



Psycho, après la détente de *North by Northwest*, marque le retour du metteur en scène au sérieux, et à certains des thèmes de *Vertigo*. Dans *Vertigo*, le désir du héros de réimposer l'illusion sur la réalité se matérialisait dans une quête macabre; ici encore le triomphe de l'illusion signifie la mort du psychisme d'un individu.

Le film, partant du familier et du quotidien, s'enfonce toujours plus avant dans l'anormal. Immédiatement après le générique, la caméra nous montre une grande ville et les toits des maisons: cliché banal entre tous. Soudain, de façon absolument arbitraire, on nous donne la date et l'heure, à une minute près. La caméra se rapproche des maisons, hésite un moment, puis avec le même arbitraire apparent choisit une fenêtre et nous emmène y jeter un coup d'œil. Ce pourrait être, semble-t-il, n'importe quelle fenêtre, n'importe quand. Nous nous trouvons ainsi plongés dans le monde familier et détaillé du normal, mieux préparés à la banalité de la brève scène d'amour qui suit, avec sa discussion sur les soucis d'argent. Cet univers, précisément parce qu'il a été situé avec tant de minutie dans le temps et l'espace, est notre univers; ces personnages sont nos frères. L'identification avec Marion Crane est indispensable aux thèmes d'Hitchcock: rapports entre le normal et l'anormal, et universalité en puissance de l'anormalité; d'où les rapports entre la libre personnalité et celle qui ne l'est pas, et le gouffre qui les sépare.

La structure technique de *Psycho* diffère notablement de ce à quoi Hitchcock nous avait habitués dans ses précédents films, notamment les trois derniers avec James Stewart. Dans *Fenêtre sur cour* et *Vertigo*, par exemple, nous percevions tout à travers le regard du personnage central qui, aussi clairement défini qu'il fût, était un Monsieur-tout-le-monde auquel nous n'avions aucune peine à nous identifier. Ses découvertes étaient les nôtres. Dans *Psycho* l'enquête se partage entre plusieurs personnages, dont aucun n'est défini avec beaucoup de détails: l'enquêteur, l'amant de Marion, et sa sœur. Notre conscience s'identifie d'autant plus facilement à la leur, aux moments cruciaux, qu'ils sont des marionnettes. Cela a pour résultat de dépersonnaliser le

film: son intérêt réside dans *ce qui est découvert*, non (comme dans *Vertigo*) dans les réactions de celui qui découvre. Il en résulte que *Psycho* peut paraître à un observateur superficiel moins cohérent, plus fragmenté (à l'image du brillant générique de Saul Bass, prémonitoire comme si souvent chez Hitchcock), ce qui convient au sujet: la désintégration d'une conscience incapable de maîtriser la réalité.

L'absence caractérisée de personnalité des enquêteurs aide également à concentrer l'attention là où Hitchcock le désire: sur les deux personnages autour desquels tournent toute la construction et le sens du film, Marion Crane et Norman Bates (et, si l'on veut, la mère de Norman).

.....

L'idée du film se trouve donc résumée dans l'opposition simultanée et l'alignement de la normalité de Marion et de la folie de Norman. Au début du film nous voyons Marion en proie à une impulsion irrésistible, dont l'intensité détruit sa liberté de choix. A partir du moment où elle vole l'argent (et, subtilement, Hitchcock ne la montre jamais se décidant à le prendre – elle n'arrive pas à se décider – elle est graduellement possédée par sa décision), Marion, sous l'empire de la peur, devient incapable de penser et d'agir rationnellement. Un instant de réflexion suffirait à lui montrer qu'elle n'a aucune chance de réussir, les voix accusatrices qui lui parlent dans la voiture le lui disent clairement: elle seule pourrait avoir volé l'argent, ses chances d'échapper à la police et de trouver une cachette sûre sent si minces que nulle personne sensée ne les envisagerait sérieusement. Elle sait que même son amant refusera l'argent et la solution qu'il procure (elle n'arrive pas à terminer la conversation imaginaire qu'elle poursuit mentalement avec lui, tout en conduisant). Son comportement, en fait, est très voisin de celui de Norman qui, lui, est 'possédé', détail qu'expliquera un peu plus loin leur conversation.

