

A paraître (sous une forme raccourcie et remaniée) dans Bacqué, Marie-Hélène, Flamand, Amélie et Talpin, Julien (dir.), *The Wire. Visages du ghetto*, Paris, La Découverte (fin 2013)

Les raisons de la « colère » : emprise et adversité des institutions dans *The Wire*

Fabien Desage, CERAPS-Université Lille 2/CEFC-Université de Montréal

fabien.desage@univ-lille2.fr

« [*The Wire*] is, in its larger themes, a television show about politics and sociology, and at the risk of boring viewers with the notion, macroeconomics. And frankly, it is an angry show, but that anger comes honestly ».

David Simon, dans Rafael Alvarez, *The Wire : Truth be told*, Canongate, 2010, p. 9.

L'une des particularités de *The Wire*, qui en fait un objet d'étude et de réflexion privilégié pour les sciences sociales, réside dans le caractère particulièrement explicite des *thèses* – je choisis volontairement ce terme – qui y sont défendues. Même si, comme toute œuvre, la série laisse place à une multitude d'interprétations, même si les intentions des auteurs ont probablement évolué au fil du temps, ou fait l'objet de mises en cohérence rétrospectives, rarement œuvre de fiction télévisuelle aura revendiqué un projet théorique et politique aussi ambitieux, et aussi clair. Significativement, pour son introduction au guide officiel de la série, David Simon choisit en guise d'exergue les propos de l'enquêteur Lester Freamon à l'attention de son collègue Pryzbylowski : « *We're builing something here... and all the pieces matter* »¹. Si le policier justifie alors la méthodique et fastidieuse démarche d'investigation et d'écoutes, impossible de ne pas y voir également un mot d'ordre pour la série toute entière. Mais quel *puzzle* construisent patiemment, « pièce par pièce », les auteurs de *The Wire* ?

On sait que cette série se caractérise par l'acuité du regard porté sur le fonctionnement social et politique d'une ville américaine en crise, et pas n'importe laquelle puisqu'il s'agit de Baltimore, détentrice de différents records en matière d'inégalités et de criminalité. Il n'est pas étonnant, dès lors, que des sociologues de la ville ou de la déviance y aient trouvé matière à réflexion, comme en témoignent les nombreux séminaires organisés des deux côtés de l'Atlantique à partir de ces entrées. Mais, s'il faut choisir, l'originalité essentielle de *The Wire* tient probablement davantage encore à la richesse de son propos sur les *institutions*, entendues dans le double sens du terme : comme un ensemble d'organisations formelles d'abord (la police, l'école, la mairie, le syndicat

¹ David Simon, dans Rafael Alvarez, *ibid* p. 1.

de dockers, un quotidien local...) mais, surtout, dans une acception plus sociologique, comme des univers de pratiques et de sens relativement stabilisés et contraignants.

Un peu à la manière dont des films comme *Le goût des autres* d'Agnès Jaoui ou *Ressources humaines* de Laurent Cantet ont pu être sollicités pour illustrer les hypothèses de Pierre Bourdieu sur la reproduction sociale et la théorie de la distinction², je voudrais montrer ici comment la série *The Wire* met en scène certains problèmes centraux de l'analyse des institutions, notamment telle qu'elle s'est développée en France ces 10 dernières années autour des travaux de François Dubet³ et de Jacques Lagroye⁴. Réciproquement, certains concepts/questionnements issus de cette sociologie des institutions peuvent aider à interpréter cette œuvre complexe, et certains processus ou dilemmes qu'elle donne à voir.

