

Missions Impossiblees d'une société malade du temps

Antonio Domínguez Leiva

Number 255, Winter 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81098ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Domínguez Leiva, A. (2016). Missions Impossiblees d'une société malade du temps. *Spirale*, (255), 9–11.

Missions Impossible d'une société malade du temps

Par Antonio Domínguez Leiva



Dans le cinquième volet de la franchise cinématographique *Mission Impossible*, *Rogue Nation*, l'agent secret Ethan Hunt (Tom Cruise) se rend au Maroc avec son équipe afin de dérober l'archive qui contient les données personnelles de tous les membres du méchant Syndicat qui a eu raison de leur organisation (l'IMF), raccourci bien pratique caractéristique des « MacGuffins » qui concrétisent le manichéisme de ces univers bondiens.

La pure spectacularité de la scène, morceau de bravoure qui s'inscrit dans la grammaire établie par la franchise, est tout entière encadrée par les divers dispositifs de mesure du temps, à commencer par la tablette où Ilsa Faust (nom pour le moins surdéterminé) va contrôler l'opération, surveillant le taux d'oxygène dans le corps d'Ethan en regard de l'écoulement des secondes qui mesure le fonctionnement de la turbine qui risque de le déchiqueter. Parallèlement, Benji Dunn (Simon Pegg) surveille sa montre dans l'ascenseur qui le mène vers le bunker où il doit s'infiltrer, au risque lui aussi de se faire laminer (au laser cette fois, dans une enceinte *high-tech* qui évoque la célèbre scène d'infiltration du premier volet). Ethan plonge dans le tourbillon de la gigantesque turbine, pénétration verticale d'une

sorte de vagin denté en simultané avec l'ordalie horizontale de Dunn, qui franchit divers postes de contrôle qui incarnent le cauchemar de la vidéosurveillance panoptique.

Faust *hache* le dispositif de sécurité de l'installation, donnant instantanément l'alerte sur les écrans du poste de contrôle du Syndicat (terme générique pour dire la pure altérité du Mal politique). En apnée, Ethan arrive au cœur de la turbine où est stockée la base de données qu'il convoite, en une scène archétypale selon le schéma campbellien qu'affectionnent les scénaristes de *blockbusters* (à savoir l'incursion dans le « ventre de la baleine »). Pour cela il doit repérer la soute au milieu d'une série interchangeable, tout en évitant les griffes mécaniques qui balaient régulièrement le mécanisme (tératologie mécanique qui s'inscrit dans une longue lignée « matrixienne »), pour introduire une nouvelle carte « autorisant » la démarche biométrique de Dunn. Le tout ressemble évidemment à un manège, ce qui est le propre, selon Laurent Jullier de *L'écran post-moderne*, de ce « cinéma du feu d'artifice » qui prolonge le « cinéma des attractions » des premiers temps étudié par Tom Gunning. Et, pour aménager le suspense, il faut que le manège semble dérailler : frappé par une des ex-

tensions, Ethan échappe les deux cartes, tandis que les opérateurs technocratiques du Syndicat rétablissent le système de défense de la turbine et que Dunn arrive dans la chambre où les lasers risquent de le réduire en charpie si la nouvelle carte n'est pas introduite dans le système (tout étant dans tout dans cette rêverie de l'absolu dispositif technologique du Mal – qui ne peut être qu'un holisme).

Le drame se joue autant dans les vastes machineries qui brassent les éléments (l'eau tourbillonnante, l'air qui vient à manquer, le feu contenu des lasers, la terre intra-utérine où tous les secrets se terrent) que sur les écrans qui à la fois les représentent et les agencent en un temps parfaitement simultanéiste. Temps qui se traduit en oxygène qui fuit du corps du héros, quantifié à même sa combinaison. Tandis qu'Ilsa échoue à arrêter la turbine et qu'Ethan doit décider, selon un trope bien connu, entre les deux cartes (choix où se joue tout l'avenir du récit, ainsi que du monde), Dunn avance vers les caméras meurtrières (imperturbable selon le mot d'ordre des moines du désert repris par les jésuites, « *perinde ac cadaver* »). Son squelette scanné est « autorisé » in extremis, Ethan ayant réussi à insérer la bonne carte.

