

Note de lecture : Arnaud Coutant, *Les lois d'Alfred Hitchcock*, Paris, Mare & Martin, coll. Droit & Cinéma, 2018, 223p.

Par Julien Pieret
e-legal, Volume n°3

Pour citer l'article :

Julien Pieret, « Note de lecture : Arnaud Coutant, *Les lois d'Alfred Hitchcock*, Paris, Mare & Martin, coll. Droit & Cinéma, 2018, 223p. », in *e-legal, Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, Volume n°3, avril 2019.

Adresse de l'article :

<http://e-legal.ulb.be/volume-n03/droit-et-culture-pop-2/note-de-lecture-arnaud-coutant-les-lois-d-alfred-hitchcock-paris-mare-martin-coll-droit-cinema-2018-223p>

La reproduction, la communication au public en ce compris la mise à la disposition du public, la distribution, la location et le prêt de cet article, de manière directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, ainsi que toute autre utilisation qui pourrait être réservée à l'auteur ou à ses ayants droits par une législation future, sont interdits, sauf accord préalable et écrit de l'Université libre de Bruxelles, en dehors des cas prévus par la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins applicable en Belgique.

© Université libre de Bruxelles - avril 2019 - Tous droits réservés pour tous pays - ISSN 2593-8010



§1 Près de quarante ans après son décès survenu en 1980, Alfred Hitchcock continue de fasciner : son œuvre cinématographique et télévisuelle¹ génère continuellement de nouveaux commentaires qui sans cesse polissent l'héritage d'un réalisateur au génie immarcescible. Ces analyses ne se limitent pas au champ des études cinématographiques ; non, l'étude des films matriciels² d'Alfred Hitchcock irrigue aussi l'ensemble des sciences de l'humain et du social. Assez rares sont les réalisateurs—*a fortiori*, les réalisatrices—à avoir fait l'objet de plusieurs encyclopédies académiques³ et d'une revue universitaire leur étant exclusivement consacrées⁴. Parmi les récentes publications francophones d'envergure sur Alfred Hitchcock, il faut noter cet ouvrage intitulé *Les lois d'Alfred Hitchcock* écrit par Arnaud Coutant et publié au sein de la passionnante collection *Droit et cinéma* des éditions parisiennes Mare & Martin⁵.

§2 Professeur en droit public à l'Université de Reims Champagne Ardenne, Arnaud Coutant est un spécialiste reconnu de l'histoire constitutionnelle des États-Unis⁶ et d'Alexis de Tocqueville (1805-1859) auquel il a consacré sa thèse de doctorat⁷. S'inscrivant par ailleurs dans le courant *Droit & littérature*⁸—il analyse juridiquement autant le polar étatsunien⁹ que les contes de fées européens¹⁰—, Arnaud Coutant combine dans l'ouvrage ici recensé son inclination à l'étude du droit et de la justice *dans et à partir de* la culture populaire et sa passion pour le cinéma hitchcockien¹¹.

§3 *Les lois d'Alfred Hitchcock* est un titre polysémique ; il peut autant suggérer une étude des mises en scène du droit et de la justice dans l'œuvre du cinéaste qu'annoncer une description des normes, juridiques, éthiques ou sociales, que l'on peut en déduire. Si Arnaud Coutant embrasse ces deux perspectives, la structure de l'ouvrage renvoie à la figure d'un cinéaste législateur et creuse le sillon d'un Hitchcock, démiurge obsessionnel et *control freak* qui abhorrait toute surprise dans sa vie quotidienne¹² ou dans la réalisation de ses films¹³. En effet, l'ouvrage se compose de trois chapitres comme autant de lois hitchcockiennes à l'énoncé transparent et aux effets que l'on devine implacables : « Première loi : le mariage conduit au meurtre » - « Deuxième loi : la justice humaine est injuste » - « Troisième loi : seule la loi divine est juste ». On l'aura compris : Arnaud Coutant nous présente l'œuvre d'un législateur désabusé ; les règles que son univers consacre ayant moins pour but d'organiser pacifiquement la société et la vie de ses membres que de rappeler l'imperfection de leurs institutions en ce compris judiciaires et religieuses. Hitchcock est un jusnaturaliste, profondément pessimiste sur la nature humaine et divine ; et c'est précisément la thèse que soutient Arnaud Coutant tout au long de sa passionnante visite de l'œuvre du maître.

§4 L'exposé de la première loi, « le meurtre conduit au mariage », est jubilatoire. Arnaud Coutant rappelle à quel point, chez Hitchcock, « la raison du crime est

intime. Il est, principalement lié à la relation que l'assassin entretient avec la victime »¹⁴. Et cette relation est toujours directement ou indirectement maritale. Quand ce n'est pas un couple qui s'assassine, avec le cas échéant la complicité d'un tiers aimant illégitime—Madame Paradine tue son mari (*The Paradine Case / Le procès Paradine*—1947) ; Monsieur Elster, avec l'aide de sa maîtresse, liquide son épouse (*Vertigo / Sueurs froides*—1958)—, c'est plus généralement le produit du mariage, l'institution familiale, qui est le lieu où s'écoule le sang—l'oncle Charlie qui tente de supprimer sa nièce (*Shadow of a Doubt / L'ombre d'un doute*—1943), la petite Marnie qui use d'un tisonnier pour protéger sa mère prostituée des assauts d'un client (*Marnie / Pas de printemps pour Marnie*—1964) et, évidemment, l'halluciné Norman, le matricide transformiste qui occit une cliente (*Psycho / Psychose*—1960).

§5 Même dans les récits d'espionnage où, à première vue, la protection d'un intérêt national semble l'enjeu prioritaire, c'est, en dernière instance, rappelle Arnaud Coutant¹⁵, une querelle conjugale ou familiale qui constitue le moteur narratif—entre une fille et son père nazi (*Foreign Correspondant / Correspondant 17*—1940) ou entre une femme et son mari terroriste (*Sabotage / Agent secret*—1936). Aussi, que ce soit dans *The 39 Steps (Les 39 marches*—1935) ou, plus tard, dans *North by Northwest (La mort aux trousses*—1959), ce qui intéresse Hitchcock (et le public), ce sont les amours contrariées des protagonistes et non les secrets d'État que ceux-ci recherchent¹⁶ ; le comble étant atteint dans *Topaz (L'étau*—1969) où Hitchcock met moins en scène la duplicité idéologique d'agents doubles plongés au cœur de la crise des missiles cubains que leur infidélité conjugale à l'issue forcément dramatique.

