

ALIÉNATION ET ÉMANCIPATION D'APRÈS LA FIN DU MONDE. CE QU'UNE THÉORIE DU CAPITALISME PEUT APPRENDRE DU CINÉMA APOCALYPTIQUE

STÉPHANE HABER

Abstract

The article discusses the possibility of gaining an appropriate « representation » of Capitalism, conceived as a really existing and all pervasive world. Following Fredric Jameson's assessments about science-fiction, it suggests that we should, for this purpose, consider the evolution of mainstream movies, and particularly the growing importance of post-apocalyptic and dystopian scenarios. The main example introduced is *Cloud Atlas* (L. and A. Wachowski, 2012). Some original insights about the ways we may represent alienation and emancipation today can be drawn from these films. In the absence of a totalizing theoretical synthesis, in the absence of politically stimulating expectations, the paradoxical and certainly narrow perspective offered by the retrospective point of view of the final Collapse on our problematic Present has alas to be taken seriously. The content of the category of Alienation itself is transformed by this new context.

D'une certaine façon, la conception du cinéma qu'a développée Fredric Jameson reste hégélienne. Au-delà de l'alternative entre représentation instructive et expérimentation esthétique, le cinéma a d'abord, selon Jameson, vocation à mettre en circulation des formes narratives et des schémas d'appréhension par lesquels notre monde se réfléchit, se racontant, improvisant des modèles de compréhension et d'évaluation de soi-même. Lorsque le présent historique apparaît fuyant, lorsque sa cohérence se montre à la fois évidente et insaisissable, écrasante par sa masse globale, mais réfractée dans d'innombrables manifestations singulières, aucune « théorie » ne peut d'ailleurs prétendre faire mieux. L'allégorie devient la modalité normale de notre intelligence du présent comme d'une totalité. Faute de mieux, c'est donc dans le cinéma, pour lequel le mouvement allégorique (exprimer

indirectement l'abstrait dans une figure concrète et singulière) semble tout naturel, que nous pouvons discerner la façon dont une époque peut désormais « se saisir elle-même » par la « pensée » (selon les mots fameux de Hegel, dans les *Principes de la philosophie du droit*), du moins par une certaine sorte de pensée.

Cette vision hégélienne, Jameson l'a d'abord mise à l'épreuve dans les réflexions qu'il a consacrées au motif du complot. Il s'est intéressé à la récurrence des scénarios de complot politique dans le cinéma *mainstream* des années 1970. Bien sûr, la pensée sociologique, référence inévitable, s'est édifiée contre le complotisme (par exemple contre l'idée, en faveur depuis longtemps dans certains milieux réactionnaires, que la Révolution française est sortie d'une sorte de conspiration menée par une poignée d'intellectuels désœuvrés et ambitieux). Il fallait montrer que le rôle des grandes forces anonymes, inconscientes et enveloppantes, importe bien plus que celui de prétendues minorités obstinées tirant toutes les ficelles. Il y a là un acquis incontournable. Mais, curieusement, la paresse intellectuelle et même la paranoïa complaisante retrouvent une sorte de respectabilité au moment où le capitalisme s'élève au rang de monde (et se met à ressembler en tout cas à quelque chose de bien plus large et de bien plus compliqué qu'un simple « mode de production »). Tout change quand les choses deviennent toujours plus intriquées, quand les rapports de pouvoir apparaissent indémêlables, quand l'enchevêtrement apparaît comme la règle¹, quand les frontières qui séparent habituellement victimes, complices et profiteurs deviennent difficiles à tracer.

Non seulement, explique Jameson, l'image de groupes secrets, associant acteurs économiques et politiques, manipulant l'opinion et mettant en œuvre des projets machiavéliques, peut alors se révéler localement vraie (les complots existent vraiment), mais, de plus, elle offre une approximation assez crédible d'une domination systémique et d'une oligarchie ubiquitaire qui reste en même temps animée par des intérêts conscients. Elle donne à penser cette étrange synthèse qui se consolide progressivement entre l'emprise de grandes puissances aveugles (des puissances sociales incarnant et induisant l'aliénation humaine) et la férocité d'intérêts particuliers illimités qui définit les capitalismes avancés. Jameson analysait de cette façon le film de Sidney Pollack, *Les Trois jours du condor* (1975). Mais ses

¹ Citant Stuart Hall, Wendy Brown insiste sur le fait que les logiques et les rationalités à l'œuvre dans notre présent historique sont aussi hétéroclites que les éléments associés lors du travail du rêve selon Freud : ce sont des matériaux épars transformés, provisoirement rassemblés et condensés, qui donnent une impression de cohérence (narrative, en l'occurrence) superficiellement satisfaisante avant que l'analyse nécessaire ne vienne leur rendre leur complexité désordonnée. Voir Brown Wendy, « American Nightmare. Neoliberalism, Neoconservatism, and De-democratization » in *Social Theory*, vol. 34, n° 6 (2006), pp. 690–714.

réflexions fameuses autour de *Godfather (Le Parrain)* et de l'univers de la mafia vont dans le même sens².

