



HAL
open science

Fictions du secret, secrets de la fiction

Pauline Blistène

► **To cite this version:**

Pauline Blistène. Fictions du secret, secrets de la fiction. *Inflexions*, 2021, 47, pp.133-140. 10.3917/infle.047.0133 . hal-03754916

HAL Id: hal-03754916

<https://paris1.hal.science/hal-03754916v1>

Submitted on 20 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

PAULINE BLISTÈNE

FICTIONS DU SECRET, SECRETS DE LA FICTION

Quels points communs entre la collection SAS, la saga James Bond et la série télévisée *Le Bureau des légendes*? Les nombreuses différences d'ambiance, de ton ou de personnages entre ces différents types de récits font probablement du genre de l'espionnage l'un des plus divers de la création contemporaine. Pourtant, une telle diversité n'interdit pas la convergence vers un élément : le fait que ces fictions donnent à voir le « secret de l'État », incarné dans l'action des agences et services dits de « renseignement ». Dans un contexte où la demande d'informations concernant les activités secrètes des États¹ ne cesse de croître, et où la ligne de démarcation entre « fait » et « fiction » semble constamment brouillée, les fictions d'espionnage répondent à une double exigence : d'une part, la prétendue mise en visibilité de ces acteurs de l'ombre, dont l'opacité structurelle met au défi le principe démocratique de publicité ; d'autre part, leur dissimulation plus efficace sous couvert de mise en transparence. Plus que de simples miroirs, qui refléteraient de façon plus ou moins réaliste un monde autrement inaccessible, ces fictions sont une condition du secret en démocratie.

À l'origine, le genre

Si les romans, films ou séries télévisées dits d'espionnage se laissent parfois réduire à l'in vraisemblance de leurs histoires et de leurs scènes d'action, le simplisme avec lequel les enjeux internationaux y sont dépeints, sans oublier la vision sexiste et impérialiste qu'ils proposent du monde, il s'agit plus là d'un signe de la prééminence de la saga James Bond sur les représentations collectives et de ses multiples réinterprétations contemporaines² qu'une description exhaustive du genre. Car la fiction d'espionnage se distingue aussi par la lenteur et par la complexité de son action faite d'égarements et de petites rivalités bureaucratiques, où le sérieux des protagonistes confine parfois à

1. Nous n'ignorons pas la montée en puissance des acteurs privés dans le monde du renseignement. Voir par exemple l'ouvrage de D. Van Puyvelde, *Outsourcing US Intelligence. Contractors and Government Accountability*, Edinburgh University Press, 2019.

2. Citons la franchise *Mission impossible* et la série télévisée *Jack Ryan*, qui empruntent beaucoup à la grammaire de James Bond. Ce simplisme apparaît d'autant plus dans les parodies comme *Kingsman* 1 et 2.

l'ennui. C'est là toute la recette du pendant britannique du genre, dont les représentants les plus célèbres – Somerset Maugham, Eric Ambler, John Buchan, John le Carré, mais aussi Len Deighton – ont fait de l'espion un homme tourmenté, voire morose, aux prises avec des enjeux qui le dépassent et dans lesquels il n'est qu'un pion parmi d'autres³.

Cette vision désabusée de l'espion, qui ménage une place importante aux thèmes de la duplicité et de la paranoïa, s'est exportée avec succès outre-Atlantique et outre-Manche⁴. Citons par exemple Will Travers (interprété par James Badge Dale), anti-héros de la série *Rubicon* (AMC, 2010), qui incarne avec justesse un analyste travaillant pour un *contractor* de la communauté américaine du renseignement ; ou bien Maya (Jessica Chastain), véritable moine soldat de la CIA, lancée sur les traces d'Oussama Ben Laden dans le grand film de Kathryn Bigelow *Zero Dark Thirty* (2012). Et même la fiction française, plus connue pour ses figures d'idiots ou de barbouzes⁵, n'échappe pas à ce renouvellement de la figure de l'espion : les très sérieux Guillaume Debailly dit Malotru (Mathieu Kassovitz) ou Marie-Jeanne Duthilleul (Florence Loiret-Caille), héros de la série *Le Bureau des légendes* (Canal+, 2015-2020), ont totalement bousculé les représentations collectives de l'espionnage dans l'Hexagone⁶.

