

**Disséquer la famille au
scalpel des écrans
vidéo**

Céline Gailleurd

Disséquer la famille au scalpel des écrans vidéo : "Numéro deux" (Godard, 1975)

Numéro deux parle des relations déshumanisées qui régissent les membres d'une famille de la classe moyenne. La vie d'un couple (Sandrine Battistella et Pier Oudrey), leurs parents et leurs enfants, est vue à travers le prisme de moniteurs et d'écran vidéo. Trois générations sont présentes mais elles ne se sont réunies dans le même plan qu'une seule fois pour regarder la télévision, seul élément qui semble encore capable de créer du lien. L'isolement qui règne entre chaque membre est rendu sensible par la division de l'écran en plusieurs images diffusées sur des moniteurs vidéo. Cette mosaïque d'images produit l'effet de cloisons qui enferment les individus dans des espaces restreints. Mises en tombeau, figées comme la mort, les images cessent de respirer et de vibrer. Elles ne traduisent aucun mouvement de respiration, aucune vibration comme dans *Histoire(s) du cinéma* ou *Puissance de la Parole*. Ici, la froideur chirurgicale des vidéos de surveillance l'emporte. Les teintes uniformes et bleuissantes, ainsi que l'absence de mouvement de caméra, donnent à l'image une esthétique qui nie les couleurs et la vie. L'autopsie de Godard ne nous épargne rien. Il filme les morceaux de ce corps défunt disloqué, fractionné en images et en mots. Il examine, sans pudeur, l'ossature d'une famille, afin de chercher les causes de la mort. Il déconstruit pour mieux voir et il identifie deux symptômes : « la politique et le cul ». Comme on peut le voir dans la première partie du film, deux moniteurs vidéo empilés l'un sur l'autre diffusent des images pornographiques et des extraits d'une manifestation politique. Ces images sont accompagnées par la « voix-off » de Sandrine Battistella qui signale que le film ne sera pas de la politique, ni de la pornographie, mais les deux. (A travers sa réplique, on trouve une référence à *Ou bien ou bien* de Kierkegaard, tandis que sur les écrans passe l'extrait d'une interview d'Ingmar Bergman, qui commente son film *Scènes de la vie conjugale*, cinéaste largement influencé par la philosophie de Kierkegaard [1]). La pornographie et la politique sont interchangeables, semble vouloir nous signifier la voix off.

Le film met à jour la dialectique qui s'instaure entre le sexe et l'argent. A travers le portrait d'un couple, il pose des questions concernant les effets du capitalisme sur les relations sexuelles. Godard s'attache à montrer l'enfer asphyxiant dans lequel croupissent les jeunes mariés. Le spectateur subit une véritable agression audio-visuelle. Pris au piège, le regard cherche à fuir, mais tout est verrouillé. Les images se succèdent comme des portes ouvertes claquant sur le vide. L'effet de claustrophobie est obtenu par le zapping des images vidéo qui s'enchaînent, abolissant ainsi toute profondeur de champ et emprisonnant les personnages dans des espaces limités n'offrant aucune ouverture [2]. De même, nos perceptions auditives ne peuvent s'échapper vers un ailleurs onirique ou seulement silencieux. Le silence est désormais noyé dans le bavardage et la cacophonie. Les personnages tentent de fuir leur quotidien par la musique, mais là encore ils n'y arrivent pas, du fait des interférences qui interrompent les mélodies et empêchent toute évasion. Plusieurs effets sonores produisent le malaise : désynchronisation des images et des sons ; répétition en boucle de sons agressifs et dissonants (pleurs de bébé, aboiements de chiens, sifflements d'oiseux aigus, rasoir électrique) ; tonalité agressive des voix désenchantées et robotiques ; rabâchage d'expressions très vulgaires. Comme l'explique Frédéric Strauss : « le vocabulaire obscène impose le retrait de la scène : quand on parle, on ne (se) voit pas, d'où un cinéma qui appelle à la fois ce corps off (son absence, sa voix sur les images) et l'insert corporel (ce magnifique plan de la bouche de Myriam Roussel à la fin de *Je vous salue Marie*, par exemple) qui empêche évidemment de voir autre chose [3]. Notons, à propos de l'aller-retour permanent des mots aux maux, la carence des expressions langagières dont souffre *Numéro 2* : « L'Amour nous apprend à parler » mentionne Godard sur l'écran dans la scène d'ouverture, mais dans ce film il n'y a ni amour, ni volonté

d'apprendre à parler, et encore moins amour du langage. Les mots orduriers sortent de la bouche des personnages qui se soulagent à les évacuer. D'ailleurs, un véritable champ lexical relatif à l'excrémentiel se met en place, avec ces expressions particulières qui reviennent dans la bouche de Sandrine : « Tout ce que je dis c'est de la merde » ou encore : « je deviens à la fois emmerdeuse et emmerdée ». La vulgarité langagière, présente dans tous les dialogues et dans tous ces « monologues-confessions », reflète la misère morale des membres de cette famille. Souvent seules faces à la caméra, les personnes confessent des détails de leur vie privée, intime, sexuelle, sordide. Au langage machine répond un corps usine : les gestes de l'amour sont exécutés avec le même automatisme que les gestes accomplis dans le cadre des tâches ménagères. Comme par mimétisme, la fille coiffe sa poupée à côté de sa mère qui se lime les ongles. Ces êtres se confondent avec les machines qui les environnent : Sandrine Battistella partage les mêmes problèmes de tuyauterie que la plomberie des WC, elle compare son corps à une usine et dit « fabriquer » de la tendresse tandis qu'on la voit régler une machine à laver.

