

LE RÉALISME DE « THE WIRE » REND-IL IMPUISSANT ? – ANNE- LISE MELQUIOND

Une réalité qui s'approche par bribes

« *The Wire*. Le problème lorsque l'on veut produire ce genre de série, c'est que les programmes ne sont que des interludes entre des pages de pubs. La publicité est la raison d'être de la télévision parce que c'est là que se trouve l'argent. Alors comment allez-vous dire aux gens des vérités qui font mal au sujet de l'Amérique, de son état économique et social, comment dire toutes ces choses aux gens quand juste derrière on va leur vendre de la lessive et des bagnoles ? [1]

Rien de trop spectaculaire dans *The Wire*, rien de trop extraordinaire non plus. Une série policière qui ne répondrait pas aux codes du genre, mais qui ne s'en éloignerait pas non plus. *The Wire* présente en soixante épisodes d'une heure environ sur cinq saisons la ville de Baltimore sous toutes ses coutures et comme totalité. Elle passe au crible toutes les couches de la société sans en épargner aucune. Et à travers une ville, beaucoup moins cinématographique que New York, San Francisco ou Los Angeles [2], on nous montre, de manière réaliste, les aspects les plus pessimistes d'une Amérique en décomposition [3]. David Simon et Ed Burns, les créateurs de la série, ont une connaissance locale très forte, car le premier a été longtemps journaliste au *Baltimore Sun*, et le second est un ancien policier et enseignant de Baltimore.

The Wire, c'est une histoire de dealers, de drogués, de politiciens, de policiers, de prostituées, de dockers, de criminels, de professeurs, de journalistes, d'indics. C'est une fresque de la société américaine rarement vue à la télévision. En même temps, on est sur HBO et comme leur slogan le brocarde : « *It's not TV. It's HBO* ». HBO est une chaîne payante qui a produit les séries parmi les plus importantes des années 2000 [4]. Une des raisons du succès de cette chaîne s'explique par la présence d'écrivains de très grande qualité. Par exemple, *The Wire* est scénarisée par des grands noms du roman noir américain comme Dennis Lehane, George Pelecanos et Richard Price.

Plus de soixante heures de récit pour tenter de comprendre une pluralité de mondes. Pas seulement le monde de la police. Il y a du Fritz Lang (*M le Maudit*) derrière le projet des auteurs, car à la différence de la majorité des exemples du genre, dans lesquels les policiers sont moralement supérieurs aux délinquants qu'ils arrêtent, chaque camp est mis en parallèle à travers les procédures et les codes de son travail [5]. Les policiers et les truands incarnent les deux figures de l'univers institutionnel formant l'arrière-plan initial de la série, qui développe une intrigue assez minimaliste, la mise sur écoute d'une bande de gangsters qui trafiquent de la drogue par des policiers. La police comme la pègre se

heurtent au même type de problème à savoir un problème de fonctionnement, de structure, de hiérarchie. Chez Fritz Lang, cette alternance des scènes montrant l'enquête de la police, et celle de la pègre dénonçait la faillite de l'État de la République de Weimar échouant à protéger sa population. Et ici, dans *The Wire*, de quelle faillite est-il question ?

On peut alors se demander légitimement quelles sont les motivations qui poussent les auteurs de *The Wire* à faire cette série, à faire de cette série un portrait de Baltimore comme un processus social de l'Amérique en décomposition. On est bien au cœur d'un projet réaliste brechtien, comme se l'approprie Jean-Luc Godard : « *il ne faut pas oublier que le cinéma doit, aujourd'hui plus que jamais, garder pour règle de conduite cette pensée de Bertolt Brecht : « Le réalisme, ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comme sont vraiment les choses »* ». [6]



Pour mener à bien ce projet, prenons l'exemple du meurtre d'une jeune femme de vingt ans survenu dans une temporalité qui précède la série. Il n'est pas nécessaire de voir le crime, il y en a tant à Baltimore. Le mal est présent avant, pendant et sera encore là à la fin de la série. Ce meurtre « hors temps narratif », qui encombre le présent d'un passé irrésolu, place cette série dans une fiction réaliste, comme s'il y avait des faits réels qui préexistaient, et qui seraient le gage pour *The Wire* d'être une fiction vraie. Il n'y aura pas de *happy end* dans cette série, le crime ne s'arrêtera jamais. Quant au meurtre de cette jeune femme, sans le voir, on en aura trois versions. D'abord, le récit de la bouche du prétendu meurtrier, D'Angelo, comme une confession à pleine voix ensuite une reconstitution quasi silencieuse et minutieuse de deux inspecteurs chargés de l'enquête, enfin l'aveu de D'Angelo aux policiers, qui nous apprend qu'il n'est finalement pas le meurtrier, mais l'appât pour aider Wee Bey à la tuer.

Ces trois points de vue d'un même geste, un meurtre qu'on ne verra pas, se complètent et nous montrent une réalité qu'on approche par bribes. En détournant l'aphorisme spinoziste « *ni rire ni pleurer mais comprendre* », on pourra pleurer avec la confession de D'Angelo, rire avec les soixante-six « *fucks* » des policiers, et comprendre avec l'aveu de D'Angelo dans la scène finale de la première saison.

