

**Écrire  
l'histoire**

## Écrire l'histoire

Histoire, Littérature, Esthétique

3 | 2009

Le détail (1)

---

# L'histoire (s') en balance

Suzanne Liandrat-Guigues

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/941>

DOI : 10.4000/elh.941

ISSN : 2492-7457

### Éditeur

CNRS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2009

Pagination : 55-63

ISBN : 978-2-35698-008-3

ISSN : 1967-7499

### Référence électronique

Suzanne Liandrat-Guigues, « L'histoire (s') en balance », *Écrire l'histoire* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elh/941> ; DOI : 10.4000/elh.941

---

Tous droits réservés

# L'histoire (s') en balance

DANS *ALLEMAGNE ANNÉE 90*, *NEUF ZÉRO* (1991)<sup>1</sup> de Jean-Luc Godard, le nom de Lemmy Caution et l'acteur Eddie Constantine font un étrange effet. Pas tout à fait un personnage de film, pas tout à fait une personne, cette comparution prend une figure d'agent double. Simple passage allusif en divers moments du film, de quoi est-il la trace ? Qu'apporte ce détail d'aspect anecdotique sinon de *private joke* bien dans la manière facétieuse du cinéaste ?

Le statut de détail dans un film ne recoupe que très approximativement les effets de découpe ou de fragmentation qui définissent dans un ensemble fixe (dans un tableau<sup>2</sup>, notamment) une partie infime, parcelle choisie ou vestige d'un tout. D'une part, tout film procède d'une suite de découpages (si bien que même une chute ou un reste de film perdu est encore un assemblage

mouvant de photogrammes) et, d'autre part, le montage est une opération autant disjonctive que conjonctive dont les résultats sont très variables. À la différence, sans doute, d'autres types de fragments, le détail au cinéma ne peut s'extraire des lois du montage et d'une volonté de création de rapports entre éléments momentanément rapprochés ou distanciés. Cette mobilité particulière du détail affecte son statut autant que sa fonction. Non seulement il est le produit du montage, mais il participe d'un montage autre, notamment par les associations dans lesquelles il entre. Ainsi d'un rapport inattendu engendré par la rencontre de Lemmy Caution avec Don Quichotte que nous privilégierons. Dans *Allemagne 9-0*, de Jean-Luc Godard, il y va de la conception proposée de l'histoire. En effet, l'insolite de l'apparition d'Eddie Constantine sous le nom de Lemmy

1. Si le titre rend hommage à celui de Roberto Rossellini, *Allemagne année zéro* (1948), il est énoncé ou écrit diversement (année 90 ou neuf zéro) par la critique ou Godard lui-même.
2. Il n'est que de constater le nombre d'études consacrées au détail pictural.

Caution tient au contexte du film imaginé par le cinéaste puisqu'il s'agit de l'Allemagne d'après la chute du mur de Berlin. La commande passée à Godard étant l'état de solitude, celui-ci l'interprète comme la solitude d'un État. Ainsi, l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle autant que l'histoire du cinéma pratiqueraient le jeu avec les mots. Lemmy Caution en était friand et certaines de ses formules sont restées célèbres<sup>3</sup>. Elles donnaient à penser plus qu'un type d'individu ou un caractère psychologique, l'état d'un monde que cet agent secret peu discret avait pour fonction de surveiller, de protéger et de rassurer.

Le personnage créé par l'écrivain britannique Peter Cheyney fait ses débuts au cinéma, sous les traits d'Eddie Constantine, en 1953, dans le film de Bernard Borderie, *La Môme vert-de-gris*, adaptation du roman écrit en 1937 qui inaugure la collection Série Noire dans sa traduction de 1945. Jusqu'au début des années soixante, l'acteur Eddie Constantine fut une vedette en France. Il fut particulièrement apprécié dans ce rôle d'agent secret américain à la gouaille débonnaire, parlant français avec un fort accent, usant sans compter du calembour et du coup de poing, lancé dans des intrigues épatantes fleurant bon le whisky, la cigarette Lucky Strike, et peuplées de fatales pin-up ou de charmantes petites pépées. Ce ton, cette

bonne santé et cet humour entraînant ne semblent guère pouvoir être mis en balance avec la situation de l'Allemagne en 1990 à moins de s'interroger sur la révision entreprise par Jean-Luc Godard et sur sa conception de l'Occident en ce tournant du xx<sup>e</sup> siècle.