L'importance de la science-fiction

Jameson n'a cependant jamais restreint ses analyses au cinéma. L'hypothèse qu'il a défendue dans les années 2000 est même que, dans les conditions imposées par la mondialisation néolibérale récente, la science-fiction (qu'il étudie d'abord comme un genre littéraire) constitue une manière, pour la culture de masse, d'aller *plus loin* dans l'allégorisation de la complexité³. Le désir de concevoir le capitalisme peut ainsi se mettre à son école.

Pour le montrer, Jameson commence par activer un élément singulier de l'héritage du marxisme, la réhabilitation de l'utopie, laquelle a atteint son sommet avec la pensée d'Ernst Bloch. Au 20^e siècle, l'élan utopique a alimenté la montée en puissance de la science-fiction. Dans *Les Dépossédés* d'Ursula Le Guin (1974), la peinture de formes sociales libertaires et harmonieuses jouait, par exemple, un rôle important : les habitants d'Anarres ont sereinement dépassé le stade où l'on a besoin de l'État et de la violence. Pour Jameson, de tels récits confirment que l'utopie, loin de s'enfermer dans la rêverie ou l'impuissance, exprime une ouverture tonique vers le possible. Elle engage une confrontation indirecte, bien que résolue, avec un présent aliéné qui n'en impose plus parce qu'il devine lui-même confusément sa propre partialité et sa propre caducité. L'idée du théoricien états-unien est qu'il faut même avoir la générosité de voir la science-fiction littéraire comme la forme contemporaine majeure de l'élan utopique, afin de reconnaître en elle une façon non plus seulement allégorique, mais aussi ostensiblement allusive – car il n'y en a plus d'autre qui soit sérieusement disponible –, de parler du présent. D'en parler *depuis ailleurs*, en quelque sorte.

² Jameson Fredric, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1990 ; *La Totalité comme complot*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

³ *Archeologies of the Future. The Desire called Utopia and Others Science Fictions*, Londres, Verso, 2005. Un certain nombre d'auteurs contemporains se montrent réservés sur la question de la centralité du cinéma et de la science-fiction. Ne faut-il pas, logiquement, admettre qu'il existe une très grande diversité des *media* à travers lesquels peut s'exprimer la complexité déroutante et la détotalisation en acte ? C'est la position d'Alberto Toscano et de Jeff Kinkle, par exemple (*Cartographies of the Absolute*, Londres, Zero Books, 2015), qui, de manière convaincante, réintroduisent dans la discussion le film documentaire, la photographie et les arts plastiques. Tout se passe, à leurs yeux, comme si Jameson n'avait pas complètement intégré l'idée selon laquelle la détotalisation dispersive atteint aussi le *medium* artistique lui-même.

Mais quel est ici l'apport spécifique de la science-fiction ? On le saisit en identifiant la manière dont elle contribue, d'après Jameson, à dessiner les contours d'une nouvelle pensée de la communauté, et, plus précisément, une nouvelle sorte de pacifisme. En effet, la perspective d'ensemble qui se dessine dans la science-fiction, au-delà des ressemblances avec les utopies classiques, est finalement celle d'un monde plus riche et plus ouvert qui se cherche, même convulsivement. Dans beaucoup de récits, les cloisonnements ethno-politiques qui ont déchiré l'histoire humaine perdent leur sens ; la division entre les humains et les machines, si pré-occupante pour les Modernes, laisse place à un *continuum* d'entités bigarrées – animaux, robots, clones, mutants et extraterrestres – qui trouvent toutes plus ou moins tranquillement leur place, pendant que, parallèlement, les circulations entre passé et avenir élargissent le champ des possibles existentiels⁴. On vise donc (même de façon confuse) une société inclusive, attentive à la capacité du vivant à s'intégrer à des collectifs aussi composites qu'inattendus, à s'enrichir, en tout cas, à la faveur d'interactions d'un nouveau genre. La science-fiction commence ainsi à surmonter les différences que, à l'époque moderne, l'on supposait constitutives de l'humain (la différence avec l'animal, la différence avec les objets) en admettant la variété des êtres et des devenir.

De telles inflexions possèdent assurément un intérêt normatif propre : elles sont porteuses d'une morale et d'une politique. Mais l'essentiel tient sans doute à ce qu'elles apprennent à celles et à ceux qui cherchent à accéder à une vision globale et convaincante du capitalisme contemporain. Pluriel, ambigu et décentralisé, liant plus que jamais les collectivités aux choses de la vie, de la nature et de la technique sous la forme de mixtes bigarrés, celui-ci se reflète bien, par certains de ses côtés, dans la science-fiction ainsi comprise. Le néopacifisme constitue donc une manière de parler de notre présent, entre promesse d'épanouissements collectifs nouveaux et suppression des anciennes frontières protectrices. C'est une manière simple de dire que, lorsqu'il est question d'interpréter le présent, et le capitalisme en particulier, tout devient irréversiblement plus compliqué que ce à quoi nous nous étions historiquement habitués. Il faut en passer par là.