On considérera donc *The Wire* comme une *fiction suggestive*, en ce sens qu'elle aide à penser des phénomènes sociaux, non pas à la manière d'une enquête en sciences sociales, mais parce qu'elle porte à l'écran – et incarne littéralement – des mécanismes qui, s'ils sont stylisés et scénarisés, n'en sont pas moins *vraisemblables*⁵. Pour en convaincre, je reviendrai d'abord sur la dimension centrale de la perspective institutionnelle dans *The Wire*, et sur ses multiples déclinaisons. Si les institutions politiques et sociales sont au cœur de la tragédie urbaine et sociale qui y est dépeinte, les trajectoires sociales ambiguës des personnages, leurs tentatives de résistance ou de subversion de l'ordre institué alimentent une bonne part de la trame narrative et de l'intensité dramatique à la série. C'est donc de *rapports critiques et insatisfaits aux institutions* dont il sera finalement question, et de leurs conséquences (ou absences de conséquences), tant individuelles que collectives.

Une perspective institutionnelle revendiquée

Quand il s'agit d'analyser une œuvre de fiction avec les lunettes des sciences sociales, la surinterprétation fait toujours partie des possibles... La perspective institutionnelle que nous proposons ici n'est pourtant pas seulement le fruit d'une lecture extérieure iconoclaste, puisqu'elle est revendiquée par les auteurs eux-mêmes, et David Simon en particulier. Ce dernier, quand il est conduit à résumer le propos de la série, fait ainsi explicitement référence à un questionnement sur l'emprise et l'expérience institutionnelles, appréhendées à travers une multitude d'univers sociaux :

*The show is really about the American city, and about how we live together. It's about how institutions have an effect on individuals. Whether one is a cop, a longshoreman, a drug dealer, a politician, a judge or a lawyer, all are ultimately compromised and must contend with whatever institution they are committed to*⁶.

² Philippe Cabin, « Dans les coulisses de la domination », *Sciences humaines*, n°105, mai 2000.

³ François Dubet, *Le déclin de l'institution*, Paris, Seuil, 2002.

⁴ Voir notamment Jacques Lagroye, *Appartenir à une institution. Catholiques en France aujourd'hui*, Paris, Economica, 2009, et le livre collectif co-dirigé avec Michel Offerlé : *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2011.

⁵ Notamment au regard des résultats des enquêtes en sciences sociales qui se penchent sur des questions comparables.

⁶ David Simon, dans "The Target", *commentary track*, 2005, DVD.

Notons également que la notion d'institution n'est pas seulement mobilisée ici pour qualifier les organisations officielles (politiques, administratives), mais bien dans son acception sociologique plus large⁷. La série, si elle se livre à une critique politique de celles-ci, offre ainsi une réflexion plus vaste sur les processus d'« institution » (*i.e.* qui instituent), ou encore sur le rapport qu'entretiennent les individus à un ensemble d'ordres sociaux. Les cinq saisons proposent chacune une entrée sur ces questions, que l'on peut résumer avant d'entrer dans le détail.

La saison 1, d'abord, affirme la possibilité d'un parallélisme dans l'analyse du fonctionnement de la police et des gangs, pour peu qu'on les appréhende tous deux comme des institutions. On entre d'ailleurs de manière synchrone dans ces deux univers, dont les règles du jeu sont décryptées simultanément, et en interaction.

La saison 2 apparaît comme un premier contrepoint. Elle propose en effet une plongée dans le monde des dockers et la crise – économique mais également collective – qui le frappe. La question posée, du point de vue des institutions, outre celle du déclin, pourrait se résumer ainsi : que sont les ouvriers et les formes de luttes et de socialisation populaires alternatives devenues ? Les auteurs offrent ainsi une espèce d'arrière-plan au désastre décrypté dans la saison 1.

La saison 3 s'attarde quant à elle sur des tentatives de réforme (policières, mais aussi dans l'organisation des gangs, avec la création de la « coop »), de résistances – souvent individuelles – puis sur l'échec de ces différentes tentatives. Malgré les arrestations, malgré les écoutes, le trafic continue. Marlo remplace Avon Barksdale et la « victoire » des policiers contre le trafic de drogue ne semble pouvoir être qu'éphémère. La saison 1 et 3 forment ainsi une boucle presque auto-suffisante. On sait d'ailleurs, par les scénaristes, que la série aurait pu s'arrêter là.