De l'orange au noir

Bodie, un des dealers du gang Barskdale, arrive à s'échapper de son centre de rééducation, et revient à son point de départ, un canapé orange au milieu des tours du quartier de Baltimore West [7]. S'y trouvent trois

autres membres du même gang, D'Angelo, Poot et Wallace, qui discutent de leurs soucis quotidiens de dealers. Dans la plupart des débuts de séquence de *The Wire*, il y a un plan voire deux qui permettent de nous situer géographiquement dans l'espace de la ville. On n'est jamais perdu dans Baltimore, on sait toujours où on est et avec qui on est. Le où ne renvoie pas à une géographie précise d'un plan de la ville que l'on visualiserait. Cette maîtrise totale de l'organisation de l'espace permet de nous repérer *grosso modo* sur les différents espaces sociaux de la ville. Le centre-ville et les gratte-ciels où circule le monde d'en haut, les commissaires, politiciens, juges etc. Et la périphérie, le monde d'en bas : les quartiers pavillonnaires où coexistent les dealers et policiers, les tours, les *projects* (cités de logements sociaux) encore un peu plus loin, encore un peu plus bas où les habitants consomment jour et nuit de la drogue vendue par les trafiquants surveillés par les policiers.

Les auteurs de *The Wire* prennent donc un soin particulier à ne jamais nous égarer dans Baltimore. Cette attention à l'environnement n'est pas simplement une coquetterie pour ne pas perdre les spectateurs. Elle joue un rôle capital dans la démarche du projet réaliste des créateurs de la série. Prenons l'exemple de ce gros plan sur du linge qui sèche dehors et qui ouvre la séquence étudiée (voir vidéo ci-dessous). Les briques rouges tout autour du linge permettent déjà de nous situer dans les tours de la cité. Ce linge, pour reprendre Barthes, dégage un effet de réel qui a pour fonction de nous faire adhérer à la « *réalité du récit* » [8]. Le concept d'effet de réel justifie la présence d'éléments descriptifs qui semblent dénués de valeur fonctionnelle pour reprendre l'exemple du baromètre dans le passage de Flaubert cité par Barthes : « *un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons* » [9], mais qui assurent la vraisemblance. Le linge qui sèche au dehors joue donc le rôle du baromètre flaubertien, et ancre le récit dans une caractérisation réaliste.

Activer les sous-titres (en anglais)

La séquence s'ouvre donc sur ce gros plan de linge qui sèche, où on entend des enfants qui jouent, suit un deuxième plan rapide, une plongée qui montre un autre point de vue, celui de la surveillance (le toit où vont se positionner les policiers) où ces mêmes enfants qu'on entend jouent au basket dans la cour. La continuité sonore des deux plans qui se juxtaposent crée une continuité géographique. On est bien dans le même lieu, à savoir les tours du West Baltimore, le fameux quartier où opère la bande de Barksdale. Dans ce plan démarre une conversation des trois dealers qui continue au plan suivant, un plan qui fixe le canapé orange où les trois personnages Wallace, Poot et D'Angelo sont assis avec les tours en arrière-plan.

On accueille ce canapé, élément de décor incongru, comme une illustration du concept deleuzien de déterritorialisation en faisant du symbole petit-bourgeois le pivot du trafic de drogue. Le territoire, ce n'est pas un espace géographique, c'est un rapport entre un objet – le canapé, et un monde – le salon et le confort qui va avec. Le détournement de l'usage du canapé, et sa reterritorialisation au milieu des *projects* du West Baltimore est un geste fort et transgressif. Ce canapé nous montre une Amérique où plus rien n'est à sa place : les policiers ont leurs bureaux dans un sous-

sol alors que les dealers font leurs business sur un canapé qui trône au milieu du terrain vague de la cité.



Ce canapé n'a évidemment pas la même fonctionnalité que le canapé du Perk's Café de *Friends* qui permettait aux personnages de la série de se retrouver autour de moult tasses de café dans un environnement cosy et toc. Ici tout est vrai, y compris ce canapé. C'est d'ailleurs ce même canapé qui était récupéré entre les scènes par les vrais dealers de drogue de la cité où ils tournaient [10]. L'anecdote est suffisamment surprenante pour y croire, et on pense à Godard déclarant : « *ce n'est pas le cinéma qui imite la vie mais la vie qui imite le cinéma.* » [11] Ce canapé permet de mettre en scène la hiérarchie du gang. Qui est dessus, qui est à côté, indique qui a un petit peu de pouvoir, qui en a perdu. Il sera vide dans le dernier plan de l'avant-dernier épisode, car les arrestations ont eu lieu, et il deviendra noir dans le dernier épisode comme un dénouement morbide [12].