La séquence avec le policier soupçonneux et l'échange de voitures le soulignent bien. Puisqu'elle a été repérée, il n'y a absolument aucune utilité à changer de véhicule: le

policier retrouvera le nouveau aussi aisément que l'ancien. Elle gaspille dans l'affaire 700 dollars, mais elle ne peut agir différemment. S'étant abandonnée à son impulsion criminelle (nous apprendrons un peu plus tard que Norman, plusieurs années auparavant, a pareillement succombé à une impulsion encore plus terrible), elle ne contrôle plus sa volonté. La fonction essentielle de Marion dans le film est, en fait, de combler le gouffre entre la normalité du quotidien et la psychose: sans ces vingt premières minutes qui paraissent à certains critiques inutiles, le film perdrait son universalité et deviendrait une simple description d'un cas psychologique particulier.

L'impression d'être entraîné inexorablement, malgré soi, est brillamment rendue par des moyens assez banals. Nous voyons le visage de Marion en train de conduire, les yeux fixés sur la route, comme magnétisée (Hitchcock excelle à utiliser de façon significative et expressive les yeux tout au long du film), puis nous prenons sa place et voyons la route dérouler son ruban devant nous, de sorte que nous arrivons à nous identifier avec Marion, à partager son angoisse, son sentiment d'être envahie par une force irrésistible. Le policier, évidemment, avec son regard inscrutable derrière les lunettes noires, représente pour Marion et pour nous, *grosso modo*, la conscience. Dans ce cas, la certitude qu'elle ne pourra pas échapper aux conséquences de son acte.

.....

Le clé du film réside dans la confrontation de Marion et Norman: et particulièrement dans leur conversation pendant qu'ils mangent des sandwiches, juste après que Marion a entendu la querelle de Norman et de sa mère. Leur conversation aborde clairement les thèmes sous-jacents du film, libre arbitre et prédétermination psychologique. Et c'est grâce à cette conversation que Marion arrive à se libérer de son obsession, qu'elle décide de rendre l'argent par une impulsion aussi naturelle que précédemment celle de voler, s'échappant ainsi du piège dans lequel, telle un oiseau, elle s'était attrapée. En fait elle se libère grâce à sa perception intuitive de la condition de Norman: *il ne peut pas s'échapper*. Le voyant, elle découvre qu'elle a retrouvé sa liberté de choisir.

Les oiseaux jouent un rôle capital dans la scène – les oiseaux que Norman a empaillés – et leur signification est complexe. Il pense d'abord à Marion, de manière assez sinistre, comme à un oiseau: et à ce moment un oiseau de proie pend sinistrement au-dessus de sa tête, le regard tourné vers Marion. Il y a là une double métaphore visuelle: Norman est à la fois l'oiseau de proie et la victime, prisonnier lui-même de sa propre angoisse et de son incapacité à vouloir. Il est à vrai dire une victime précisément *parce qu'il* est un oiseau de proie. Ses actes l'ont condamné, tel Macbeth, à un état d'aboulie perpétuelle où chaque instant prédétermine le suivant. Marion, de son côté, est un oiseau, parce qu'elle est libre – non pas un oiseau de proie, mais un être libre, spontané, naturel. Et c'est parce qu'elle est un oiseau qu'elle est assassinée, le meurtre au couteau étant bien sûr un substitut violent pour le viol sexuel.

.....

Toute la séquence offre un exemple de la suprême maîtrise technique et stylistique à laquelle Hitchcock est parvenu. Maîtrise qui va bien plus loin que ce qu'on entend ordinairement par 'technique' et 'style', car ici la technique est inséparable de ce qu'elle exprime. Hitchcock a persuadé Janet Leigh de vivre son rôle comme jamais actrice aupara-

vant; et il a dépouillé Perkins de tous ces maniérismes qui devenaient envahissants, et à leur place a provoqué une interprétation toute d'intériorité. La subtile évolution des rapports des deux personnages, l'ironie dramatique concentrée et psychologiquement profonde, Marion libérée par sa prise de conscience de Norman, et la liberté qui provoque sa mort, tout cela est magnifiquement réalisé. Les personnages sont situés avec une extrême précision dans leur milieu: composition de l'image, cadrage, jouant un rôle équivalent à celui des acteurs. Marion, visiblement peu dépaysée dans une atmosphère de motel, éprouve pourtant une gêne dans celui-là. Ses mouvements, sa façon de s'asseoir, révèlent son malaise. Norman, par contre, malgré sa nervosité, se sent aussi bien chez lui dans la chambre 1 (décorée avec ses oiseaux empaillés) que dans son bureau. Mais ses maniérismes puérils dans l'élocution et le geste le situent également dans un décor où nous ne le voyons en réalité jamais évoluer – sa chambre à coucher. Quand Vera Miles explore la maison un peu plus tard dans le film, nous reconnaissons instinctivement celle-ci comme devant être précisément la chambre de Norman, à partir de la connaissance que nous possédons de Norman lui-même.