§6 Si le crime est donc affaire de ménage, il est logique que son arme renvoie à la sphère domestique. Arnaud Coutant prend un vif plaisir, communicatif, à rappeler l'usage assez parcimonieux des armes à feu dans des films comptant autant de morts¹⁷ ! Hitchcock leur substitue régulièrement des objets usuels : la paire de ciseaux (*Dial M for Murder / Le crime était presque parfait*—1954), le four à gaz (*Torn Curtain / Le rideau déchiré*—1966) ou la cravate (*Frenzy*—1972). Le crime apparaît ainsi familier ; il peut surgir de nos armoires, se produire dans notre lit, bref, s'inscrire dans un quotidien en principe rassurant. Même l'inoffensif oiseau se fera meurtrier sous la caméra du réalisateur britannique (*The Birds / Les oiseaux*—1963) alors que l'avion mitrailleur qui canarde Cary Grant courant dans un champ de maïs échoue lamentablement à l'éliminer (*North by Northwest*).

§7 On pourrait, pour poursuivre la perspective tracée par Arnaud Coutant, estimer que si, effectivement, « le mariage conduit au meurtre », l'inverse est aussi souvent vrai chez Hitchcock : le crime mène au mariage ! Quand le couple n'est pas en soi une aventure criminelle—Monsieur et Madame sont ravisseurs (*Family Plot / Complot de famille*—1976)—, il en est le produit. Il n'est, en effet, pas rare de voir dans ses films une union ne s'établir qu'à la suite d'un déferlement de

violence—dans les précités *The 39 Steps* ou *North by Northwest*, les couples, au départ antagonistes, se forment sur les cendres de plusieurs cadavres ; pire, dans *Marnie*, l'héroïne subira un viol conjugal lors de son voyage de noce mais finira par tomber amoureuse de son époux, ; enfin, *Rebecca* (1940) ne peut être aimée de son mari qu'après qu'il lui ait appris les circonstances de la mort de sa première épouse, lui faisant ainsi perdre « la naïveté et la pureté qui l'avaient tant séduit chez la jeune femme »¹⁸. Il y a donc quelque chose de pourri au royaume du mariage ; la filmographie d'Hitchcock est tout entière destinée à en pervertir les éléments constitutifs—le consentement est rarement libre, éclairé ou sincère—et à détourner les obligations que l'union sacrée fait naître—la fidélité est sporadique, le soutien mutuel souvent feint et la confiance toujours mise en doute¹⁹. Les symboles sont ironiquement convoqués à l'écran : loin de sceller une union, la bague offerte est l'indice d'un crime (*Shadow of a Doubt*)²⁰ ; alors qu'initialement, elles les entravent, les menottes des protagonistes (*The 39 Steps*) permettront, plus tard, leur rapprochement sentimental²¹. Bref, si le mariage est si régulièrement criminogène, c'est précisément parce qu'il est voué à l'échec tant il repose « sur la volonté fragile et instable de deux personnes (...) incapables de tenir leurs promesses, leurs engagements »²². Alors, certes, dans la majorité des cas, les films d'Hitchcock se clôturent par une issue heureuse et celle-ci recouvre fréquemment la figure d'une promesse de mariage ou d'un bonheur conjugal retrouvé... Mais ne nous y trompons pas :

« de nombreuses fins heureuses sont relativement superficielles. Encore une fois, les films d'Hitchcock respectent les conventions pour mieux les tordre et montrer que la vérité se situe ailleurs. Ces exceptions sont trop nombreuses pour être tout à fait anodines : qu'il s'agisse de retrouvailles amoureuses ou de la punition des criminels, le retour à l'ordre et à la justice, la promesse du bonheur futur ne sont jamais aussi simples qu'il y paraît. C'est pourquoi certaines fins répondent à cette exigence de clôture et de satisfaction du public de manière tout à fait superficielle et montrent paradoxalement leur artificialité »²³.



Scène de *The Wrong Man* (Le faux coupable—1957) : le suspect est-il celui que l'on voit ? Source : [\[wikipedia\]](#) (téléchargée le 9 janvier 2020)

§8 Comme cette citation l'indique, le retour à la justice ponctue régulièrement la fin des films d'Alfred Hitchcock... Mais un retour davantage sur elle-même que vers le futur ; la justice fait du surplace, elle n'offre en définitive aucune perspective. Pire, sous la caméra sardonique d'Hitchcock, « la justice humaine est injuste ». Tel est le titre du deuxième chapitre du livre d'Arnaud Coutant, énonçant la deuxième loi du réalisateur. Cette partie de l'ouvrage commence par la description de l'étrange scène de jugement de Margot Wendice, poursuivie pour avoir tué l'homme que son mari avait engagé pour la tuer (*Dial M for Murder*)²⁴. Éclairée de façon inquiétante, filmée en plan fixe, Grace Kelly apparaît, seule, sidérée, muette, hochant seulement une tête dont les yeux semblent chercher un regard absent ; elle ne répond pas à la voix du magistrat qui, froidement, énonce le chef d'accusation et la condamne à mort. Aux yeux d'Arnaud Coutant, cette séquence singulière est emblématique du point de vue d'Hitchcock sur la justice : « tout cela est subjectif, déformé, comme vu dans le reflet d'un miroir. La justice est une fiction, une reconstruction ultérieure »²⁵. Dans ce chapitre, l'auteur confirme, de façon systématique et en mobilisant de nombreux films, la thèse selon laquelle « les procès hitchcockiens sont par excellence des lieux de l'indicible et de l'incompréhension »²⁶.

§9 Parmi la filmographie d'Hitchcock composée de cinquante-sept longs-métrages, des scènes de tribunaux sont visibles dans une douzaine de films, souvent, comme ci-dessus, de façon elliptique mais parfois, dans quatre cas, certes pas ses plus grands succès critiques ou publics²⁷, ces séquences « sont au cœur de la narration et occupent une place prépondérante dans le déroulement de l'action »²⁸. Cette

