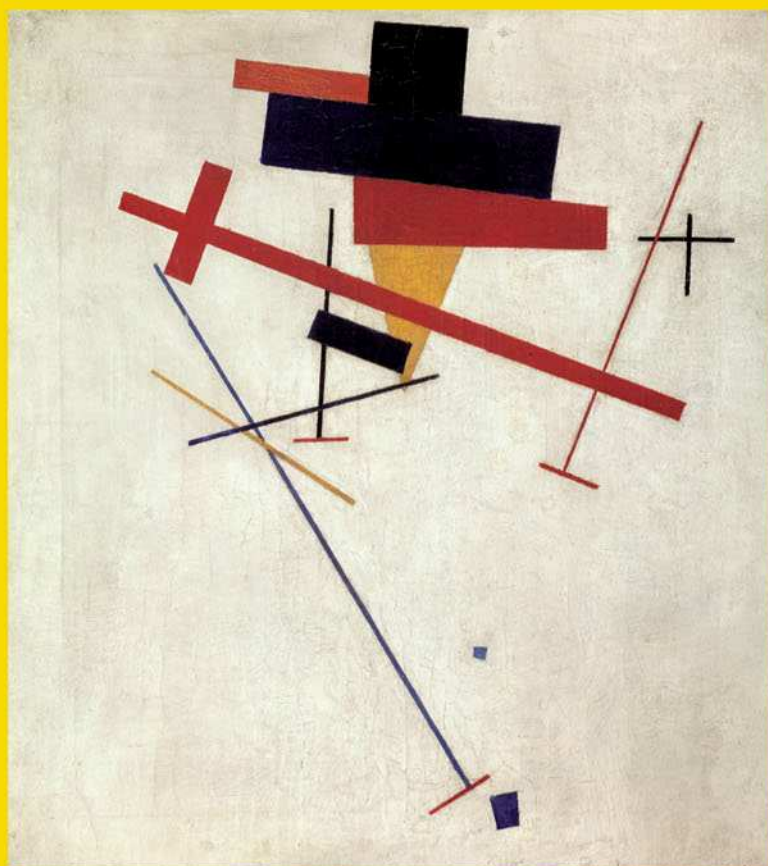


SLAVOJ

ŽIŽEK

La subjectivité
à venir

Essais critiques



Champs essais

SLAVOJ ŽIŽEK

La subjectivité à venir

L'analyse politique contemporaine ne peut faire l'impasse sur la culture de masse, qui est aujourd'hui l'un des champs de bataille idéologiques centraux de notre époque.

De Richard Wagner à Mel Gibson, en passant par *Matrix* et Alfred Hitchcock, Slavoj Žižek explore l'imaginaire collectif occidental à partir des mutations subjectives à l'œuvre dans l'art moderne, par le biais d'une pensée de l'esthétique qui ne s'embarrasse pas de hiérarchisation et ne se dissocie pas de la question politique et psychanalytique. Žižek, persuadé que la notion de subjectivité doit aujourd'hui être réinventée, tente de mieux comprendre la nouvelle donne subjective et idéologique. Le cybersexe, la psychanalyse, l'événement politique, l'opéra, le cinéma viennent nous rappeler la dimension toujours hautement problématique du rapport au réel.

«Inclassable, Žižek tient à une pensée, comme l'on disait jadis, essentiellement critique, qui ne fait grâce à aucun bord que ce soit, évoquant, dans ses meilleurs moments, les *Minima moralia* d'Adorno. En interrogeant de façon excessive, sinon injuste, le monde actuel, cet imprécateur nous pousse à agir sur lui pour le rendre plus vivable» (Patrice Bollon, *Le Figaro littéraire*).

Slavoj Žižek est philosophe et docteur en psychanalyse.

Parmi ses ouvrages aux éditions Flammarion : *Bienvenue dans le désert du réel* (2005 ; rééd. coll. « Champs », 2007), *Le Sujet qui fâche*.

Le centre absent de l'ontologie politique (2007), *Fragile absolu*.

Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu ? (2008) et *Après*

la tragédie, la farce ! Ou comment l'histoire se répète (2010).

