

« The Wire » : de la série policière à l'échiquier tragique – Pascal LOUGARRE



The Wire (*Sur l'écoute* en v.f.), l'œuvre majeure de David Simon, est représentative de cette volonté paradoxale de vouloir être fidèle à la réalité dont elle s'inspire, tout en intégrant des codes fictionnels classiques. Bien que l'ancien journaliste, dans ses entretiens, cherche à distinguer la série de tout ce qui a pu être produit avant à la télévision, celle-ci s'inscrit dans une tradition télévisuelle et s'appuie sur différents genres lui permettant de se construire comme un discours idéologique auprès des téléspectateurs.

La tradition réaliste des séries policières

Lorsqu'on l'interroge sur les séries qu'il a créées, David Simon ne cesse de se prévaloir d'une singularité qui rompt avec tout ce qui a été fait précédemment à la télévision américaine. Il s'enorgueillit par exemple de ne pas faire de la télévision et de ne « [...] pas être intéressé par les auteurs qui peuvent écrire un épisode de drama pour la télévision. [Selon lui], [...] employer des gens qui essaieraient de faire de la télévision serait problématique[1] ». Il apparaît cependant que lorsqu'on resitue *The Wire* dans la chronologie d'une histoire de la série policière aux États-Unis, elle s'insère dans une généalogie précise, fondée sur un souci de réalisme et une remise en question du modèle qui précède.



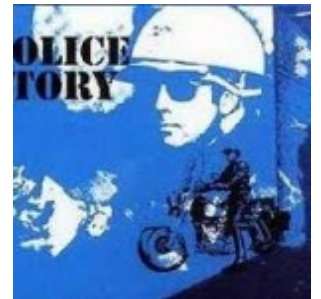
La série qui ouvre cet arbre généalogique générique est à la fois la première série policière de la télévision américaine, mais aussi l'une des premières jamais produites[2]. Il s'agit de *Dragnet*, créée par le comédien, scénariste et producteur Jack Webb et diffusée sur NBC de 1951 à 1959. De nouvelles saisons sont produites en couleur de 1967 à 1970 et le *showrunner* Dick Wolf en propose une nouvelle version diffusée sur ABC en 2003, qui doit s'arrêter au bout d'un an faute d'audience suffisante. Chaque épisode de la série originale s'ouvre sur une image du badge de la police de Los Angeles, tandis qu'une voix *over* informe les téléspectateurs que l'histoire qu'ils vont voir est vraie et que seuls les noms ont été changés pour protéger les innocents. Dès le plan originel du basculement générique du récit policier du cinéma vers la télévision, l'accent et l'attention du public sont portés sur la véracité des faits narrés.

Chaque épisode s'ouvre ensuite sur une série de plans d'ensemble de la ville de Los Angeles se rapprochant ensuite pour montrer quelques activités quotidiennes du personnel urbain (colleurs d'affiches, commerçants) avant d'achever cet effet de zoom en pénétrant le commissariat où travaille le policier Joe Friday, interprété par Jack Webb. Sur ces images, la voix over du comédien postule la ville, « *une des plus grandes villes qui soit* » comme un espace de tous les possibles, puis il achève son monologue par la traditionnelle présentation : « *I'm a cop* ». Si la voix over qui continue de ponctuer la narration durant tout l'épisode, évoque un procédé littéraire employé dans les films noirs, on note



toutefois qu'aux considérations générales sur son métier et sur le monde, le personnage mêle un compte-rendu factuel et quelque peu redondant de chaque événement représenté. Si bien que l'on a régulièrement l'impression d'entendre la lecture du rapport de police qui a inspiré l'épisode. Enfin, la série minimise l'action autant que possible et privilégie les longues scènes d'interrogatoires et les affrontements psychologiques entre coupables et policiers. Si en regard de nos conventions modernes, *Dragnet* peut apparaître factice, notamment à travers l'emploi de scansion musicale dramatique ponctuant certaines répliques, la série, en 1951, a frappé par son réalisme. Le projet de Jack Webb était vraiment de se rapprocher de la réalité, avec les moyens qui étaient les siens au début des années cinquante. Dans son ouvrage *Storytellers to the nation*, l'historien du cinéma et de la télévision Tom Stempel relève comment en 1953, le *TV Guide* américain expliquait le travail et l'approche de Jack Webb : « *il n'y a aucune licence dramatique prise avec les cas. Chacun est relaté de façon factuelle mais de manière à ce que les criminels ne reconnaissent pas leurs propres affaires*[3] ». Le souci d'un récit authentifiant et d'une narration factuelle est donc déjà à l'œuvre avec *Dragnet*.

