

sous la direction de

SLAVOJ ŽIŽEK

TOUT CE QUE
VOUS AVEZ
TOUJOURS
VOULU SAVOIR
SUR **LACAN**
SANS JAMAIS
OSER LE
DEMANDER
À HITCHCOCK

nouvelle édition
nouvelle traduction

capricci



TOUT CE QUE
VOUS AVEZ
TOUJOURS
VOULU SAVOIR
SUR **LACAN**
SANS JAMAIS
OSER LE
DEMANDER
À **HITCHCOCK**

collection dirigée par **Emmanuel Burdeau**

Conception graphique cyriac pour GR20/paris

© **Slavoj Žižek**, 1992

Première édition : Verso, 1992

© **Capricci**, 2010

pour la traduction française

en coédition avec L'âge d'or

Isbn papier 978-2-918040-10-1

Isbn PDF web 979-1-023900-45-3

Droits réservés

Capricci

contact@capricci.fr

www.capricci.fr

Pour toute remarque sur cette version numérique : editions@capricci.

sous la direction de
SLAVOJ ŽIŽEK

TOUT CE QUE
VOUS AVEZ
TOUJOURS
VOULU SAVOIR
SUR **LACAN**
SANS JAMAIS
OSER LE
DEMANDER
À **HITCHCOCK**

Traduit de l'américain
par Marie-Mathilde Burdeau

Remerciements à Pauline Soulat

Ouvrage traduit et publié
avec le concours du
Centre national du livre

et le soutien
du **Conseil Général des Bouches du Rhône**

11 — **PRÉFACE**

À LA NOUVELLE ÉDITION

Slavoj Žižek

15 — **ALFRED HITCHCOCK,**

**OU LA FORME ET SA MÉDIATION
HISTORIQUE**

Slavoj Žižek

1. L'universel: Thèmes

- 33 — 1 **LES SINTHOMES HITCHCOCKIENS**
Slavoj Žižek
- 37 — 2 **LES OBJETS D'HITCHCOCK**
Mladen Dolar
- 59 — 3 **L'ENDROIT IDÉAL POUR MOURIR:
LE THÉÂTRE DANS LES FILMS
D'HITCHCOCK**
Alenka Zupančič
- 101 — 4 **PUNCTUM CAECUM
OU PERSPICACITÉ ET AVEUGLEMENT**
Stojan Pelko
- 121 — 5 **LA BOUCLE DE L'ACTE**
Slavoj Žižek

2. Le particulier: Films

- 159 — 1 **LE SPECTATEUR QUI EN SAVAIT TROP**
Mladen Dolar
- 169 — 2 **UN PÈRE PAS TOUT À FAIT MORT**
Mladen Dolar
- 179 — 3 **L'HOMME DERRIÈRE SA PROPRE RÉTINE**
Miran Božovič
- 201 — 4 **LE VRAI COUPABLE**
Renata Salecl
- 213 — 5 **LES SYSTÈMES SPATIAUX
DANS LA MORT AUX TROUSSES**
Fredric Jameson

3. L'individu: L'univers d'Hitchcock

- 251 — 1 **«DANS SES YEUX INSOLENTS,
JE VOIS MA PERTE ÉCRITE»**
Slavoj Žižek

PRÉFACE À LA NOUVELLE ÉDITION

Slavoj Žižek

Il existe dans notre culture des morceaux de musique classique qu'on associe de façon si automatique à leur utilisation par certains produits de la culture populaire qu'il est presque impossible de les en dissocier. Depuis que le mélodrame suédois à succès *Elvira Madigan* s'est emparé du thème du second mouvement du *Concert pour Piano n° 20* de Mozart, on s'y réfère même régulièrement comme au « concert d'*Elvira Madigan* » — une tendance à laquelle n'échappent pas des labels aussi sérieux que Deutsche Grammophon Gesellschaft. Au lieu d'explorer dans une rage adorniennne contre le fétichisme de la musique commercialisée, pourquoi ne pas faire une exception et confesser ouvertement le plaisir coupable qu'on éprouve à jouir d'un morceau de musique médiocre en lui-même, dont tout l'intérêt réside dans son exploitation par un produit de culture populaire ? Mon candidat préféré à cet exercice est la *Storm Clouds Cantata*, utilisée dans les deux versions de *L'Homme qui en savait trop*.

En 1934, alors qu'il travaille à la première version, Alfred Hitchcock fait appel à Arthur Benjamin (1893-1960), compositeur, pianiste et chef d'orchestre australien, afin qu'il compose un morceau de musique spécialement pour la scène du Royal Albert Hall, point d'orgue du film. (Une curieuse anecdote : le 31 juillet 1918, l'avion de Benjamin survolant l'Allemagne est abattu par le jeune Hermann Goering, et le compositeur passe le restant de la guerre comme prisonnier de guerre des Allemands.) Connue sous le nom de *Storm Clouds Cantata*, et dont on doit les

paroles à D. B. Wyndham-Lewis (Auden le surnommait « ce vieux volcan solitaire de la droite »), la musique est aussi utilisée dans le remake de 1956, un des chefs-d'œuvre sous-estimé d'W. Bernard Herrmann, à qui l'on proposa de composer une nouvelle cantate, trouva que le morceau de Benjamin convenait si bien au film qu'il déclina l'offre. C'est Herrmann lui-même qui orchestre dans la scène du Royal Albert Hall — la séquence dure douze minutes sans aucun dialogue, du début de la cantate jusqu'au paroxysme, lorsque le personnage de Doris Day se met à hurler.

