

other writers can claim that Derrida began a sentence about them with, "I know no other writer who ..."? One of Derrida's greatest tributes is his assertion that he and Cixous are so very different. He writes with such authority—by virtue of his humility and open self-doubt, and exploration of his own limits—that hopefully readers will believe him, and recognize that anyone who argues that Cixous is at all "derivative" of Derrida is simply exposing an ignorance or misreading of her work. At the very least, readers can take from Derrida's reflections a very few simple statements carried so gracefully by the palinode that structures them: "it is always necessary to begin again with her" (78); "read and reread everything yourselves, that is a job for life..." (94).

ALEXIA HANNIS, *European Graduate School*

Žižek !

ASTRA TAYLOR

Zeitgeist Video, 2005; 71 minutes.

Si les départements de cinéma s'intéressent depuis longtemps à l'analyse politique, ceux de science sociale se soucient encore peu du cinéma. Pourtant, plusieurs penseurs ont commencé à relier ces disciplines et Slavoj Žižek, philosophe à l'Institut des sciences sociales de l'Université de Ljubljana (Slovénie), devenu un incontournable des *cultural studies* aux États-Unis, en a fait une des particularités de sa pensée. La situation est devenue paradoxale au point où Slavoj Žižek—qui tente une réinterprétation politique de Jacques Lacan—est plus connu et étudié dans les départements de communication que dans ceux de science politique. C'est que tous ses livres sont remplis de référence au cinéma, du plus petit exemple pris dans le détour d'une argumentation logique, à l'analyse cinématographique rigoureuse d'une scène ou d'une image : le cinéma parfois appuie le propos sociologique, d'autres fois c'est la situation sociale qui porte le discours esthétique. Cette posture académique—entre la science sociale et le cinéma—est propice au traitement cinématographique de la pensée d'un auteur et le documentaire *Žižek !* d'Astra Taylor—dont c'est le premier film—permet de joindre les deux lignes que sont l'étude cinématographique de la pensée politique et l'étude politique du cinéma. Si le documentaire dévoile un Slavoj Žižek intéressé par le cinéma, ce que ces livres présentaient déjà, il permet en outre d'avoir un regard cinématographique sur Žižek.

Le documentaire de Taylor se veut une présentation de la pensée de Slavoj Žižek. En le suivant dans ses conférences, on fait le tour de sa

biographie : visite de son Université (l'occasion de parler de son passé de dissident dans l'Ex-Yougoslavie), rencontre avec son éditrice chez Verso (l'occasion de parler de ses nombreuses publications souvent traduites en plusieurs langues). Avec ses conférences, la star académique—dont on dit qu'il donne plus d'une centaine par année—déplace les foules (jusqu'au-delà de 1000 personnes). Maintenu par les médias, sa popularité croît sans cesse. Aujourd'hui, Žižek signe des autographes et participe même à des documentaires. Mais le film permet en outre de découvrir ses principales idées—le rôle de l'idéologie, de la croyance et de l'illusion, le mouvement politique et psychologique de la consommation, l'ironie et le cynisme dans la pensée—, le tout, sous forme de citations disséminées. Disparates et sans lien entre elles, ces citations sont à l'image des textes žižekiens, excentriques à souhait. Elles donnent aussi une idée assez juste des thèmes réguliers que Žižek colporte de livre en livre, chaque fois l'occasion pour lui de (se) répéter. Cela été mieux dit ailleurs, il vaut mieux citer :

Son processus même d'écriture par copier-coller, allers-retours, réutilisations constantes de matériaux déjà présents dans des travaux, des livres, des interventions précédentes, ressortit aussi à une écriture de la reprise. Le sentiment de déjà-vu ressenti parfois à la lecture de cette œuvre en spirale ne tient pas à l'incurie de ses éditeurs mais au mouvement même de l'écriture qui a pour but, à chaque fois, de reconfigurer par l'agencement de son énonciation même la situation de sa réception : performativité rétroactive de la communication ou de la dialectique hégélienne. (François Théron, « Slavoj Žižek. Un philosophe inclassable », dans *Le Nouvel Observateur*, hors-série n° 57, décembre 2004/janvier 2005, 50.)

J'emploie le mot « personnage » pour désigner le Slavoj Žižek qu'on nous présente. C'est que, dans ce documentaire, il agit comme tel. Ou mieux, inversement, il tente de se soustraire à l'image publique qu'on lui prête : Slavoj Žižek est devenu un personnage médiatique qui vit à travers les conférences et, maintenant, à travers le cinéma. L'intelligence du documentaire *Žižek !* est de présenter le phénomène tout en y participant. Ce sont les médias qui entretiennent la popularité de Žižek, pas sa renommée académique ni la profondeur de sa pensée. C'est parce qu'on parle plus de lui que de sa pensée que Žižek s'est forgé une réputation. Sa pensée est souvent diffusée sans être analysée ni même simplement comprise. Žižek possède, selon ses propres mots, un aspect *clownish*, il dira même que les médias « *making [him] popular is a resistance against taking [him] serious* » [*sic*]. Mais la popularité

médiatique a des conséquences dans le domaine de la pensée. Žižek est rejeté par le milieu académique. Même son éditrice—dit-il dans le film—rejette certains de ses manuscrits sous prétextes qu'on n'y trouve pas de *jokes*.