Reste maintenant à profaner l'autre « arche » de l'information subaquatique. Mais, si près du but, Ethan perd enfin connaissance, ayant épuisé tout son oxygène... avant d'être cueilli par la figure salvatrice de l'héroïne ambivalente, Faust. L'accès aux données est assuré tandis que le couple primordial sort de cette matrice angoissante en une sorte de régression archaïque au traumatisme de la naissance cher à Otto Rank. Traumatisme immédiatement suivi de l'angoisse d'abandon, Ilsa Faust faisant honneur à sa parure de femme fatale en partant avec le fruit de leur union (sous forme de banque de données sur une clé USB).

Il s'agit là d'une des nombreuses « scènes-acmé » qui articulent dès le premier plan le film, ainsi que tout l'hypogénre du *blockbuster* contemporain, et partant, selon Jullier, l'écran postmoderne lui-même. Elle obéit, plus spécifiquement, à l'impératif des scènes de cascades qui constituent l'image de marque de la franchise, à la lisière entre l'exploit physique et l'invasion technologique des corps (impératif inauguré par le vol en suspension du premier volet). Comme telle, elle fait l'objet d'un des micro-teasers promotionnels du film (« 75.000 gallons of water. No oxygen tank. Experience the impossible ») et alimente le fétichisme propre au cinéma d'action (Tom Cruise aurait non seulement effectué lui-même le plongeon de 120 pieds mais retenu véritablement son souffle pendant 6 minutes au long des différentes prises). Mais surtout, elle met en scène de façon hyperbolique (voire néobaroque) ce « culte de l'urgence » minutieusement décrit par Nicole Aubert dans son ouvrage éponyme de 2003.

Il s'agit pour Aubert de comprendre comment notre époque est en train de vivre une mutation radicale dans son rapport au temps ; ce « nouveau rapport » où « tout est urgence » réside dans « l'alliance qui s'est opérée entre la logique du profit immédiat, celle des marchés financiers qui règnent en maîtres

Dès lors, loin des Syndicats fantasmagoriques poursuivis par Ethan et les siens, la *Mission Impossible* n'est-elle pas celle du devenir de nos sociétés et, partant, de nos propres vies ?

sur l'économie, et l'instantanéité des nouveaux moyens de communication ». Nous sommes ainsi passés d'un paradigme où nous nous coulions dans les rythmes et les contraintes du temps (cyclique) à une volonté prométhéenne (voire faustienne) de le dominer et le posséder. Or, cette course à la vitesse qui est au cœur de la logique capitaliste (de par l'équation magique qui la fonde : « *Time Is Money* ») présente en fait un paradoxe, que d'aucuns diraient terminal, en se poursuivant inexorablement. Si « les techniques inventées pour générer des gains de productivité semblent, en première instance, d'une extrême efficacité », la spirale mise en place ne peut avoir de fin, « le temps ainsi gagné [étant] aussitôt mis au service de la recherche d'une productivité toujours plus forte. La quête de la vitesse, culminant dans l'instantanéité du temps réel qui abolit l'attente et supprime l'épaisseur de la durée, confère à l'individu une suprématie aléatoire et temporaire. Devenu apparemment maître du temps, il tombe simultanément sous le joug de l'urgence » ; tyrannie qui le contraint à faire toujours plus de choses en toujours moins de temps.

La griserie de la « scène-acmé » évoquée cristallise et donne forme à ce « sentiment très fort de pouvoir jouer avec le temps et se sentir, jusqu'à la dernière minute, "maître

du temps' ». Elle est d'autant plus efficace qu'elle met aussi en scène (pour le déjouer, voire l'exorciser) l'envers de cette maîtrise, étant donné que « le contexte de pression généralisée » conduit les individus qui y sont soumis à un « sentiment global de perte de contrôle : contrôle de ce que l'on fait, contrôle du temps qui échappe de toutes parts et, finalement, contrôle de soi-même. [...] À partir du moment où le temps ne peut plus être maîtrisé, c'est une partie de lui-même qui échappe à l'individu ». Or, comme il l'annonçait déjà dans *Days of Thunder* en 1990, le défi ultime pour Tom Cruise (acteur principal ainsi que cascadeur, mais surtout producteur de la franchise) reste cette dramaturgie agonistique du contrôle : « *To be able to control it. To know that I can control something that's out of control.* » Certes, comme le signale Sylvain Lavallée dans son compte rendu pour *Panorama-Cinéma*, « il parlait alors de la vitesse (il jouait un pilote de NASCAR), et aujourd'hui, en le voyant sur cet avion [qui constitue la première cascade de notre film], les mêmes mots semblent toujours aussi pertinents, d'autant plus que Rogue Nation montre une perte de contrôle, d'abord parce que la CIA pourchasse Ethan Hunt après avoir fermé le programme du IMF [...], ensuite parce qu'il n'est qu'un pion entre les mains de son ennemi (Sean Harris), jusqu'à ce qu'il

puisse (évidemment) reprendre le contrôle de la situation ». Mais plus encore, le sens ultime de cette dialectique du contrôle se joue, comme le signale Aubert, dans le culte de l'urgence même qui régit l'ensemble de l'œuvre, du travail de Cruise dans ses différentes facettes jusqu'à la logique narrative même.