Au moment où Norman la quitte, Marion, sa décision prise, est devenue une creature différente de la Marion du voyage en voiture. Tandis que Norman la regarde se déshabiller à travers un trou du mur, c'est *son* œil à lui qui est comme magnétisé, tandis que Marion a retrouvé sa sérénité. Elle s'avance vers la douche pour sentir l'eau purificatrice couler fraîchement le long de son visage et de son corps, elle se libère de son angoisse, se baigne avec le naturel d'un oiseau. Suit le plus horrible meurtre jamais montré sur un écran: horrible, non seulement par sa hideur physique, mais dans son inutilité. Marion meurt sans raison, victime du désir impudique de l'esclave de détruire la chose pure et libre. Le meurtre est aussi irrationnel que le vol de l'argent. Il est essentiel pour la thématique hitchcockienne de montrer la continuité entre le normal et l'anormal. Après la mort de Marion, l'enquête devient autour de la personnalité psychosée d'un être en permanence incapable de choisir.

.....

Hitchcock est un de ces rares artistes qui peuvent sans effort travailler à deux niveaux, le niveau du mélodrame populaire et un niveau plus profond, psychologico-métaphysique. Un parfait exemple en est le mouvement de caméra extraordinaire qui accompagne l'enlèvement de la mère de la pièce du premier étage, avec arrêt, tournant, et montée légère pour suivre sa réémergence par en haut. A un certain niveau, la curiosité du spectateur est maintenue en éveil, en l'empêchant de regarder de trop près. A un autre niveau, l'accent est mis sur la distance qui nous sépare de Norman, et donc sur l'objectivité avec laquelle nous le regardons agir. *Psycho*, on l'a bien noté, est bourré de notations empruntées aux récits fantastiques et au mélodrame victorien: manoir hanté, folle emprisonnée, sombre pièce et recoins sinistres, secrets cachés au grenier et à la cave, portes qui s'ouvrent à la dérobée, etc. Mais, depuis Freud, nous n'acceptons plus ces procédés pour leur simple apparence: passage secret, coffre ou placard fermé, folle dans une cave – ces symboles étaient monnaie courante à une époque où le subconscient subissait le contrecoup d'une sévère répression sexuelle. Hitchcock utilise en plein connaissance de cause nos réactions à de tels symboles, de sorte que l'horreur et son interprétation psychologique sent étroitement soudées. Vu que la condition de Norman résulte d'une longue répression sexuelle, la référence au mélodrame victorien est ap-

propriété. Prenons par exemple la séquence où Vera Miles explore la maison. Sur le simple plan de l'horreur, c'est brillant. Nous la voyons s'avancer lentement d'une démarche craintive vers l'escalier, la caméra la précède le long des marches, comme si elle exerçait sur elle une attirance magnétique, puis nous nous mettons à la place de Vera Miles, et c'est nous qui grimpons l'escalier conduisant à la chambre obscure. La technique est familière: nous nous identifions à l'héroïne en danger, en train de monter ces escaliers où un meurtre brutal a déjà été commis. Elle visite les chambres, fait des découvertes significatives dans chacune d'elles: la pièce où Norman a été chercher sa mère, près du palier, le grenier où il dort, et finalement la cave. Mais en même temps nous faisons l'exploration d'une personnalité en proie à une psychose dont nous suivons avec effroi le fonctionnement secret. Il est facile de saisir le symbolisme de la cave et du grenier, notre subconscient en est impressionné, que nous connaissions ou non la psychologie. Le grenier est le développement mental conscient du malade: étrange confusion entre l'enfance et la maturité (les jouets, le microsillon de l'«Héroïque»). La cave est la source de la sexualité réprimée: nous y trouvons la mère.

L'explication du psychiatre mérite commentaire, elle se prête elle aussi à une double interprétation. En tant qu'explication elle est filandreuse et superficielle, quoi-que fondée, suffisante si nous voyons dans le film un simple *thriller*. Si le film s'était achevé là, sans doute serions-nous autorisés à ne pas chercher plus avant. En fait, dans son contexte, cette verbosité risque d'en masquer la vérité. Les scènes finales qui suivent immédiatement en constituent la réfutation implicite: nous n'avons pas simplement affaire à un 'cas', l'extrême anormalité n'est pas si éloignée de nous que nous l'imaginons.