relative fréquence explique que, dès les premiers essais d'études combinées du droit et du cinéma, Alfred Hitchcock ait fait l'objet d'analyses pionnières²⁹. Et très vite, la justice qu'il dépeint apparaîtra, aux yeux des analystes, particulièrement pernicieuse : dans la majorité de ces films mettant en scène, fut-ce sporadiquement, un procès, soit un verdict erroné est prononcé—une personne innocente est condamnée—, soit celui-ci est *in extremis* empêché par l'arrestation miraculeuse du vrai coupable (*A Wrong Man*), un aveu inattendu (*The Paradine Case*) ou, précédemment et plus simplement, la fuite du héros (*Young and Innocent / Jeune et innocent—1937*). Bref, « la procédure judiciaire ne conduit pas à la vérité »³⁰ comme l'indique Arnaud Coutant qui en fait le premier article de la deuxième loi hitchcockienne. Cette impuissance s'explique autant par la fragilité des preuves matérielles (quand celles-ci ne sont pas tout simplement fabriquées par le coupable pour induire les enquêteurs en erreur)³¹ que par la difficulté de leur interprétation—l'exemple emblématique étant la photo du héros de *North by Northwest* qui, à première vue, semble l'incriminer d'un meurtre qu'il n'a pourtant pas commis³². Les témoignages, chez Hitchcock, sont souvent erronés : ils sont soit volontairement biaisés—le cas du témoin criminel ou silencieux³³—, soit malencontreusement inexacts—le cas du témoin amnésique ou l'erreur sur la personne³⁴. L'aveu, pourtant considéré comme la « reine des preuves »³⁵, n'échappe pas aux manipulations—un homme avoue un meurtre qu'il n'a pas commis pour protéger sa femme (*Under Capricorn / Les amants du Capricorne—1949*)³⁶—et lorsqu'il est sincère, il se produit généralement en dehors de l'arène judiciaire—par exemple, la confession du criminel à un prêtre (*I Confess / La loi du silence—1952*)³⁷. Bref, dans les films d'Hitchcock, « la vérité émerge toujours à la suite d'un dysfonctionnement du système judiciaire ou par accident »³⁸ ; elle n'est jamais la conclusion logique d'une procédure rationnelle et objective.

§10 Les apories que présente la justice chez Hitchcock ne procèdent cependant pas d'un hasard malheureux ou d'une cruelle coïncidence : elles sont inévitables en raison de l'indigence des professionnels de la justice pénale. Dans ses films, les policiers sont incompetents (*North by Northwest*) ou davantage guidés par leurs sentiments que par la raison (*Shadow of a Doubt*)³⁹, les procureurs cherchent avant tout à poursuivre leur ambition personnelle plutôt que les vrais coupables (*I Confess*)⁴⁰. Surtout, Hitchcock ne prend guère les magistrats au sérieux et en dresse un portrait souvent acide : ils sont rarement impartiaux et se permettent des commentaires moraux dénués de toute démonstration juridique—à plusieurs reprises, Hitchcock nous dépeint des juges qui regrettent publiquement l'acquittement prononcé par un jury ou qui s'autorisent des remarques personnelles déplacées lors des audiences (*I Confess, The Paradine Case* ou *Vertigo / Sueurs froides—1958*)⁴¹. À plusieurs reprises également, les juges d'Hitchcock sont physiquement myopes ce qui peut sans peine être interprété comme le symbole de leur cécité morale ou de leur aveuglement face aux faits et

aux personnes qu'ils ont à juger (*Easy Virtue / Le passé ne meurt pas*—1927 ; *Young and Innocent* et *The Paradine Case*)⁴². Ces juges ne paraissent guère conscients du fardeau tragique pesant sur leurs épaules⁴³ ; ils semblent au contraire envisager leur office tel un jeu et, dénués d'empathie, ils ne font état d'aucun scrupule au moment de condamner une personne à mort⁴⁴. Pire, ils sont fréquemment retors, cupides ou concupiscent. Il s'agit là d'un fil rouge de la filmographie d'Hitchcock que l'on retrouve autant dans sa période anglaise (ainsi, le magistrat à la tête d'un réseau criminel dans *Jamaica Inn / La taverne de la Jamaïque*—1939)⁴⁵ que jusque dans ses derniers films américains (ainsi, la condamnation d'un innocent dans *Frenzy*). Autre personnage judiciaire : l'avocat. Celui du *Procès Paradine* commet l'erreur de tomber amoureux de sa cliente qui le repousse, ce qui mènera à sa chute professionnelle—sa réputation est ternie—, personnelle—il a mis son couple en danger—et morale—par sa faute, un innocent se suicide. L'avocat hitchcockien est ainsi un être « fragile et tourmenté »⁴⁶. Il est cependant décisif de préciser que cette charge vise moins les professionnels de la justice que l'institution judiciaire en tant que telle : pour Hitchcock, c'est bien la justice des hommes qui est irrémédiablement viciée. D'ailleurs, lorsque des profanes y participent—la plupart des procès hitchcockiens mettent en présence un jury populaire—, ils apparaissent tels des « individus médiocres », qui au mieux ne servent à rien, au pire semblent animés d'une « folie punitive »⁴⁷. Le film *The Wrong Man* est sur ce point emblématique puisque, dans ce film réaliste inspiré d'une histoire vraie minutieusement reproduite à l'écran⁴⁸, les jurés nous sont présentés comme des poltrons assez peu concernés par le destin de l'accusé dont ils sont convaincus, à tort, de la culpabilité.



Affiche de The Paradine Case (Le procès Paradine—1947) : l'avocat, sa femme et sa cliente... Source : [\[wikipedia\]](#) (téléchargée le 9 janvier 2020)

§11 Pour Hitchcock, la justice est un petit théâtre de la médiocrité humaine ; c'est comme il le dit lui-même « un jeu de salon, un jeu mondain »⁴⁹. À Londres, il fréquentait le milieu judiciaire dont les membres se retrouvaient le soir dans un club de *gentlemen* où Hitchcock avait également ses habitudes ; il assistait régulièrement aux audiences qui se tenaient dans l'impressionnante cour *Old Bailey*⁵⁰ ; il paraîtrait même qu'enfant, il ait caressé le rêve de devenir avocat⁵¹. Bref, c'est en toute connaissance de cause qu'il nous offre un portrait finalement assez fidèle de l'institution judiciaire, de ses membres et de leur *habitus* : au-delà des rebondissements souvent invraisemblables du scénario, derrière le trait parfois caricatural visible à l'écran, Hitchcock développe en définitive « une approche réaliste du monde judiciaire car mettant en lumière son essence : une fiction »⁵². L'impuissance de la justice, pire, les drames auxquels son exercice conduit, sont plus fondamentalement révélateurs d'une « méfiance vis-à-vis de l'être humain et de ses réalisations en particulier juridiques »⁵³. Cette vision assez sombre témoigne aussi d'un profond désaveu de l'État et du pouvoir qu'il exerce. Hitchcock n'a aucune confiance envers les institutions politiques : dans la plupart de ses films, celles-ci échouent « misérablement à protéger des individus ordinaires subitement emportés par une machination irrationnelle et fatale. Le héros hitchcockien ne peut compter que sur lui-même s'il souhaite démontrer son innocence ou même tout simplement survivre »⁵⁴. C'est particulièrement le cas dans *The Man who Knew too Much* (*L'homme qui en savait trop*—1956) : afin de protéger son enfant kidnappé par des malfaiteurs, le héros est tenu à un silence vis-à-vis des autorités qui le conduira même à être considéré comme suspect par la police⁵⁵. Le cinéma d'Hitchcock est un cinéma de « l'échec des institutions »⁵⁶ : à ses yeux, aucun gouvernement n'est à même de pacifier les relations nécessairement conflictuelles qu'entretiennent des individus en proie à de profonds tourments ; plus encore, c'est la légitimité même d'une telle ambition qu'Hitchcock réprouve dans le chef de l'autorité politique⁵⁷. Par conséquent, « la loi humaine n'a aucune valeur. Les individus ne la respectent pas (...) d'un côté, certains individus veulent violer la loi ; et, de l'autre, la loi elle-même doit être violée car elle conduit à une injustice ! »⁵⁸. Et malheur à l'impudent qui oserait analyser différemment l'œuvre d'Hitchcock... Celle-ci est en effet univoque et ne laisse aucune place à la libre interprétation du public. On se souviendra qu'Hitchcock est le cinéaste clef de « la politique des auteurs » forgée par François Truffaut dans plusieurs articles fondateurs publiés dans les *Cahiers du Cinéma* entre 1954 et 1955, politique qui érige le réalisateur comme seul auteur d'un film et dont l'étude systématique permet de construire la seule interprétation autorisée du film. Arnaud Coutant traduit en quelque sorte cette posture critique dans le langage du droit : en évoquant les travaux de Dworkin ou de Hart sur l'interprétation juridique et en les mettant en perspective avec la façon dont Hitchcock fabrique ses films, il montre que l'interprétation d'un film d'Hitchcock est toujours celle que ce dernier a voulu susciter dans le chef du spectateur⁵⁹. Si Hitchcock est un législateur, alors et logiquement, l'interprétation autorisée de ses lois lui appartient exclusivement. L'espace interprétatif hitchcockien est dès lors