Mais revenons donc à Bodie qui vient de s'échapper du centre de rééducation et revient en jouant le gros dur car il a réussi à sortir malgré tout [13], ce n'est pas une évasion spectaculaire ni héroïque. D'Angelo se moque de lui, et lui parle de ses propres « exploits » : il rentre, lui, de huit mois de prison pour homicide. Bodie, vexé, lui rappelle qu'il n'a (seulement) tué qu'une personne, ce qui met en colère D'Angelo qui avoue en avoir tué bien plus [14]. On les trouve touchants dans leur rivalité masculine et juvénile [15] – n'oublions pas qu'ils ont à peine seize ans et on pourrait penser qu'ils se raillent pour des histoires d'adolescents [16]. D'Angelo raconte donc l'histoire et les raisons du meurtre de Deidre, la maîtresse de son oncle, Avon. Jalouse, elle menaçait de parler des activités d'Avon à la police.

D'Angelo est calme quand il raconte l'histoire, et semble aussi fier que hanté pendant qu'il décrit la scène qui comporte des détails visuels et auditifs extrêmement riches. Par son récit, il fait surgir la lumière et la pénombre, la tension sexuelle et le suspense avec la répétition du « *tap tap tap* » à la fenêtre. Il nous plonge réellement (littéralement ?) au plus profond du meurtre de Deidre Kresson. On est à la fois dans la cour à écouter D'Angelo et dans l'appartement de Deidre à entendre les « *tap tap tap* » à la fenêtre. En fixant de plus en plus intentionnellement Bodie, il est patent que le but de cette histoire pour D'Angelo est de gagner le respect de son subalterne le plus désobéissant, et de lui montrer de quoi il est capable. Le *climax* est à son comble dans le silence qui précède le meurtre même, l'air devient irrespirable. Le « *What happened ?* » de Bodie fait retomber un peu d'intensité. D'Angelo détourne le regard comme s'il ne voulait pas voir la vérité en face, il se tourne donc vers Wallace qui

répond à sa place comme si c'était une évidence « *He shot her...* ». Bodie et D'Angelo se regardent dans un champ-contrechamp muet – c'est grave, un meurtre vient de se dérouler. La séquence s'achève avec un nouveau plan en plongée du toit sur la cour, qui remonte rapidement sur le centre de Baltimore. Ce mouvement de caméra qui va du bas (les dealers et leur meurtre) vers le haut (les responsables de la police qui sont loin) met en évidence le fossé qui sépare le coupable de la loi, un sentiment d'impunité transpire. Les enfants ont arrêté de jouer, on n'entend plus qu'une sirène de voiture de police qui hurle au loin son impuissance dans les rues de Baltimore. Ce panoramique vertical rappelle le long travelling horizontal d'une autre scène de meurtre, celle dans *Frenzy* qui nous amenait des hurlements dans l'appartement de la femme assassinée à la rue avec ses bruits dans un mouvement de caméra créant un sentiment effroyable d'impuissance.

« *Fuck* »

Le revers de cette séquence se déroule quelques moments plus tard, dans le même épisode. Le sergent Landsman envoie Jimmy McNulty et Bunk Moreland enquêter sur le meurtre de Deidre Kresson. Les deux inspecteurs se rendent donc dans l'appartement que la jeune femme louait, qui est vide depuis, afin de faire un relevé des preuves de la scène du crime. C'est une sacrée symphonie de blasphèmes à laquelle on assiste dans une scène choquante, brillante mais surtout extrêmement drôle.

Grâce à D'Angelo, nous connaissons exactement comment ce meurtre s'est déroulé, nous pouvons donc apprécier l'observation de ces professionnels au travail. Même si au moment où McNulty et Bunk arrivent dans l'appartement, nous savons déjà ce qu'ils vont trouver, pourtant, pendant qu'ils reconstituent lentement le meurtre, pas à pas, c'est comme si nous le voyions une première fois. Bunk et McNulty découvrent la vérité avec une variété d'outils, des photos de la scène du crime, un mètre à ruban, un marqueur et un faux pistolet. Ils rejouent la scène du meurtre en étendant les photos autour de la pièce en étant debout ou allongé tant en position de meurtrier que de victime. Ce savoir-faire est complètement artisanal, on est loin d'un épisode des *Experts*.

Mais le plus ahurissant de cette séquence, c'est qu'ils n'auront besoin que d'un seul mot pour communiquer, et ça sera « *fuck* ». Et lentement, « *fuck* » après « *fuck* », l'histoire prend forme. Les « vieilles affaires » en deviennent de nouvelles [17]. C'est autant un tour de force en termes d'écriture de dialogues qu'en termes d'enquête. Cette scène des soixante-six « *fuck* » est le phénomène inverse de l'épisode de *South Park* [18], où la répétition du mot « *shit* » privait ce juron de son sens. Ici, à chaque nouvelle variation de « *fuck* », McNulty et Bunk explorent la gamme de significations possibles du mot, de l'empathie, du dégoût, de la frustration et de la joie à découvrir un nouvel indice. Inutile de traduire pour comprendre ce qu'ils (se) racontent. Cette scène est savoureuse aussi pour cette raison, parce qu'elle est autant visuelle que sonore. Du vrai comique en somme.