La deuxième série sur laquelle nous voulons attirer l'attention est *Police Story*. Créée par l'ancien policier et écrivain Joseph Wambaugh et diffusée elle aussi sur NBC de 1973 à 1978, ce *cop show* fut un très grand succès aux États-Unis. C'était une anthologie, c'est-à-dire que chaque histoire était fondée sur un ou des personnages principaux différents à chaque épisode. À l'initiative de son créateur, les scénaristes engagèrent et consultèrent régulièrement des policiers comme conseillers techniques. Sur la base de leurs entretiens, ils produisaient ensuite un script qu'ils envoyaient à Wambaugh pour validation. Celui-ci était très exigeant concernant la vraisemblance de la description du travail de police, pouvant assassiner un scénariste en lui assénant, « *je ne voudrais pas de ces flics dont mon département de police et je n'en veux pas dans ma série*[4] ». La volonté farouche du créateur de *Police Story* d'être fidèle à la réalité policière se voit dans la série à travers les thématiques explorées, qui n'évident pas les questions raciales ni la représentation (parfois sans complaisance) des minorités ethniques. Là encore, l'action pure passe au second plan au profit d'une focalisation sur les conditions de travail des forces de l'ordre, sur les difficultés qu'elles entretiennent avec la hiérarchie et sur des enquêtes se résumant souvent à faire du porte à porte et à mener des interrogatoires. Le mode de filmage se veut lui aussi plus réaliste et les réalisateurs n'hésitent pas à salir l'image et à laisser le champ ouvert au passage incessant des figurants, amorçant timidement ce qui deviendra la formule esthétique d'*Hill Street Blues*.



Hill Street Blues fut créée en 1981 à l'initiative de Steven Bochco et en collaboration avec Michael Kozoll. La série fut diffusée avec un succès public grandissant et un succès critique unanime jusqu'en 1987 sur NBC. Pourtant, ses débuts furent difficiles, tant la formule de cette série novatrice pouvait décontenancer le public d'un grand *Network*, habitué à des spectacles sériels moins ambitieux. Outre son hybridité réussie entre la sérialité des *cop shows* et la forme feuilletonnante des *soap opera*, la série va marquer les esprits par une volonté certaine de « faire vrai » visuellement. Jean-Pierre Esquenazi souligne comment Gregory Hoblit, engagé par Bochco pour superviser la production, « [...] s'évertue à « salir » image, son, décor et costumes afin d'obtenir le commissariat décrêpi voulu par le



créateur »[5]. La formule narrative qui ouvre chaque épisode sur l'énumération des consignes et des tâches du jour par le sergent Esterhaus face à un auditoire de policiers turbulents devient un modèle de représentation réaliste du quotidien d'un commissariat et sera reprise dans plusieurs séries telles que *Third Watch* et bien sûr *The Wire*. En 1993, à quelques mois d'intervalle, le public américain découvre deux séries policières qui marqueront durablement les esprits et la critique. Il s'agit d'*Homicide : life on the Street* créée par Tom Fontana et le réalisateur Barry Levinson et diffusée durant sept saisons jusqu'en 1999, et de *NYPD Blue*, nouveau projet de Steven Bochco, accompagné de David Milch et diffusée jusqu'en 2005 sur ABC. La volonté de Bochco et de Milch avec leur série est d'aller encore plus loin qu'*Hill Street Blues*, tant au niveau de la forme que du fond, dans la représentation réaliste de la vie des policiers. David Milch travaille en collaboration avec un lieutenant de la police new-yorkaise afin d'adapter les faits divers qui serviront de matière narrative pour chaque épisode. L'utilisation de conseillers techniques appartenant aux forces de l'ordre s'est en effet généralisée dans la production sérielle au point que leur niveau de rémunération soit standardisé comme celui de n'importe quel personnel technique. Steven Bochco, quant à lui, négocie avec ABC pour conserver le ton que lui et son scénariste souhaitent donner à la fiction. Plus encore que la représentation de la violence et le langage ordurier des policiers, ce sont les scènes de nudité liées à leur intimité et donc peu en rapport avec la vraisemblance professionnelle, qui posent le plus de problèmes. Car le souci de Bochco n'est pas seulement d'accroître l'effet de réel, mais aussi de rivaliser avec la nouvelle concurrence des productions des chaînes câblées (telle qu'HBO), bien plus libre et transgressive dans leur représentation de la sexualité. Toutefois, la grande force d'*NYPD Blue* réside en son personnage d'abord secondaire, puis rapidement principal d'Andy Sipowicz interprété par Denis Franz. Flic alcoolique, raciste, homophobe et misogyne, Sipowicz approfondi la personnalité du personnage de Norm Buntz que Denis Franz, déjà, incarnait dans *Hill Street Blues*. L'acteur et ses deux rôles sont en quelques sortes une personnification de la filiation évidente des deux œuvres (mêmes auteurs) et de l'évolution que la deuxième représente. Que ce soit sur le plan formel avec cette esthétique nerveuse du décadre permanent et du champ-contrechamp syncopé créant un puissant effet documentaire, qu'au niveau narratif avec un héros moralement ambigu comme Sipowicz, *NYPD Blue* parachève la démarche amorcée par Steven Bocho avec *Hill Street Blues*.



Homicide, quant à elle, puise sa légitimité réaliste dans son matériau originel, à savoir le livre-enquête que David Simon publia en 1991 et relatant l'année qu'il avait passée (1988) à suivre les policiers du département criminel de Baltimore. On retrouvera plus tard dans *The Wire* un certain nombre d'éléments esthétiques et narratifs déjà en place dans la série de Levinson et Fontana. Lorsque Marin Winckler évoque « [...] le rythme et le mélange de nonchalance [de la narration audiovisuelle] [ou bien] des figures répétées de séquences presque documentaires[6] [...] », son analyse n'est pas sans évoquer celle produite, quelques années plus tard, par Jean-Pierre Esquenazi qui, décrivant la série de David Simon, souligne la lenteur de sa narration, son « rythme nonchalant [et] son écriture audiovisuelle [...] faussement plate »[7]. Mais, par-delà les similitudes stylistiques et narratives, c'est la précision de la reconstitution du travail de la police criminelle de Baltimore, fondée sur la même enquête journalistique qui uni les deux productions. On peut citer notamment la tradition voulant que le détective répondant au téléphone se retrouve automatiquement en charge de l'enquête correspondant à l'appel, ou l'utilisation d'un tableau où chaque nom de victime est inscrit d'une couleur différente en fonction de l'état d'avancée de l'enquête (en cours ou résolue). Ces deux éléments anecdotiques mais fidèles à la réalité des enquêteurs, sont exploités dans les deux fictions comme des accessoires narratifs authentifiants.