La fiction d'espionnage comme fiction du secret de l'État

Mais au-delà d'une certaine stéréotypie des personnages, il est un élément qui permet d'unir la totalité du genre espionnage, de la version plus populaire et vulgaire à son pendant plus sérieux : donner fictionnellement accès au « secret de l'État »⁷, incarné dans l'action clandestine des officiers, agences et services de « renseignement ». Dans cet affrontement permanent entre nations, qui caractérise l'état du monde⁸, la fiction d'espionnage donne corps à la compétition permanente entre acteurs étatiques et non étatiques pour des informations certifiées en renseignement afin d'obtenir l'« avantage

3. A. Dewerpe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard, 1994.

4. Les lourdeurs administratives et autres excès de la bureaucratie sont au cœur des parodies comme *Au service de la France* (Arte, 2015-2017).

5. Voir *Les Barbouzes* de Georges Lautner (1964), *L'Opération Comed Beef* de Jean-Marie Poiré (1991) ou encore les deux films *OSS 117, Le Caire nid d'espions* (2006) et *Rio ne répond plus* (2009) de Michel Hazanavicius, qui offrent une nouvelle interprétation de cette figure de l'espion idiot et compétent malgré lui.

6. P. Blistène, « Cinquante nuances d'espions », *Inflexions* n° 42, 2019/3, pp. 113-120.

7. Nous reprenons ici une formule de Sébastien-Yves Laurent, historien du renseignement et commissaire de l'exposition éponyme qui s'est tenue aux Archives nationales du 4 novembre 2015 au 28 février 2016.

8. R. Aron, *Paix et Guerre entre les nations* [1962], Paris, Clamann-Lévy, 2004.

décisionnel »⁹, une compétition qui, si elle se produit le plus souvent dans les coulisses de l'histoire, n'est pas toujours si secrète. En témoigne la médiatisation de certaines opérations d'envergure, comme les récentes cyberattaques attribuées à la Russie visant un nombre important d'agences fédérales américaines, ou l'assassinat en Iran, vraisemblablement par le Mossad, de Mohsen Fakhrizadeh, « père » du programme nucléaire iranien¹⁰. Cette mise en lumière des activités clandestines des États permet en retour une réactivité accrue de la fiction à l'actualité, qui donne parfois le sentiment d'une superposition des discours fictionnels et factuels.

Certes, le secret des agences et services de renseignement n'est ni total ni absolu. Leur existence est aujourd'hui admise dans la plupart des régimes démocratiques, tout comme leurs noms, adresses et, dans une certaine mesure, leurs budgets, effectifs et organigrammes. Toutefois, rien n'est su du détail de leurs activités : les bureaucraties du secret demeurent structurellement retranchées du monde. Cette mise en retrait de l'espace traditionnel de la politique démocratique explique les nombreux fantasmes qui accompagnent encore aujourd'hui des institutions dont on ne peut envisager que les contours, fantasmes abondamment exploités dans les films *Conversation secrète* (Francis Ford Coppola, 1974), *Les Trois Jours du Condor* (Sydney Pollack, 1975) ou encore *JFK* (Oliver Stone, 1992).

La fiction d'espionnage rappelle ainsi constamment le paradoxe selon lequel des régimes reposant sur la norme de publicité, transformée aujourd'hui en injonction à la transparence, admettent néanmoins l'existence d'une sphère du secret : celle des activités de renseignement. En prétendant lever le voile sur cette part cachée du politique, cette fiction peut ainsi être vue comme contribuant à la diffusion du motif caché et du soupçon, qui caractérise la vie démocratique contemporaine¹¹. Toutefois, en rendant visibles ces femmes et ces hommes *a priori* invisibles, elle peut aussi être interprétée comme une façon de sortir de ce paradoxe en compensant l'asymétrie informationnelle qui caractérise les bureaucraties du secret. Ce pouvoir de la fiction sur le réel est renforcé par les conditions de fabrication de ces récits, et la proximité, réelle ou supposée, entre monde du renseignement et monde de la création, proximité qui brouille un peu plus la frontière entre fait et fiction.