« *Nous pensions avoir affaire à un drame, à une tragédie, au déclin d'un monde capitaliste, ouvrier, des institutions ? Nous découvrons à la place « une grande série comique », mettant en scène l'excès, le ridicule, la*

farce, comme autant de manières de conjurer la violence de cette description. » [19] Et en effet, le rire est partout dans *The Wire*. « *Le mot de comédie signifie-t-il ici bien davantage qu'une disposition à rire et à donner à rire. Au plus large, il signifie que la juste mesure réaliste va constamment de pair avec un excès – et avec la conjuration, l'esquive de cet excès.* » [20]

Ce comique repose sur des situations insolites et les exemples les plus composites fourmillent tout au long des épisodes. Par exemple, Bunk surpris par McNulty en peignoir rose cuvant dans la salle de bain de la femme avec qui il vient de passer la nuit, ses vêtements brûlés dans la baignoire car preuve de son infidélité. Rhonda Pearlman, la substitut du procureur, dans le sous-sol de la police qui sortant du bureau de Daniels, surprend une danseuse de chez Orlando en train de marcher avec un fil attaché à ses chevilles, et contemplée par Herc, qui tient un mètre comme si c'était un fouet. Omar qui souffle sur une maison pour récupérer de la drogue en chantant la comptine du grand méchant loup. Il est présent aussi dans l'argot homoérotique des répliques répandues dans la police dont le couple McNulty/Bunk est le plus significatif [21]. D'autres couples assurent des moments comiques comme Herc et Carver.

Dans l'épisode « *The Game* », ils assistent médusés à un match de basket entre les quartiers de Baltimore Ouest et de Baltimore Est. Cette scène est d'autant plus drôle que juste avant, ne voyant personne en bas des tours, Herc demande à Carver s'ils n'ont pas gagné et que personne ne les a prévenus [22]. Car l'humour de *The Wire* est signifiant, il enrichit le sens et en souligne les contradictions. Dans la scène pré-générique du quatrième épisode de la première saison, Carver aide Herc à faire passer un bureau dans leur nouveau local d'enquête. Ça coince, le bureau ne passe pas. Sydnor, McNulty et même leur chef Daniels les aident, et on les voit qui poussent sous le regard attentif de Freamon. Jusqu'à ce qu'ils se rendent compte qu'ils poussaient dans le sens opposé. Le gag montre clairement la métaphore que la police est impuissante si les ordres de la chaîne de commandement ne vont pas dans le même sens. « *The Wire ne fonctionne-t-il pas de toute façon ainsi, par scènes relevant de la plaisanterie et de l'apologue ?* » [23]

Il faut sauver le soldat Wallace

Le troisième point de vue sur le meurtre de Deidre se situe à la fin de la saison quand D'Angelo avoue aux policiers qui l'a réellement tuée, lui, finalement, n'ayant servi que d'appât pour qu'elle se fasse tuer par Wey Bee [24]. On apprend donc la vérité très tard, trop tard. Le meurtre de Deidre Kresson ne nous intéresse plus, il y a en eu tant depuis... Le dernier en date est celui de Wallace, un gamin des quartiers, un pion sur l'échiquier, un soldat dans la métaphore de D'Angelo [25].

Dans une scène d'un réalisme stupéfiant, on nous présente Wallace dans son quotidien squattant une maison désaffectée avec une dizaine d'autres gamins plus jeunes, progénitures urbaines de parents toxicomanes dont il s'occupe. La scène du petit-déjeuner où Wallace après avoir réveillé les enfants leur distribue une brique de jus de fruit et un paquet de chips pour leur départ à l'école est très proche du cinéma néoréaliste italien. Il y a du Rossellini à filmer des matelas défoncés, un frigo vide, un fil électrique

qui pend.

Ce réalisme renforce notre colère à sa mort et on pourrait crier comme D'Angelo qui hurle sa rage infinie contre Stringer Bell « *Where the fuck is Wallace ?* ». D'Angelo crie d'autant qu'il a été impuissant à sauver le soldat Wallace auprès de son oncle « *Leave the boy be, Avon. Just leave him be* ». Daniels et Mac Nulty [26], eux aussi, essayent vainement de sauver Wallace, figure christique dans le monde corrompu de Baltimore. Mais comment le sauver quand la chaîne de commandement empêche toute réussite ? [27] « *Dès lors, puisque la corruption et le manque d'éthique semblent généralisés, l'affrontement et l'opposition primordiale ne se jouent pas vraiment entre l'institution policière et l'organisation criminelle, mais entre les quelques garants d'une conscience morale qu'ils tentent d'affirmer et un monde où elle n'a plus cours.* » [28]