En couverture : Kasimir Malevitch,
Composition suprématisme,
1915, Huile sur toile,
Musée Wilhelm-Hack, Ludwigshafen.
© AKG-images/Erich Lessing.

Flammarion

LA SUBJECTIVITÉ À VENIR

DU MÊME AUTEUR
(extraits)

- Ils ne savent pas ce qu'ils font. Le sinthome idéologique*, Point hors ligne, 1990
- Essai sur Schelling. Le reste qui n'éclôt jamais*, L'Harmattan, 1997
- Subversions du sujet. Psychanalyse, philosophie, politique*, Presses universitaires de Rennes, 1999
- Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du parti communiste*, Nautilus, 2002
- Vous avez dit totalitarisme? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*, Amsterdam, 2004
- Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, Climats, 2004
- Lacrimae rerum. Cinq essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Amsterdam, 2005
- Que veut l'Europe? Réflexions sur une nécessaire réappropriation*, Climats, 2005; rééd. Flammarion, coll. «Champs», 2007
- Irak. Le chaudron cassé*, Climats, 2005
- Bienvenue dans le désert du réel*, Flammarion, 2005; rééd. coll. «Champs», 2007
- La Marionnette et le Nain. Le christianisme entre perversion et subversion*, Seuil, 2006
- La Seconde Mort de l'opéra*, Circé, 2006
- Le Sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*, Flammarion, 2007
- Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?*, Flammarion, 2008
- La Parallaxe*, Fayard, 2008
- Organes sans corps. Deleuze et conséquences*, Amsterdam, 2008
- Après la tragédie, la farce! Ou comment l'histoire se répète*, Flammarion, 2010

Slavoj Žižek

LA SUBJECTIVITÉ À VENIR

Essais critiques

*Édition établie
par Frédéric Joly et François Théron*

Traduction de l'anglais de François Théron

Champs essais

© Slavoj Žižek, 2004
© Éditions Climats, 2004 pour l'édition française
© Flammarion, 2006 pour la présente édition

ISBN : 978-2-08-125615-6

avant-propos du traducteur

Les textes que l'on va lire ici ont été écrits entre 1998 et 2004. Slavoj Žižek est devenu depuis quelques années une figure intellectuelle majeure en Amérique (du Nord et du Sud) et est resté, mystérieusement, un quasi inconnu en France. Cette présente édition voudrait faire connaître au public français la cohérence, la persistance et la continuité d'une pensée qui excède les cadres traditionnels dans lesquels les débats intellectuels, en France, se déroulent. Depuis 1988 et son livre *Le plus sublime des hystériques, Hegel passe* (Point Hors Ligne) qui présentait la réécriture de sa thèse de doctorat sous la direction de Jacques-Alain Miller au département de psychanalyse de l'Université Paris VIII, la méthode est la même: convoquer, aujourd'hui, la philosophie au regard de Lacan. Non pas psychanalyser la philosophie ou faire une philosophie de la psychanalyse mais mettre au travail deux modes de la pensée et faire penser à partir de leur rencontre. Si les objets d'analyse sont ici divers (le cinéma et la culture dite « populaire », la religion, la virtualisation de nos vies quotidiennes, etc.), les modes opératoires de l'analyse restent identiques et, à chaque fois, la « rencontre de l'imaginaire » renouvelée. Les textes ici rassemblés fonctionnent ainsi comme autant d'essais critiques (« essai » au sens de Montaigne et « critique » au sens de Kant) qui convergent tous vers la question du sujet. Plus que dans l'économie, le

combat du sujet doit peut-être, et tout d'abord, se gagner désormais dans l'idéologie. Et il n'est pas innocent à cet égard que ledit combat se situe aussi dans un dialogue fécond et critique, précisément, avec ce qu'il est d'usage de nommer, depuis les années 1950, l'« École de Francfort ».