Cette généalogie, quoique sélective, permet toutefois de dégager un certain nombre de principes à l'œuvre dans la conception de séries policières et ce, dès leur première occurrence sur les écrans de télévision américains. L'utilisation de données factuelles prélevées sur le réel même des milieux policiers, le souci de vraisemblance dans la reconstitution du travail d'enquêteurs, l'utilisation de conseillers techniques issus de la profession sont autant d'éléments qui restent fondamentaux dans le processus d'élaboration de *The Wire*. Certes la série dépasse volontiers le cadre générique du *cop show* en

explorant d'autres univers tels que la politique ou le journalisme, mais ce mouvement s'amorce nettement à partir des saisons suivantes. La première reste focalisée sur l'enquête policière et l'affrontement souterrain opposant l'équipe de McNulty et le gang d'Avon Barksdale. Comment se peut-il alors que David Simon rejette cet héritage, cherchant à faire de sa série un objet unique dans son ambition réaliste ? Lorsqu'il collabore avec les créateurs de la série *Homicide*, le journaliste connaît quelques déboires. L'épisode qu'il écrit pour la première saison est jugé si sombre par la production qu'il est refusé et tourné seulement un an après avec la caution d'une star de cinéma (Robin Williams) pour interpréter un rôle important.

Simon ne cache nullement que c'est en partie son insatisfaction à l'encontre de la série de Fontana et Levinson qui suscita son envie d'écrire *The Wire*. À l'égard de celle-ci, il écrit : « *Pour moi, Homicide : life on the Street était un curieux enfant par alliance. J'admirais la dramaturgie et l'artisanat de la chose et je défendais auprès des détectives la nécessité de fictionnaliser leur monde [...], mais j'étais ambivalent. Après avoir lu le premier script, j'écrivis une longue lettre à Barry Levinson et Tom Fontana pour leur expliquer à quel point il était important de respecter la forme de certaines procédures dans le travail d'investigation* »[8]. Simon est clairement insatisfait du rendu réaliste d'une série qui pourtant, fut saluée à sa première diffusion pour sa fidélité au réel. Au sujet d'*NYPD Blue*, l'auteur est encore plus sévère et en fait un symbole de l'instrumentalisation des minorités sociales par l'industrie du divertissement selon un schéma manichéen, lorsqu'il déclare dans une interview, « *L'entertainment américain dépeint si mal la pauvreté... Soit les gens pauvres sont le sel de la terre et ils sont là pour nous exalter avec leur sagesse simple, leur courage pur et leur détermination à se révolter ; soit ils sont là pour être tabassés par Sipowicz dans une salle d'interrogatoire* »[9]. On a peine à reconnaître, dans cette description fataliste, la série qui fit trembler les annonceurs publicitaires d'NBC par sa crudité et son ton résolument non consensuel. Il semble donc y avoir un paradoxe à insérer *The Wire* dans une continuité générique sérielle, approfondissant toujours un peu plus les moyens esthétiques et narratifs afin de paraître vraisemblable et réaliste, tandis que son créateur rejette tout effet de transmission et porte un jugement sévère sur le rapport au réel des fictions qu'elle suit de peu. Néanmoins, cette équation trouve sa résolution lorsqu'on se penche sur les propos du même type qu'ont pu tenir les créateurs et scénaristes des séries précédemment citées. David Milch par exemple, scénariste d'*Hill Street Blues* puis d'*NYPD Blue* manifesta lors d'un entretien accordé en 2002 quelques réticences à l'égard de la première, trouvant que « *certains personnages étaient trop caricaturaux, [et qu'il chercha lui-même] [...] à les rendre moins cartoon* »[10]. On peut en déduire que cette conscience et ce rejet relatif de quelques éléments de la première fiction influencèrent le travail de Milch pour la deuxième. De la même façon, comme le rappelle Tom Stempel, Joseph Wambaugh, le créateur de *Police Story* « *[...] se plaignait lorsqu'il pensait que les auteurs se voulaient trop moralisateurs. Sur un des scripts il avait écrit : « Trop paternaliste. Propagande de flics. Laissez tomber le truc à la Jack Webb qui veut prendre soin d'eux. [...] Ça sonne trop ringard* »[11]. Là aussi, c'est en pointant les limites démagogiques de *Dragnet*, que Wambaugh permet à sa série de franchir un cap dans la représentation réaliste et d'être en adéquation avec son époque.