Les saisons 4 et 5 paraissent de prime abord encore plus décalées, notamment du point de vue des personnages principaux, mais ancrent probablement encore davantage la série dans cette perspective institutionnelle. De nouvelles questions sont en effet posées, qui renvoient notamment au *processus de socialisation* par les institutions : « Comment en est-on arrivé là ? », semblent se demander les auteurs. Dans la saison 4 est notamment décrit l'échec de l'institution scolaire à contrecarrer l'appel de la rue chez de nombreux adolescents, dans une situation de concurrence avec les autres univers de socialisation que sont le gang et la famille.

La saison 5 déplace encore un peu plus le propos et pose une question en forme de mise en abîme de la série toute entière : comment et pourquoi la situation de Baltimore n'est-elle pas construite comme un scandale, pourquoi n'est-elle pas première dans les préoccupations journalistiques et politiques ? Les auteurs proposent ainsi un éclairage très constructiviste sur la question de la « vérité » dans les institutions, de la manière dont le faux et le vrai se mêlent, sont l'enjeu de luttes⁸.

La série effectue ainsi un va-et-vient permanent entre différents univers sociaux, *a priori* distincts (voire concurrents) mais dont elle éclaire plutôt les analogies. Les auteurs prennent bien soin,

⁷ C'est-à-dire comme un ensemble de pratiques, de normes et de représentations sociales relativement stabilisées dans le temps et contraignantes. En ce sens, le concept est fondateur de la sociologie, comme « science des institutions ». Cf. Emile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 1894.

⁸ Sur cette question, voir le livre de Jacques Lagroye : *La vérité dans l'église catholique, contestation et restauration d'un régime de vérité*, Paris, Belin, 2006.

pour commencer, de ne pas faire du caractère licite ou illicite des activités un critère distinctif *a priori*⁹. La frontière entre l'illégalité et la légalité traverse d'ailleurs chacun des espaces : ainsi des chefs de gangs, tentés de se reconvertir en promoteurs immobiliers, ou des policiers et des dockers, se livrant à des pratiques illégales au nom de la poursuite de leurs activités légales... Les univers sociaux dépeints dans *The Wire*, aussi contrastés soient-ils, sont donc d'abord des *univers institués*, qui relèvent dès lors de certains processus sociaux comparables¹⁰. On ne peut qu'être frappé par la minutie peu commune avec laquelle les réalisateurs rendent compte des normes et des codes qui organisent chaque groupe : idiomes et expressions linguistiques bien sûr, vêtements ou pratiques corporelles, goûts musicaux et alimentaires, formes de sociabilité et moments de « communion » (les cérémonies organisées à l'occasion de la mort d'un policier par exemple), rituels professionnels (couper la cravate des policiers qui s'endorment au bureau par exemple..) et d'initiation... Si l'univers professionnel des policiers apparaît structuré par de multiples règles, explicites ou tacites, les manières de distribuer la drogue, de se faire passer des messages avec les « *paggers* », d'organiser le guet, de « ne pas se tirer dessus le dimanche » (règle qui sera enfreinte par Stringer contre la grand-mère d'Omar) forment autant de savoir-faire et de normes (plus ou moins chargées en valeurs), qu'il faut apprendre et qu'il est périlleux d'enfreindre au sein des gangs. La métaphore du jeu (« *the game* ») et de ses règles est d'ailleurs omniprésente dans la série, pour rendre compte des contraintes institutionnelles et de position¹¹. Que l'on songe, par exemple, à cette scène édifiante de la première saison où, D'Angelo, assis sur un canapé défraîchi au milieu du « *project* », initie ses jeunes acolytes aux règles du jeu d'échec en même temps qu'à celles de la rue.

La première saison est toute entière dédiée à la justification de cette focale et de ce parti pris : la police et les gangs peuvent être appréhendés simultanément comme des « institutions ». Si elles sont en opposition frontale, elles sont aussi relativement homologues et largement interdépendantes dans leur fonctionnement. Cette perspective semble suivre l'invitation méthodologique stimulante du sociologue américain Everett Huges (1945), quand celui-ci suggérait de mettre au jour les points communs entre ce que, *a priori*, tout oppose. Huges développe ainsi l'exemple des professions de prêtre, de prostituée et de psychanalyste qui, en dépit de leurs différences évidentes, donnent à ceux qui les exercent une connaissance intime de leurs « clients » et, notamment de choses, que les autres n'ont pas vocation à savoir (ce qu'il nomme un « savoir coupable »).