Comme le dit David Simon [29], c'est parce que les individus se retrouvent seuls face aux institutions qu'il leur est difficile de s'en sortir. Ils tentent de se sauver individuellement mais ce n'est pas possible. D'Angelo, tout comme Wallace [30], veut partir de cet endroit. Il raconte aux policiers son histoire, sa famille, le fait qu'il ne peut pas se dépêtrer de son milieu : « *y'all don't get it. You grow up in this shit. My grandfather was Butch Stamford. You know Butch Stamford was in this town? All my people, man, my father, my uncles, my cousins ... It's just what we do. You just live with this shit until you can't breathe no more. I swear to God, I was courtside for eight months and I was freer in jail than I was at home.* » [31] D'Angelo cherche donc à négocier avec la police autant pour sa liberté que pour se venger du meurtre de Wallace. Un peu plus tard, sa mère le retrouve et l'empêche de témoigner en invoquant sa famille. Et elle, elle le fait pour continuer à avoir son train de vie. Et quand il s'agit de démonter le gang Barksdale, certaines autorités reculent de peur de se faire « saquer » par le sénateur Davis qui récupère de l'argent de ce trafic. Le préfet de police Burrell intimide le lieutenant Daniels : « *How is it you have people pulling campaign records and finance reports? The fuck has that got to do with anything?* » [32]

Un autre aspect déterminant dans l'incapacité des policiers à faire leur travail correctement est la culture du résultat, qui est omniprésente tout au long de la série. Cette culture du résultat se trouve aussi bien dans le monde de l'école [33], dans le monde de la police, dans le monde des médias que dans celui de la drogue. Cette politique mène à des situations absurdes parce que le but n'est pas d'avoir des résultats mais de montrer qu'on en a. À la fin de la première saison, la hiérarchie policière qui veut de l'action très vite pour pouvoir voir la drogue sur la table monte une opération de communication qui détruit tout le travail antérieur des policiers. Et dans la saison cinq lorsque McNulty essaye d'obtenir des résultats il va le faire en trichant. Il va s'appuyer sur des histoires fausses pour obtenir des moyens vrais afin d'obtenir des résultats réels. La série nous montre ainsi que s'élever dans la hiérarchie suppose de renoncer à toute action, et inversement les seuls qui essayent d'agir sont les perdants de l'histoire [34]. Cette sociologie du pouvoir renvoie donc à un rapport tragique au monde.

« *Le pessimisme de Lang consisterait à observer – et à nous faire observer – que tous ces gens qui pourchassent le meurtrier sont aussi antipathiques*

– *sinon plus – que lui* » [35], ce propos de Rancière pourrait s'appliquer à *The Wire*. Qui de McNulty, Bunk, Rawls, Burrell, Daniels, Kim, Herc, Carver du côté des policiers, Stringer Bell, Avon Barksdale, D'Angelo, Bodie, Wee-Bey, Proposition Joe du côté des trafiquants de drogue, est un personnage réellement sympathique ? Réellement antipathique ? Chaque personnage est attachant à sa manière parce que l'on prend le temps de le voir, de l'écouter, de s'intéresser à son environnement, de comprendre ses motivations. Et c'est là que se situe l'intérêt pour cette série, dans ce réalisme qui complexifie nos représentations de l'opposition manichéenne et creuse entre les gentils et les méchants des traditionnels *cop shows* : « *si nous avons échoué dans notre projet The Wire, nous aurions juste fait un cop show* » écrit David Simon [36].

La saison débutait au tribunal où D'Angelo sortait libre après le revirement d'un témoin, elle se termine au même endroit mais cette fois D'Angelo est le prévenu et le témoin et il retournera en prison comme un cycle, l'éternel retour du même [37]. La fin de la saison se termine sur des plans du corner, où nous avons l'impression que rien n'a changé, tout est semblable même si certains personnages ont disparu. Et c'est Poot qui a pris du grade et qui est maintenant assis sur le canapé devenu noir à observer le trafic qui ne s'arrête pas. Ce n'est que du business et n'importe qui peut en faire. Poot et Bodie remplacent D'Angelo et Wallace et nous savons d'ores et déjà que d'autres prendront leur place et se feront remplacer à leur tour.

Ni D'Angelo, Ni Poot, ni Deidre, ni Bodie, ni Wallace [38], ni personne ne s'en sortira jamais parce que jamais personne ne se sort des quartiers de Baltimore, ville qui fonctionne comme une pieuvre tentaculaire aspirant ses habitants « *way down in the hole* » [39].

« *This [is] America* »

La série commence sur le bitume. Des trainées de sang reflètent les phares de la sirène de police qui jaillissent comme des éclairs. Puis on aperçoit un corps criblé de balles. *The Wire* commence donc au ras du sol avec la mort, avec un cadavre. Débute alors l'histoire que le jeune du quartier nous raconte sur le mort, une histoire complètement absurde. Chaque soir, ils jouaient aux dés à plusieurs. Tous les vendredis soirs, Snot Boogie, un des joueurs, prenait la mise et s'enfuyait avec. Chaque soir, ils le poursuivaient, le rattrapaient et le tabassaient. Et puis un soir, un des joueurs en a eu marre et l'a tué [40].

