



Autopsie d'un meurtre

Anatomy of a murder

de Otto Preminger

Fiche technique

USA - 1959 - 2h40 - N. & B.

Réalisateur :
Otto Preminger

Scénario :
Wendell Mayes d'après un roman de Robert Traver

Musique :
Duke Ellington

Interprètes :
James Stewart
(Paul Biegler)
Lee Remick
(Laura Manion)
Ben Gazzara
(Frederick Manion)
Joseph N. Walch
(Le juge Weaver)
Kathryn Grant
(Mary Pilant)
Arthur O'Connell
(Parnell McArthy)
Eve Arden
(Maida Rutledge)
George C. Scott
(Claudia Dancer)



James Stewart, Eve Arden, Lee Remick et Ben Gazzara

Résumé

Les clients ne se pressent pas chez l'avocat Paul Biegler, qui de ce fait pratique davantage la pêche que la plaidoirie. Un jour, une certaine Laura Manion vient le trouver pour lui demander de défendre son mari, le lieutenant Frederick Manion, accusé de meurtre d'un homme qui aurait tenté de la violer. Mais la police doute de cette version des faits. Un procès à sensation commence : Manion était-il sain d'esprit au moment des faits, l'individu assassiné était-il ou non en train de violer Laura ?...

Critique

(...) D'emblée, l'histoire du film mêle les «gros sous» et les vêtements féminins. Dans le livre, raconte Preminger, «la femme était plus âgée que l'homme» : sans doute est-ce pour cette raison (et pour se venger de ne pas l'avoir eue sur **Forever Amber**) que Preminger engagea Lana Turner face au quasi débutant Ben Gazzara. Mais l'actrice refusa de porter le pantalon prévu par Preminger, elle voulait être habillée par Jean Louis. «Vous voyez la femme d'un obscur lieutenant habillée par Jean Louis ?» *Felix culpa* : l'engagement de Lee Remick a fait basculer le film dans un domaine infiniment plus premingérien que celui des vamps mûrissantes pour garnison.

La narration commence par un éblouissant travail de Sam Leavitt introduisant le vrai héros du film, d'abord dans la petite ville (dont nous ne verrons pratiquement plus que la gare), puis à son domicile, en nous fournissant tous les renseignements au fil de la caméra et de la musique de Duke Ellington (dont nous saurons bientôt que ce héros s'attache à l'écouter et à la jouer). Curieusement, ce début ressemble à celui d'un «thriller» westernien : l'avocat sans cause tient la place du «privé», il est muni d'une fidèle secrétaire (Eve Arden) et d'un fidèle «assistant» (mais accoutré comme un trappeur, et nettement plus âgé) : lui même vivote, jusqu'au coup de téléphone

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

féminin qui, dans une Série noire, l'entraînerait à des périls mortels. Mais déjà, l'inséparable petit chien de Lee Remick, les débonnaires joueurs de billard d'un arrière-plan très soigné, évacuent l'inquiétude. Nous ne sommes ni dans la menaçante métropole du thriller, ni dans la «communauté» prompte au lynch comme au redressement de torts, mais dans un lieu disloqué (la continuité de l'exposition ne se retrouvera plus, matériellement, sur l'écran), voire erratique : l'Amérique de la «nouvelle frontière» kennedyste, et de la vogue des «caravanes». Notre héros «vieux jeu» en est encore au jazz classique, et à la gravure japonaise au mur de sa cuisine. Dernier détail : «l'assistant» renoncera à l'alcool, moins dramatiquement mais dans le même contexte que Dean Martin dans **Rio Bravo** de Hawks, certainement pas le genre de film apprécié par Preminger. Car, tel un shérif chevaleresque, le protagoniste de Preminger est seul.

Ici se révèle une feinte perversité : notre avocat faussement désabusé («la loi morale est juridiquement un mythe») va affronter un client qui, loin d'exciter notre pitié (héros de guerre, il est allé tuer l'homme qui avait violé sa femme), nous est antipathique d'entrée de jeu. Personne à l'évidence ne veut le défendre, puisqu'il se rabat en l'occurrence sur un ex-«district attorney», peu habitué aux plaidoiries. La lucidité du défenseur perce lentement la défense de son client, son arrogance et sa désinvolture : quand il lui conseille de soutenir qu'il a agi en état de démence, il ajoute : «C'est à vous de savoir votre degré de folie.»