La construction de personnages principaux qui, tout en appartenant à des mondes antagonistes, occupent des positions relativement comparables dans leurs institutions respectives, renforce ce point de vue. Dans la saison 1, il s'agit notamment de D'Angelo Barksdale et de Jimmy McNulty,

⁹ Le sociologue américain Everett Huges a développé la notion d' « institutions bâtarde » pour appréhender des pratiques informelles, illégales, mais qui peuvent relever d'une analyse institutionnelle. Cf. « Les institutions bâtarde », dans *Le regard sociologique*, Paris, Presses de l'EHESS, 1996, p. 155-163.

¹⁰ Le propos de la série s'inscrit ici dans la continuité de certains travaux canoniques de l'école de Chicago en sociologie urbaine : le gang n'est pas le chaos ou l'anomie, mais plutôt une forme d'organisation spécifique et parallèle. On songe notamment ici aux travaux pionniers de Frederic Trasher sur les gangs à Chicago, sous la direction de Robert Park : *The Gang*, Chicago, The University of Chicago Press, 1927.

¹¹ Et réciproquement, le travail de la police dans *The Wire* consiste essentiellement à tenter de comprendre les « codes », au double sens du terme, du trafic et des bandes : codes des *paggers* mais aussi codes de comportements des dealers, codes langagiers...

entre lesquels se noue d'ailleurs une relation particulière, presque complice. Ces deux-là se combattent, mais occupent une position assez similaire dans leurs « chaînes de commandes », pour reprendre une expression fréquemment employée dans la série. Ils sont plutôt des « pions » que des « rois », mais tous deux contestent les règles en vigueur, tout en semblant au final aussi démunis pour les faire changer ou pour y échapper¹².

Ces règles et ces contraintes, qui constituent les institutions, sont appréhendées à trois échelles différentes, qui affleurent dans ce propos de David Simon : « *The Wire is making a case for the motivations of people trying to get by in a society in which indifferent institutions have more rights than human beings. That includes bureaucracies on both sides of the law; the culture of addiction – to power, ambition and dope – and the maw of raw capitalism* »¹³.

Commençons par la fin. L'auteur principal a eu maintes occasions de le dire, il a d'abord voulu montrer les effets déstructurants des transformations du capitalisme sur sa ville d'origine, à un niveau « macroéconomique » donc. Son propos semble alors faire écho assez directement aux analyses de la nouvelle géographie critique marxiste états-unienne, autour de David Harvey ou de Neil Brenner. Mais à la différence de cette dernière, à laquelle on peut parfois reprocher d'être désincarnée, *The Wire* a le grand mérite de s'attacher à la traduction concrète de ces processus macroscopiques, à leur réappropriation/déclinaison localisée. D'abord au niveau mésoscopique, qui est précisément celui des institutions sociales (les professions, la famille, le gang) et politiques (le syndicat, la mairie), soit qu'elles ordonnent ces transformations, soit qu'elles échouent à les endiguer. Les institutions dans *The Wire* sont à la fois structurantes et durables, mais également relativement composites et presque toujours contestées.

La question de l'incorporation des rôles prescrits n'y va jamais complètement de soi. On pourrait dire, pour résumer ce jeu d'échelles, que si les rôles sociaux disponibles sont construits à un niveau macroscopique (qui échappe largement aux acteurs sociaux), ils sont transmis et reproduits au niveau des institutions, alors que leur *distribution* définitive se joue dans la rencontre entre ces institutions et des individus aux trajectoires singulières et aux dispositions inégales. Et qu'elle comporte donc une part d'incertitude. C'est ainsi au niveau microscopique que se donne à voir le travail de socialisation des institutions, mais aussi ses ratés ou ses effets parfois inattendus¹⁴. Il s'en faut parfois de peu (ou de beaucoup !) pour occuper telle ou telle position sociale (dealer ou junky, homme de main ou policier...), dans une distribution générale qui en exclut cependant déjà beaucoup d'autres...