MCNULTY : *I gotta ask ya, if every time Snot Boogie would grab the money and run away, why'd you even let him in the game? [Laisse-moi te poser une question. Si Snot Boogie (Morve qui pend) se tirait chaque fois avec l'argent, pourquoi vous le laissiez jouer ?]*

WITNESS : *What ?!*

MCNULTY : *If Snot Boogie always stole the money, why'd you let him play ? [Si Snot Boogie volait toujours l'argent, pourquoi le laissiez-vous jouer ?]*

WITNESS : *Got to. This ['] America man. [Fallait bien. On est en Amérique.]*
« *Tout The Wire tient dans cette entrée en matière (...). La définition de l'Amérique comme jeu absurde et toujours recommencé, bien qu'il n'ait que*

*des perdants. » [41] Ce n'est pas un hasard que cette scène fasse l'ouverture de la série. En effet, le discours de l'idéologie américaine dominante, c'est l'égalité des chances, c'est la possibilité pour chacun de jouer, de gagner, de s'élever et de perdre. Le mythe américain est représenté par ce rêve d'une possibilité que n'importe qui au départ puisse s'élever et réussir. Le réalisme de *The Wire* nous montre, au contraire, que ce sont toujours les mêmes qui vont perdre, que les groupes sociaux n'ont pas un jeu en main égal au départ, que le destin est bloqué, qu'il n'y a aucun espoir de changement. L'avenir est bloqué par l'appartenance sociale et par l'endroit de la ville d'où l'on vient. « *Nous construisons nos scénarii sur l'idée que nous nous faisons des villes américaines d'aujourd'hui. The Wire c'est un regard porté sur l'état de l'empire américain. Nous vivons en ce moment les derniers jours de cet empire. Le gouvernement actuel a sans doute un peu précipité les choses mais l'idée que le capitalisme débridé pourrait se substituer à toutes les politiques sociales, que la mondialisation finirait par donner quelque chose d'autre que l'exclusion des travailleurs, toutes ces idées, ça ne tient plus aujourd'hui* ». [42]*

La scène des nuggets nous rappelle la fin de ce mythe américain. Au début de la saison, Poot, Wallace et D'Angelo sont en train de manger des nuggets sur le canapé orange. Wallace parle des nuggets et pense que leur inventeur est trop fort et doit être très riche. D'Angelo lui répond : « *The niggers who invented them things, still in the basement on regular wage thinking of some shit to make the fries taste better. Believe.* » [43] Wallace, un peu déçu, répond : « *He still had the idea, though.* » [44] D'Angelo donne à ces jeunes une leçon d'économie politique. Entre celui qui a compris comment marche le système et les deux naïfs, qui pensent qu'on peut encore réussir aux États-Unis, se joue une partie de la tragédie sociale américaine. En effet, David Simon se demande dans quelle mesure il est possible de réintroduire de la compréhension dans la société contemporaine : « *Voici ce dont nous pouvons tous être certains. Ce qui constitue en réalité le moteur dramatique de The Wire, seul compte le « pourquoi ». Le « qui », le « quoi », le « quand », le « où », le « comment » même, tous les autres domaines où sévissent régulièrement les journalistes, les conseillers politiques, les dirigeants ne sont rien, ne servent qu'à remplir des pages avec les mêmes sujets que ceux qui avaient été balancés l'année précédente, qui le seront dans un an pour les décennies à venir. Il n'y a que le « pourquoi ». Le « pourquoi » est ce qui fait du journalisme un jeu d'adultes, le « pourquoi » est ce qui rend la politique utile et cohérente. Dans les villes américaines de notre millénaire, le « pourquoi » a cessé d'exister.* » [45] Pour le créateur de la série, le rôle des journalistes, des politiques et même le sien est de procéder à une compréhension des causes, à une manière de faire voir toutes les déterminations d'une situation. Mais en quoi cette démarche réaliste pourrait dépasser la simple compréhension de son sujet ? Autrement dit, à qui et à quoi sert précisément le réalisme de *The Wire* ?

Texte inédit écrit en décembre 2013. Anne-Lise Melquiond est enseignante à Rouen, et prépare un doctorat sur les séries apocalyptiques sous la direction de David Buxton à l'université de Paris-Nanterre.

Notes

1. David Simon, Envoyé Spécial diffusé le jeudi 3 mai 2007 sur France 2 :

http://www.dailymotion.com/video/x1vwy3_the-wire-saison-5-envoye-special_creation, consulté le 28 octobre 2013.

2. Baltimore est une ville où 66% d'afro-américains composent la population et où la situation économique est très difficile en particulier dans les années 2000.

3. « On a voulu montrer ce qui arrive une fois qu'un pays s'est offert au veau d'or du capitalisme. Il récolte la tempête qu'il a semée. L'Amérique d'aujourd'hui est le fruit d'un capitalisme décomplexé, et on n'a que ce qu'on mérite parce qu'on n'a rien fait pour s'y opposer. Avec *The Wire*, on a essayé d'ouvrir les yeux des gens, de leur dire : regardez ce que vous avez fait. On leur a présenté une image fidèle des problèmes des villes américaines d'aujourd'hui. Maintenant, y a-t-il des parties de ces villes qui s'en sortent bien ? Bien sûr. Il suffit de grimper tout en haut de cette pyramide qu'est le capitalisme pour trouver les quartiers où habitent les classes moyennes aisées, pour voir les écoles privées... C'est facile de voir où est allé l'argent. Mais, la série faisait entendre un autre son de cloche parce que nous avons choisi de nous concentrer sur l'autre Amérique, la laissée-pour-compte. C'est le thème général de la série, et nous nous y sommes attachés durant les cinq saisons. Les hommes contre les institutions. »

David

Simon,

<http://www.vice.com/fr/read/david-simon-280-v4n1>, consulté le 15 septembre 2013.