Bien entendu, Jameson signale l'importance du genre dystopique dans la science-fiction littéraire. La paix civile n'est pas garantie, le conflit advient, la complexité peut dégénérer le chaos. En d'autres termes, Jameson sait parfaitement qu'un tel genre a aussi pour fonction cathartique d'exprimer, pour le monde moderne, des affects aussi élémentaire que la peur de l'avenir et l'angoisse devant l'ex-

⁴ Voir, pour l'approfondissement de ces points, Dufour Éric, *Le Cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2012.

pansion des forces incontrôlables, affects que des classiques comme Philip K. Dick ont souvent exploité⁵, jusqu'à élaborer une vision du monde paranoïaque, tissée d'anxiétés hétéroclites – guerres totales, invasions extraterrestres, soulèvements des machines, hivers nucléaires, contaminations galopantes. Mais sa lecture reste néanmoins majoritairement blochienne, c'est-à-dire sereinement approbatrice : la dystopie n'apparaît au fond que comme le simple envers de l'utopie, la conscience du prix qu'il faudrait payer si l'utopie d'un univers social agrandi et enrichi ne se réalisait pas. Elle est seconde.

En résumé, le déplacement de l'intérêt de Jameson (des allégories sociologiques de la complexité – complot, mafia – à la science-fiction littéraire) est solidaire de la prise de conscience du fait que le néo-capitalisme – désenclavé, sans centre unique, consistant essentiellement en flux omnidirectionnels – est devenu encore plus indéchiffrable, encore plus tentaculaire, que ses prédécesseurs modernes. Il est partout et nulle part, il nous traverse pour nous stimuler en même temps qu'il nous menace, il rend tous les êtres solidaires en les réifiant, il rassemble autant qu'il sépare. Effet et symbole décisif de tout cela, il renverse les distinctions traditionnelles qui plaçaient l'être humain à distance respectable de la nature et de l'artefact, devenant ainsi à la fois plus englobant et plus différencié, étendant en même temps le domaine de la liberté et celui des risques. Tout, désormais, se trouve étalé sur un plan unique, bien qu'impossible à embrasser d'un seul regard. La connaissance que nous pouvons avoir de ce capitalisme ne peut donc qu'être encore plus déroutante et fragmentaire, encore moins représentative, au sens de dénotative, qu'à l'époque de *Three Days of the Condor* et de *Godfather*. Le futurocentrisme de la science-fiction littéraire « classique » de la seconde moitié du siècle dernier (Le Guin, Dick...) constitue, conclut Jameson, un bon détour. Il nous permet d'entendre encore un écho de la compréhension de l'art comme décryptage d'une époque, même si c'est en renonçant définitivement au « réalisme ».

Apocalypse now ?

Or, du point de vue jamesonien, on peut dire qu'une des évolutions les plus troublantes du cinéma hollywoodien est le recentrage sur le genre post-apocalyptique ou cataclysmique. La substitution des sombres anticipations à l'espérance « moderne » y semble massive depuis quelques années, avec un rythme qui tend

⁵ Pensons par exemple à *Minority Report* (1956) ou à *Blade Runner* (1966).

même aujourd'hui à l'accélération obsessionnelle, créatrice de nouvelles addictions esthétiques.

Bien sûr, tout cela s'inscrit au sein d'une histoire longue. Dans le monde occidental, le récit du Déluge, les prophéties de l'Apocalypse et le mythe de l'Atlantide n'ont cessé de s'affirmer comme de puissantes sources d'inspiration⁶. Reste que l'anticipation apocalyptique, le plus souvent post-apocalyptique, est aujourd'hui en passe de devenir un genre à part entière du *mainstream* de l'industrie culturelle, à commencer par le cinéma⁷. C'est nouveau. Dans ce domaine, elle absorbe tout – les guerres entre mondes, les extra-terrestres, les zombies, les films catastrophe, les préoccupations politiques et environnementales. C'est un peu comme si l'écart très sensible qui, à la fin des années 1970, séparait l'univers de *Mad Max*, celui de *The Towering Inferno* (*La Tour infernale*) et celui de *Star Wars* – pour en rester à quelques films marquants de cette décennie-là – s'était réduit⁸. Il est ainsi devenu aujourd'hui difficile d'imaginer un avenir lointain ou un monde alternatif qui ne fasse pas allusion plus ou moins complaisamment à la destruction cataclysmique et manifestation prochaine de tout ce que nous connaissons aujourd'hui⁹. Les débauches techniques les plus sidérantes dans l'art des effets spéciaux, les surenchères dans la radicalisation du spectaculaire lui bénéficient. C'est pourquoi certaines des stimulations visuelles les plus fortes qui alimentent l'imaginaire contemporain relèvent clairement du registre catastrophiste : continents engloutis, civilisations effondrées, populations anéanties, paysages urbains désertés, arches de Noé improbables, survies collectives acharnées, sociétés post-cataclysmiques précaires, involutions culturelles et morales massives.

Bref, les « derniers hommes » et la « terre dévastée », autrefois sujets de méditation pour philosophes portés à la mélancolie, sont devenus, pris au sens littéral, la base de scénarios populaires (parfois extrêmement inventifs, et, bien entendu, plus ou moins réussis artistiquement) diffusés à l'échelle mondiale. C'est l'un des centres de gravité de la culture de masse globale d'aujourd'hui. Inversement, il est certain que l'image sociale de l'avenir se trouve désormais influencée par cette science-fiction. Et ce qui, même aux yeux des marxistes orthodoxes, est devenu ridicule théoriquement (prédire l'effondrement du capitalisme) s'est trouvé brillamment récupéré par l'industrie culturelle. D'une certaine façon, l'Effondrement

⁶ Voir Musset Alain, *Le Syndrome de Babylone. Géofictions de l'apocalypse*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁷ C'est, par exemple, clairement le cas dans l'univers du jeu vidéo.