Réduits à des archétypes, les membres de cette famille prennent alors une valeur universelle : ils sont à l'image de notre « voisin de palier ». Cette triste agonie familiale devient celle de toute une partie de la classe moyenne. Dans ce soap familial [4], tout est permis, la libido se révélant l'unique centre d'intérêt. Question sexualité, rien n'est épargné aux enfants (Vanessa et Nicolas), du viol à la leçon d'éducation sexuelle. Les parents, entièrement nus, invitent leurs enfants à entrer dans la chambre et leur expliquent : « Quand on fait l'amour, il met la bouche de son sexe sur les lèvres de mon sexe. C'est comme si on s'embrassait, comme si on parlait. L'amour nous apprend comment parler ». Cette expérience primitive devient le stéréotype des démarches abusives de la prétendue « libération sexuelle » des années 60 et 70. C'est un peu ce que dit Philippe Muray à propos de l'indéracinable propagande médiatique selon laquelle il y aurait eu, dans les années 60 ou 70 « une libération sexuelle » : « Si, la libido est descendue dans la rue en Mai 68, c'est qu'elle n'avait plus rien à cacher, et seuls les morts n'ont plus rien à cacher [5]. Phrase qui entre en résonance avec la voix off de Sandrine en ouverture : « C'est quoi l'incroyable ? L'incroyable c'est ce qu'on ne voit pas ». Dans *Numéro Deux*, la vie sexuelle devient le motif d'un nouvel espace éducatif : elle est reconstituée sous forme de parc d'attraction « d'Erosland ou de Baisepark [6] », et il est désormais possible de venir s'y promener en famille. La chute des tabous n'a jamais été mise au service d'une utopie d'épanouissement, quand l'inhibition règne c'est l'aliénation qui s'installe. L'abolition de la division entre privé et public, ou entre l'intime et le collectif tue le sexe. « Le sexe n'est plus dans le sexe. Bienvenue dans l'ère du post-érotique ». Moravia ne se trompe pas lorsqu'il parle de Godard et de « son moralisme sentencieux ». En enregistrant les symptômes du malaise contemporain, l'agonie d'une famille, la chute des tabous et des valeurs, Godard pose un regard froid, moralisateur, qui refuse d'adoucir les traits de ce cauchemar climatisé [7]. Dans cette détresse du quotidien, ne demeure plus que l'enfermement des corps, de l'espace et du temps qui affecte toute une classe sociale. Ainsi, *Numéro Deux* montre l'acte de décès de l'érotisme, de l'amour, de la famille, en même temps qu'il sonne le glas de la disparition du sacré. Le trésor de l'éternité a été pillé. Les images des moniteurs vidéo sont des membres dépecés. Agonisantes, tristes, elles négligent tout contact avec un au-delà transcendant. La sublimation n'est plus possible. A plusieurs reprises les vidéos de surveillance sont remplacées par de la neige qui balaye l'écran. Dans le dénouement, on bascule de la vidéo à « l'usine de Godard ». Ombre silencieuse endormie devant les moniteurs qui s'éteignent, le cinéaste actionne une dernière fois la machine, mais l'image a définitivement disparu (on voit les mains de Godard en gros plan), seul le son demeure. C'est sans doute que, pour Godard la mort du sacré sonne avec les mêmes accords funèbres que la mort de l'image.

[1] Lire à ce sujet la thèse de Yoon Hyuneok, *Le cheminement spirituel d'Ingmar Bergman à travers les films principaux après les années cinquante*, Lille : ANRT, 1998.

[2] *Puissance de la Parole*, qui traite de l'immensité sidérale et de la beauté du monde, se situe à l'opposé de la forclusion de *Numéro 2*.

[3] « La scène primitive » par Frédéric Strauss, in. « Spécial Godard depuis 30 ans », *Cahiers du cinéma*, novembre 1990, Paris, p. 94.

[4] Comment ne pas se dire qu'avec *Numéro 2* on assiste à la naissance anticipée d'un art nouveau : le « reality show » ? Après le réalisme socialiste, voici l'heure du réalisme « spectaculiste » semble nous dire Godard.

[5] Philippe Muray, « Sortie de la libidos, entrée des artistes », *Exorcismes spirituels*, tome 2, Les Belles lettres, 1998, p. 27.

[6] Ibid., p.25

[7] La même année sortait sur les écrans *Salo ou les 120 journées de Sodome*.