4. Par exemple : *Oz* (1997-2003), *The Sopranos* (1999-2007), *Six Feet Under* (2001-2005), *Deadwood* (2004-2006), *Rome* (2005-2007).

5. Le montage alterné du premier épisode où Mc Nulty et D'Angelo font preuve de la même humilité par rapport à la dispute de leur chef renforce cette atmosphère langienne.

6. Jean-Luc Godard, « Les Carabiniers, Mon film, un apologue », *L'Avant-Scène Cinéma*, 46, mars 1965.

7. On peut y voir une référence à la couleur de l'uniforme des prisonniers américains.

8. On prend ici « effet de réel » dans la définition stricte qu'en donne Roland Barthes : le « détail inutile », « l'objet ni incongru ni significatif », in Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89.

9. Gustave, Flaubert, *Un cœur Simple*, cité par Barthes, *op. cit.*

10. Bonus saison 1, David Simon commente le premier épisode. *The Wire*, Saison 1, Home Box Office, 2005.

11. On pense aussi au personnage de Snoop jouée par l'actrice Felicia Pearson arrêtée pour de vrai pour trafic de drogue en mars 2011.

12. De l'orange au noir, de la prison à la mort. Tout comme la planque du gang Barksdale qui était un bar de stripteaseuses deviendra un magasin de Pompes Funèbres.

13. Il a un outil dans les mains et est couvert de bleus. Il propose un « go a ride ? » avec la voiture qu'il vient de voler.

14. D'Angelo : « You ever seen a city jail, nigger ? You ever caught a body ? I'm the one who just go home, remember ? Eight months on Eager Street with a body on me. » [T'as déjà vu une prison ? T'as déjà descendu un mec ? C'est moi qui viens de rentrer, tu piges ? Huit mois à Eager Street, et un meurtre à mon compte.] Bodie : – yeah, you got the one. – The one you know

about. You little motherfuckers need to ask around. [C'est vrai, t'en as un. Tu n'en connais qu'un. Faut vous informer, bande d'enfoirés.]

15. La rivalité Bodie/D'Angelo sera présente toute la saison, D'Angelo étant du clan, de la famille, mais qui n'arrive pas à devenir méchant, Bodie, plus impitoyable montrant plus de qualités dans le business.

16. Dans l'épisode « The Pager » (S1E5), le jeune Wallace est surpris par Bodie à jouer avec une petite figurine en plastique, au lieu de surveiller les tours et se fait violemment interpeller pour cela : « *Easy to see why niggers come around here stealing our shit !* » [C'est facile de voir pourquoi on nous vole notre came !]

17. « Old cases » est le titre de l'épisode.

18. *South Park*, Saison 5 Episode 1, « It Hits the Fan », diffusé le 20 juin 2001. Le mot « *shit* » est prononcé 162 fois, soit un « *shit* » toutes les huit secondes (il y a un compteur tout au long de l'épisode pour les comptabiliser). Cet épisode fait référence à une polémique autour de l'utilisation injustifiée d'insultes dans les séries policières.

19. Amélie Flamand, « The Wire sur écoute », *Métropolitiques*, 11 novembre 2011. URL : <http://www.metropolitiques.eu/The-Wire-sur-ecoute.html>, consulté le 17 novembre 2013.

20. Emmanuel Burdeau, « *The Wire* », *reconstitution collective*, Les prairies ordinaires, Capricci, 2012, page 16.

21. *Mc Nulty: You know why I respect you so much, Bunk? [Tu sais pourquoi je te respecte autant, Bunk ?] Bunk: Mm-mmm. McNulty: It's not 'cause you're good police, 'cause, y'know, fuck that, right? [C'est pas parce que t'es un bon flic. Parce que ça, on s'en branle, hein ?] Bunk: Mm. Fuck that, yeah. McNulty: It's not 'cause when I came to homicide, you taught me all kinds of cool shit about . . . well, whatever. [C'est pas parce que quand je suis arrive à la crim', tu m'as appris des trucs cool.] Bunk: Mm. Whatever. McNulty: It's 'cause when it came time for you to fuck me . . . you were very gentle. [C'est parce que quand il a fallu que tu me baises, t'as été très doux.] Bunk: You damn right. [Tu l'as dit.] McNulty: See, 'cause you could have hauled me out of the garage and just bent me over the hood of a radio car, and . . . no, you were, you were very gentle. [T'aurais pu me trainer hors du garage et me pencher en avant sur le capot d'une bagnole... Mais non, t'as été très doux.] Bunk: I knew it was your first time. I wanted to make that shit special. [Je savais que c'était ta première fois. Je voulais que ce soit special.] McNulty: It was, man. It fucking was.[ça l'a été, mon pote. Putain, ça l'a été.]*

22. Detective Ellis Carver: "Where's everybody at?" Det. Thomas 'Herc' Hauk: "Maybe the whole thing is over and no one bothered to tell us. Maybe we won."