La question du sujet est posée d'abord : sa défaite annoncée par la « postmodernité » et le « monde virtuel » est-elle si sûre ? La « postmodernité », analysée exemplairement par Jean-François Lyotard comme la faillite des « grands récits », signe peut-être moins la disparition prochaine du sujet que la nécessité structurale de le réaffirmer, de réaffirmer en fait sa « dépendance » au symbolique, dans le cadre d'une pensée qui considère que l'histoire n'a pas dit son dernier mot. Si les problématiques du sujet semblent aujourd'hui dépassées ou remises en question par les nouveaux agencements de la subjectivité (de Foucault à Deleuze), si le sujet est un problème parfois considéré comme appartenant au passé, relevant essentiellement d'une histoire révolue, « déconstruite », Lacan intervient comme moment « cartésien », indispensable de nos jours, pour proposer un nouveau jeu qui fait du sujet du « passé » un enjeu à venir. *Jouer à celui qui n'aura pas le dernier mot* : ainsi pourrait se résumer la nécessité, aujourd'hui, de reposer la problématique d'un sujet de la modernité s'affrontant, à l'extérieur, aux blessures de l'histoire, et luttant, de l'intérieur, contre l'hégémonie de l'injonction surmoïque lui prescrivant la dissolution dans une jouissance festive et obscène.

Le combat pour la subjectivité se situe, chez Zizek, tout autant dans la dimension de la réalité sociale et de la lucidité à l'égard de ses transformations récentes, qu'au champ du réel, en tant que le réel se distingue de la réalité (sociale, fantasmatique, etc.). Le réel, c'est ce reste de toute histoire qui échoit au sujet, excédant le sujet lui-même. Le réel est sa part la plus intime et en même temps la plus étrangère, la condition même de la subjectivation. L'apport de Lacan permet ainsi de passer du « sujet supposé croire », du « crétin naïf » comme l'écrit Zizek, au « sujet supposé savoir », sujet de la science, sans cesser d'être, et de devenir, sujet du désir. *Tu peux savoir*, nous assure Zizek après Lacan.

Deux cas concrets et récents qui d'ailleurs ont provoqué en France un intense débat (*The Matrix* des frères Wachowski et *La Passion* de Mel Gibson) viennent illustrer la question théorique et ses implications pratiques. Ils sont l'occasion de mettre concrètement au travail les avancées théoriques précédentes. Il ne s'agit pas pour Zizek de poser le problème de ces films dans une dimension simplement esthétique ou simplement philosophique (mais il n'y a pas de simples problèmes esthétiques ou de simples problèmes philosophiques). Là encore, c'est la même question qui est posée : où est le réel du sujet ? Comment le situer aujourd'hui dans son nouage au symbolique (en crise) et à l'imaginaire idéologique (capitaliste, fondamentaliste ou New Age) ?

La troisième partie du présent recueil vient montrer la nécessité d'une réappropriation critique des imaginaires « politico-esthétiques ». À cet égard, le

tournant musical de Žizek, son intérêt croissant pour l'opéra dans la continuité de son analyse des imaginaires d'Hollywood (de ses fantasmes) méritait de conclure l'ouvrage. Reposer le « cas Wagner » aujourd'hui, c'est sans doute à la fois dénouer les automatismes qui nous font directement associer telle esthétique à telle politique en même temps que renouer avec l'histoire et ses formes.

Du nouveau, donc, sur le sujet? *Wo es war, soll Ich werden* (« Là où c'était, le sujet doit advenir », selon Lacan qui traduit ainsi l'axiome freudien): a-t-on beaucoup progressé?

À venir: moins le livre, d'abord, ou la communauté, que la nécessaire subjectivation du monde tel qu'il est.

François Théron

Montpellier, septembre 2004

I

Le Sujet Interpassif*

Le réel et le fantasme

Lorsque Gilles Deleuze tente de rendre raison du bouleversement décisif dans l'histoire du cinéma représenté par le passage de l'image-mouvement à l'image-temps¹, il fait référence à l'impact traumatique de la Seconde Guerre mondiale (sensible depuis le néoréalisme italien jusqu'au film noir américain). Cette référence est parfaitement adéquate à la critique anticartésienne globale de Deleuze. La pensée ne vient jamais au jour spontanément, d'elle-même, dans l'immanence de ses principes; ce qui nous incite à penser est toujours une rencontre traumatique, violente, avec un réel extérieur qui s'impose brutalement à nous, remettant en cause nos façons habituelles de penser. En tant que telle, une pensée véritable est toujours décentrée: on ne pense pas spontanément, on y est contraint.