9. Ce sont là les mots de J. R. Clapper, ancien Director of National Intelligence américain. Voir L. K. Johnson, "A Conversation with J. R. Clapper Jr., The Director of National Intelligence in the United States", *Intelligence and National Security*, 30:1, 2015, pp. 1-25.

10. M. Untersinger, « États-Unis : des pirates ont réussi à infiltrer les départements du Trésor et du Commerce », *Le Monde*, 14 décembre 2020; L. Imbert et G. Golshiri, « Assassinat de Mohsen Fakhrizadeh, acteur-clé du programme nucléaire iranien », *Le Monde*, 28 novembre 2020.

11. R. Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1965; L. Boltanski, *Énigmes et Complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

▮ Du maître-espion au maître-romancier/scénariste

Cette place prééminente de la fiction dans l'économie contemporaine du secret de l'État apparaît de façon plus claire lorsque l'on considère les multiples liens entre monde du renseignement et monde de la culture et de la création. Les romanciers ayant mené une carrière dans le renseignement avant de prendre la plume composent aujourd'hui une bonne partie du panthéon, exclusivement masculin, des auteurs d'espionnage : Somerset Maugham, Pierre Nord, Ian Fleming, John le Carré, Len Deighton, Frederick Forsyth... Tradition qui perdure aujourd'hui avec l'intégration d'anciens professionnels du renseignement à l'industrie cinématographique ou sérielle, en particulier aux États-Unis. Citons l'exemple d'Amaryllis Fox, ancienne de la CIA devenue présentatrice et écrivain à succès, dont la biographie sur ses années passées à l'agence est en cours d'adaptation en série, projet auquel elle est directement associée¹². Dans un environnement marqué par le secret et le cloisonnement, la mise en récit permet parfois de reconstituer, sur un mode allégorique, la finalité d'une action qui peut échapper à l'individu. En outre, pour ceux qui ont été tenus au secret toute leur vie, nul besoin de souligner la vertu cathartique de cette prise de parole publique tout en étant protégé d'éventuelles retombées légales en raison de la nature fictionnelle du récit.

Nombreux sont aussi les écrivains – ou les scénaristes au demeurant – ayant acquis une certaine expérience du monde du secret alors qu'ils étaient déjà bien établis dans le paysage littéraire et culturel. Recruté en 1941 par le MI-6, Graham Greene travaille toute sa vie pour le service secret britannique. Quant au Français Gérard de Villiers, créateur de la série SAS, son statut d'« honorable correspondant » du Service de documentation extérieure et de contre-espionnage (SDECE) puis de la Direction générale de la sécurité extérieure (DGSE) contribue à nourrir le mythe qui entoure l'un des plus populaires, et décriés, romanciers d'espionnage modernes. Leurs voyages fréquents dans des contrées lointaines à la recherche d'inspiration, les milieux qu'ils fréquentent font de ces romanciers des informateurs de grande valeur. En retour, les professionnels du renseignement leur prodiguent parfois quelques conseils permettant de rendre leurs romans plus vraisemblables. Cette mise à profit des compétences des professionnels de l'imagination a aussi perduré dans la période plus récente, sous une forme différente : quelques semaines après les attentats du 11-Septembre,

12. A. Fox, *A Life Undercover*, 2019. Nous pourrions aussi rappeler le rôle prépondérant de Jason Matthews dans l'adaptation cinématographique, au demeurant ratée, de son excellente trilogie *Le Moineau rouge*.

une série de rencontres entre professionnels du renseignement et créateurs (réalisateurs, scénaristes) fut initiée sous l'égide de la RAND Corporation, afin d'aider à imaginer les futures menaces, initiative sans grand succès de l'aveu des participants¹³.