Cette situation est intéressante sur plusieurs points, car elle dévoile le lien ténu entre la pensée et sa médiation, entre la communauté scientifique et la circulation du discours, entre l'intellectuel et son public. Le cas de Žižek—où le médium prend toute la place du message—nous enseigne que l'un et l'autre ne se distinguent pas. Une idée n'est pas dissociable de sa diffusion, l'université de la société où elle se trouve, l'écrivain de son lecteur. Les sciences sociales ont beaucoup à apprendre dans ce domaine. Rongé par le doute sur sa propre pensée et désirant survivre intellectuellement, Žižek peut bien vouloir abandonner l'image qu'il projette (son personnage), il n'en a pas le pouvoir. Le pathétisme de son « suicide » médiatique commis à la fin du film n'y changera rien. Žižek en effet y « joue » sa propre mort, couché par terre, il veut nous convaincre qu'il a sauté du haut d'un escalier en colimaçon, comme pour dire que la fin de la vie médiatique coïncidait avec la fin de la vie (et avec la fin du film). L'arrêt du film (avec le générique) devrait correspondre à la fin de la transmission. Ce serait aussi comprendre la fin du documentaire comme la naissance de quelque chose—le générique comme genèse : à partir de la fin du film, le spectateur s'intéressera au *vrai* Žižek, comprendra *vraiment* sa pensée, achètera ses livres, ira voir ses conférences. (Peut-être le rencontrera-t-il et obtiendra-t-il de lui un autographe ?) Le *suicide* serait donc bien une naissance, mais ce qui en découle, c'est le retour du *même*. Cette fin d'un média, c'est simplement le début d'un autre. Et dans le cas particulier de la philosophie de Žižek (on pourrait étendre la chose à toute philosophie dite « populaire »), le médium prend toute la place du message, il l'alimente et l'enrichit sans cesse.

Que Žižek essaie de fuir les médias par un suicide filmé montre bien que sans la caméra, il ne serait rien, on ne parlerait pas de lui, et cette recension n'aurait pas été écrite. Žižek est la victime de ce qui le nourrit. Et vouloir mettre fin à cette situation en filmant l'absence de médiation montre bien le *double bind* dont Žižek est le producteur/produit. Filmer l'opposition à l'image, c'est bien tenter de se suicider en espérant que quelque chose en naisse, c'est utiliser un média en espérant qu'il puisse se développer contre lui-même. Et cette vaine entreprise a été bien expliquée ailleurs, dans le domaine des archives. Contre Bataille qui propose la destruction des archives, le philosophe Boris Groys répond que cette destruction en tant qu'événement devra, pour valoir quelque chose, être elle-même archivée. L'archive n'est pas négligeable, bien au

contraire : en tant que médium/message, elle possède comme le cinéma sa vie propre, et cette vie, dans son élan, ne peut que s'accroître.

Pour faire un parallèle avec le cinéma—un peu à la manière de Žižek—, disons que cette vie propre du média est un thème fort des films sortis pendant les années quatre-vingt-dix. Dans une des dernières scènes de *Natural Born Killers* d'Oliver Stone (1994), un dialogue révèle le sens du film. Le couple de tueurs en série qui était connu pour ne tuer qu'en présence de témoins s'échappe d'une prison avec l'aide d'un journaliste devenu pour l'occasion caméraman pour la télévision. La scène finale est particulièrement intéressante : on propose de tuer le journaliste. L'argument du journaliste pour rester en vie est celui-ci : les deux tueurs oseraient-ils perdre leur seul témoin ? L'action bascule, la réponse est sans appel : la caméra que porte le journaliste est déjà le témoin de la scène. Tout le film prend un nouveau sens, c'est alors seulement que le spectateur se rend compte que le personnage principal de toute cette histoire était la caméra qui la filmait. La scène finale de *Žižek* ! est similaire : prétendument mort Žižek se lève et quitte la pièce où il se serait « suicidé », seule la caméra reste. S'il faut penser le sujet du film—dans son sens philosophique—alors celui-ci ne peut être que cette caméra qui reste, car lorsqu'elle cesse de tourner, c'est bien la pensée de Žižek qui s'arrête.

Que reste-t-il derrière le semblant ? Que reste-t-il de la pensée, si elle est représentation sans modèle ? C'est une question que pose Žižek dans le film, et c'est certainement une question que l'on se pose sur la pensée de Žižek après avoir vu le documentaire. « *It's all fake* », nous apprend le maître de soirée du cabaret Silencio pour présenter sur scène une chanteuse dans *Mulholland Dr.* de David Lynch (2001). L'interprétation espagnole de la chanson *Crying* de Roy Orbison fait fondre en larmes les spectateurs. D'un coup, la chanteuse s'évanouie sur la scène ; la voix, néanmoins, demeure. Cette voix qu'on croyait sienne continue, seule, sans son support. Pourtant on y avait cru, on la croyait vraie cette représentation, tout comme le public du Silencio. Cette scène est souvent invoquée par Žižek dans ses livres ; on peut aisément la retourner contre lui. Une fois évanoui, une fois disparu de la scène (ici, de l'écran), le penseur doit laisser la place qu'il occupait à sa voix. Mais une fois que l'illusion se révèle illusion, que le simulacre se montre tel qu'il « est », l'émotion et la pensée peuvent-elles demeurer ? C'était faux, c'était une illusion, on aurait dû le savoir : depuis le début on nous en a averti. S'il n'y a rien à dire sur Žižek ou sur sa pensée derrière l'image populaire qu'elle a, pourquoi en parle-t-on autant ?

RENÉ LEMIEUX, *Université du Québec à Montréal*