Doit-on pour autant en conclure que, concernant le rapport entre l'art et l'histoire, nous en revenons à la bonne vieille thèse réductionniste pseudo-marxiste (ou plutôt sociologisante) du conditionnement social de l'art? En sommes-nous rendus, de nouveau,

* *NdT*: Une première version de ce texte a paru dans le numéro 3 de la revue *Traverses* du Centre Georges Pompidou en 1998.

1. G. Deleuze, *L'image mouvement, L'image temps*, Minit, 1985.

à lire les révolutions de l'art comme des expressions directes des soulèvements sociaux? L'essentiel, ici, est d'établir la différence entre la réalité (sociale) et le réel. Prenons le réel qui a bouleversé notre conception de l'art: l'Holocauste. Rappelons-nous le fameux « Pas de poésie après Auschwitz » d'Adorno et ce qu'il implique. Car l'Holocauste ne relève pas simplement du phénomène de la réalité sociale. Son impact traumatique réside précisément dans le fait qu'il n'est pas possible d'en faire le récit en l'intégrant dans l'univers symbolique qui le précède; l'impact traumatique, c'est très exactement l'impossibilité des possibilités narratives qui lui préexistent. Le réel de l'histoire, c'est ce qui résiste à l'historicisation.

Ce concept de réel permet ainsi d'évaluer le caractère spécifique de la « nouvelle vague » des documentaires de la fin des années 1980 et du début des années 1990 dont *Shoah*, de Claude Lanzmann², reste le paradigme. Ces films, en effet, s'écartent de toute référence naïve à une réalité extérieure à la fiction cinématographique sans pour autant tomber dans le piège « postmoderniste » du libre jeu des simulacres où c'est la notion même de référent qui s'évanouit. *Shoah* représente le trauma de l'Holocauste comme un au-delà de la représentation qui ne peut être reconnu qu'à

2. Voir l'incomparable analyse de Linda Williams dans « Mirrors without Memories - Truth, History, and the New Documentary », *Film Quarterly*, vol. 46, numéro 3, printemps 1993, pp. 9-21.

travers les traces qu'il a laissées, les témoins survivants, les monuments commémoratifs. La raison de l'impossibilité de cette représentation ne réside pas simplement dans le fait qu'elle est « trop traumatique », mais plutôt dans le fait que nous, les sujets qui le considérons, sommes toujours impliqués et toujours partie prenante du processus qui l'a engendré (qu'on se souvienne de cette scène de *Shoah* dans laquelle des paysans polonais d'un village situé près du camp de concentration, interviewés de nos jours, disent encore trouver les Juifs « bizarres », c'est-à-dire répètent la logique même qui a conduit à l'Holocauste...). Il n'existe donc pas quelque chose de plus étranger que *Shoah* à cette idéologie pseudo-Rashomon³ où la réalité s'évapore dans la multiplicité des points de vue. Le noyau de réel autour duquel se construit le film est à la fois bien plus proche et bien plus éloigné que le référent « réaliste » traditionnel: plus éloigné puisqu'il est pensé comme intrinsèquement irreprésentable, comme quelque chose qui résiste en-soi à toute intégration dans une narration, mais plus proche aussi puisque le film se conçoit lui-même comme une intervention dans ce qu'il décrit. La transcendance radicale du réel (le poser comme irreprésentable, hors d'atteinte de nos représentations) coïncide avec son immanence radicale (le fait qu'entre nous et le réel, la distance qui est supposée séparer le contenu représenté du sujet percepteur-

3. Du film *Rashomon* (1950) d'Akira Kurosawa.

récepteur, n'est pas clairement établi). Le sujet est directement partie prenante, intégré dans le contenu irreprésentable qui, par conséquent, reste irreprésentable en raison même de cette trop grande proximité.