Le faciès inexpressif, au point d'en devenir torturé, de Cruise en vient alors à incarner l'effet profond de ce travail de l'urgence qui affecte au plus intime notre manière de vivre, à savoir l'émergence d'un nouveau type d'individu. Nouveau Sisyphe enfermé dans le présent le plus immédiat, « *comme si l'enveloppe du temps était devenue trop étroite et qu'il s'agissait de la forcer en permanence* », cet individu « *en urgence* » est dans un rapport à soi marqué par l'excès, toujours en quête de performances sans cesse plus exigeantes et se « *défonçant* » dans la course à l'extrême. Les cascades elles-mêmes de Cruise, dont la « *persona* » excessive est à l'image (quasi corporative) des obsessionnels compulsifs du hollywoodisme, ne s'inscrivent-elles pas dans cette logique qui s'opère dans les sports à risque des « *néo-aventuriers* » étudiés par David Le Breton (2002) et où « *la limite physique vient remplacer les limites de sens que ne donne plus l'ordre social* » ? Effet paradoxal de cette urgence qui conditionne la nouvelle *transcendance de soi*,

dont la scientologie chère à Cruise (et si marquée par la « *révolution managériale* » des *fifties*) est un autre avatar.

Que l'agent secret soit devenu l'emblème de ce tournant vers un individu qu'Aubert qualifie de « *flexible, pressé, centré sur l'immédiat, le court terme et l'instant, un individu à l'identité incertaine et fragile* » n'est pas anodin, tant nous participons tous, à travers nos multiples codes et protocoles de sécurité, de sa logique, devenue totalement soluble dans la sphère du travail. Cet individu-là n'est pas seulement un « *homme-présent* », mais encore un « *homme-instant* », qui vit au rythme du présentisme pur « *dans un sautilllement et une impatience chroniques, qui sont l'expression d'une incapacité à s'inscrire non seulement dans le moindre projet, mais également dans une quelconque continuité de soi* ». On reconnaît là non seulement notre portrait et celui de nos contemporains mais le rythme même des *blockbusters* (de plus en plus rapproché de celui des jeux vidéo, matérialisation ultime du culte de l'urgence devenu exutoire ludique). Simple juxtaposition d'instant, ceux-ci perdent en cours de route tout projet de vraisemblance, voire de simple cohérence fictionnelle (notamment au niveau de la causalité, première victime du carotopie - et du Système - hollywoodien).

Devenue une addiction autant professionnelle que personnelle (relationnelle, sexuelle, etc.), l'urgence domine dès lors le régime de représentation de la société du Spectacle, où des spectateurs tout aussi « *accros de l'urgence [et] shootés à l'urgence* » que les (super)héros et les fictions mêmes qui les articulent ont collectivement besoin de ce rythme pour se sentir exister intensément et, en triomphant du temps, ressentir l'ivresse de pouvoir vaincre la mort. Or ces fictions de l'urgence, comme la vie « *en urgence* » qu'elles thématisent et, au fond, contribuent à articuler (la fiction devenant véritable « *dressage* » de notre imaginaire social), ratent la véritable urgence de notre temps et fonctionnent comme les parfaits révélateurs d'« *un symptôme traduisant le désarroi d'une société ne sachant plus où donner de la tête pour panser les plaies ou réduire les fractures d'un monde qui "craque" de partout, sous le poids des problèmes qu'il faudrait parvenir à régler à "temps", avant qu'ils ne dégénèrent encore davantage* ». Dès lors, loin des Syndicats fantasmagoriques poursuivis par Ethan et les siens, la *Mission Impossible* n'est-elle pas celle du devenir de nos sociétés et, partant, de nos propres vies ? ■

**L'accès aux données est assuré
tandis que le couple primordial sort
de cette matrice angoissante
en une sorte de régression archaïque
au traumatisme de la naissance
cher à Otto Rank.**