que l'on profane des lieux sacrés. Voici de grandes chambres vides. Une profusion de miroirs. Ici et là, des objets intimes. Des reliques de l'enfance. Un disque de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, dite *Héroïque*. L'air de rien, c'est tout un paysage mental qui défile en noir et blanc sous nos yeux – les luttes intérieures d'un jeune homme, sa dérégulation, son vertigineux sentiment de culpabilité. La gorge du spectateur est nouée, moins par le suspense que par le pressentiment d'une souffrance intime, déployée hors-champ, mais d'autant plus obsédante. Sensation suffocante. Rare et perturbante. Quel spectateur, à un moment ou l'autre de sa vie, et toutes proportions gardées, n'aurait pu se mirer en Norman Bates, ce garçon introverti, ce fils trop aimant ?

Une nouvelle vision du film rend encore plus palpable cet état mental qui sous-tend *Psycho*. Après le frisson d'angoisse, le frisson de pitié. Oui, la tristesse et le désespoir, au-delà du suspense, sont peut-être le fin mot du film. Comme s'il avait fallu passer par un cinéma formaté pour évoquer ce qui par essence échappe à tout formatage (soi-même, l'âme humaine). D'où ces secousses dissonantes apportées à l'architecture du film. D'où cette mécanique qui déraile, quitte à retrouver in extremis l'équilibre, un peu à contrecœur, dans une sorte d'éclat de rire glacial et à peine déguisé – car c'est ainsi que peuvent résonner la lourde explication finale du psy et le dernier plan sur Norman Bates, qui se confond avec la figure momifiée de sa mère, en écho avec la musique minimaliste et convulsive (comme un rire) et les jeux visuels grinçants des lettres de générique.

Psycho est un film tout entier de convulsions, qu'elles soient de peur, de tristesse ou de rire. De leur réfrènement procède la structure bizarre et dissonante du film. Autant de phénomènes mentaux qui affectent sensiblement le corps physique de l'œuvre : *Psycho*, malgré son titre et sa cérébralité, est un film on ne peut plus concret, parcouru de frissons, strié de fissures. C'est par ces brèches que s'imisce, peu à peu, un vertige transcendant les genres du *thriller* et du film d'horreur, et consumant les archétypes jusqu'à l'incandescence. L'image de *Psycho* semble certes taillée dans un granit grisâtre ; mais sous cette surface froide, faussement mesquine, c'est un feu dévorant qui brûle.