un espace clos : quadrillé par le scénario, balisé par la mise en scène et refermé par le montage.

§12 Ainsi, jamais n'est-il question, chez Hitchcock, d'« une identité entre les forces de la loi et les forces du bien »⁶⁰. La désapprobation radicale que manifeste Hitchcock à l'encontre de tout gouvernement civil doit évidemment être corrélée à ses convictions religieuses particulières. Nous touchons ici au cœur de la thèse d'Arnaud Coutant, selon laquelle Hitchcock est un jusnaturaliste. « Seule la loi divine est juste » est d'ailleurs la dernière loi décryptée par Arnaud Coutant dans le troisième chapitre de son ouvrage. Cette loi, que mettent en scène ses films⁶¹, est en effet régulièrement visible à l'écran. Si les tribunaux apparaissent, comme on l'a dit, bien incapables de rendre justice, alors faut-il se tourner vers la Providence : dans les films d'Hitchcock, on ne compte plus les « méchants » qui périssent accidentellement (*Shadow of a Doubt*, *Vertigo*, *The Man who Knew too Much*, *Strangers on a Train—L'inconnu du Nord-Express—1951...*). Parmi ces décès autant fortuits que salutaires, on peut aussi pointer l'amusante mise en abîme opérée dans *Stage Fright (Le grand alibi—1950)* : l'intrigue se déroule dans le milieu du théâtre, tous les personnages portent des masques et se mentent... et l'assassin de périr en raison de l'effondrement du lourd rideau de la scène sur sa personne⁶² ! Quand le sort ne permet pas à la justice de se réaliser, c'est le coupable lui-même qui, pétri de remords, met fin à ses jours, s'infligeant en quelque sorte la punition qu'il mérite : on compte ainsi un nombre important de suicides dans le cinéma hitchcockien (*Jamaica Inn*, *Rebecca*, *Foreign Correspondant*, *I Confess*, *Spellbound / La maison du Docteur Edwardes—1947, ...*)⁶³. La séquence sans doute plus explicite sur cette justice d'inspiration divine est celle extraite de *The Wrong Man* : croupissant dans sa cellule dans l'attente d'un verdict de culpabilité aussi injuste qu'annoncé, le héros prie. Il est filmé en gros plan. Par un magnifique fondu enchaîné, Hitchcock enchaîne avec un gros plan du vrai criminel, celui avec lequel le héros fut confondu par plusieurs témoins, criminel qui est arrêté en flagrant délit, ce qui sauve la mise du héros ! « Sans l'intervention divine (...), le vrai coupable n'aurait pas été condamné. Mais surtout, le faux coupable, le mauvais homme dans le titre original, l'innocent, aurait payé à sa place, par la faute de la justice humaine et de sa fragilité »⁶⁴. L'efficacité redoutable de la Providence contraste particulièrement avec les attermoissements approximatifs de la justice humaine et Hitchcock semble s'amuser à nous le rappeler à la moindre occasion.

§13 L'éducation catholique, plus particulièrement jésuite, qu'a reçue Hitchcock est bien connue et elle constitue une grille de lecture régulièrement convoquée par les exégètes hitchcockiens⁶⁵ ; Arnaud Coutant la rappelle dès les premières lignes de son ouvrage⁶⁶, y fait régulièrement référence et lui consacre ensuite et spécifiquement plusieurs pages⁶⁷. En réalité, Hitchcock n'est pas tant un jésuite—il ne croit pas à la possibilité pour l'homme de foi de faire le bien et sa foi est tout sauf prosélyte⁶⁸—mais bien un janséniste, courant catholique dissident

particulièrement rigoriste, apparu au XVII^e siècle et initié par l'évêque Cornelius Jansen (1585-1638). Insistant sur « l'impuissance humaine, sur l'incapacité de l'individu, sur sa faiblesse »⁶⁹, le jansénisme a fortement influencé un pan de la pensée jusnaturaliste par le privilège qu'il accorde à la loi divine au détriment des lois humaines, nécessairement imparfaites. Cette pensée juridique est notamment incarnée par Jean Domat (1625-1696)⁷⁰, l'auteur des *Lois civiles dans leur ordre naturel*, dont la théorie est mobilisée par Arnaud Coutant pour mettre en perspective la vision du droit charrié par Hitchcock⁷¹. Cette doctrine jusnaturaliste est particulièrement visible à l'écran dans *I Confess* : un tueur confesse à un prêtre son meurtre, prêtre qu'il fait ensuite chanter car il est au courant de l'amour réciproque que lui porte sa femme. Poursuivi par erreur à la suite d'une machination du vrai tueur, le prêtre refuse, à l'audience, de briser le secret de la confession quitte à être condamné à tort...⁷². Bref et sans aucune équivoque, le héros est prêt à sacrifier sa vie pour préserver l'intégrité de la règle religieuse ; celle-ci doit impérativement triompher quel qu'en soit le coût. Car si, chez Hitchcock, « le strict respect des règles religieuses peut conduire à la catastrophe »⁷³, peu importe : en tant que lois divines, ces règles sont suprêmes et seules légitimes.