⁸ L'apocalyptisme et la dystopie de notre époque trouvent néanmoins des précurseurs dans un thème déjà connu au cours des années 1970 : la guerre nucléaire totale. Voir Puiseux Hélène, *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Cerf, 1987.

⁹ *Avatar* (J. Cameron, 2009) ne représente de ce point de vue qu'une caricature un peu pénible.

a remplacé la Révolution à titre de paradigme pour la pensée d'un avenir à la fois radicalement autre et excitant.

En effet, dans l'apocalyptique hollywoodienne d'aujourd'hui, il est bien question de capitalisme, puisque, en général, on retrouve dans ces films, sous une forme vulgarisée, les grands thèmes de la critique du capitalisme. Il y est souvent question sans détours de l'irresponsabilité écologique sur fond de cupidité prédatrice et d'inconscience, il y est question de l'emprise des grandes entreprises, de consumérisme et de manipulation médiatique de masse¹⁰. Ces films sont contemporains de la crise du néolibéralisme (une crise qui, pour le moment, semble accélérer sa radicalisation extrémiste) et des éléments critiques ajustés à cette crise qui se développent dans l'espace public. Ainsi, recyclant sans hésiter toute l'imagerie survivaliste, si influente en Amérique du Nord, l'industrie du divertissement semble avoir trouvé une source de profit nouvelle dans l'exploitation insistante du thème du capitalisme destructeur, conquérant, allié à toutes les puissances néfastes que l'on peut imaginer, et dont les effets déstructurants ne sont compensés que par une hyper-militarisation de la société.

Comment faut-il voir ce tournant anti-utopique, plutôt surprenant dans une perspective jamesonienne ? Une interprétation hyper-critique dans le style d'Adorno¹¹ nous suggérerait certainement que l'apocalyptique hollywoodienne constitue l'expression pathétique d'une simple crainte pour la survie qui se satisfait facilement de fantasmes millénaristes assez primitifs. Qu'il vise idéologiquement à domestiquer la perspective de la catastrophe écologique globale afin de rendre acceptable l'évitement des transformations radicales¹². Ou encore qu'il illustre la légendaire capacité du capitalisme, dont on sait qu'il a trouvé dans l'industrie culturelle un débouché plus que prometteur, à absorber puis à fonctionnaliser la critique qu'on lui adresse. Je ne crois cependant pas ces interprétations complètement convaincantes. Un exemple permettra de justifier cette réserve.

¹⁰ Par exemple, dans *Hunger Games* de Suzanne Collins, qui a donné lieu ces dernières années à un cycle hollywoodien à succès (Gary Ross, Francis Lawrence : *Hunger Games*, 2012, pour le premier film de la série), la technique moderne est mise au service d'un appareil politique hyper-répressif, mais aussi de l'industrie du divertissement. L'auteure la décrit en empruntant des éléments tant à certains clichés historiques (les gladiateurs de la Rome ancienne) qu'à la culture télévisuelle contemporaine.

¹¹ Voir la critique classique de l'industrie culturelle in Horkheimer Max, Adorno Theodor, *Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1973.

¹² Voir, dans cette perspective, Lilley Sasha et McNally David, *Catastrophism. The Apocalyptic Politics of Collapse and Rebirth*, Oakland, PM Press, 2012.

Aliénation et émancipation chez les Wachowski

On peut comprendre les films réalisés par les Wachowski, entre *The Matrix* et *Cloud Atlas*, comme l'expression de l'un de ces sens possibles. Dans leur science-fiction, ils peuvent sembler très étrangers à l'intuition utopique explicitée par Jameson à la suite de Bloch¹³, selon des prémisses classiquement inspirées par l'humanisme marxiste et la critique de l'aliénation qui l'alimente. Leur préférence semble aller aux scénarios qui montrent comment l'aspiration humaine à l'Émancipation se confronte à l'énergie irrépessible que déploient les puissances anonymes nées du dynamisme de la modernité, mais désormais hors contrôle.

Ainsi, dans *The Matrix* (1999–2003)¹⁴, il est question d'un réseau informatique global qui programme notre monde et notre être-au-monde. Selon cette version assez sophistiquée de la critique de l'aliénation, le système ne vit pas seulement de notre soumission, associée à une biopolitique généralisée (l'utilisation massive de corps humains plongés dans des cuves pour servir d'énergie aux machines), mais surtout de la libre expression de notre volonté, de notre épanouissement, de notre capacité à former des mondes et à nous y engager. C'est ainsi qu'une originalité du scénario de *The Matrix* consiste à montrer comment les puissances aliénées doivent et peuvent générer l'illusion de la liberté chez les individus pour *se régénérer*. Cependant, d'une façon surprenante, la trilogie se termine par le ralliement à une sorte de point de vue jamesonien et postmoderne qui s'en trouve d'ailleurs, par là, complexifié. La paix entre humains et machines semble finalement possible, apprend-t-on dans les dernières minutes du dernier film de la trilogie, au détriment des agents incontrôlables qui, en proliférant, nuisent aux uns comme aux autres. La désignation d'un ennemi commun a tout d'un coup arrangé les choses.