Il y a du vrai dans tous les reproches qui sont faits par chacun des protagonistes de l'histoire des séries policières américaines à leurs prédécesseurs. *Dragnet* apparaît pompeux et paternaliste pour un spectateur de 1973, les personnages d'*Hill Street Blues* peuvent sembler bien caricaturaux mis en miroir avec leurs successeurs d'*NYPD Blue* et cette dernière peut très justement être jugée manichéenne dans sa façon d'accessoiriser le petit peuple pour mettre en valeur ses personnages principaux. La raison en est que ce type de production, ancrée dans un présent d'actualité immédiat, est toujours dans une forme de résonance ostensiblement visible avec un contexte idéologique précis et les modes de représentations fictionnelles qu'il produit. Ainsi, le rejet que peuvent manifester certains auteurs pour les œuvres passées, est nécessaire en vue d'effectuer le travail de dépoussiérage idéologique et de mise en conformité de leur fiction avec la complexité idéologique dominante et les formes de représentations associées. C'est pourquoi le discours de David Simon, non seulement ne le singularise pas, mais confirme au contraire sa filiation directe avec les objets de sa critique.

The Wire prolonge et continue l'histoire des séries policières américaines et de leur obsession du réel.

On peut spéculer à son sujet qu'elle fasse d'ici quelques années l'objet d'une critique et incite un nouveau créateur à proposer une série policière en réaction à celle de Simon jugée insatisfaisante. Une série qui s'écrirait contre elle et donc tout contre, pour paraphraser François Truffaut.

Le polar : résurgence générique et espace symbolique

De la série policière, il n'est pas difficile de remonter encore l'histoire des formes narratives afin de mesurer ce que *The Wire* doit à la marque générique, littéraire et cinématographique du polar américain. Si les motifs de cet héritage transmédial sont reconfigurés aux normes de la sérialité télévisuelle, ils n'en demeurent pas moins présents et conservent leur efficacité symbolique. Le réalisme de la fiction policière se présente alors comme un univers codé et référencé ne proposant pas une reproduction du monde mais une vision.

Le roman noir est un genre littéraire qui apparaît aux États-Unis dans les années 1920 avec des auteurs tels que Dashiell Hammett et qui connaît surtout un grand succès dans les années 1940 avec l'emblème du genre, l'écrivain Raymond Chandler. Très vite, les grands succès littéraires de ces deux auteurs sont accaparés par Hollywood, qui en fait, avec des adaptations comme *Le Faucon Maltais* (John Huston, 1941) ou *Le Grand Sommeil* (Howard Hawks, 1946), un genre classique du cinéma américain. Au niveau stylistique, le roman policier s'inscrit dans la tradition du *hard-boiled*, renvoyant à une écriture virile, âpre et dénuée de sentimentalité. Cette esthétique littéraire débordait largement du cadre générique du polar, avec des auteurs comme Ernest Hemingway ou James T. Farrell et reste associée à une identité littéraire américaine. Aujourd'hui, le genre continue d'être florissant aux États-Unis, avec des auteurs comme James Ellroy ou bien George P. Pelecanos. Si Ellroy représente une veine volontiers maniériste, situant ses récits dans les années d'après-guerre qui furent celle de l'apogée littéraire et cinématographique du genre, un écrivain comme Pelecanos, aura plutôt tendance à redéployer les schèmes et les motifs du polar dans la réalité urbaine contemporaine, faisant par exemple de son héros Nick Stephanos un détective privé hantant les rues de l'Amérique « postmoderne ».



Car le roman noir policier est un genre exclusivement urbain. Dès ses premiers pas sur la scène littéraire, il se veut ancré dans une réalité sociale peu reluisante : celle du crime organisé, des institutions corrompues et des communautés marginales. Cette ambition se retrouva au cinéma où les films de l'après crise de 1929 (avant que le code Hays ne soit mis en application), offraient, selon les termes de Françoise Clary, « [...] une autre vision de l'Amérique, plus réaliste, celle de l'immigration dans un nouvel environnement urbain. [...] Non seulement les gangsters parlaient le langage de la rue, mais celui-ci était pimenté d'expressions propres à leurs communautés ethniques »[12]. C'est cette autre vision de l'Amérique, celle d'un pays violent, corrompu, partagé entre des communautés qui s'affrontent, dans des espaces urbains aux allures de jungles de béton que la série de David Simon partage, à sa manière avec les romans noirs.

Un autre élément commun à *The Wire* et au polar est la forme narrative « béhavioriste », objective, « [...] fondée sur la priorité accordée à l'enregistrement extérieur des actions, des gestes et des paroles, par rapport à l'introspection et l'analyse »[13], comme la résume Benoît Tadié. Il s'agit là de l'esthétique noire « première époque », avant que le genre ne soit plus fréquemment subjectif et soumis à des formes de récits plus personnelles, où la voix narrative se confond au regard désabusé d'un Sam Spade ou d'un Phillip Marlowe. Les personnages de *The Wire* ne rendent pas leurs intériorités accessibles aux téléspectateurs avec autant de générosité que les héros d'autres séries populaires : que l'on songe à la psychanalyse de Tony Soprano, aux visions fantasmées de la famille Fisher de *Six Feet Under* ou à la voix intérieure de Dexter Morgan, le gentil *serial Killer* de la série portant son nom. Si les gros plans isolant certains personnages problématiques offrent le spectacle d'une forme d'intimité, il ne s'agit pas d'une exploration intérieure du personnage. D'abord parce qu'un gros plan de quelques secondes ne suffit pas à cela, ensuite parce que ces images n'ont pour fonction que d'attribuer une intimité au personnage, ou bien de le situer dans un espace de l'intime afin de représenter son isolement dans la sphère publique et non de faire découvrir son intériorité. Les flics et les *dealers* de la série de David

Simon n'offrent presque jamais le spectacle de leurs émotions, ils remplissent leurs rôles et leurs fonctions sur l'échiquier dramatique de Baltimore. S'ils ont une intériorité, c'est dans la ville, filmée à leur hauteur ou à travers leurs yeux qu'elle se projette et c'est en les observant de l'extérieur que l'on apprend à les connaître. C'est du moins ainsi que cela se pratique dans l'objectivité narrative commune au polar et à David Simon. En cela, Benoît Tadié, qui voit dans le béhaviorisme « *un prolongement littéraire de la perspective journalistique* »[14], semble donner les clés de l'empreinte du polar, nettement visible à travers certains motifs, dans la série policière d'HBO. En tant que langue de fiction, le genre est acceptable dans l'univers et dans l'éthique du créateur de la série, ancien journaliste lui-même.