Le procès proprement dit s'engage sous la houlette du juge Joseph Walch, coup commercial de Preminger, qui donne l'occasion de jouer (excellamment) son propre «emploi» au «petit juge» qui avait soutenu l'accusation de l'armée contre Joseph MacCarthy. Ce grand-père venu d'ailleurs (il est spécifié que le personnage est un juge de remplacement) «coiffe» le réseau parental que l'avocat doit convaincre de son talent : instance maternelle (Eve Arden) et paternelle (Arthur O'Connell) face au couple ambigu que constituent Ben Gazzara et *l'enfantine* Lee Remick.

Avec celle-ci, Preminger retrouve une nouvelle variante de sa galerie de prédilection : aguicheuse probablement naïve, irresponsable sans perfidie, amoureuse qui s'allume et s'éteint aussi vite, Laura (sic !) Manion baigne dans la confusion des sentiments. Quand elle va jusqu'à s'offrir à l'avocat dans l'unique scène pathétique, soulignée par l'éclairage, à la porte de sa caravane, ce n'est sûrement pas pour sauver Manion. Mais Biegler ne cherche que sa vérité à lui, si tant est qu'il la cherche, et s'éloigne. Le procès commence, cahin-caha, mais, très vite, Biegler va avoir un autre adversaire que l'actuel «district attorney» (qui s'avère un imbécile). Ici se produit la pliure qui ne va qu'accessoirement servir de repère à la fêlure du couple Manion. Deux personnages nouveaux entrent dans l'action : leur symétrie ? ils sont tous deux «habités» par une idée fixe. Cette symétrie est perceptible dans le temps et dans l'espace (ils gravissent sous le même angle l'escalier du tribunal). Il s'agit du «maître du barreau» (Dancer) que l'attorney a fait venir en renfort, et de la propre fille de l'homme assassiné, Mary Piliant.

Celle-ci ne peut accepter l'hypothèse que son père ait agressé une femme. Délicieusement raidie dans sa conviction, elle assiste à l'évocation de la «preuve matérielle» qu'elle aurait fait disparaître, et s'éclipse. Ce minime suspense permet de clore le débat par un affrontement entre elle et Dancer. Celui-ci se prend à son propre piège et se démasque en tant qu'homme : sous le brillant joueur capable de désarçonner un Biegler qui lui-même trouve sa meilleure forme au fur et à mesure que le procès avance, George C. Scott (intéressant choix d'interprète si l'on songe à la suite de sa carrière) campe un puritain refoulé dont l'approche physique de Lee Remick puis de Kathryn Grant, lors de ces interrogatoires où le questionneur est à vingt centimètres de la questionnée, trouble la stratégie et brouille la pensée. On a beaucoup rappelé la formation juridique de Preminger, on le voit ici transformer le prétoire en «machine érotique», transformation d'autant plus sensible que, biaisant avec la tradition hollywoodienne, il ne s'intéresse absolument pas aux réactions du jury. Après

ce climax, il n'y a plus besoin d'entendre les plaidoiries. Le film se resserre sur la pittoresque tribu de Biegler : la conclusion ludique laisse une chance de sincérité à Laura Manion («elle pleurerait», dit le gardien du camp) et rappelle qu'au-dessus du droit strict, il y a la poésie.

Preminger faisait des films qui se ressemblaient en dépit de l'absence de thématique et prétendait ne pas s'en souvenir. Il est pourtant impossible que le «témoin à charge» plus que douteux exhibé par l'accusation (le prisonnier qui s'est bagarré avec Manion) ne prélude pas au Burgess Meredith de **Tempête à Washington** («Même si j'avais dit la vérité, on ne me croirait pas»). Quant à l'obsession du rapport père-fille, elle éclate dès que Biegler s'intéresse à la personnalité de Laura Manion, laquelle croit avoir hérité de son père (!) un tempérament instable. Enfin, la vocation première de Preminger était d'être acteur, et il est manifeste qu'il s'est identifié, pour une fois, à l'un de ses personnages : à Biegler en personne, metteur en scène d'un procès où il cherche à la fois quelque argent (tout en en affectant le mépris) et surtout, la revanche de son honnêteté foncière contre ceux qui truquent leurs causes. Il a travaillé à l'évidence en complicité avec James Stewart : un Stewart au sommet de ses possibilités. Le comédien ranime en effet ses souvenirs d'idéaliste rêveur (chez Capra), sa fausse gaucherie, son understatement si spécieux, et les filtre à l'expérience (acquise chez Hitchcock) de son versant inquietant, un peu muflé. Il faut le voir piéger littéralement le juge (d'ailleurs ravi) en laissant trainer le hameçon qu'il fabrique «pour calmer ses nerfs» (tel Dana Andrews jouant au football miniature dans **Laura**) à la page idoine d'un livre de droit, ou exploiter l'exhibitionnisme spontané de sa cliente après lui avoir recommandé un habillement «modeste» ! Il domine ainsi une interprétation succulente, à commencer par le couple meurtri, qui durera ce qu'il durera, formé par Ben Gazzara, faux dur et vrai jaloux, et Lee Remick, fausse tombeuse et vraie femme-enfant. La dramatisation obtenue par Preminger se redoublant, à l'intérieur du tribunal, d'un travail de caméra qui touche à la virtuo-