Le cinéaste de la Nouvelle Vague n'a pas manqué, dès ses premiers films, de faire état d'un goût prononcé pour le charme rieur et les blagues du héros de ces séries B d'actions policières très fantaisistes. On peut en voir l'influence à travers nombre de situations et de jeux de mots assésés sans ménagement dans *À bout de souffle*, *Une femme est une femme*, *Bande à part*, ou encore *Pierrot le fou*.

Pendant l'été 1961, Jean-Luc Godard rencontre Eddie Constantine lors du tournage d'un court-métrage, *Les Fiancés du Pont Mac Donald*, qu'Agnès Varda va introduire dans *Cléo de 5 à 7* pour y tenir lieu d'un burlesque muet vu par les personnages de son film. Peu après, le cinéaste propose à l'acteur de jouer pour lui le rôle du paresseux dans le sketch du film collectif *Les Sept Péchés capitaux* (1961). Cette interprétation valut à la vedette, dont l'étoile déclinait, un regain de célébrité à la faveur d'une modification de son image. Celle-ci se poursuivit, en 1965, dans *Alphaville*. Sous couvert de science-fiction, l'« étrange aventure de Lemmy Caution<sup>4</sup> », imaginée par Jean-

3. Que ce soit, en français, « Allons-y, Alonzo » (titre d'un des récits de Peter Cheyney) ou « Cigarettes, whisky et petites pépées » (chanson interprétée par Eddie Constantine), ou encore les titres des films : *Les femmes s'en balancent* (1954), *Vous pigez ?* (1956), *Ces dames préfèrent le mambo* (1957), *Comment qu'elle est* (1960), *À toi de faire... mignonne* (1963)...

4. C'est le sous-titre d'*Alphaville*.

Luc Godard, renouvelle entièrement le rôle traditionnel de l'agent secret.

Peter Cheyney est principalement un romancier de la Seconde Guerre mondiale<sup>5</sup>, y compris dans l'avant ou l'après-guerre où il fait intervenir son personnage. Ses intrigues n'ont rien à voir avec les aventures d'un James Bond incarnant la guerre froide dans les textes de Ian Fleming. On mesure alors le changement apporté par Godard. Dans *Alphaville*, tout en s'inspirant du personnage de Lemmy Caution, il modifie le cadre. Lemmy intervient dans une ville futuriste placée sous le contrôle d'une intelligence artificielle, Alpha 60, qui a pour principal objectif de supprimer toute expression des sentiments jusques et y compris dans les mots de la langue, qui sont effacés petit à petit. Bien éloignée des aventures romantiques, et parfois exotiques, du héros de Cheyney, la fiction de Godard est une élaboration du futur à partir du présent ordinaire. La ville d'Alpha 60 est la transformation par simple filmage nocturne de sites du Paris des années soixante que des jeux d'éclairages, dans ce film en noir et blanc, suffisent à métamorphoser sans nul recours au studio ou aux décors artificiels.

Tout en utilisant une trame de clichés romanesques (le père, un savant appelé Von Braun,

que doit retrouver Lemmy; la fille du savant à laquelle il fait découvrir le sens du mot « amour »; d'autres espions, dont le fameux Henry Dickson<sup>6</sup> agent X 21, qui ont disparu...), Godard installe une hésitation essentielle non seulement entre fiction et documentaire, suivant une idée courante chez le critique et réalisateur de la Nouvelle Vague, mais entre types de situations, d'actions et de personnages. N'obéissant plus à un cadre défini narrativement ou à un genre précis, puisant à toutes les sources, même les plus désaccordées, le film profile l'idée chère à Godard que « tout est cinéma ». Autrement dit, tout est montage; ce qui ne manque pas de rejaillir sur sa conception du monde et de l'histoire de ce monde.

Véritable corps conducteur, Lemmy Caution est un agent générateur de mobilité. Abolissant les frontières, arrivant de ce qui reste du vieux monde (désormais rebaptisé « mondes extérieurs ») dans Alphaville, il prétend s'appeler Ivan Johnson, reporter au *Figaro-Pravda*. Ainsi tombe l'opposition réglée entre l'Est et l'Ouest. Avec le film de 1991, il poursuit son évolution à travers l'Allemagne où s'élabore un territoire (à la suite de la réunification) dont Godard précise, en un renversement bien proportionné à son esprit insolite, qu'il est le cinéma. « C'était un endroit, le cinéma, déclara

5. Il a notamment consacré plusieurs écrits à la Résistance, à la lutte contre les nazis, qui ont été recueillis, en français, sous le titre *Récits de l'Ombre, 1940-1945*.