The Wire pose au final la même question originale que le dessin animé *Kirikou et la sorcière* (1998), question qui n'est habituellement pas plus traitée dans les dessins animés pour enfants que dans les séries policières : comment devient-on « méchant » ? Autrement dit, comment devient-on Avon Barksdale, ou pourquoi ne le devient-on pas ?

Je mentionnerai pour finir la très belle scène, à la fin de la saison 1 (épisode 13), qui en dit long sur cette ambition sociologique compréhensive (au sens wébérien) de la série. D'Angelo Barksdale a été extrait de sa cellule. Il est interrogé par les policiers et la procureure qui mène

¹² On développera ce point plus loin.

¹³ Extrait de Rafael Alvarez, *The Wire : Truth be told*, op. cit. p. 46.

¹⁴ Je reviendrai sur ce point ensuite.

l'enquête. Il est en train de livrer des éléments sur les crimes commis par la bande de son oncle, à laquelle il appartient. Au moment où les policiers croient avoir « compris » (*i.e.* les motifs des meurtres), au moment où le spectateur croit également avoir compris, un silence se fait. Et D'Angelo reprend la parole, interpellant les policiers (et, en fait, le spectateur) :

You don't understand man... *We grow up in this shit ! My grand father was Butch Stanford. Do you know who Butch Stanford was in this town ? All my people man... My father, my uncle, my cousins... It's just what we do. You just live in that shit until you can't breathe no more. I swear to god, I was in this courtside for 8 months and I was freer in jail, than I was at home*".

Une approche critique : les institutions au cœur de la tragédie urbaine et sociale de Baltimore

Dans *The Wire*, les institutions ne sont pas libératrices ou émancipatrices, mais au cœur de la tragédie décryptée. Quand elles ne sont pas directement oppressantes, elles apparaissent largement dysfonctionnelles et incapables de réaliser leur « programme », pour reprendre l'expression de François Dubet. Les auteurs explorent ainsi un ensemble de questionnements classiques dans l'analyse des institutions, qui tournent autour de leur genèse, des modalités de leur emprise sur les individus, mais aussi de leur déclin. C'est sur ces points que je souhaite désormais m'attarder.

La série dresse, en parallèle, le portrait d'un ensemble d'institutions qui apparaissent particulièrement fortes, prescriptrices de pratiques (notamment les gangs), et d'un ensemble d'institutions en crise et en réforme (l'école, le syndicat, la famille). Les premières sont plutôt conquérantes, en position de force et d'emprise sur les individus, alors que les secondes semblent condamnées à perdre de leur influence, à devenir dépendantes des autres. Dans la saison 2, qui porte sur le déclin de l'institution syndicale, la crise du travail ouvrier salarié occupe une place centrale, donnant largement à voir ce que le sociologue Robert Castel a appelé le processus de « désaffiliation », pour qualifier les multiples effets sociaux de la déprise du salariat. Ainsi, le neveu et le fils de Frank Sobotka, dirigeant du syndicat, ne peuvent pas complètement accéder au monde ouvrier, faute d'emploi stable. Le neveu de Frank cherche désespérément à s'installer avec sa copine, mais semble condamné à rester chez ses parents, jusqu'à ce qu'il glane des ressources supplémentaires par le trafic de drogue. Le fils de Frank, « Ziggy », est encore plus désajusté au rôle de docker que son cousin. Ce personnage est l'un des plus tragiques de la série. On perçoit dès le départ qu'il est en quelque sorte condamné à vivre dans un monde pour lequel il n'est pas fait¹⁵, qui ne lui donne même pas des moyens de subsistance, mais dont il ne peut sortir. L'institution syndicale est à la fois un refuge, un lieu de résistance, mais certaines de ses règles collectives fondatrices (comme la priorité à l'ancienneté dans l'attribution du travail) ont pour effet d'exclure les plus jeunes et les plus précaires¹⁶. Le syndicat, en dépit des efforts désespérés

¹⁵ Même son physique est désajusté, ce qui lui vaut de multiples humiliations.