▮ Les collaborations renseignement-créateurs

De tels liens ont aussi pris la forme, récemment, de collaborations plus ou moins formalisées entre les bureaucraties du secret et les professionnels du divertissement. Depuis sa création en 1947, la CIA entretient des relations, parfois ténues, souvent complexes, avec les professionnels du divertissement¹⁴. La création d'un bureau de liaison permanent avec Hollywood en 1996 constitue une étape décisive dans la lente formalisation d'une stratégie de communication par le biais de la fiction, stratégie d'autant plus nécessaire que les agissements de la CIA pendant la guerre froide ont été pour le moins critiqués¹⁵. Le but invoqué est ici double : accroître le soutien du public en modelant son image publique (sur le modèle des politiques similaires menées par le FBI depuis les années 1930, puis par le Pentagone, qui crée un bureau de liaison avec Hollywood en 1948¹⁶) et s'assurer une manne importante, dans un contexte où la captation des meilleurs profils est de plus en plus difficile¹⁷. *24heures Chrono*, *Alias*, *Argo*, *Zero Dark Thirty*, *Homeland* : les plus grands succès ont tous bénéficié d'une aide à géométrie variable de l'agence, allant de la visite de ses locaux à des conseils en écriture¹⁸. Cette implication des professionnels du renseignement dans la création contemporaine n'a pas manqué d'éveiller

13. Cette anecdote nous a été confirmée lors d'entretiens par des scénaristes et plusieurs membres de la communauté américaine du renseignement. Voir P. Blistène, thèse de doctorat ; S. Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*, trad. F. Théron, Paris, Flammarion, 2002 ; A. Crampton et M. Power, « Reel Geopolitics. Cinemato-graphing Political Space », *Geopolitics*, 10-2, 2005, pp. 193–203 ; T. Jenkins, *The CIA in Hollywood. How the Agency Shapes Film and Television*, University of Texas Press, 2012. Une telle pratique rencontre aujourd'hui un certain écho en France, avec le lancement très publicisé d'une *Red Team* par le ministère des Armées, qui acte l'intégration de romanciers de science-fiction aux missions de prospective et d'anticipation. Voir « La *Red Team* défense publie ses deux premiers scénarios », < <https://www.defense.gouv.fr/aid/actualites/la-red-team-defense-publie-ses-deux-premiers-scenarios> >, consulté le 21 décembre 2020.
14. C. Moran, *Company Confessions. Secrets, Memoirs and the CIA*, New York, Thomas Dunne Books, 2016 ; S. Willmetts, *In Secrecy's Shadow. The OSS and CIA in Hollywood Cinema, 1941-1979*, Edinburgh University Press, 2016.
15. D. S. McCarthy, *Selling the CIA. Public Relations and the Culture of Secrecy*, Lawrence KS, University Press of Kansas, 2018.
16. M. Cecil, *Branding Hoover's FBI. How the Boss's PR Men sold the Bureau to America*, Lawrence KA, University Press of Kansas, 2015 ; J.-M. Valantin, *Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris, Autrement, 2003.
17. T. Jenkins, *The CIA in Hollywood. How the Agency Shapes Films and Television*, Austin, Texas University Press, 2012.
18. Il ne faudrait pas occulter le rôle des acteurs « privés » dans le système complexe d'aide à la production. Plusieurs entreprises de conseil ont ainsi été créées par des anciens agents de la CIA, comme *Spycraft Entertainment* fondée par John Sipher et Jerry O'Shea, respectivement ancien des opérations clandestines et ancien officier clandestin. Notons toutefois que leurs services seront facturés à la production, au contraire du bureau de liaison de la CIA, qui officie gratuitement.

la crainte d'une offensive propagandiste, comme en témoignent, par exemple, les polémiques qui accompagnent la sortie du film *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow en 2012.

En France, *Le Bureau des légendes* (Canal+, 2015-2020) rappelle aussi cette lente conversion des institutions du secret aux logiques de la communication. Première série télévisée à avoir officiellement bénéficié du « soutien » de la DGSE, *Le Bureau des légendes* marque un tournant dans un pays réputé pour son opacité. Les buts affichés par le Service sont assez semblables à ceux avancés par l'agence américaine : reprendre le contrôle de son image publique, entachée par le très grand secret qui entoure ses activités, sans parler du souvenir de nombreux scandales comme celui du *Rainbow Warrior* en 1985 ; susciter des vocations dans un univers où l'administration publique peine de plus en plus à attirer les meilleurs candidats. En présentant des officiers de renseignement comme des fonctionnaires plutôt compétents et fins connaisseurs des dossiers, la série d'Éric Rochant a révolutionné l'imaginaire du renseignement français. Toutefois, la découverte de la nature bureaucratique du renseignement grâce au visionnage de la série est ainsi plus liée au fait que les officiers du bureau des légendes fictif portent tous des costumes-cravates, qu'à une représentation juste des éventuelles lourdeurs bureaucratiques et administratives qui, au demeurant, disparaissent quasiment de la série.