§14 « Á l'origine du jansénisme, on trouve l'abîme séparant 'la vertu' humaine et la 'grâce' divine : du fait de leur nature immanente, les individus sont tous des pécheurs, le péché définit leur statut ontologique »⁷⁴ ; l'ensemble des films d'Hitchcock semble traduire à l'écran cette vision particulièrement sombre de l'être humain. Aucun personnage hitchcockien n'est totalement innocent⁷⁵. Preuve en est le destin comparable du prêtre dans *I Confess* et du détective dans *Vertigo* : ces deux personnages, pourtant manipulés et victimes d'une machination, sont certes formellement acquittés à la suite de leur procès mais ils ne peuvent s'empêcher de se sentir coupables, l'un d'avoir succombé au péché de chair⁷⁶, l'autre d'avoir failli à protéger une femme assassinée par son mari⁷⁷. Et cette culpabilité va jusqu'à entamer leur santé mentale. Ainsi, « la présomption d'innocence est le propre de la loi humaine tandis que la présomption de culpabilité est le propre de la loi divine »⁷⁸. Dans le plus léger *The Trouble with Harry (Mais qui a tué Harry ?—1956)*, plusieurs personnes découvrant le cadavre de Harry s'imaginent, à tort, être responsables de sa mort (lors d'un accident de chasse, à l'occasion d'une rixe conjugale, ...), et toutes tentent spontanément de dissimuler les preuves pouvant les incriminer. Á l'issue du film, l'on apprend qu'Harry est décédé d'une mort naturelle ; entretemps, des personnes parfaitement innocentes se sont conduites en coupables modèles ! Par cette fable, Hitchcock entend nous démontrer qu'un criminel potentiel sommeille en chacun de nous⁷⁹. Dans son univers, tout le monde est en réalité coupable et il n'est dès lors guère étonnant (ni même particulièrement choquant) que la justice pénale frappe, comme on l'a rappelé, des innocents qui ne le sont probablement pas tant que cela : le suspect hitchcockien est ainsi « condamné en tant qu'homme dans un lieu où chacun devrait normalement être jugés pour des faits »⁸⁰.

§15 L'ambiguïté fondamentale de la personnalité humaine tiraillée entre le bien et le mal, Hitchcock la traitera cinématographiquement au moyen de plusieurs motifs formels—on note dans nombre de plans la présence de miroirs qui crée des « doubles » ou d'escaliers comme symboles d'un passage psychique à un autre⁸¹—ou scénaristiques—sa fascination pour les espions, personnes duales par excellence et dont le métier même consiste à duper autrui au nom d'un bien supérieur⁸², la récurrence du travestissement dans ses films (*Vertigo*, *Psycho*). Hitchcock filme également et fréquemment des personnages à la personnalité troublée et multiple (*Spellbound*, *Psycho*, *Marnie*)⁸³ ou des « duos » contrastés qui en réalité symbolisent ensemble la dualité humaine qui fait coexister bien et mal en chacun de nous (Charlie et Charlotte dans *Shadow of a Doubt*, les deux complices de *Strangers on a Train*)⁸⁴. D'ailleurs, dans son univers aux frontières morales poreuses, les « bons » peuvent sembler idiots ou naïfs, les « méchants » élégants et érudits ; les vertus des premiers peuvent se révéler incertaines tandis que la repentance est toujours possible pour les seconds⁸⁵.

§16 Voilà en dernière instance pourquoi nous sommes tous et toutes coupables d'après Hitchcock : parce que le bien et le mal coexistent en chaque personne ; la vie entière n'est qu'une lutte entre nos pulsions opposées, notre volonté plus ou moins affichée de faire le bien et notre désir plus ou moins enfoui de faire le mal⁸⁶. L'homme est coupable d'exister, tout simplement. Voilà aussi pourquoi les événements portés en justice sous l'œil d'Hitchcock sont « des drames humains qui échappent à toute justice parce qu'ils sont des drames de la solitude spirituelle et du for intime »⁸⁷ ; la justice humaine est incompétente pour les envisager correctement et seule la loi divine permettra d'y apporter une solution. Bien entendu, cette culpabilité originelle a quelque chose à voir avec le sexe. Membre d'une société britannique encore marquée par le puritanisme victorien⁸⁸, Hitchcock ne cesse de mettre en scène des personnages aux conduites sexuelles déviantes : au mieux pratiquent-elles le sexe avant le mariage (*The Manxman*—1929)⁸⁹ ou en dehors de ses liens (pratiquement un film sur deux !), au pire, elles s'adonnent au viol et à la prostitution (*Marnie*), à l'homosexualité (*Rope / La corde*—1948) fut-elle fantasmée (*Strangers on a Train*)⁹⁰, à l'inceste plus ou moins symbolique (*Shadow of a Doubt*, *Psycho*, *Notorious / Les enchaînés*—1946)⁹¹ ou encore à la nécrophilie (*Vertigo*)⁹². Le paradoxe saute aux yeux : pourtant « saturé de culpabilité, le sexe demeure simultanément l'une des seules activités radicalement libres disponibles aux êtres humains »⁹³. Mais ces pratiques ne pourront évidemment rester sans conséquence. Tôt ou tard, la loi divine frappera le pêcheur car le Dieu d'Hitchcock est tout sauf miséricordieux : sa conception janséniste en fait au contraire un être dur et implacable⁹⁴. Le Jour du Jugement dernier approche inexorablement et, qui sait, il pourrait bien survenir sous la forme d'une folie avienne meurtrière (*The Birds*)...⁹⁵



Scène de *I Confess* (La loi du silence—1952) : une foule s’apprête à lyncher un innocent acquitté... Source : [\[flickr\]](#) (téléchargée le 9 janvier 2020)

§17 En conclusion, *Les lois d’Alfred Hitchcock* constitue une relecture inédite de l’œuvre du cinéaste en raison de l’angle juridico-ludique adopté par Arnaud Coutant. Il faut d’ailleurs souligner la forme très accessible de cette publication—le propos n’est jamais jargonneux ; les notes infra-paginales sont quasi inexistantes ; seule une courte mais essentielle bibliographie est fournie en annexe. La démonstration sous la forme de trois lois décortiquées par l’auteur et illustrées par l’ensemble de la production hitchcockienne offre aussi une synthèse opportune des principales théories que cette production a générées avec pour focale la vision du droit et de la justice qui s’en dégage. Il s’agit enfin et surtout d’un ouvrage dont la lecture rend pressante l’envie de (re)voir les films du maître. Certes, ce livre présente un bémol irrésistible : pour les besoins de la démonstration, l’auteur explique inévitablement les retournements de situation propres à la plupart des scénarios mis en scène ! Bref, le livre *spoile* ou divulgâche pour reprendre l’équivalent forgé au Québec. Mais, en réalité, aucun de ces deux termes n’est ici idoine : personne ne *spoile* Alfred Hitchcock ; rien ne gâche la vision de l’un de ses films, pas même la révélation de son intrigue. On peut les voir, les revoir et les revoir encore, notre plaisir, innocent ou coupable, est sans cesse renouvelé tant la jubilation scopique que suscite ce cinéma apparaît inébranlable.