Si l'on se rappelle *Vertigo*, on comprendra pourquoi *Psycho* devait être le premier 'film de terreur' d'Hitchcock. Son art le conduisait à un point où il lui devenait inévitable d'envisager la possibilité de l'horreur finale et irremédiable. Jamais un être humain n'a été aussi irrémédiablement solitaire que la créature sans défense assise, tremblante, dans la cellule, et étreignant une couverture. La destruction de la liberté d'une personnalité est ici totale. L'instant où Norman épargne la mouche nous ramène brièvement au meurtre de Marion – les deux actes étant également arbitraires et inutiles – et la mort de Marion n'ayant pas plus de sens évidemment pour un esprit dérangé que le meurtre d'une mouche. Ce geste de pitié envers la mouche constitue une sorte d'expiation vis-à-vis d'une société cruelle et incompréhensive. Alors les traits du cadavre se surimpressionnent sur le visage vivant: l'identité de la créature est finalement noyée dans l'illusion.

C'est la finalité qui donne au film, en dernière analyse, son curieux effet de sérénité – une sérénité tout à fait exempte de complaisance. Nous regardons un fou définitivement incurable à travers les yeux lucides, objectifs, d'un metteur en scène dont l'art est avant tout un triomphe de volonté et de caractère. L'horreur finale a été surmontée, car aucune horreur ne peut dépasser la condition de Norman. Nous pouvons retourner à la vie et à l'optimisme. La sérénité et l'optimisme sont l'essence de l'art d'Hitchcock.

Et c'est ainsi que l'image finale de la voiture qui émerge de la boue nous ramène à Marion, à nous-mêmes, et à l'idée de liberté.



After the relaxation of *North by Northwest*, *Psycho* marks the director's return to a more serious tone, and to some of *Vertigo's* themes. In *Vertigo*, the hero's desire to re-impose illusion on reality took the form of a macabre quest; now, once again, the triumph of illusion signifies the psychic death of an individual.

Taking the familiar and the everyday as its starting point, the film plunges deeper and deeper into the abnormal. Immediately after the credits, the camera gives us a commonplace view of a city and its rooftops. Suddenly, in an absolutely arbitrary way, we are given the date and the hour, to within a minute. The camera approaches some buildings, hesitates a moment, then with the same apparent arbitrariness selects a window and leads us there to have a look. It could – or so it seems – be any window, any time. We thus find ourselves plunged into the familiar and detailed world of the normal, better prepared for the banality of the brief love-scene which follows, with its conversation about money worries. This world, precisely because it has been situated in time and space with so much particularity, is our world; these characters are like us. Identification with Marion Crane is crucial to Hitchcock's themes: links between the normal and the abnormal, the universal potential for abnormality, and, following on from this, connections between free states of mind and those that aren't free, and the gulf which separates them.

Psycho's technical structure differs significantly from that to which Hitchcock accustomed us in his previous films, notably the three most recent ones to feature James Stewart. In *Rear Window* and *Vertigo*, for example, we saw everything from the point of view of the central character who, as clearly defined as he was, remained an Everyman with whom we had no trouble identifying. His discoveries were ours. In *Psycho* the investigation is shared amongst several characters, none presented in much detail: the private investigator, Marion's lover, and her sister. Our consciousness all the more readily identifies with theirs, at crucial moments, because they are mere puppets. The result is that the film is depersonalised: its interest lies in *what is discovered*, not (as in *Vertigo*) in the reactions of the one

doing the discovering. Thus, to a superficial observer, *Psycho* may appear less coherent and more fragmented (in the image of Saul Bass's brilliant credit-sequence, a premonition of things to come later in the film, as so often in Hitchcock), which is well suited to the subject of the disintegration of a consciousness incapable of managing reality.

The noted absence of personality in the investigators also helps us to focus our attention where Hitchcock wants it: on the two characters on whom the construction and meaning of the film turn, Marion Crane and Norman Bates (and, if you like, Norman's mother).

.....