Bien que la cantate constitue un échantillon musical plutôt ridicule, représentatif du kitsch propre au romantisme tardif, elle est moins dépourvue d'intérêt qu'il n'y paraît. Les paroles elles-mêmes valent la peine d'être citées :

*Il y eut un murmure de terreur dans la brise
Et les noires forêts se mirent à bruissier violemment
Et sur les arbres tremblant
Tomba la peur sans nom
Et la panique saisit toutes les créatures ailées
de la jungle
Et lorsqu'elles furent toutes parties
Les arbres eux n'avaient pas bougé
Autour de leur cime
Hurlant*

*Les oiseaux de nuit tournaient à portée
Délivrés
De ce qui les faisait avancer comme leur proie
Les nuages d'orage se brisèrent jusqu'à noyer la lune
mourante
Les nuages d'orage se brisèrent
Délivrés*

N'est-ce pas là un scénario minimal de ce que Gilles Deleuze a appelé un événement-émotion « abstrait » : une paix saturée d'une tension progressivement insupportable, trouvant finalement à se résoudre dans une violente explosion ? Rappelons qu'Hitchcock rêvait de pouvoir un jour contourner le médium narratif audiovisuel et de provoquer directement des émotions chez le spectateur en manipulant ses centres émotionnels neuronaux grâce à un mécanisme complexe. Pour le dire dans les termes de Platon : *Psychose* (1960) n'est définitivement pas un film sur des personnes atteintes de pathologies ou même terrorisées — c'est un film sur l'idée « abstraite » de la Terreur incarnée dans des individus concrets et sur les mésaventures de ceux-ci. De la même manière, la musique de la *Storm Clouds Cantata* n'illustre pas les paroles, et se réfère encore moins à la narration cinématographique ; au contraire, elle restitue directement l'événement-émotion.

C'est dans cet esprit qu'on lira le présent recueil : comme une tentative d'extraire des films d'Hitchcock tout leur contenu narratif et d'isoler l'intensité de leur équilibre formel. Quiconque entend faire une lecture socio-critique sérieuse d'Hitchcock doit d'emblée discerner la médiation sociale à ce niveau purement formel.

ALFRED HITCHCOCK **OU LA FORME ET** **SA MÉDIATION HISTORIQUE**

Slavoj Žižek

Les tentatives d'interprétation de la rupture entre modernisme et postmodernisme ont tendance à négliger la manière dont cette rupture affecte le statut de l'interprétation elle-même. Modernisme et postmodernisme conçoivent l'interprétation comme inhérente à son objet: il n'y a pas d'autre accès possible à l'œuvre d'art — le paradis traditionnel est irrémédiablement perdu où chacun pouvait apprécier une œuvre d'art, sans tenir compte de sa propre capacité, plus ou moins souple, à interpréter. C'est en fonction de cette relation inhérente du texte à son commentaire que doit être pensée la rupture qui s'opère entre modernisme et postmodernisme. Une œuvre d'art moderne est par définition « incompréhensible »; elle fonctionne comme un choc, une irruption traumatique venant miner la suffisance de notre vie quotidienne et résistant à toute intégration dans le système symbolique de l'idéologie dominante; après cette première rencontre, l'interprétation entre en scène et nous permet d'intégrer le choc — disons qu'elle nous apprend que ce traumatisme vient s'inscrire sur, et vise, la dépravation honteuse de nos si « normales » vies quotidiennes... En ce sens, l'interprétation est le moment conclusif de l'acte de réception lui-même: T. S. Eliot s'est montré bien malin en ajoutant à *La Terre vaine* un appareil de notes pleines de références dignes d'un commentaire académique.

Le postmodernisme fonctionne quant à lui de façon strictement opposée: ses objets sont par excellence des produits exerçant un fort pouvoir d'attraction sur les masses (des films comme *Blade Runner*, *Terminator* ou *Blue Velvet*) — aux interprètes d'y détecter une exemplification des finesses théoriques les plus ésotériques de Lacan, Derrida ou Foucault. Si le plaisir de l'interprétation moderniste réside dans l'effet causé par la reconnaissance qui «ennoblit» l'inquiétante étrangeté de son objet («Aha, maintenant je comprends tout à ce fouillis!»), l'objectif du traitement postmoderniste est d'injecter de l'étrangeté dans sa simplicité initiale: «Vous croyez regarder un simple mélodrame que même votre grand-mère sénile pourrait suivre sans mal? Mais c'est faire l'impasse sur... / la différence entre symptôme et synthome; la structure du nœud borroméen; le fait que la Femme est un des Noms-du-Père; etc., etc. / vous êtes complètement à côté de la plaque!»

S'il y a un auteur dont le nom personifie ce plaisir interprétatif de l'«étrangification» du contenu le plus banal, c'est bien Alfred Hitchcock. Considéré comme le phénomène théorique auquel nous assistons depuis plusieurs décennies — une liste interminable de livres, d'articles, de séminaires, de conférences — Hitchcock est le phénomène «postmoderne» par excellence. Il se nourrit de l'extraordinaire mouvement de transfert enclenché par son œuvre: pour les vrais aficionados d'Hitchcock, *tout a une signification* dans ses films, l'intrigue apparemment la plus simple dissimule les finesses philosophiques les plus inattendues (le présent recueil participe sans retenue de cette folie — inutile de le nier). Hitchcock est-il pour autant un «postmoderniste» avant la lettre? Où le situer dans la triade réalisme-modernisme-postmodernisme élaborée par Fredric Jameson en vue d'établir une histoire du cinéma, le «réalisme» correspondant à l'âge classique hollywoodien — c'est-à-dire au code narratif institué dans