Arnaud Coutant est cette année professeur invité par le Centre de droit public et la Maison des sciences humaines. Il effectuera un séjour de recherches de deux semaines en mars et avril 2020. Plusieurs activités, notamment autour de l'œuvre d'Alfred Hitchcock seront organisées dans ce cadre. Informations à venir sur le site du Centre de droit public et celui de la Maison des sciences humaines de l'ULB.

1. Pour une présentation exhaustive, récente et francophone de cette œuvre, voyez Benoliel B., Esposito G., Joudet M. et Rauger J.-F., *Hitchcock, La Totale. Les 57 films et 20 épisodes TV expliqués*, Paris, éditions E/P/A, 2019. ↵
2. Dans son histoire de la cinéphilie, Antoine de Baecque envisage la réception polémique de l'œuvre d'Hitchcock par la critique française telle une période emblématique des principaux débats reconfigurant l'analyse de l'art cinématographique ; voyez *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, spéc. le chapitre III « L'affaire Hitchcock. Scandales, polémiques et révélations dans la cinéphilie française (1949-1966) », pp. 97-133. Dans le champ de la critique anglo-saxonne, l'expression *Hitchcock's test cases* a été forgée ; elle renvoie au fait de considérer ses films comme étalons permettant d'éprouver de nouvelles théories dans l'analyse du cinéma ; Creekmur C. K., Doty A., « Introduction », in Creekmur C. K., Doty A. (eds), *Out in Culture. Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 8. Cet ouvrage contient ainsi cinq contributions portant sur le réalisateur britannique. ↵
3. Whitty S., *The Alfred Hitchcock Encyclopedia*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2018 ; Freedman J. (ed.), *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, New York, Cambridge University Press, 2015 ; Letich T., Poague L. (eds), *A Companion to Alfred Hitchcock*, Chichester, John Wiley & Sons, coll. Wiley-Blackwell Companion to Film Directors, 2011. Cette dernière collection propose à ce jour dix-sept ouvrages tous consacrés à des hommes ; voyez la présentation de cette collection en ligne : [<https://www.wiley.com/en-be/Wiley+Blackwell+Companions+to+Film+Directors-c-2974>], consulté le 6 janvier 2020. ↵
4. La revue *Hitchcock Annual* publiée par la *Columbia University Press* (vingt-trois volumes à ce jour) ; voyez son site internet [<https://cup.columbia.edu/distributed-press/hitchcock-annual>], consulté le 6 janvier 2020. ↵
5. Cette collection regroupe à ce jour quatre ouvrages : Flores-Lonjou M., Épinoux E. (dir.), *La famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*, 2016 ; Flores-Lonjou M., Épinoux E., Lefebvre V. (dir.), *Frontière(s) au cinéma*, 2019 et Defferrard F., *La pensée juridique de Sheldon Cooper. Ou comment faire du droit avec The Big Bang Theory*, 2019. Voyez sa présentation en ligne [<http://www.mareetmartin.com/collection/droit-cinema-0>] ; consulté le 20 décembre 2019. D'autres ouvrages édités par Mare & Martin, dans la collection *Libre droit*, intéresseront aussi les personnes intéressées par les analyses croisées du droit et de la culture populaire : Le Pluart Q., Plouhinec P. (dir.), *Du droit dans Game of Thrones*, 2019 ; Defferrard F. (dir.), *Le droit saisi par la science-fiction*, 2017 ; Miniato L., Jouve E. (dir.), *Chronique judiciaire et fictionnalisation du procès. Discours, récits et représentations*, 2016 ; ou encore Defferrard F., *Le droit selon Star Trek*, 2015. ↵
6. Voyez son *Histoire constitutionnelle des États-Unis* en trois tomes publiés aux éditions Mare & Martin, coll. Droit public, 2012, 2013 et 2016. ↵
7. Voyez son ouvrage *La pensée juridique de... Tocqueville*, Paris, Mare & Martin, coll. La pensée juridique de..., 2019. ↵
8. Voyez « Droit et littérature, un mouvement juridique et démocratique », in Laffaille F. (dir.), *Droit et littérature*, Paris, Mare & Martin, Cahiers Rémois Annuels de Droit & Politique Étrangers & Comparés, n°4, 2015. ↵
9. Voyez « Prohibition et littérature, l'Amérique corrompue de Dashiell Hammett », in Coutant A. (dir.), *Prohibitions*, Paris, Mare et Martin, coll. Vin et droit, 2018. ↵
10. Voyez « La Norme dans les contes de fée », in Ranouil R., Dissaux N. (dir.), *Il était une fois... Analyse juridique des contes de fées*, Paris, Dalloz, 2018. ↵