The conception of the film may be summed up in the simultaneous opposition and alignment of Marion's normality and Norman's madness. At the beginning of the film we see Marion in the grip of an irresistible impulse whose intensity destroys her freedom of choice. From the moment she steals the money (and, subtly, Hitchcock never shows her deciding to take it – she never gets to the point of deciding – rather, she is gradually possessed by her decision), Marion, under the sway of fear, becomes unable to think and act rationally. An instant's reflection would be enough to show her that she has no chance of succeeding, as the accusing voices which speak to her in the car tell her clearly: she alone could have stolen the money, her chances of escaping the police and finding a safe hiding-place are so slight that no sensible person could take them seriously. She knows that even her lover will refuse the money and the solution it offers (she doesn't manage to finish the imaginary conversation she has with him in her head as she drives). In fact, her behaviour is very close to that of Norman who is himself 'possessed', a detail which their later conversation will make explicit.

The sequence with the suspicious policeman and the exchange of cars underlines this well. Since she has been noticed, there is absolutely no point in changing cars: the policeman will find the new one as easily as the old. She wastes \$700 in the process, but she is unable to act otherwise. Having abandoned herself to her criminal impulse (we

learn a little later that Norman similarly succumbed to an even more terrible impulse several years before) she is no longer in control of her will. In fact, Marion's essential function in the film is to bridge the gulf between everyday normality and psychosis: without these first twenty minutes, which some critics find pointless, the film would lose its universality and become a simple description of a particular psychological case.

Our impression of being inexorably dragged along, in spite of ourselves, is brilliantly conveyed by simple means. We see Marion's face as she drives, eyes fixed on the road as if in a trance (Hitchcock excels, throughout the film, in the telling and expressive use of eyes), and then we take her place and see the ribbon of road roll out before us, so that we end up identifying with Marion and sharing her distress, her feeling of being taken over by an irresistible force. Obviously, the policeman, his stare inscrutable behind dark glasses, by and large represents, for Marion and for us, our conscience: conveying, in this case, the certainty that she will be unable to escape the consequences of her act.

.....

The confrontation between Marion and Norman is the key to the film, especially in the conversation they have while eating sandwiches just after Marion has overheard the quarrel between Norman and his mother. Their conversation clearly touches on the underlying themes of the film: free will and psychological predetermination. And it's thanks to this conversation that Marion succeeds in freeing herself from her obsession, that she decides to return the money through an impulse as natural as her previous impulse steal it, thus escaping the trap in which she was caught like a bird. In fact she frees herself thanks to her intuitive perception of Norman's condition: *he is unable to escape*. Seeing him, she discovers that she has regained her freedom of choice.

Birds play a central role in the scene – the birds that Norman has stuffed – and their significance is complex. He thinks of Marion as of a bird, at first, in quite a sinister way: and at this moment a bird of prey hangs ominously above her head, its gaze turned towards Marion. There is a double visual metaphor here: Norman is at the same time the bird of prey and the victim, himself a prisoner of his own distress and absence of will-power. He is, truth be told, a victim precisely *because* he is a bird of prey. His acts have condemned him, like Macbeth, to a perpetual state of loss of will where each instant predetermines the next. Marion, for her part, is a bird because she is free – not a bird of prey, but an unconfined, spontaneous, and natural being. And it's because she is a bird that she is killed, the stabbing, of course, being a violent substitute for rape.

.....

The whole sequence offers an example of the supreme technical and stylistic mastery which Hitchcock has attained. It is a mastery which goes much further than what is ordinarily understood by 'technique' and 'style', for here technique is inseparable from what it expresses. Hitchcock persuaded Janet Leigh to live her role as no actress had done before, while stripping Perkins of all those mannerisms which were becoming intrusive, eliciting in their place a performance of thorough-going interiority. The subtle evolution of the connections between the two characters, the concentrated and psychologically profound dramatic irony, Marion's liberation as a result of gaining insight into Norman, and the free-

dom which provokes her death, all this is magnificently realised. The characters are situated with extreme precision in their environment: the composition of the image, the framing, playing roles equivalent to those of the actors. Marion, visibly not especially out of her element in a motel setting, nonetheless shows some discomfort here. Her movements, her way of sitting down, reveal her uneasiness. Norman, in contrast, despite his nervousness, is as comfortable in the room decorated with his stuffed birds as in his office. However, the childish mannerisms in his speech and gestures also link him to a setting in which we never actually see him – his bedroom. When Vera Miles explores the house a little later in the film, we instinctively recognise it precisely as having to be Norman's room, from the knowledge that we possess of Norman himself.