23. Emmanuel Burdeau, *op. cit.*, page 19.

24. Bunk en tapant trois fois sur la table montre à D'Angelo qu'il connaît la vérité, qu'il sait comment le meurtre s'est déroulé.

25. Scène de l'échiquier, épisode 3. Voir l'article de Pascal Lougarre : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/the-wire-de-la-serie-policier-a-lechiquier-tragique-pascal-lougarre/>, consulté le 5 octobre 2013.

26. « *What's the deal with the yo-boy ?* » demande un policier à Mc Nulty qui lui répond : « *He stumbled into my world* ».

27. « *Ils sacrifient tout impératif moral à leur ambition personnelle. Ils*

embrassent le capitalisme, acceptent le statu quo à n'importe quel prix. (...) Tous les personnages qui travaillent dans des institutions et qui se préservent, qui veulent monter en grade, font systématiquement les mauvais choix lorsqu'il s'agit du bien commun. » David Simon, art. cit., <http://www.vice.com/fr/read/david-simon-280-v4n1>

28. Pascal Lougarre, art. cit., <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/the-wire-de-la-serie-policier-a-lechiquier-tragique-pascal-lougarre/>

29. Bonus DVD Saison 1, David Simon, art. cit.

30. Daniels, impuissant à l'aider, l'envoie chez sa grand-mère à la campagne, qu'il quittera très vite car il s'y sent mal.

31. « Vous pigez pas. On grandit dans cette merde. Mon grand-père, c'était Butch Stamford. Vous savez qui c'était, Butch Stamford ? Toute ma famille, mon père, mes oncles, mes cousins, voilà ce qu'on fait. On vit dans cette merde jusqu'à plus pouvoir respirer. Je vous jure, j'ai fait huit mois dans la cour, mais j'étais plus libre derrière les barreaux que chez moi. »

32. « Comment cela se fait que des gens publient des rapports de campagne et des compte-rendus des finances ? C'est quoi le rapport, bordel ? »

33. « Don't teach the math, teach the test. »

34. De ce point de vue, le personnage de Carcetti qui va faire campagne pour devenir le maire et qui traverse l'ensemble de la série est symptomatique de ce renoncement.

35. Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Le Seuil, 2001, page 65.

36. Rafael Alvarez, Nick Hornby, Victor Paul Alvarez, *The Wire: Truth Be Told*, prologue by David Simon, Grove Press, 2010, page 7.

37. Le « well done » de Mac Nulty à Stringer Bell au tribunal au début du premier épisode et celui de Stringer Bell à Mac Nulty à la fin de la saison dans le même tribunal renforcent cette impression de retour du même.

38. « Une chose est certaine : je suis plus intéressé par l'économie, la sociologie et la politique que par les tourments du cœur humain. Ceci dit, comme scénariste, j'ai l'obligation de donner vie à des personnages qui sont là pour vous émouvoir, pas pour débiter des propos didactiques ! Quand je tue Wallace, le gamin de la première saison de « The Wire », je suis censé vous faire pleurer. Mais pour moi, cela n'a pas de sens s'il s'agit uniquement de cela : cette mort est éminemment politique, la conséquence d'un système qui a choisi d'éliminer certains individus. Avec « The Wire », j'espérais susciter le débat sur la guerre contre la drogue, en dépassant les préjugés et les archétypes. Pour cela, j'ai choisi d'être au plus près des humains. »

<http://seriallovers.blogs.nouvelobs.com/archive/2012/11/01/l-amerique-cote-obscur-par-david-simon.html>, consulté le 26 octobre 2013.

39. « Jusqu'au fond du trou », générique de la série et titre de la chanson de Tom Waits.

40. Cette histoire vraie se trouve dans un des 350 carnets que David Simon a rempli lors de son année d'enquête à la police de Baltimore et qui est racontée dans *Baltimore*, Editions Sonatine, 2012. Titre original, *Homicide: A Year on the Killing Streets*, Houghton Mifflin, 1991.

41. Emmanuel Burdeau, op. cit., Page 25.

42. David Simon, http://www.dailymotion.com/video/x1vwy3_the-wire-saison-5-envoye-special_cr

eation.

43. « *Le mec qui a inventé ça travaille toujours au salaire minimum, en réfléchissant à la façon d'améliorer les frites. Croyez-moi.* »

44. « *C'est quand même lui qui a eu l'idée.* »

45. Interview de David Simon parue dans la revue *Capricci* et lu par Mathieu Potte-Bonneville sur France Culture, <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4385701>, écouté le 7 septembre 2013.

Lire d'autres articles d'Anne-Lise Melquiond



MELQUIOND, Anne-Lise, « Le réalisme de « The Wire » rend-il impuissant ? – Anne-Lise MELQUIOND », *Articles* [En ligne], Web-revue des industries culturelles et numériques, 2017, mis en ligne le 1er juin 2017. URL : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/realisme-the-wire-impuissance/>

Aller en haut