11. Voyez son interview publiée sur le blog *Droit et cinéma* à l'occasion de la sortie de l'ouvrage, mars 2019 ; en ligne [<https://lesmistons.typepad.com/blog/2019/03/entretien-avec-arnaud-coutant-auteur-de-louvrage-les-lois-dalfred-hitchcock-mare-et-martin-2018.html>], consulté le 19 novembre 2019. ←
12. Voyez Schickel R., « We're Living in a Hitchcock World, All Right! » qui énumère les habitudes névrotiques du réalisateur (mêmes repas, mêmes habits, mêmes chambres d'hôtel...), *The New York Times*, 29 octobre 1972, en ligne [<https://www.nytimes.com/1972/10/29/archives/were-living-in-a-hitchcock-world-all-right-the-hitchcock-touch.html>], consulté le 20 décembre 2019. Dans cet article fameux, Schickel trace un parallèle entre les angoisses du réalisateur et la paranoïa de la société occidentale. C'est la biographie controversée de Donald Spoto qui a le mieux disséqué les petites manies obsessionnelles du maître : *La face cachée d'un génie. La vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Ramsay, coll. Poche cinéma, 1994. ←
13. La précision avec laquelle Hitchcock préparait ses tournages est bien documentée ; voyez Audler D., *Les cahiers de Hitchcock. Les secrets d'un créateur de génie*, Paris, JC Lattès, 1999 qui reproduit scénarios, scripts, *storyboards*, ..., de la plupart de ses films. Cette minutie ne renvoyait pas seulement à un enjeu psychique mais présentait également une vertu stratégique permettant à Hitchcock d'obtenir gain de cause dans les discussions qui pouvaient l'opposer à ses producteurs, scénaristes, cadreur ou monteurs sur tel ou tel aspect d'un film. L'ouvrage d'Audler précité propose ainsi plusieurs fac-similés de courriers faisant état de ces négociations et qui témoignent de l'opiniâtreté souvent triomphante d'Hitchcock ; voyez Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock, op. cit.*, p. 193. L'obsession d'Hitchcock ne porte pas seulement sur la fabrique de ses films mais constitue également le thème central de la plupart des récits mis en scène ; voyez Glissant M., *Le maître de l'obsession*, Mémoire de Master 2 Cinéma & audiovisuel (Recherche), Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2013, en ligne [https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00844607/file/Le_maA\ tre\ de\ l\ obsession.pdf], consulté le 17 décembre 2019 (l'exemple emblématique étant bien entendu *Rear Window (Fenêtres sur cour—1954)* qui narre les aventures d'un homme alité obsédé par l'observation de son voisinage). ←
14. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock, op. cit.*, p. 23. ←
15. *Ibid.*, pp. 31-35. ←
16. Ce qu'il appelle le « McGuffin », soit « un truc (...) un gimmick (...) le nom que l'on donne à ce genre d'action : voler... les papiers - voler... les documents—voler... un secret (...) Cela n'a aucune importance » ; *Hitchcock Truffaut*, Paris, Ramsay, édition définitive, 1983, pp. 111-113. Voyez sur ce « McGuffin » Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock, op. cit.*, pp. 33-35. ←
17. *Ibid.*, pp. 23-31. ←
18. *Ibid.*, p. 51. ←
19. *Ibid.*, pp. 43-68. ←
20. *Ibid.*, p. 56. ←
21. *Ibid.*, pp. 57-58. ←
22. *Ibid.*, p. 43. ←
23. Brisset T., *Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain*, thèse de doctorat, Philosophie, Université de Grenoble, 2012, p. 272 ; disponible en ligne [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924092>], consulté le 18 décembre 2019. Dans le même sens, voyez aussi Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock, op. cit.*, pp. 168-170. ←
24. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock, op. cit.*, p. 71. ←
25. *Ibid.*, p. 205. ←
26. Bouilly F., « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », *Esprit*, 2007, n° 8, p. 197. ←
27. Kostron A. K., « Book Review. Lawyers, Law & the Movies: The Hitchcock Cases », *California Law Review*, 1998, vol. 86, n° 21, p. 223. ←
28. Brisset T., *Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain, op. cit.*, p. 160. Les quatre films pointés par l'auteur sont *Easy Virtue (Le passé ne meurt pas—1927)* ; *Murder (Meurtre—1930)* ; *The Paradine Case (Le procès Paradine—1947)* et *I Confess (La loi du silence—1952)*. ←

29. Voyez Bergman P., Asimow M., *Reel Justice. The Courtroom goes to the Movies*, 2nd ed., Kansas City, Andrews Mc Meel Publishing, 2006 qui propose une analyse de trois films d'Hitchcock : *Paradine Case*, *I Confess* et *The Wrong Man (Le faux coupable—1957)*. Ces trois films étaient déjà commentés dans la première édition de cet ouvrage publié en 1996. Sans faire l'objet d'une étude systématique, plusieurs films d'Hitchcock sont évoqués dans Denvir J. (ed.), *Legal Reelism. Movies as Legal Texts*, Urbana, University of Illinois Press, 1996. En langue française, c'est *The Case Paradine* qui cristallise l'essentiel de l'analyse de Guéry C., *Les avocats au cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, spéc. pp. 168-171, intitulée « Alfred Hitchcock et la justice ». ↵
30. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 73. ↵
31. *Ibid.*, pp. 74-79. ↵
32. *Ibid.*, pp. 79-80. ↵
33. *Ibid.*, pp. 80-83. ↵
34. *Ibid.*, pp. 83-86. ↵
35. Barret C., « L'aveu : reine des preuves ? L'aveu dans la procédure pénale », *Annales médico-psychologiques. Revue psychiatrique*, 2013, vol. 171, n° 7, pp. 446-467. ↵
36. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 87. ↵
37. *Ibid.*, pp. 87-89. ↵
38. Kostron A. K., « Book Review. Lawyers, Law & the Movies: The Hitchcock Cases », *op. cit.*, p. 227. Notre traduction. ↵
39. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, pp. 90-95. ↵
40. *Ibid.*, pp. 100-102. ↵
41. *Ibid.*, 98-99. ↵
42. Michot J., « Faire obstacle à la vérité et tromper les attentes : Hitchcock et Wilder comme on les connaît peu », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2019, vol. XVII-n°1, en ligne [<http://journals.openedition.org/lisa/10968>], consulté le 7 janvier 2020. Voyez aussi Sipièrè D., « La justice chez Alfred Hitchcock : procès et procédés », *CinémAction*, 2002, n°105, p. 160 et Brisset T., *Le cinéma d'Alfred Hitchcock : une œuvre du devenir-humain*, *op. cit.*, p. 165. ↵
43. Pour une exploration de cette représentation du juge, assez fréquente au cinéma, voyez Lefebvre V., « Le juge tragique. La responsabilité de juger à l'épreuve du 7^e art », in *e-legal, Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, 2018, vol. 1, en ligne [<http://e-legal.ulb.be/volume-n01/arrets-sur-images-les-representations-du-juge-au-cinema/le-juge-tragique-la-responsabilite-de-juger-a-l-epreuve-du-7-sup-e-sup-art>], consulté le 8 janvier 2020. ↵
44. L'une des dernières scènes du *Procès Paradine* est révélatrice de cette froideur : le juge qui a condamné Madame Paradine à mort ironise sur l'empathie manifestée par sa femme lors du repas ; voyez la reproduction du dialogue tenu à cette occasion, Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 162. ↵
45. Arnaud Coutant rappelle que dans le roman initial de Daphné du Maurier, le chef de bande n'était pas un magistrat mais un vicaire, ce qui confirme la volonté d'Hitchcock de dresser un portrait à charge de la justice ; *ibid.*, p. 100. ↵
46. *Ibid.*, p. 97. ↵
47. Bouilly F., « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », *op. cit.*, p. 197. ↵
48. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 79 et p. 96. Pour une analyse approfondie de ce film qui occupe une place singulière dans la filmographie d'un Hitchcock manifestement très ému par le fait divers à l'origine du récit, voyez Salecl R., « Le vrai coupable », in Zizek S. (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, 2^{ème} éd., Paris, Capricci, 2010, pp. 201-212. ↵
49. *Hitchcock Truffaut*, *op. cit.*, p. 171. ↵