Comme genre urbain, le polar est associé à un certain nombre d'éléments architecturaux, de figures spécifiques, tout ce qui forme ce que Pauline de Chassez nomme « *une constellation sémantique* »[15]. La ville générique du roman noir est faite de night-clubs, de ruelles obscures, de bars, de commissariats de police, de chambres sordides et de tous types de lieux faisant de la métropole un espace inquiétant, nocturne et souterrain. La ville du polar est un espace second, la face cachée de la cité officielle, prise au grand jour avec ses centres commerciaux, ses parcs et ses banlieues résidentielles. Si la série de David Simon ne décalque pas rigoureusement ce visage urbain, elle récupère toutefois quelques-uns de ses motifs qu'elle redistribue dans sa structure narrative sérielle. Ainsi, le commissariat de la police criminelle de Baltimore où les policiers restent parfois toute la nuit, le local en sous-sol ou l'équipe du lieutenant Daniels effectue ses écoutes, la boîte de strip-tease que le gang d'Avon Barksdale utilise comme quartier général, ou bien encore le bar où McNulty et ses collègues terminent volontiers leur journée de travail et l'épisode, scandent les différents segments narratifs. Les lieux du polar ne sont pas associés aux différentes étapes d'une exploration (celle de l'enquête) de la ville, d'un enfoncement progressif dans une zone par-delà les frontières de la légalité ou de la légitimité.



Chaque décor est là pour signifier un moment précis dans le déroulement du récit et permettre au spectateur de se repérer dans une narration où les séquences narratives s'alternent « *sans liens apparents autres que leur simultanéité* »[16], car chacun est associé à un groupe choral (les policiers ou les *dealers*) ou à un moment précis dans l'intrigue (lorsque McNulty est au bar, c'est que l'épisode est sur sa fin). De sorte que chaque décor trouve sa logique et sa légitimité dans la formule répétitive de la série, en favorisant sa lisibilité. Une autre figure fondamentale que l'on va retrouver, modifiée par le prisme sériel, est celle du personnage emblématique à tout roman policier : le détective cynique et désabusé. Ce héros dont Phillip Marlowe, le détective de Raymond Chandler est l'archétype, se caractérise par sa lecture pessimiste du monde dévoilant souvent une réalité désenchantée sous les apparences. C'est un être entre deux mondes, à l'éthique et au code moral tout à fait personnels. Pas toujours du côté de la loi hypocrite, parfois tenté par les méthodes expéditives du crime organisé, il navigue à la frontière des deux mondes, n'appartenant à aucun. Il peut être intéressant de voir l'image que Chandler avait de son héros : « *Un type dans le genre de Marlowe, [...] c'est fondamentalement un solitaire, pauvre, plutôt dangereux, attachant, mais tout cela n'en fait pas un mari. [...] il habitera toujours une maison vide, il aura des aventures féminines mais rien de durable. [...] C'est un homme qu'on ne pourra jamais abattre parce que c'est sa nature. Personne ne pourra jamais faire sa fortune, il est destiné à rester pauvre. Et malgré tout, je crois qu'il est content ainsi. Je le vois toujours dans des rues désertes, dans des pièces vides, perplexe mais jamais battu au fond* »[17].

Maintenant, penchons-nous sur la description que Tita Chico, professeur de littérature anglaise à l'Université du Maryland fait du personnage de Jimmy McNulty, le policier rebelle : « *Le héros désinvolte a été un type de personnage récurrent, à la fois attirant et dangereux, exploitant la valeur de la tentation, le frisson de l'aventure et la promesse – presque jamais tenue – qu'il allait perdre ses mauvaises habitudes quand il aurait trouvé la femme qui convient. [...] Ce type de héros – de ceux qui chevauchent la ligne entre la criminalité et la police, qui charment et trahissent des femmes de tous les bords mais semblent toujours se conduire selon un véritable code de l'honneur – persistent toujours dans les fictions policières actuelles* »[18].

Dangereux, séduisant et farouchement indépendant, le policier ressemble en bien des points au héros de

Chandler. Rajoutons que comme lui, il vit dans une maison vide et que son penchant certain pour la boisson consolide encore son rapprochement génétique avec le détective privé. Bien qu'il fasse partie de la police, McNulty est ostracisé dans les rangs de celle-ci et semble mener seul son enquête, selon ses propres initiatives.