Je serais tenté d'affirmer qu'aujourd'hui, à notre époque de permissivité et d'uniformisation sexuelles, la différence sexuelle peut également se rattacher à cette conception du réel. Un récent spot publicitaire anglais vantant les mérites d'une marque de bière montre à quel point le malaise de la différence sexuelle a pénétré nos consciences. La première partie met en scène un conte de fées bien connu. Une jeune fille marche le long d'un fleuve. Elle aperçoit un crapaud, le prend doucement dans son giron, l'embrasse et, bien sûr, le vilain crapaud se transforme comme par miracle en un beau jeune homme. Mais l'histoire n'est pas finie. Le jeune homme lance à la jeune fille un coup d'œil de convoitise, l'attire vers lui, l'embrasse et la jeune fille se transforme en une bouteille de bière qu'il brandit triomphalement... En ce qui concerne la femme, son amour (indiqué par le baiser) fait d'un crapaud un bel homme, une présence phallique pleine et entière (en mathèmes lacaniens, grand phi); l'homme, en revanche, réduit la femme à un objet partiel, cause de son désir (l'objet *a* de Lacan). En raison de cette asymétrie dont la conclusion est qu'« il n'y a pas de rapport sexuel », on a: soit une femme avec un crapaud,

soit un homme avec une bouteille de bière. Ce que l'on n'obtient jamais, c'est le couple « attendu » de la jolie fille et du bel homme. Pourquoi? Parce que le support fantasmatique de ce « couple idéal » aurait été la figure inconsistante d'un crapaud embrassant une bouteille de bière⁴.

La leçon à en tirer est que l'on n'atteint pas le réel en levant le voile du fantasme pour se confronter à la dure réalité. Le réel ne se découvre qu'à travers l'inconsistance du fantasme, dans le caractère antinomique du support fantasmatique et de notre expérience de la réalité. Dans cette publicité pour la bière, chacun des deux sujets est impliqué dans son propre univers fantasmatique subjectif: la fille fantasme sur le crapaud qui en réalité est un jeune homme, l'homme sur une fille qui en réalité est une bouteille de bière. Le geste subversif consiste ici à « embrasser simultanément et dans le même lieu la multitude des éléments fantasmatiques inconsistants » – c'est-à-dire à faire quelque chose de semblable à un tableau à la Magritte qui représenterait un crapaud embrassant une bouteille de bière et qui s'intitulerait *Un homme et une femme* ou *Le Couple idéal*. Et n'est-ce pas le devoir

4. Il va de soi que, pour les féministes, l'expérience de l'amour que fait une femme dans la vie quotidienne équivaut plutôt à la transformation inverse: elle embrasse un beau jeune homme mais alors qu'elle s'est trop approchée de lui, c'est-à-dire alors qu'il est trop tard, elle s'aperçoit qu'en réalité c'est un crapaud...

L'association avec le fameux « singe mort sur un piano » surréaliste est ici tout à fait justifiée, puisque les surréalistes pratiquaient aussi une certaine forme de « traversée du fantasme » ; notons au

éthique de l'artiste aujourd'hui que de nous confronter à un crapaud embrassant une bouteille de bière alors que nous ne rêvons que d'embrasser notre bien-aimée?

La forme dominante de la rencontre violente qui, à l'encontre de nos instincts spontanés, nous force à penser aujourd'hui, c'est l'impact massif de l'espace cybernétique sous la double forme du cyberspace de la digitalisation et de la virtualisation de notre vie quotidienne. La preuve du caractère traumatique de cet impact tient, encore une fois, au caractère inconsistant, antinomique, de nos façons d'y réagir: l'espace cybernétique est à la fois salué comme ouvrant de nouvelles possibilités de pensée sauvage, et redouté comme annonçant la fin de la pensée proprement dite, la réduction de l'homme à un animal réagissant à des stimuli extérieurs; à la fois salué comme la possibilité de réunir le monde dans un village global, et redouté comme annonçant la fin des rencontres intersubjectives authentiques; à la fois salué comme ouvrant la possibilité de nouvelles formes d'art, et redouté comme indiquant la fin de la créativité artistique... L'interactivité est évidemment le grand thème de l'espace cybernétique. C'est désormais un lieu commun de souligner qu'avec les nouveaux médias

passage, que, dans une publicité récente pour la bière américaine Budweiser, on voit effectivement une langue de crapaud collée sur une bouteille de bière.

N° d'édition : N.01EHQN000186.N001
Dépôt légal : septembre 2010