sité, l'ironie concrétisée par la «chute» (le talon haut bien visible sur la poubelle) aura moins dissous le romantisme que rendu limpide l'impossible statut juridique de la beauté.

Gérard Legrand
Positif n°334 - Décembre 1988

Preminger hurle à tous vents : je suis un cinéaste réaliste. Boutade ? Non pas. S'il tourne son film tout entier dans une petite ville du Michigan, s'il tourne à Chicago, à Londres, au Canada, à Saint-Trop', en Israël, est-ce pour jouir d'une plus grande liberté qu'à Hollywood? Est-ce pour trouver un nouveau motif de publicité qui permettra d'ailleurs de battre au passage tous les records locaux? Je crois que les raisons essentielles sont autres : d'abord la réduction du budget. **Anatomy** a d'ailleurs été tourné à l'incroyable vitesse de quatre minutes de film par jour. Ensuite, Otto, mobile comme sa caméra, adore les voyages. Il a besoin de changer de décor, de quitter les sunlights autrefois essentiels à son art pour pouvoir se renouveler. L'art évident mais indicible de Preminger nécessite un contact direct avec l'ordre de la raison, une prise de terre, un sujet, un cadre bien précis. Tant mieux si les contraintes réalistes s'opposent au style classique de Preminger, provoquant de part en part quelques ruptures de ton. Il y a dix ans, livré à lui-même, Preminger n'aurait pas tourné de scènes crépusculaires sans éclairage aucun, il n'aurait pas mis l'accent sur les détails de notre vie quotidienne, il aurait orienté le jeu de Lee Remick vers une fascination très artificielle, comme celui de Gene Tierney et non pas en fonction d'une optique réaliste. Ici, nous gagnons, puisque nous avons à la fois la fascination et le réalisme le plus cru.

Admirable est le réalisme de jeu des acteurs secondaires. On reproche souvent aux *Cahiers* de ne pas parler des acteurs. Eh bien, parlons-en ! Des vingt-cinq qui figurent au générique, il n'en est pas un auquel l'on puisse faire quelque reproche. Je parle de réalisme. Mais, me répondra-t-on, presque tous les comparses du film sont typés, et Stewart lui-même est typé. Certains

gestes reviennent fréquemment chez lui ; il n'a jamais d'allumettes, etc. C'est que la composition n'exclut pas le réalisme, que celui-ci se situe au niveau du résultat, non de l'approche. Elle accentue la vraisemblance : la plupart des personnages qui s'expriment en public, essaient de se créer une attitude particulière. Il est intéressant de noter les répétitions forcées de ces attitudes et leurs différences d'un personnage à l'autre. Le passage derrière la barre des témoins met en évidence ces différences : Paquette, l'aide du bistro qui a l'habitude d'essayer des verres toute la journée et qui ne veut pas parler, ne sait que faire de ses mains. Au contraire du psychiatre, le docteur Smith, très décontracté, qui essuie ses lunettes avec ce geste large et continu si fréquent chez les intellectuels américains. On remarque d'ailleurs à propos de ces personnages l'importance des apparences, du vêtement chez Preminger. O'Connell est déçu de voir un psychiatre jeune et imberbe, portant un nom bien américain plutôt que quelque nom germanique qui en eût imposé au jury. Cette philosophie du vêtement, à qui nous devons les plus belles touches humoristiques du film est la même que celle de Carlyle, auquel la firme de Preminger rend un discret hommage. Preminger, comme Carlyle demandait à tout écrivain de le faire, «*looks through the shows of things, into things themselves*». Mentionnons également l'étonnante complexité des rapports entre l'attorney et son aide Dancer, dans le rôle duquel George C. Scott nous offre une composition de tout premier plan.