■ Propagande ou communication ?

Interpréter les interventions des professionnels du renseignement dans le champ de la culture constitue une tâche complexe, qui met en jeu de multiples éléments au croisement de l'éthique et de la philosophie politique. Pour certains, le simple fait que des agences gouvernementales ou des administrations publiques cherchent à s'impliquer dans la production de films ou de séries télévisées rappelle des pratiques propagandistes d'un autre temps, *a priori* peu compatibles avec l'idéal démocratique¹⁹. D'autant que les thématiques structurantes des fictions d'espionnage (le mensonge, la duplicité, l'action secrète, la tromperie, la surveillance, la violence) contreviennent directement aux principes de l'État de droit, au respect de l'individu et de la personne, et des droits de l'homme sur lesquels sont en principe fondés les régimes démocratiques contemporains. De telles collaborations pourraient ainsi être vues comme autant d'entreprises visant

19. Voir par exemple M. Alford, *Reel Power. Hollywood Cinema and American Supremacy*, Londres, Pluto Press, 2010 ; M. Alford, "The Political Impact of the Department of Defense on Hollywood Cinema", *Quarterly Review of Film and Video*, 33(4), 2016, pp. 332-347.

à normaliser et à habituer le public, par l'entremise de la fiction, à l'existence et à la nécessité d'un domaine secret du politique. Autrement dit, elles seraient un instrument de la normalisation du renseignement dans l'espace public.

Cependant, n'y voir que la simple résurgence de la propagande d'État, c'est risquer de faire écran à la complexité du phénomène qui s'offre à nous. De ce point de vue, la notion de communication semble mieux convenir, non parce qu'elle normaliserait de telles pratiques, en reléguant au second rang les problèmes politiques ou éthiques que de telles collaborations supposent, mais parce qu'elle rend compatibles trois éléments *a priori* opposés : l'intention manipulatoire non dissimulée des professionnels du renseignement, qui ne cachent pas leur souhait d'influencer les perceptions que le public peut avoir du monde du secret ; la liberté des créateurs ensuite, dont le pouvoir, réel et symbolique, dans la fabrique de ces fictions ne doit pas être sous-estimé ; les compétences interprétatives des consommateurs de fictions, enfin, dans un paysage médiatique de plus en plus divers et où le brouillage de la frontière entre domaine des faits et domaine de la fiction relève aujourd'hui du poncif.

Ainsi, les fictions d'espionnage issues des collaborations renseignement/divertissement ne constituent pas tant un avatar de la propagande totalitaire qu'un simulacre de la transparence démocratique sous couvert de communication politique. Car ces collaborations avec le monde du divertissement permettent aux bureaucraties du secret de se présenter comme étant plus ouvertes sur le monde, de feindre le dévoilement du secret, bref d'offrir le spectacle d'une mise en transparence, sans pour autant s'y appliquer réellement. Plus que le contenu de ces fictions et leur portée, réelle ou supposée, sur les opinions, c'est bien la possibilité de revendiquer l'existence d'une politique de communication à travers la fiction qui importe ici, tant celle-ci permet l'apparente mise en compatibilité des bureaucraties du secret avec l'idéal de la transparence, tout en conservant dans le même temps le secret, structurel ou stratégique, sur leurs activités.

Comprendre le rôle particulier de la fiction d'espionnage dans l'économie contemporaine du secret de l'État nécessite d'en dépasser les lectures simplistes qui en font un simple miroir, plus ou moins réaliste, d'un certain état du monde, pour y substituer une approche dynamique, où elle tient une place prépondérante dans la mise en visibilité du secret de l'État²⁰. Une telle analyse tient non plus à la façon dont le secret est raconté, mais à l'action même de prétendre

20. P. Blistène, thèse de doctorat.

vouloir le raconter, en revendiquant une politique de communication à travers la fiction. Car loin de concourir à l'abolition de la frontière du secret, de telles pratiques opèrent plutôt un déplacement de cette dernière, c'est-à-dire la reconduite du régime du secret sous l'apparence d'une mise en transparence. Le secret n'est jamais dévoilé, il est toujours signifié. ┘