Mais philosophiquement, la fin du cycle de *The Matrix* semble aussi vouloir exprimer à sa façon, évidemment partielle et simpliste, une idée plus importante : il est impossible de nous représenter l'émancipation comme un processus visant la réinstauration d'une pureté perdue, dans la solitude tranquille de l'humain rendu à lui-même, bref comme autonomie absolue. Dans le cadre particulier de la science-fiction, le motif mythique de l'alliance avec les machines symbolise une prise de position ferme sur ce sujet ; il représente une façon frappante d'exprimer les insatisfactions que nous pouvons éprouver, comme philosophes, face au modèle de la critique de l'aliénation objective, si généreusement développé dans l'art

¹³ Voir *Le Principe Espérance*, Paris, Gallimard, 1971–1990, 3 vol.

¹⁴ Résumé du scénario : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Matrix.

et dans la pensée du 20^e siècle : celui-ci revenait à vouloir s'arracher à la technique, à l'argent, à la finance, au marché, au capital, à l'État ou à des choses semblables, à cause desquelles l'humanité moderne, supposait-on, se trouve livrée à ses propres produits et à leur auto-affirmation aveugle. Les Wachowski proposent ainsi une version particulière, futuriste, de la position pour laquelle la critique et l'émancipation doivent apprendre la modestie. Ils doivent devenir attentive au matériau humain disponible, aux conditions de vie réelles des gens, au contenu donné de leur aspiration au bonheur, et, tout particulièrement, prendre en compte le fait que les vies humaines, d'une part, et, de l'autre, les systèmes liés à la richesse et au pouvoir se sont depuis longtemps entrelacées. La souplesse de l'humain s'exprime maintenant dans le fait que ce dernier *peut justement* s'épanouir à l'ombre ou même en compagnie des puissances détachées, dans certaines conditions, même s'il faut pour cela parfois accepter, semble-t-il, de terribles injustices. C'est même peut-être là son expression moderne privilégiée. L'ambiguïté est virtuellement partout.

Le monde de *Cloud Atlas*

Si l'on se réfère maintenant, à *Cloud Atlas* (2012)¹⁵, on retrouve l'image, apparemment chère aux réalisateurs, d'un Système de domination technologiquement presque parfait, synthèse virulente de toutes puissances aliénées antérieures typiques de la modernité, mais comportant en réalité des *bugs* qui ouvrent des espaces à la liberté humaine, laquelle, de ce fait, reste toujours menacée d'impuissance et marquée par l'ambivalence. Pareillement fidèle au motif héroïco-émancipateur symétrique, le film illustre assez classiquement le motif de l'éducation esthétique. Ainsi, le thème de la lutte contre le complot industriel définit l'une des séquences du film (l'histoire « Luisa Rey »¹⁶). Et l'on y voit aussi des clones commençant à se révolter en imitant le geste d'insoumission auquel ils ont été confrontés en visionnant accidentellement un film qui reprend un épisode antérieur du récit de *Cloud Atlas* lui-même, par un effet de mise en abyme. Un tel cinéma cherche donc à montrer comment le cinéma aide les gens à mettre des mots sur les affects de colère qui les étouffent. Il intériorise ainsi la conception classique, platonicienne (au sens de la volonté de sortir de la Caverne), du film politique, celle qui exalte la prise de conscience stimulante et libératrice qu'induit normalement l'œuvre d'art réussie. Cette conception irrigue le récit lui-même, trouvant

¹⁵ Résumé du scénario : http://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Atlas_%28film%29.

¹⁶ Développée selon le code du genre policier, l'histoire, située de manière « jamesonienne » dans les années 1970, est celle d'une journaliste en lutte contre les visées criminelles de l'industrie pétrolière.

un renfort dans une cosmologie déterministe assez fumeuse, il faut le dire, d'après laquelle les décisions présentes influencent l'avenir par des voies mystérieuses.

Dans *Cloud Atlas*, cette orientation permet d'ailleurs de proposer une vision moins virtuelle de l'aliénation que dans *The Matrix*. La question de la subordination sociale extrême, de la violence et de ses métamorphoses, du travail forcé et de l'esclavage, traverse en effet tout le film. Puisque l'idée d'un système informatisé hyper-intelligent qui nous contient, quoique conservant son importance décisive (ce système récapitule en quelque sorte toute la violence historique accumulée dans le passé humain), ne constitue plus le point d'arrêt de la réflexion, le thème fantasmatique du contrôle total entre heureusement en résonance dans le film avec des expériences historiquement plus courantes, plus universelles aussi, de domination et de soumission. C'est sans doute pour cela que *Cloud Atlas* se présente comme une sorte d'autocritique ironique de la science-fiction habituelle, décloisonnant le technocentrisme futuriste qui caractérise d'habitude celle-ci. Pour les réalisateurs, il ne s'agit que de présenter, polyphoniquement, des récits se rapportant à des périodes très différentes de l'Histoire en tissant cinq histoires différentes, sur fond d'une vague métaphysique de l'éternel retour et des correspondances mystiques censées rattacher les vies individuelles les unes aux autres. Et c'est une sorte de récapitulation joycienne de certains des genres classiques du cinéma – la comédie, le policier, l'aventure... – qui permet d'organiser une cohérence d'ensemble.