6. Clin d'œil au détective Harry Dickson, « le Sherlock Holmes américain », création romanesque de Jean Ray fort prisée d'Alain Resnais qui envisagea, dans les années soixante, de réaliser un film sur ce personnage. Voir Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), *Les Aventures de Harry Dickson. Scénario de F. De Towarnicki pour un film (non réalisé) par A. Resnais*, Nantes, Capricci, 2007.

re-t-il, c'était un territoire <sup>7</sup> » dont on comprend qu'on puisse faire l'histoire comme d'un État, à condition de trouver le détail qui créera le rapport entre termes divergents. Le cinéma, c'est du montage, tout comme le rapprochement des deux Allemagnes. C'est ce que met au jour Godard à partir de la référence à Lemmy Caution agissant, comme il se doit, dans les intervalles, tandis qu'un Eddie Constantine âgé, au visage minéralisé, semble étrangement désabusé. L'ancien agent secret américain, devenu espion dans le monde de Godard, se retrouve désœuvré après la chute du Mur. Il traverse d'un pas quasi somnambulique le film, le pays et l'histoire du cinéma, n'ayant pour toute direction que cette question burlesque empruntée à Jerry Lewis <sup>8</sup>: « *Which way to the West?* ». En chemin, Godard lui fait croiser un ensemble disparate d'allusions culturelles, de citations visuelles ou sonores et de personnages fictionnels connus. Emprunts cinématographiques ou livresques et références les plus variés font que se côtoient aussi bien le comte Zelten, sorti du récit de Giraudoux *Siegfried et le Limousin* (1922), que la couverture du livre de Jan Valtin, *Sans patrie ni frontières* (1941). Siegfried est un certain Forestier devenu amnésique dont l'équivoque personnalité hante l'Allemagne et la France au lendemain de

la Grande Guerre, tandis que Jan Valtin est un écrivain allemand, militant de gauche, favorable à l'internationale communiste, qui, l'un des premiers, a dénoncé le stalinisme. Tout semble répéter, de plusieurs façons dans le film, une interrogation des limites, cadres et frontières, une mise en crise des modèles ou des catégories établies. Le film est ce mouvement de balancier rendu visible par une traversée du cinéma, de l'art, de l'histoire, de la géographie, dont la figure stylistique récurrente est la surimpression, voire le clignotement des superpositions, ou les glissements d'images et de sons.

Dans *Allemagne 9-0*, on assiste à une suite de « variations <sup>9</sup> » qui font passer du « dernier espion », désormais sans travail puisque la réunification de l'Allemagne vient de se produire, au « déclin de l'Occident » comme si le vieux Lemmy Caution, parcourant le pays où les aventures de Peter Cheyney ne l'avaient pas conduit, était un agent égaré dans cette trajectoire décadente. Un mouvement de vagues successives de références allie sans cesse la fiction à la réalité (comme le montre, tout aussi exemplairement, le nom de Dora, échappé de l'univers de Freud ou de Kafka, s'élançant depuis l'espace de Goethe à Weimar, puis symbolisant la femme juive et,

7. Discours prononcé par Jean-Luc Godard lors de l'attribution du prix Adorno à Francfort-sur-le-Main, le 17 septembre 1995 (reproduit dans *Trafic*, n° 18, printemps 1996).

8. Cf. le titre d'un film de Jerry Lewis, *Which Way to the Front?* (*Ya, Ya, mon général!*).

9. Six variations, en effet, scandent de leurs intertitres le déroulement du film : Variation 1 : Le dernier espion ; Variation 2 : Charlotte à Weimar ; Variation 3 : Les dragons de notre vie ; Variation 4 : Un sourire russe ; Variation 5 : Le mur sans lamentations ; Variation 6 : Le déclin de l'Occident.

finalement, donné à un camp de concentration). L'expression « Les dragons de notre vie » désigne la variation où surgit la figure de Don Quichotte.