Toutefois, si les oripeaux du détective privé sont les plus visibles sur ce personnage, ils sont néanmoins redistribués selon la logique chorale d'une série télévisée. Ce code d'honneur tout personnel qui meut le détective et le singularise par rapport aux groupes qu'il fréquente se retrouve chez d'autres personnages qui se moulent, de façon plus subtile, sur cette empreinte générique. Le personnage de Lester Freamon, policier talentueux et mis au placard des années durant pour avoir compromis sa hiérarchie lors d'une enquête, est une version plus sage et plus désabusée du détective, que ne l'est son jeune collègue. Il représente la dimension surannée du code éthique auquel tous deux obéissent, désaccordés à une époque où la morale n'existe plus. Il est même possible d'envisager le personnage de D'Angelo Barksdale (neveu d'Avon) à l'ombre de cette silhouette spécifique. Lui-même est animé par un code moral qui l'isole de son groupe d'appartenance, il rejette résolument l'institution policière et sa loi mais s'efforce de protéger Wallace (Michael B. Jordan), un jeune *dealer* fragile et enfantin des représailles du gang qui voit en lui un délateur. En cela, D'Angelo rejoint McNulty (qui lui aussi recherche activement le jeune garçon pour le préserver) dans cette obligation morale les poussant à protéger un innocent. On peut se demander alors si le spectre du détective de Chandler et Hammett, planant au-dessus de la série d'HBO, n'est pas une figure éclatée et retrouvant sa cohésion à travers la dimension chorale de la série. Qu'il s'agisse du cadre urbain ou de ses occupants, l'appareillage générique du polar est bien là dans *The Wire*, reconfiguré certes, mais œuvrant dans l'imaginaire spectatorial.



Car la reformulation de la « constellation sémantique » du polar n'atténue en rien sa valeur symbolique. Réorganisés pour justifier leur place dans une narration sérielle, les *topoi* du polar n'en demeurent pas moins identifiés comme inscrits dans une tradition littéraire et cinématographique faisant de la ville une vision dépassant la simple représentation réaliste et sociologisante. Benoît Tadié voit dans la symbolique de l'arène noire et urbaine du polar, une reformulation désenchantée du mythe de la frontière, où « [...] au terme de la quête, ce n'est pas la Nouvelle Jérusalem qui se découvre, mais un univers corrompu et corrupteur »[19]. *The Wire* offre le spectacle de cette corruption généralisée dans laquelle



l'argent de la drogue sert à financer les partis politiques et où les motivations des plus hautes instances policières sont les mêmes que celles des chefs de gang : conserver leur position et leur pouvoir au sommet d'une organisation pyramidale, quitte à sacrifier des éléments humains. Tout comme Avon Barksdale et Stringer Bell veulent se débarrasser du jeune Wallace sans la moindre certitude sur sa possible délation, le préfet de police adjoint ordonne, dans l'épisode *The Cost* (1 :10), une opération extrêmement risquée, espérant en finir avec cette enquête qui le dérange et ce, malgré les avertissements répétés des hommes de terrain, sur le risque inutile qu'elle représente. La détective Kim Greggs y sera blessée et manquera de peu de mourir. 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.

En cela, McNulty et D'Angelo Barksdale sont les figures les plus représentatives de ce clivage dont ils sont eux-mêmes des incarnations vivantes. Montrés du doigt comme des moutons noirs au sein de leurs groupes d'appartenance, ils n'en sont pas moins mis tous deux au centre de la série comme deux personnages principaux, incitant les téléspectateurs à être particulièrement attentifs à leur position funambulesque, entre deux espaces concrets mais symboliquement chargés. Le



jeune *dealer* ne cesse d'hésiter entre sa responsabilité dans le gang et son dégoût de la violence qu'il génère, n'osant, par exemple, pas dire à sa maîtresse que son amie *stripteaseuse* est morte d'une overdose durant une soirée et que les *dealers* se sont contentés de jeter le corps aux ordures. McNulty lui est une figure stéréotypée de l'autodestruction que seule son obsession pour l'enquête qu'il mène permet de conserver debout. Incapable d'assumer ses responsabilités paternelles, il utilise ses propres enfants dans une filature ou leur fait passer toute une soirée à la morgue. Alcoolique, c'est dans la bouteille qu'il trouve refuge à la moindre contrariété, qu'il lui faille se débattre avec le montage des lits superposés de ses garçons ou supporter son sentiment de culpabilité suite à l'agression de sa collègue Kim. Chacun des deux personnages, à sa manière, aspire à la rédemption et lutte contre sa chute dans la déchéance morale. Tous deux trouvent leur chance d'être sauvé par leur attachement au jeune Wallace et leurs efforts pour tenter de le protéger contre le gang. L'adolescent en question, rongé par la culpabilité après avoir vu le corps atrocement mutilé d'un homme qu'il avait aidé à faire capturer, est fragilisé et approché par la police à qui il donne un certain nombre d'informations. Éloigné de Baltimore pour sa protection, il revient de lui-même et devient la cible du gang Barksdale. Dès lors, aussi bien D'Angelo que McNulty le prennent sous leur protection. Le premier l'incite à quitter la rue pour reprendre ses études et va même jusqu'à défier son oncle en refusant de lui dire où se trouve le jeune garçon et le second le recherche activement et va jusqu'à le veiller toute une nuit devant la porte de la cellule où il dort.