Mais ce qui diffère le plus de *The Matrix*, c'est l'intégration d'une forme nouvelle de perplexité face au thème de l'émancipation.

Dans *Cloud Atlas*, les deux histoires futuristes (l'histoire de Sonmi 451, l'histoire de Zachry) ne laissent en effet persister aucun doute quant au sens de notre avenir. Au cours du 21^e siècle, un capitalisme absolu s'est déployé grâce à la technique du clonage ; l'esclavage des clones (« *the fabricants* ») a été la condition de la mise en place d'un consumérisme illimité appuyé sur la domination d'entreprises omnipotentes, d'un pouvoir politique global (« *Unanimity* ») servi par des surenchères techniques infinies, d'essence militaro-sécuritaire. Ensemble, ces facteurs ont formé le stade final du capitalisme. Or, nous comprenons progressivement en visionnant le film qu'une telle situation, qui rappelle le monde de *The Matrix*, a précédé l'effondrement de la civilisation. Le film n'en dit rien de précis. Mais il apparaît qu'il faut mettre cet effondrement sur le compte d'une *hybris* insatiable (ce que l'un des personnages du film appelle « *the hunger for more* »). L'aliénation, au sens de la soumission à de gigantesques puissances extérieures portées par le mouvement illimité de maximisation du pouvoir et de la richesse, puissances qui se sont immiscées de plus en plus dans l'ordinaire de la domination de classes pour l'étendre et la dynamiser, apparaît ainsi dans le récit comme l'arrière-plan

de péripéties fatales, propres à l'histoire pré-cataclysmique de l'humanité. Or, cela change tout.

Bien sûr, le film se place finalement dans la perspective d'une renaissance extraterrestre, donc du salut possible pour une future humanité post-capitaliste et post-étatiste, ultime trace, peut-être, de l'intuition utopiste qui, selon Jameson, guide fondamentalement la science-fiction comme genre, dans ce qu'elle a de plus significatif. C'est le sens de la cinquième histoire du film, celle de Zachry, la plus tardive chronologiquement. Mais même cette sorte de *happy end* assez conventionnelle reste teintée d'une profonde mélancolie. La continuité de l'histoire humaine assurée par les correspondances énigmatiques et exaltantes entre les vies individuelles, la confiance en soi comme source de courage, deux éléments que l'on pourrait qualifier d'idéologiquement banals dans le film, n'ont de sens que dans le cadre d'une narration qui, pour l'avenir, envisage clairement pour notre espèce une dystopie totalitaire mondiale, préalable à l'écroulement de la civilisation. Et, pour les rares survivants, le rabaissement au statut d'éternels parias cosmiques.

Une image ambiguë de l'aliénation

Comme *The Matrix*, le cinéma de *Cloud Atlas* illustre ainsi ce que peut être la conscience des limites de la conception idéaliste, maximaliste, optimiste, de l'émancipation, laquelle, dans l'histoire du marxisme et des théories proches du marxisme, se régénéra en intériorisant une vision diabolique des grandes puissances aliénantes modernes. Infiniment précaire, le désir d'émancipation a de très grandes chances d'échouer devant ces puissances. Ici, cette conscience des limites ne bénéficie plus essentiellement à un néopacifisme imbu du thème de la normalité de l'artifice, entendue comme symbole majeur de l'élargissement à venir de la communauté. Donner généreusement droit de cité (même en admettant qu'ils sont sources de conflits nouveaux) aux animaux, aux cyborgs et aux machines, à la manière qu'évoque le marxisme esthétique tardif de Jameson pour élargir notre conception traditionnelle (anthropocentrique) de l'émancipation, ne règle pas la question. Ce qui, en dernier ressort, donne un peu de poids à la critique de l'aliénation systémique, ce peut être aussi quelque chose de plus pauvre, de plus mélancolique aussi : la sobre conviction que, dans la résistance et dans la révolte, tout est toujours à recommencer, que nos succès, quand ils se produisent, sont partiels et fragiles, qu'ils s'appuient sur les ressources improbables de la Fortune, que les forces de la domination se perfectionnent sans cesse, et, pour finir, que l'échec final (la catastrophe, « *the Fall* ») reste parfaitement inévitable. Ce que nous dit *Cloud*

Atlas, c'est donc qu'il est *possible* que le terme de l'expansion accélérée, radicalisée et décomplexée des puissances détachées qui définit le néocapitalisme soit mortel ou au moins que celle-ci alimente des processus catastrophiques et des réactions en chaîne immaîtrisables. Il est possible que, pour cela, la pulsion de mort ait raison du désir inexpugnable de liberté, de réconciliation et de paix. Et il est possible que notre envie de continuer à raconter l'opposition de l'aliénation systémique et de la liberté vivante doive, pour la rendre plus concrète, prendre en compte son inscription dans le scénario du pire, le scénario de la déchéance et de l'échec, celui de la spirale infernale.