C'est au début de cette « troisième variation » que Lemmy Caution (ou Eddie Constantine) croise sur sa route Don Quichotte juché sur sa Rossinante tandis qu'un malheureux conducteur pousse sa Trabant qui refuse de démarrer. Collision bien dans l'esprit de Godard, comme si se rencontraient des personnages de John le Carré et de Cervantès, l'un et l'autre, au mépris de l'anachronisme, témoins de la chute de l'Allemagne de l'Est et de la faillite des idéologies qui animèrent la guerre froide. La scène se déroule dans un décor industriel où de puissantes machines (excavatrices, grues...) ahanent, avec en arrière-fond la silhouette d'un moulin. À Lemmy Caution qui demande une nouvelle fois : « *Which way to the West?* », le cavalier répond en citant Rilke :

Les dragons de notre vie ne sont que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes sont peut-être des choses sans secours qui attendent que nous les secourions.<sup>10</sup>

On comprend que ces machines sont des sortes de dragons. Le personnage donquichottesque, après avoir mis sa lance en position de combat, fait galoper sa Rossinante à la suite de la Trabant.

D'où peut venir ce montage insolite ? Dans le chapitre 2A de ses *Histoire(s) du cinéma*, Jean-

Luc Godard dit que tout compte fait il est peu d'écrivains essentiels ; il cite trois noms : Homère, Cervantès, Joyce, auxquels il adjoint Faulkner et Flaubert. Ce chapitre date de 1993 mais la déclaration de Godard appartient à un entretien avec Serge Daney qui a été enregistré en 1988. Cette liste est plutôt un bilan : quels sont les écrivains qui ont joué un rôle, non tant dans la vie de Godard que dans l'histoire littéraire ?

On sait la place qu'occupe *L'Odyssée* dans *Le Mépris*, « remake » de *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini) où le nom de Joyce est bien présent. L'écrivain irlandais s'impose pour la génération de Godard et son nom vient assez spontanément au cinéaste quand il évoque la littérature. On est un peu surpris, en revanche, par celui de Cervantès. La présence de l'auteur du Quichotte dans l'œuvre de Godard est peu apparente, sinon dans la période qui correspond à la création d'*Histoire(s) du cinéma*, dont les chapitres se succèdent entre 1988 et 1998, et où quelques films singuliers voient aussi le jour. La première référence apparaît en 1988 dans le chapitre 1A des *Histoire(s)*. La seconde est le moment d'*Allemagne 9-0* déjà décrit. Ce passage est ensuite « cité » dans le chapitre 2A (1993), puis dans *The Old Place* (film de 1998). Entre-temps, une allusion à Cervantès est réapparue dans *For Ever Mozart* (film de 1996). Dans ce dernier, le personnage du réalisateur annonce qu'il va à Madrid chercher un livre. Ce livre, montré peu après à

10. Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* (8<sup>e</sup> Lettre).

l'image, est *La Invención del Quijote y otros ensayos* de Manuel Azaña, président de la République espagnole jusqu'à la victoire des franquistes (il se réfugia en France). Une phrase de José Bergamín est alors citée : « Avec les communistes, j'irai jusqu'à la mort et je ne ferai pas un pas de plus. » Ce qui assure le lien avec la politique et montre que chez Godard la guerre d'Espagne ne se limite pas à la référence à Malraux ni à *Espoir*.

L'apparition de Don Quichotte dans le montage du chapitre 1A (celui de 1988) d'*Histoire(s) du cinéma* survient d'abord à l'occasion d'une énumération de titres de livres : *Don Quichotte* est cité entre *La Condition humaine* et *Humiliés et offensés...* Puis, trente secondes après, Godard se propose de « dire par exemple toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits », parmi lesquels, bien sûr, le *Don Quichotte* d'Orson Welles. Sur la bande image, le montage associe un Don Quichotte de Daumier avec la *Vénus au miroir* de Velasquez ; il comporte aussi deux plans du film de Welles, dont un de Francisco Reiguera <sup>11</sup> à cheval dans l'armure de Don Quichotte, ainsi qu'un carton avec le titre *Don Quichotte* sur un fond noir. Ce passage de 1A comporte, dispersés, tous les éléments qui vont cristalliser pour donner le passage d'*Allemagne 9-0* (de deux ou trois ans postérieur au chapitre 1A).