Car pour l'un comme pour l'autre, essayer de sauver Wallace est une position morale forte. C'est faire le choix de défendre l'innocence face à la barbarie, le choix du bien contre le mal. Dans l'épisode *The Pager* (1 :05), le jeune Wallace est surpris par l'un de ses compagnons à jouer avec une petite figurine en plastique et il se fait violemment interpellé pour cela. Tandis que les autres, malgré leur jeune âge, font preuve d'une dureté peu commune, même chez des adultes, Wallace préserve en lui une part d'enfance que le milieu impitoyable dans lequel il baigne ne semble pas pouvoir atteindre. Dans le prologue de l'épisode suivant, *The Wire* (1 :06), tandis que le corps du compagnon d'Omar, gît sur le capot d'un véhicule à l'abandon sous sa fenêtre, Wallace est montré dans son quotidien matinal. L'adolescent qui vit dans un *squat*, émerge de son sommeil puis va réveiller à leur tour une dizaine d'enfants, progénitures urbaines de parents toxicomanes, dont il a pris la charge et qu'il envoie à l'école après la distribution de petits-déjeuners. Wallace est résolument une figure d'innocence et de pureté. Il en est même la seule trace encore visible dans le monde noir et corrompu de Baltimore. En cherchant à le préserver, D'Angelo et McNulty se situent, dans ce monde sans repère, du même côté : celui d'une morale quasi chevaleresque qui, par soubresaut, se manifeste encore à la surface de leurs âmes.



Mais le monde du polar et la ville de David Simon sont des univers résolument pessimistes, où « *seul le massacre des innocents rivalise avec le blanchiment des coupables* »[20] et dans lesquels le spectateur est témoin du naufrage d'une société irrémédiablement emportée vers le mal malgré les efforts désespérés d'une poignée de consciences. Wallace est froidement abattu par l'un de ses camarades sur l'ordre d'Avon Barksdale et de Stringer Bell et les deux chefs de gang ne sont nullement inquiétés pour cela. Stringer Bell reste libre et Barksdale négocie avec son avocat une peine de prison ridiculement courte au regard de tous ses crimes.

L'inscription générique des codes du polar et de sa symbolique dans *The Wire* permet de dépasser largement sa dimension réaliste, en faisant de la ville le cadre atemporel du combat entre le bien et le mal et offrant le spectacle terrifiant de la froide victoire du second sur le premier.

***The Wire* : entre la tragédie et le mélodrame**

La série de David Simon, oscille entre plusieurs empreintes génériques et codes fictionnels (série policière réaliste, roman noir, théâtralité, mise en abyme, dialogues littéraires) qui modèlent le regard des spectateurs et le sensibilisent à la critique sociale et politique qu'elle représente. Ambitionnant de faire de Baltimore la scène universelle du théâtre de l'Homme et concevant le spectateur, non comme un simple consommateur mais comme un citoyen, les auteurs cherchent aussi à faire de leur série une version modernisée et américaine de la Tragédie Antique. En contrariant un schème mélodramatique assumé mais

inachevé, les codes du tragique impliquent les spectateurs par la frustration qu'ils génèrent.

Dès le XIXe siècle, il a semblé difficile d'appliquer la théorie traditionnelle de la tragédie, supplantée au théâtre et dans la littérature parce que l'on a péjorativement nommé des « formes dégradées » : drame romantique, mélodrames, roman feuilleton. Les effets associés de la révolution industrielle et des mouvements démocratiques post-Révolution française paraissaient peu compatibles avec la grandeur, la démesure et la célébration de l'ordre divin propre à la tragédie. Les nouveaux genres déplacent donc dans le champ terrestre les notions de bien et de mal que la tragédie renvoyait au céleste et instaurent l'espace social comme scène cathartique. Toutefois, des auteurs européens tels qu'Enrik Ibsen ou Anton Tchekhov réussissent à reformuler un personnage tragique en lutte contre la fatalité, dans un contexte quotidien, ce que théorise en 1949 Arthur Miller dans son essai, *Tragedy and The Common Man*. Ce relâchement théorique moderne, postulant que la tragédie peut aussi représenter des gens ordinaires, est ce qui permet à David Simon, selon C.W. Marshall et Tiffany Potter, d'adopter une forme tragique révisée à « *une génération urbaine qui a longtemps été exclue de la valorisation culturelle et du statut social traditionnellement exigé par la tragédie* »[21].

Dans *The Wire*, cette reformulation du tragique passe par une réintroduction de la notion de *fatum*. Les personnages sont prisonniers d'un destin dont ils ne peuvent s'échapper sous peine d'être broyés. Des forces supérieures manipulent les individus comme des pions et la séquence de la partie d'échec (1:03) évoquée précédemment, dont le sens métaphorique assimilait les jeunes *dealers* à des pions sacrificiels, se retrouve filée sur l'ensemble de la saison. Dans les dialogues d'abord puisque la lutte opposant les *dealers* aux policiers, mais aussi aux éventuels braqueurs comme Omar Little est communément appelée par tous : le jeu. Dans le premier épisode, tandis qu'en intimidant les témoins du procès de D'Angelo, le gang Barksdale fait acquitter le jeune homme pourtant coupable de meurtre, le policier McNulty s'approche de Stringer Bell afin de le féliciter ironiquement en lui disant « joli coup » (1 :01, 8m48s). Dans le dernier épisode, alors que cette fois ce sont les policiers qui sont arrivés à faire condamner son chef, Stringer Bell s'approche de McNulty à la porte du tribunal et lui murmure un « bien joué » (1 :13, 53m35s). Dans l'épisode *The Cost* (1 :10), l'avocat du gang se rend à la prison où se trouve Orlando, l'homme de paille de Barksdale qui, en essayant de s'improviser *dealer* lui-même, s'est fait piéger par la police. Pour protéger ses patrons, l'avocat fait signer quelques papiers au prisonnier et reste sourd à ses appels à l'aide se contentant de lui asséner avant de quitter la pièce : « *Vous vouliez faire partie du jeu ? Vous êtes dans le jeu maintenant.* » (1 :10, 27m45s). Chaque personnage, quelle que soit sa position, a un rôle précis à jouer. Dans le dernier épisode de la saison, les derniers mots reviennent à Omar Little qui après s'être caché quelque temps de ses ennemis, revient sur le devant de la scène et braque un *corner boy* en pleine rue. Devant la surprise du garçon, Omar se met à rire et conclut : « *On est tous dans le jeu mec.* » (64m55s).



