

The Offence (1972)

Le montage comme figure du ressassement traumatique

Céline Saturnino et Rémi Gonzalez

Réalisé en 1972, *The Offence* ne sort sur les écrans français qu'en 2007. Trente-cinq ans d'absence qui ne s'expliquent pas, tant ce film s'avère être l'un des plus riches et aboutis de la carrière de Sidney Lumet¹. Comme souvent chez le cinéaste, il est question dans *The Offence* d'un personnage en proie à l'injustice et aux horreurs quotidiennes mettant en cause sa propre responsabilité et sa culpabilité au point de créer chez lui de véritables troubles psychologiques. Ces thèmes sont en effet abordés dès son premier film, *12 hommes en colère* (1957) et ne cesseront d'innover l'ensemble de son œuvre (*Serpico*, 1973 ; *Un après-midi de chien*, 1975 ; *Network*, 1976, etc.). Mais la force et la particularité de *The Offence* tiennent à la manière dont la mise en scène prend en charge ces thématiques, notamment par un travail de montage formaliste quasi expérimental voué à représenter la détresse et le dérèglement psychologique de Johnson (Sean Connery), un inspecteur de police assailli par des souvenirs morbides. Le montage est donc envisagé comme figure du ressassement traumatique en tant qu'il exprime l'éclatement mémoriel et mental du personnage. Deux ensembles de séquences s'avèrent particulièrement représentatifs : l'un où le personnage est victime de visions sordides qu'il va ensuite tenter de verbaliser face à son épouse ; un autre constitué des trois occurrences d'une même scène où Johnson interroge un suspect.

Réminiscences traumatiques

The Offence suit Johnson, un inspecteur chargé de mener l'enquête sur un violeur qui sévit depuis un certain temps dans une banlieue populaire anglaise. Lorsque Kenneth Baxter (Ian Bannen) est arrêté, Johnson, convaincu de sa culpabilité, se livre à un interrogatoire violent qui laissera le suspect pour mort. Rentrant chez lui abattu et fébrile, il tente d'extérioriser sa douleur auprès de sa femme Maureen (Vivien Merchant), mais ne peut réprimer des accès de violence. Le conflit est interrompu par les collègues de Johnson, venus l'arrêter suite au décès de Baxter. Johnson est alors soumis à un interrogatoire durant lequel se révèle l'étendue de ses troubles psychologiques.

Toute la première partie du film suit le déroulement de l'enquête et nous présente Johnson comme un personnage sombre, renfrogné et solitaire. Lumet suggère la noirceur du personnage sans pour autant que cette personnalité inquiétante ne prenne le pas sur le récit criminel. Mais dès que Johnson quitte le commissariat pour rentrer chez lui, se détournant (à priori) de sa fonction, le film se détourne quant à lui du décor de l'enquête et se focalise sur l'intériorité de cet homme qu'il ne quittera plus et qu'il

n'aura de cesse d'éprouver. Intervient alors une des scènes capitales du film qui met en évidence la nature des troubles du personnage et par laquelle nous passons du polar au drame psychologique. Seul dans sa voiture, Johnson est submergé de visions étranges et sinistres qui marquent une nette rupture formelle par rapport aux quarante premières minutes du film. Soudainement, le montage introduit tout en faux-raccords des images quasi subliminales qui ne se rapportent à rien de ce que le film nous a présenté jusqu'ici. Un gros plan très sombre sur le visage de Johnson au volant de sa voiture est brutalement interrompu par un plan en plongée sur le bitume mouillé et jonché de bris de glace. Apparaîtront de la même façon un train défilant bruyamment, un visage ensanglanté à peine identifiable dissimulé derrière une vitre brisée, un perroquet rouge vif, un bras d'enfant taché de sang et remuant entre les barreaux d'un lit, une ambulance débouchant dans une ruelle, des fleurs jaunes trempées par la pluie, les pieds d'une femme ligotée à un lit, Johnson lui-même courant en tenue de policier dans les rues de la ville, deux cadavres allongés dans une pièce, un pendu en pleine forêt, un homme qui se jette d'un toit, etc. [01 à 07]

Cette scène, longue de quelques cinq minutes, compte une trentaine de ces brèves images qui paraissent nonsensiques et que le montage percute les unes aux autres. La nature même de ce qu'elles représentent, soit des scènes morbides, glauques, ou tout au moins poisseuses, couplée à une bande-son bourdonnante, parfois stridente, faite de percussions sourdes et entêtantes, confère immédiatement à l'ensemble de ces flashes une dimension pathogène. Le montage fiévreux de cette multitude de plans hétérogènes, assemblés en contrechamp au visage hagard de Johnson, les assimile rapidement à des visions mnémoniques irrépessibles qui hantent un esprit torturé. L'apparition du personnage au sein même de ces réminiscences achève de les constituer en souvenirs. D'ailleurs, le montage d'images disparates qui se lient progressivement les unes aux autres s'apparente précisément au travail de mémoire lorsque reviennent à l'esprit, volontairement ou non, des souvenirs confus et lointains. En effet la plupart de ces images a priori désordonnées se voient subrepticement articulées par divers procédés formels. Soit par rappel de motif, comme avec ces bris de glace sur le sol qui répondent à la vitre fissurée cachant un visage ensanglanté, soit par métonymie, lorsque le gros plan sur des pieds ligotés précède un plan plus large laissant voir l'intégralité du corps d'une femme attachée, soit par mouvement de caméra, comme quand un panoramique ascendant raccorde les fleurs jaunes au pendu qui les surplombe. Ces associations confèrent un sens aux images en même temps qu'elles tendent à corrompre les rares visions innocentes, du perroquet coloré aux fleurs qui côtoient les cadavres. La permanence de la couleur rouge assure également une continuité entre les différents plans, rouge qui ne manque pas d'évoquer, évidemment, le sang des victimes. De plus, les couleurs présentes dans