Disons les choses autrement en approfondissant un peu. L'apocalyptique hollywoodienne (un phénomène culturel en pleine expansion qui offre naturellement de nombreux visages), dans ce qu'il contient de plus intéressant philosophiquement, semble se développer autour d'une image centrale, dont Lana et Andy Wachowski se sont saisis avec un talent particulier, mais que l'on retrouve très fréquemment ailleurs : l'image de tendances séparatistes et expansionnistes qui résultent de certains processus et de certains dispositifs ennemis qui ont été énergiquement relancés à l'époque néolibérale (par exemple la fuite en avant scientifico-technique, l'esprit de conquête et de profit illimité propre à certaines entreprises géantes, la sophistication constante de la manipulation des masses), tendances que les classes dominantes tendent à imiter et à s'approprier en s'isolant spatialement et en se protégeant toujours mieux des autres. De façon transparente, dans ce genre cinématographique, on a donc bien affaire à des allégories du néo-capitalisme. Plus précisément, à des allégories de ce qui en lui ne conduit pas d'abord à l'exploitation et à la domination, mais à la totalisation et l'infinisitation.

Cependant, empiriquement, cette image, source inépuisable de concepts et de mythes, n'est pas pleinement évidente, en tout cas pas suffisante quand on entre dans les détails. Face au monde capitaliste contemporain, même métamorphosée en concepts assagis, une telle image ne permet pas de tout expliquer. Et, ce qu'elle permet d'expliquer, elle ne l'explique probablement que de manière partielle. Ne serait-ce que pour cette raison que, ces puissances, il faut des gens de chair et d'os pour les faire fonctionner : à côté des victimes, il y a inévitablement des individus multiples socialisés, des indifférents, des complices et des enthousiastes. L'élément humain change tout, excluant le strict dualisme manichéen. Ce que nous constatons, c'est que le cinéma de science-fiction tend parfois à dramatiser cette image grâce au thème plus concret, émotionnellement dense, de la catastrophe et de la fin du monde, comme pour compenser ce que l'on devine naturellement de son usure historique, de son indétermination, de ses limites ou encore de ses fragilités, comme pour lui permettre de rester quand même vivante et attrayante

dans l'imaginaire collectif. En s'installant dans l'élément mythique de la fin du monde, ce cinéma n'oblige donc pas seulement les spectateurs à rester dans les limites d'une conception plutôt modeste de l'émancipation. Il incorpore surtout la conscience du caractère *à la fois incontournable et problématique* du motif singulièrement suggestif des puissances aliénées et abstraites qui, pour une large part, semblent gouverner absurdement les sociétés capitalistes. *Un tel motif est aussi nécessaire et séduisant qu'incomplet, et l'on peut mettre cette ambivalence en image.* Avec un peu d'optimisme, on dira que ce n'est pas totalement anodin d'un point de vue politique.

Conclusions générales

Il n'est pas du tout vrai que le capitalisme néolibéralisé et mondialisé soit devenu « irreprésentable », pour reprendre un terme typique de l'esthétique jame-sonienne. Sociologues, historiens, économistes restent capables d'en proposer des descriptions et des explications convaincantes. Ce terrain n'a même jamais été aussi fécond. Il n'y a donc aucune raison, à propos de ce capitalisme, de revenir à la conception épiphannique de l'art que l'Idéalisme allemand avait autrefois légitimé. L'art n'est dépositaire d'aucune révélation spéciale, ni porteur d'aucune vérité supérieure et libératrice qui échapperait par principe à la sécheresse de l'entendement ou à la pauvreté insigne de l'Identité. Il ne faut pas non plus chercher en lui une consolation ou une compensation face à la perte en intelligibilité du monde, un monde qui, de toute façon, faute de théorie totale ou de représentation adéquate, ne s'ouvre désormais que grâce à des tentatives nécessairement partielles et inachevées d'en cartographier les diverses manifestations de surface. Après tout, les films que j'ai évoqués sont des produits commerciaux populaires, et même parmi les plus accomplis en leur genre parmi ceux qu'élabore l'industrie moderne. Puisque, comme d'habitude, le public peut s'approprier ce genre de produits selon des modalités très diverses (il est certain que le pur divertissement l'emporte), il se peut que le fétichisme de la marchandise reprenne ses droits. Il serait donc absurde d'en attendre trop, ou, plus généralement, de se faire des illusions sur ce qu'est le cinéma (à plus forte raison le cinéma hollywoodien).

Mais il reste vrai que le néocapitalisme dont il a été question s'avère *très difficilement* représentable. La façon dont le néolibéralisme non seulement a survécu à la crise financière de la fin des années 2000, mais semble, en plus, avoir puisé en elle des ressources supplémentaires pour se renforcer et se propager cyniquement est parlante, de ce point de vue. Il faut avoir l'honnêteté de dire qu'il y a quelque

chose de mystérieux et de grandiose dans le néocapitalisme. Quelque chose qui nous échappe par sa robustesse, son imperméabilité à la critique et à l'échec, sa résilience et sa multidimensionnalité (une cohérence émergeant à partir de multiples points et de processus variés, fusionnant en beaucoup d'endroits avec les diverses composantes du social et de l'humain). Tout cela rend encore plus ridicule que d'habitude l'exercice de la prédiction historique, et même la simple volonté de travailler à un « diagnostic d'époque » auquel les intellectuels pourraient se référer avec confiance. En effet, toujours utiles, les descriptions et les explications apparaissent forcément faillibles, partielles, incapables de venir à bout de nos surprises successives, tout autant que de nos ignorances persistantes. C'est ainsi, par exemple, qu'il nous faut renoncer à croire que nous avons fini notre travail de théoriciens lorsque nous avons doctement expliqué que l'époque actuelle correspond à une nouvelle « phase du capitalisme », comme il y en a eu d'autres, avec sa logique économique propre, ses contradictions constitutives et sa fin inéluctable. Au fond, la prise sur les phénomènes que l'on obtient par là n'est pas très puissante.