L'intégralité de l'intrigue et du mouvement diégétique peut donc être considérée comme une partie d'échec allégorique d'autant que celle-ci n'est pas simplement suggérée dans les dialogues, mais est aussi formalisée par l'image. À de très nombreuses reprises dans la série, des accessoires tels que des plans, des photographies, le tableau sur lequel les policiers affichent leurs indices produisent un redoublement en deux dimensions de l'affrontement qui les oppose au gang Barksdale. Les portraits anthropométriques des suspects, les photos des différentes victimes du gang, déshumanisent les individus qu'ils représentent, les assimilant à des pions qu'on manipule. Le grand tableau situé dans le local des policiers rejoue sur un mode stratégique et ludique la progression de leur enquête. Mais comme nous l'avons dit, chacun a une place attitrée sur ce plateau de jeu et si tous les protagonistes sont des pions, il nous faut à présent déterminer qui sont les joueurs?

[1] E. DUCKER «The Left Behind. Inside *The Wire's* World Of Alienation And Asshole Gods», <http://www.thefader.com/2006/12/08/listening-in-part-iv/#ixzz147vyqfMs> (je traduis).

[2] Elle sera distancée seulement de moins de deux mois dans la diffusion par la *sitcom*, *I Love Lucy*, première série historique.

- [3] T. STEMPEL, *Storytellers to the Nation: a history of American television writing*, Syracuse University Press, Syracuse (New York), 1996, p. 70 (je traduis).
- [4] T. STEMPEL, *op. cit.*, p. 135 (je traduis).
- [5] Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les Séries télévisées – L’avenir du cinéma ?*, Armand Collin, 2010, p.72.
- [6] M. WINCKLER, *Les Miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*, p. 120.
- [7] JP. ESQUENAZI, *op. cit.*, p.196.
- [8] D. SIMON, “*Homicide*”, *a year in the killing streets*, p. 630 (je traduis).
- [9] M. TALBOT, «Stealing life : The crusader behind *The Wire*», *The New Yorker*, 22 octobre 2007, http://www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa_fact_talbot (je traduis).
- [10] D. BOLES, *David Milch’s Active Imagination*, 2002, <http://goinside.com/02/5/milch.html> (je traduis).
- [11] T. STEMPEL, *op. cit.*, p. 135 (je traduis).
- [12] F. CLARY, « Le gangster dans la culture américaine : censure et code » in *Le Crime organisé à la ville et à l’écran – Etats-Unis 1929-1951* (sous la direction d’André Muraire), Éditions du Temps, Paris 2001, p. 49.
- [13] B. TADIE, *Le Polar américain – La modernité et le mal*, PUF, Paris 2006, p. 87.
- [14] B. TADIE, *ibid.*
- [15] P. de CHASSEY, « Film noir : les villes » in *La Ville au cinéma, op. cit.*, p. 167.
- [16] J.-P. ESQUENAZI, *op. cit.*, p. 196.
- [17] Dernière lettre de Chandler à Maurice Guinness, 21 février 1959, citée par Jean-Pierre Deloux (« Philippe Marlowe : Portrait-robot » in *Magazine littéraire : Spécial Raymond Chandler, classique du roman noir*, n°211, octobre 1984, p. 34.
- [18] D. RUDACILLE, « The Drunkard’s Opera – Jimmy McNulty in life and letters » in *The Wire – Truth Be Told* (dir. Rafael Alvarez), Grove Press, New York 2009, p. 486.
- [19] B. TADIE, *op. cit.*, p. 105.
- [20] P. OSGANIAN, « De Dostoïevski à Jim Thompson : une généalogie du mal et de la responsabilité », in *Mouvement*, n°15-16, mai-août 2001, p. 102.
- [21] C.W. MARSHALL et T. POTTER, « « I am the American Dream » : modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction », in *The Wire, Urban Decay and American Television* (sous la direction de T. Potter et C.W. Marshall) , Continuum, 2009, p. 6 (je traduis).

Extrait d’un mémoire de recherche en M2 cinéma à l’université de Paris Ouest Nanterre La Défense, soutenu en juin 2011, sous la direction de Fabien Bouilly. Texte préparé pour publication par David Buxton.

LOUGARRE Pascal, « «The Wire» : de la série policière à l’échiquier tragique », *Articles* [En ligne], Web-revue des industries culturelles et numériques, 2012, mis en ligne le 21 décembre 2012. URL : <http://industrie-culturelle.com/industrie-culturelle/the-wire-de-la-serie-policiere-a-lechiquier-tragique-pascal-lougarre/>



[RETOUR HAUT DE PAGE](#)