Ainsi Julie Delpy <sup>12</sup> vient-elle de dire le passage de Rilke sur « les dragons de notre vie » ; elle enchaîne avec la citation de *Femmes* de Philippe Sollers : « Oui, la nuit est venue, un autre monde se lève dur et cynique, analphabète, amnésique... », qui trouve un écho parfait dans la fin d'*Allemagne 9-0*. Enfin, la bande son de 1A comporte, outre la voix de Julie Delpy, le deuxième mouvement (dit « L'Absence ») de la *Sonate pour piano en mi bémol majeur* n° 26, opus 81a, dite « Les Adieux », de Beethoven, et aussi une définition de l'amour provenant de la bande son du film de Buñuel *Él* <sup>13</sup> qui ne peut manquer de faire référence à Dulcinée.

Il est donc deux « résurgences » du passage d'*Allemagne 9-0* : dans le chapitre 2A d'*Histoire(s)* et dans *The Old Place*, soit en 1993 (année de la mort d'Eddie Constantine) et en 1998. Dans ce passage d'*Histoire(s)*, une photo représente au premier plan, de dos, Lemmy Caution, Don Quichotte à cheval lui faisant face dans la profondeur de champ, et, entre eux, l'homme poussant l'arrière de la Trabant ; cette image alterne en clignotant avec une photo de *La Main au collet* (*To Catch a Thief*), de Hitchcock, avec à gauche, de dos, l'acteur Cary Grant sur un toit, le bras droit tendu dominant une cour d'où diverses personnes le regardent. Lors du clignotement,

11. Francisco Reiguera Pérez était un réfugié politique espagnol au Mexique, interdit de séjour en Espagne.

12. L'actrice, dans ce chapitre comme dans d'autres, intervient pour lire des extraits de livres.

13. « *El amor surge de improviso, bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse. Un hombre pasa al lado de mil mujeres y de pronto encuentra una que su instinto le dice que es la única; en relaidad, en esa mujer cristalizan sus sueños, sus ilusiones.* »

les corps de Lemmy Caution et de Cary Grant se superposent. L'un est à la recherche de l'Occident (« *Which way to the West?* »), alors qu'il fut le défenseur des valeurs américaines dans les années 1950, l'autre, ancien cambrioleur et résistant, veut mettre la main au collet du vrai coupable des vols dont on l'accuse. Deux tâches qui ne peuvent vraiment se superposer (même si l'aventure imaginée par Hitchcock est proche des intrigues que le héros de Peter Cheyney a eu à débrouiller). Mais tous deux sont vus de dos, comme pris à rebours de leur propre personnage. Sur la bande son, Serge Daney parle de « cette sorte d'héritage monstrueux qui était l'histoire du cinéma ». C'est à la suite de ce propos que Godard résume dans trois noms (Homère, Cervantès, Joyce) l'histoire littéraire. En 1957, il écrivait que « les spécialistes littéraires ne vantent plus les mérites d'une pièce ou d'un livre que dans la mesure où ceux-ci ont *fermé définitivement toutes les issues* (cf. *Ulysse* de James Joyce ou *Fin de partie* de Samuel Beckett) », alors que « nous » (les critiques des *Cahiers du cinéma*) applaudissons des films comme *La Main au collet* « parce qu'ils ont bel et bien *ouvert définitivement de nouveaux horizons* <sup>14</sup> ». C'est de la critique des futurs cinéastes de la Nouvelle Vague qu'il est question, mais l'on voit naître cette intrication de référen-

ces diverses qui aboutit à ce constat concernant aussi la Libération et l'époque qui s'ensuivit : c'est l'histoire d'une illusion : « Notre seule erreur fut alors de croire que c'était un début... » (chapitre 3B, 21<sup>e</sup> min). Le communisme est l'histoire d'une autre illusion que la guerre froide n'a cessé de combattre.

*The Old Place* est constitué de « Vingt-trois exercices de pensée artistique » : le passage donquichottesque d'*Allemagne 9-0* prend place dans le septième de ces exercices, intitulé « Hors du temps », qui vient après « Photos de l'utopie » (5<sup>e</sup> exercice) <sup>15</sup> et « Un captif amoureux » (6<sup>e</sup> exercice) <sup>16</sup>. Godard insère l'extrait de son film en l'accompagnant, sur la bande son, du texte dit au début d'*Allemagne 9-0* : « Peut-on raconter le temps, le temps en lui-même, comme tel et en soi ? Non, en vérité ce serait une folle entreprise », et de la fin de 4B : « L'art n'était pas à l'abri du temps. Il était l'abri du temps <sup>17</sup> » – montage de deux citations autour de la notion de temps pour faire ressortir le paradoxe apparent qui réside dans l'impossibilité de raconter le temps par ce qui, par essence, est l'abri même du temps.