Ainsi, le désir de représenter unitairement le présent du capitalisme, parce qu'il est confronté à une tâche gigantesque, ne peut pas complètement renier sa proximité avec le mythe, de même que, selon Ernst Bloch, le marxisme ne doit pas forcément se figer dans l'anti-utopisme. On peut, dès lors, donner congé sans regret à l'arrogance althussérienne pour laquelle la raison pure, en s'arrachant à tout empirisme, parvient à une sorte de maîtrise souveraine du sens du capitalisme en général et comprend la cohérence « structurale » du capitalisme actuel en particulier.

Ainsi, par exemple, une vision mi-paranoïaque et mi-héroïque de monde à la *Matrix* n'est ni vraie ni fausse du point de vue de la théorie. Elle provoque et suggère, comme le ferait toute autre bonne image un peu signifiante. Il nous faut des choses de ce genre. À côté de mille autres éléments de la culture (y compris dans le cinéma ou la littérature) et de la vie sociale, la science-fiction apocalyptique et post-apocalyptique récente participe donc à sa manière à la réflexion collective sur le présent historique. En acceptant plus nettement qu'elle ne le faisait auparavant la complexité inépuisable et parfois l'ambiguïté troublante des phénomènes, cette réflexion, même quand elle se veut théorique au sens fort, perd les moyens de se sentir *absolument* étrangère à l'image et au mythe. La pensée philosophique de l'aliénation doit désormais, me semble-t-il, accepter l'impureté constitutive qui se manifeste à ce niveau. Encore une fois, il n'est pas dit qu'elle y perde politiquement.

Cependant, le marxisme esthétique, de Lukács à Jameson, se plaçait à un niveau plus exigeant. D'après lui, les œuvres d'art les plus importantes pour la

conscience historique ne sont pas vraiment celles qui évoquent les groupes, les situations et les milieux particuliers ; ce sont celles qui illustrent ce que peut être la conscience du sens d'ensemble d'une époque, d'une société capable de s'ouvrir aux coups d'œil lucides. En d'autres termes, ce sont celles qui se placent du point de vue de l'accès à la totalité ou du moins font allusion à ce point de vue. Bref, dans le marxisme esthétique, la question cruciale était moins celle du « réalisme » en art que celle de savoir comment un sujet peut se former au cours d'un itinéraire qui le conduit à percevoir progressivement la totalité, laquelle constitue ce qu'il y a à voir de plus intéressant, de plus vrai et de plus « réel ».

Or, il me semble que, dans le cas présent, cette exigence-là aussi est remplie. Car en adoptant la perspective fictive, voire parodique, du « souvenir du présent » comme époque révolue qui a lamentablement échoué¹⁷, comme si le point de vue de la totalité et le point de vue non seulement rétrospectif, mais aussi *post mortem*, coïncidaient, le cinéma de Hollywood nous donne ici une petite leçon de philosophie de l'histoire qui va dans le sens de la modestie. Puisqu'il n'y a pas de miroir unique, pas de point de vue panoramique, ni de *Wesensschau*, il faut accepter sereinement l'hypothèse selon laquelle l'époque contemporaine et son capitalisme sont en partie indéchiffrables, selon laquelle le présent est essentiellement opaque pour celles et ceux qui le subissent, que ce soit en laïcs ou en intellectuels. Et il faut donc accepter sereinement que son « sens », que nos théorisations cherchent, à juste titre, à cerner, ne puisse vraiment apparaître que *plus tard* (trop tard), grâce à l'*a posteriori* final de l'Effondrement, si jamais il venait à survenir¹⁸.

Stéphane Haber est professeur de philosophie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Son travail relève de la théorie sociale et politique. Dernier ouvrage paru : *Penser le néocapitalisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2013.

¹⁷ L'idée de jouer avec les temps, par exemple de transformer en objet de contemplation esthétique et en matière de transformation artistique la manière dont le passé a conçu son avenir (« rétro-futurisme ») constitue un thème de la création contemporaine. Voir Bublex Alain et During Élie, *Le Futur n'existe pas : rétrotypes*, Paris, B42, 2014. La linéarité du temps historique (progrès, évolutions, successions des époques et des cycles), caractéristique de la modernité, a disparu de la scène, libérant l'imagination créatrice. Notre compréhension de ce qu'est le capitalisme doit en tenir compte.

¹⁸ Depuis la célèbre synthèse de Jared Diamond, *Effondrement* (2005, tr. fr. : Paris, Gallimard, 2006), les sciences sociales et historiques résistent d'ailleurs de moins en moins à l'attraction qu'exerce sur l'imaginaire contemporain le thème apocalyptique.