Le personnage du vieil ivrogne qui a volé et bu une centaine de litres de whisky nous montre bien que tous ces comparses se définissent plus ou moins comme des personnages négatifs. A leur propos, gentiment, mais sûrement, Otto critique, Otto raille.

Tandis qu'au contraire, avec le personnage de Paul Biegler, Preminger propose. Il est le héros positif du film. James Stewart, sublime, trouve ici le rôle de sa vie. Il est à lui seul le sujet du film ; il a l'âge, les manières, l'humour de Preminger. Et je crois qu'il faut considérer **Anatomy of a murder** comme une œuvre autobiographique. De Preminger,

nous retrouvons l'alternance entre le sérieux et le dilettantisme, alternance qui finit par devenir identité. Si notre cinéaste, pardon, notre avocat est plus fort que tous les autres, s'il gagne la partie, n'est-ce pas parce qu'il ne prend pas son métier au sérieux, parce qu'il passe presque tout son temps à aller à la pêche, à jouer du jazz. Parce qu'il aime la bonne cuisine, parce qu'il a pour aide un vieil alcoolique aux initiatives déplacées mais combien fructueuses. Par son jeu, par sa façon d'agir, Stewart-Preminger nous montre bien cette confusion des valeurs. Il est le plus fort parce qu'il est plongé dans la vie la plus concrète.

C'est en quelque sorte une définition de l'honnête homme du vingtième siècle que Preminger nous propose. Cette définition, certains pourront la qualifier de cynique. Le machiavélique Biegler ne montre-t-il pas un brio dans la rouerie qui est assez inouï ? D'autant plus inouï qu'il n'est pas souligné et que nous avons la surprise de le découvrir, à l'état naturel, sans commentaire, en même temps que le spectateur du procès. Il faut le voir couper l'interrogatoire de Laura Manion sous le fallacieux prétexte que Dancer s'interpose physiquement entre le témoin et lui. Mais la rouerie poussée à ce point dénote une intelligence trop grande pour ne pas ignorer la sensibilité. De tous les grands cinéastes, Preminger est peut-être l'un des plus cruels, l'un des plus lucides, mais certainement l'un des moins méchants. Les cyniques sont des gens comme il faut.

«Sur un sujet sérieux on retrouve ici la même volonté de mêler le plaisant au tragique que dans **La Grande Guerre** et la même ambiguïté sur la signification d'un film, qui semble fait avant tout pour plaire et pour séduire. Sans parler des hardiesses toutes verbales qui valurent, paraît-il, quelques ennuis au réalisateur et qui se bornent à des détails scabreux et de mauvais goût, comme il s'en trouve dans tous les procès, mais qu'il ne semblait pas indispensable de reproduire in-extenso dans un film de fiction. A moins qu'il ne s'agisse, ici encore, d'une habileté et d'intentions publicitaires douteuses. »

J'avoue ne point comprendre ces cri-

tiques, exprimées par Jean-Louis Tallenay dans *Radio-Télévision-Cinéma*. Ces intentions publicitaires, évidentes, forment partie intégrante du film en même temps qu'elles lui sont étrangères : elles moquent ceux qui se choquent ou se pâment d'entendre vingt fois répétés les mots slip, spermatogénèse, etc. Ces diverses ambiguïtés, que l'on retrouve chez Hawks et chez Hitchcock, témoignent d'un humour supérieur. Au moment où le spectateur prétend juger un film en fonction de critères superficiels et extra-cinématographiques, c'est lui-même qui est jugé par le film. Ce qui est vraiment comique est également profond et sérieux. Il ne faut pas reprocher à Preminger son habitude du double jeu. C'est le public qui crée la bassesse et ennoblit le film. Preminger, lui, est un véritable idéaliste, à l'encontre de ces faux idéalistes démagogues, marxistes ou puritains, insincères au point d'abroger de la matière de leurs œuvres tout ce qui leur est étranger. Face à cette hypocrisie qui s'est bien vite révélée stérile, puisqu'elle se fonde sur une condamnation de la réalité, au nom d'un soi-disant «bon goût» que notre temps a eu le mérite immense de sacrifier à de plus hautes valeurs, Otto Preminger nous propose l'innocence sous les apparences de la culpabilité. Au pur, tout est pur.