At the moment when Norman leaves her, Marion, having made her decision, becomes a different creature from the Marion of the car journey. When Norman watches her undress through a hole in the wall, it is *his* eye which is as if entranced, whereas Marion has rediscovered her equanimity. She moves towards the shower in order to feel the purifying water flow coolly down her face and body, frees herself from her anguish, and washes herself with the naturalness of a bird. What follows is the most horrific murder ever shown on a screen: horrific not only in its physical hideousness, but in its pointlessness. Marion dies for no reason, victim of the lewd desire of the enslaved to destroy that which is pure and free. The murder is as irrational as the theft of the money. It is essential for the Hitchcockian thematic to show the continuity between the normal and the abnormal. After Marion's death, the investigation develops around the psychotic personality of a being permanently incapable of exercising his will.

Hitchcock is one of those rare artists who can effortlessly work on two levels, the level of popular melodrama and a deeper psychological / metaphysical level. A perfect example of this is the extraordinary camera movement which accompanies the carrying of the mother from her room on the first floor, the camera pausing, turning, gently rising in order to observe her emergence from above. At one level, our curiosity is maintained through our being prevented from moving in too closely as we look. At another level, the emphasis is on the distance which separates us from Norman, and thus on the objectivity with which we watch him act. *Psycho*, as has been well noted, is crammed with symbols borrowed from fantastic tales and Victorian melodrama: haunted house, imprisoned madwoman, dark room and sinister recesses, secrets hidden in attic and cellar, doors which open stealthily, etc. But, after Freud, we no longer take such things at face value: a secret passage, closed chest or cupboard, a madwoman in a cellar – these symbols were in wide circulation at a time when the subconscious suffered the repercussions of severe sexual repression. Hitchcock knowingly uses our reactions to such symbols so that the horror and his psychological interpretation feel intimately linked. Given that Norman's condition is the result of a long period of sexual repression, the reference to Victorian melodrama is appropriate. Take, for example, the sequence where Vera Miles explores the house. Simply at the level of horror, it's brilliant. We see her move slowly forward towards the staircase with a timid step, the camera preceding her all the way up the stairs as if it exerted a magnetic pull, then we take her place and we're the ones who mount the staircase leading to the darkened room. The technique is familiar: we identify with the heroine in danger, in the act of climbing these stairs where a brutal murder has already been committed. She visits the rooms,

makes some significant discoveries in each of them: the room where Norman went to look for his mother, the attic where he sleeps, and finally the cellar. But at the same time we explore a personality subject to a psychosis whose secret workings we follow with terror. It is easy to seize upon the symbolism of the cellar and the attic: they make an impression on our subconscious whether we are familiar with psychology or not. The attic represents the sick man's conscious mental development: strange confusion of the childish and the adult (the toys, the record of the Eroica symphony). The cellar is the source of repressed sexuality: it is where we find the mother.

The psychiatrist's explanation deserves some comment: it too lends itself to a double interpretation. As an explanation it is slight and superficial, though authentic and adequate enough if we see the film as a simple *thriller*. If the film were no more than that, we would doubtless be licensed to look no further. In fact, in its context, this verbosity risks masking the truth. The final scenes which immediately follow constitute an implicit refutation: it's not simply a matter of a 'case', and the extreme abnormality is not as distant from us as we imagine it to be.

If we recall *Vertigo*, we will understand why *Psycho* must be Hitchcock's first 'horror movie'. His art led him to a point where it became inevitable that he would envisage the possibility of final and irremediable horror. Never has a human being been as irretrievably alone as the defenceless creature seated, trembling, in the cell clasping a blanket. The destruction of the freedom of a personality is total here. The moment where Norman spares the fly leads us briefly back to Marion's murder – the two acts being equally arbitrary and pointless – and Marion's death clearly makes no more sense to a deranged mind than the murder of a fly. This gesture of pity towards the fly constitutes a sort of expiation in the face of a cruel and uncomprehending society. So the features of the corpse superimpose themselves on the living face: Norman's identity is finally drowned by illusion.

It is this finality which gives the film, in the last analysis, its curious effect of serenity – a serenity completely free from complacency. We watch a permanently incurable madman through the lucid and objective eyes of a director whose art is above all a triumph of will and of character. The final horror has been surmounted, since no horror can surpass Norman's condition. We can return to life and to optimism. Serenity and optimism are the essence of Hitchcock's art.

And it's thus that the final image of the car emerging from the mud leads us back to Marion, to ourselves, and to the idea of liberty.

Robin Wood

Translation by Deborah Thomas

With thanks to Susan Spitzer and Ginette Vincendeau