De nouveau, Don Quichotte est chargé de suggérer la tâche impossible, que ce soit conquérir Dulcinée, faire l'histoire du cinéma, instaurer un

14. Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, tome I, p. 111.

15. Hommage ému aux coquelicots, c'est-à-dire à celles et ceux qui portent un devenir révolutionnaire : « Ils ont quitté le paysage, ou du moins, la conscience que l'on a d'un paysage familier. »

16. Titre d'un livre de Jean Genêt.

17. L'œuvre « n'était pas à l'abri du temps, elle était l'abri du temps » ; Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 48.

monde meilleur, raconter le temps en lui-même. Si chez Buñuel « *La ilusion vivia en tranvia* » (film de 1953), pour Godard le véhicule de l'illusion est Don Quichotte, sa Rossinante, la chevalerie, les moulins et la Dame du Toboso. Il compose une sorte d'allégorie dans laquelle le nom de Don Quichotte ou son image sont pris pour ce qu'ils connotent. De fait, il est possible de cerner le cheminement du processus créatif à travers cet exemple. Le chapitre 1A d'*Histoire(s)* conduit, on l'a vu, au passage d'*Allemagne 9-0* à la suite d'une sorte de cristallisation. Parmi les idées que Godard coucha sur le papier en prélude à la réalisation d'*Allemagne 9-0* figurait qu'il y aurait un Don Quichotte à la recherche de quelque chose, Dulcinée, l'Histoire, la mise en scène, le cinéma. Romain Goupil, assistant Godard sur ce projet, lui proposa d'incarner Don Quichotte, son cheval tirant une Trabant sur les plages de Rostock: Godard ne souhaitait pas apparaître dans ce film, mais la suggestion n'a pas été complètement oubliée... La genèse d'*Allemagne 9-0* est étroitement liée à l'élaboration d'*Histoire(s)* autour du thème de la solitude (d'un état ou une histoire seule). En retour, le passage d'*Allemagne 9-0* agit rétroactivement sur *Histoire(s)*.

Entre 1988 et 1998, Godard travaille aux *Histoire(s)* et Don Quichotte peut lui apparaître comme une image de lui-même: « J'examine avec soin mon plan, il est irréalisable », dit-il dans 2A à Serge Daney. À la différence que le projet de Godard aboutit à cette œuvre ramifiée, faite de

montage de détails et au titre complexe, *Histoire(s) du cinéma*, qui est autant une histoire du xx<sup>e</sup> siècle que celle du cinéma, comme si celui-ci, à travers ses thèmes, ses personnages et ses courants, était un dialogue avec les principaux événements du siècle – jusqu'au moment, fatal aux yeux de Godard, où il n'a pas su le faire avec les camps de concentration.

Moulins de Don Quichotte, illusions perdues de Lemmy Caution se rejoignent dans ce territoire, désormais indifférencié, de l'Allemagne année 90, au terme d'un match, à *neuf-zéro*, appelé guerre froide. Qu'attendre de cet Ouest enfin généralisé, que penser de cette lassitude empreignant la fin du film alors que les vitrines de Noël regorgent « d'incroyables saloperies » et que le nécessaire manque? Les deux références retenues, ici, parmi tant d'autres, attirent l'attention sur la fonction de tels détails par rapport à l'ensemble monté par Godard. Ils n'ont guère à voir avec la conception du tout ensemble (de l'*istoria*) préconisée par les maîtres de la Renaissance et leurs disciples classiques, ni avec l'idéal esthétique hégélien du détail au service de la visée spirituelle de la forme. Les détails godardiens, apparemment périphériques, relèvent d'une disjonction moderne, mais ils révèlent épisodiquement le tout lorsqu'ils apparaissent comme un centre possible. Jouant de cette place alternante, un peu à la façon des objets occupant la poche du personnage de la nouvelle de Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », qui font basculer l'ensemble, ils

invitent à revisiter les films, relire les textes, faire la balance de l'histoire en ses retournements et ajuster le temps. De même se parcourt en pensée le territoire des utopies : le monde de l'après-guer-

re trompeusement illustré par le héros de Peter Cheyney ou l'étendue désertée que découvre, hébété, le Lemmy Caution de Godard s'avançant dans cette nouvelle Allemagne.