Luc Moullet
Cahiers du cinéma n°101 - Nov. 1959

Le réalisateur

Ce Viennois a travaillé avec Max Reinhardt, après avoir étudié le droit et la philosophie. Il fut acteur et metteur en scène à Zurich et à Prague puis fonda la Komodie à Vienne en 1938. Directeur de théâtre entre 1932 et 1934, il choisit l'exil en 1935. Broadway lui offre la possibilité de déployer son talent mais il préfère à partir de 1942 Hollywood. Sa grande époque correspond à l'apogée du film noir. Elle montre le lien existant entre l'expressionnisme et l'évolution du film policier. Comme Siodmak, Preminger apporte au genre noir une touche européenne. Cela est particulièrement sensible dans **Laura**, son chef-

d'œuvre, dont Henri Agel écrit : «Cette œuvre envoûtante reste en sa profondeur l'étrange méditation d'un Européen d'Hollywood.» Les autres films noirs de Preminger sont plus enracinés dans la réalité, surtout l'admirable **Mark Dixon** mais Preminger retrouve la veine de **Laura** avec **Angel face** : «Petit ange têtu et pervers, notent Borde et Chaumeton dans leur Panorama du film noir américain, aux yeux obstinément ouverts sur son secret, Jean Simmons semble échappée de quelque toile de Leonor Fini. Robert Mitchum a fort bien traduit le masochisme clairvoyant de l'homme fort et blasé. Il met beaucoup d'inconsciente bonne volonté à mourir avec son amante, à jamais attiré par ce pouvoir de vie ou de mort dont dispose un visage.»

Il eût aussi bien réussi dans le western Le seul qu'il tourna, **River of no return**, est éblouissant, surtout quand Marilyn Monroe chante «*Down in the Meadow*» ou «*I'm Gonna File My Claim*». C'est un adieu nostalgique aux petits genres. Vint l'époque des grosses machines. Il limita les dégâts sur **Exodus**, se souvint qu'il était un homme de théâtre pour **Sainte Jeanne** (d'après Bernard Shaw), **Carmen Jones** et **Porgy and Bess**, et fut excellent dans son évocation des coulisses du Sénat américain de **Tempête à Washington** comme dans son portrait de la justice américaine mise en scène de façon impitoyable par **Autopsie d'un meurtre** où la vérité n'existait plus qu'à travers les artifices juridiques des parties en présence. La maîtrise technique de Preminger s'affirmait même de film en film.

Jean Tulard
Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

Die Grosse Liebe	1931
Under your spell	1936
Danger : love at work	1937
Charmante famille	
Margin for error	1943
In meantime, darling	1944
A royal scandal	1945
Scandale à la cour	
Fallen angel	
Crime passionnel	

Centennial summer	1946
Forever Amber	1947
Ambre	
Daisy Kenyon	
Femme ou maîtresse	
The fan	1949
L'éventail de Lady Windermere	
Whirlpool	
Le mystérieux docteur Korvo	
Where the sidewalk ends	1950
Mark Dixon détective	
The 13th letter	1951
Angel face	1952
Un si doux visage	
The moon is blue	1953
La lune était bleue	
Die Jungfrau auf dem Dach	1954
(version allemande du film précédent)	
River of no return	
Rivière sans retour	
Carmen Jones	
The court martial of Billy Mitchell	1955
Condamné au silence	
The man with the golden arm	
L'homme au bras d'or	
Saint Joan	1957
Sainte Jeanne	
Bonjour Tristesse	1958
Anatomy of a murder	1959
Autopsie d'un meurtre	
Porgy and Bess	
Exodus	1960
Advise and consent	1962
Tempête à Washington	
The Cardinal	1963
Le cardinal	
In harm's way	1964
Première victoire	
Bunny Lake is missing	1965
Bunny Lake a disparu	
Hurry sundown	1967
Que vienne la nuit	
Skidoo	1969
Tell me that you love me, Junie Moon	1970
Junie Moon	
Such good friends	1971
Des amis comme les miens	
Rosebud	1974
The human factor	1980

Documents disponibles au France

Dictionnaire du cinéma de Jacques Lourcelles