50. Spoto D., *La face cachée d'un génie. La vraie vie d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 51. C'est précisément cette *Old Bailey* qui est reproduite à l'identique dans le *Procès Paradine* ; voyez Michot J., « Faire obstacle à la vérité et tromper les attentes : Hitchcock et Wilder comme on les connaît peu », op. cit.. ↵
51. Kostron A. K., « Book Review. Lawyers, Law & the Movies: The Hitchcock Cases », op. cit., p. 235. ↵
52. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 205. Cette analyse assez fine de la vision de la justice chez Hitchcock contraste avec les premières études ayant pris ses films comme matériau et qui s'évertuaient, de façon assez vaine, à débusquer les erreurs et les invraisemblances des procédures projetées à l'écran ; voyez Bergman P., Asimow M., *Reel Justice. The Courtroom goes to the Movies*, op. cit.. ↵
53. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 125. ↵
54. Dynia P., « Alfred Hitchcock and the Ghost of Thomas Hobbes », *Cinema Journal*, 1976, vol. 15, n° 2, p. 39. Notre traduction. ↵
55. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 82 et p. 155. ↵
56. *Ibid.*, p. 161. ↵
57. Dynia P., « Alfred Hitchcock and the Ghost of Thomas Hobbes », op. cit., p. 38. Comme l'indique le titre de cet article, on peut en effet tracer un parallèle entre l'état de nature dépeint par Hobbes et la société telle que filmée par Hitchcock. Le parallèle s'arrête cependant au constat puisqu'Hitchcock n'envisage pas un seul instant qu'un quelconque Léviathan puisse garantir l'ordre et la sécurité parmi les hommes. ↵
58. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 155. On notera d'ailleurs qu'Hitchcock n'eut de cesse, pendant une partie importante de sa carrière, de subtilement violer la loi qui s'appliquait à son métier de cinéaste, soit le célèbre *Code Hays* qui, entre 1934 et 1966, interdisait aux cinéastes de porter atteinte à la morale et aux mœurs. Sur la façon dont Hitchcock s'est joué de ce code, voyez *ibid.*, pp. 179-184. ↵
59. *Ibid.*, pp. 191-203. L'auteur évoque aussi les interventions d'Hitchcock, plus moraliste que jamais, à l'issue de chacun des épisodes de la série *Alfred Hitchcock présente* : si besoin en est, le cinéaste livre se faisant la seule leçon que l'on peut déduire du récit ; voyez p. 203. ↵
60. Buscombe E., "Dickens and Hitchcock", *Screen*, 1970, vol. 11, n° 4-5, p. 111. Notre traduction. ↵
61. Voyez l'article 2 de cette loi : « le cinéma permet la mise en scène de la loi divine » ; Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 153. ↵
62. *Ibid.*, p. 172. ↵
63. *Ibid.*, pp. 171-172. ↵
64. *Ibid.*, p. 173. ↵
65. Les clefs interprétatives fournies par cette éducation étaient déjà au cœur de l'ouvrage fondateur d'Éric Rohmer et de Claude Chabrol sur Hitchcock ; *Hitchcock*, Paris, éd. universitaires 1957. ↵
66. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 16. ↵
67. *Ibid.*, pp. 175-178. ↵
68. Bouilly F., « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », op. cit., p. 193. ↵
69. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 176. ↵
70. Parmi une bibliographie abondante consacrée à ce juriste, voyez Renoux-Zagamé M.-F., « Domat : du jugement de Dieu à l'esprit des lois », *Le Débat*, 1993/2, n° 74, pp. 49-62. On notera que Jean Domat reçut également une éducation jésuite qu'il réprouvera par la suite ; voyez l'entrée consacrée au jansénisme de Domat par l'encyclopédie *Universalis* en [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-domat/1-un-janseniste/>], consulté le 11 janvier 2020. ↵
71. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, op. cit., pp. 164-165 et p. 176. ↵

72. *Ibid.*, pp. 88-89. ←
73. Stam R., « Hitchcock and Bunuel: Desire and the Law », *Studies in the Literary Imagination*, 1983, vol. 16, n° 1, p. 13. Notre traduction. ←
74. Zizek S., « Dans ses yeux insolents, je vois ma perte écrite », in Zizek S. (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, *op. cit.*, p. 253. Le titre de cette contribution est un vers emprunté à *Phèdre* de Racine et que l'auteur envisage comme une « épitaphe appropriée à l'univers d'Hitchcock », pp. 256-257. ←
75. « L'innocence n'existe pas » est le deuxième article de la deuxième loi d'Hitchcock (« la justice humaine est injuste ») ; voyez Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, pp. 103-121. ←
76. *Ibid.*, p. 118. Dans une fin alternative finalement non tournée, le prêtre devait effectivement être lynché par une foule convaincue de sa culpabilité ; p. 178. ←
77. *Ibid.*, p. 117. ←
78. *Ibid.*, p. 110. ←
79. *Ibid.*, pp. 118-121. ←
80. Bouilly F., « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », *op. cit.*, p. 205. ←
81. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, pp. 132-133 et pp. 144-145. Sur la symbolique de l'escalier comme « motif hitchcockien », voyez l'entrée *Staircases* dans Walker M., *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 350-372. ←
82. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, pp. 130-131. ←
83. *Ibid.*, pp. 143-144. ←
84. *Ibid.*, pp. 139-142. ←
85. *Ibid.*, pp. 135-139. ←
86. « La division entre Bien et Mal est relative » est le premier article de la troisième loi d'Hitchcock (« seule la justice divine est juste ») ; voyez *ibid.*, pp. 125-151. ←
87. Bouilly F., « Condamné en tant qu'homme. Les procès hitchcockiens », *op. cit.*, pp. 192-193. ←
88. Coutant A., *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, p. 139. ←
89. *Ibid.*, pp. 147-148. ←
90. *Ibid.*, pp. 148-149. ←
91. *Ibid.*, pp. 150-151. ←
92. Le héros incite ainsi une femme à s'habiller et se coiffer comme une autre femme décédée ; « c'est homme veut coucher avec une morte ; c'est de la pure nécrophilie » dira Hitchcock à propos de *Vertigo* ; *Hitchcock Truffaut*, *op. cit.*, p. 208. ←
93. Stam R., « Hitchcock and Bunuel: Desire and the Law », *op. cit.*, p. 17. Notre traduction. ←
94. Kostron A. K., « Book Review. Lawyers, Law & the Movies: The Hitchcock Cases », *op. cit.*, p. 225. On notera, avec Arnaud Coutant, qu'Hitchcock, réalisateur dur et implacable s'il en est, se considère comme le Dieu de ses films (c'est le sens de ses apparitions dans les films qu'il a réalisés ou des modifications, systématiques, qu'il apportait aux récits littéraires qu'il adaptait à l'écran) ; *Les lois d'Alfred Hitchcock*, *op. cit.*, pp. 207-208. Voyez aussi ses propos à Truffaut : « dans le film de fiction, c'est le metteur en scène qui est un dieu » ; *Hitchcock Truffaut*, *op. cit.*, p. 82. ←
95. Stam R., « Hitchcock and Bunuel: Desire and the Law », *op. cit.*, p. 23. ←