¹⁶ On pense naturellement ici à ce qu'ont montré Stéphane Beaud et Michel Pialoux dans leurs enquêtes sur les transformations du monde ouvrier en France : *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, La découverte, 1999.

de Frank Sobotka ne parvient pas à infléchir les politiques publiques et à ramener du travail pour tous les dockers, et notamment les plus jeunes. Sobotka lutte pour empêcher un déclin qui paraît inéluctable. Pis, c'est cette lutte qui l'oblige en quelque sorte à faire entrer dans l'institution syndicale des pratiques d'autres institutions, jusqu'à la placer sous la dépendance indirecte d'une organisation criminelle. De manière emblématique, la saison 2 se conclut par l'inauguration d'un chantier visant à aménager des *lofts* de luxe dans les anciennes usines du Port.

Loin de proposer une image mécaniste simpliste de la reproduction et de l'emprise des institutions, la série insiste au contraire sur les coûts du maintien de leur influence et le risque d'entropie qui les guette en permanence. Ainsi, plusieurs institutions sont confrontées, à un moment de la série, à la question de leur survie : c'est vrai de l'union syndicale des dockers, on vient de le dire, mais aussi du gang Barksdale, quand ce dernier est incarcéré, du journal local dans la saison 5 et, bien sûr, de l'équipe spéciale d'investigation policière, dont la pérennité est sans cesse remise en cause. Ainsi, ces institutions différentes sont confrontées aux mêmes types de contraintes pour perdurer, et notamment à la nécessité d'accumuler des ressources suffisantes, de se légitimer auprès de leurs membres : s'il s'agit de recruter des « muscles » pour la bande à Barksdale quand ce dernier va en prison et perd du terrain par rapport à Marlo Stanfield, les policiers tentent en permanence d'obtenir des heures supplémentaires de la part de la mairie et l'école davantage d'enseignants...

De même, l'une des grandes finesses et originalités de *The Wire* réside dans l'affirmation que si les rôles sociaux disponibles sont souvent prédéterminés par le contexte, les trajectoires individuelles (et donc l'adoption de tel ou tel rôle) ne le sont pas aussi clairement. La saison 4 est centrale sur ce point. Plutôt que la solution du *flash back* (qui aurait été possible, en reprenant les personnages des saisons précédentes plus jeunes), les scénaristes choisissent d'effectuer un déplacement générationnel, en s'attardant sur les trajectoires de quatre adolescents. Ce déplacement donne encore plus de force à leur propos, en le dépersonnalisant encore un peu plus. La saison 4 interroge dès lors les « matrices » de l'entrée dans la délinquance ou dans la marginalité, tout en déjouant progressivement, et jusqu'à un certain point, les prévisions du spectateur. Les trajectoires des quatre adolescents se modifient en effet au gré de certains événements décisifs : Michael, le plus éloigné *a priori* du gang de rue, le plus « posé », est recruté par Marlo avant d'apparaître dans les derniers épisodes comme une sorte de remplaçant fonctionnel d'Omar. Randy, qui paraissait le plus encadré par sa famille d'accueil, devient finalement un dur, après un passage par un centre éducatif que rien ne semble en mesure d'empêcher. Namond, le plus disposé *a priori* à entrer dans le gang (à la suite de son père) devient étudiant. Duquan quant à lui, adolescent effacé mais aux dispositions scolaires certaines, prend finalement la place de toxicomane de Bubbles. Les différents rôles sociaux se perpétuent donc, mais ne sont pas forcément tenus par ceux qu'on croyait.

La série permet donc de penser les petites bifurcations, et proposent même quelques hypothèses pour les comprendre. Si les institutions socialisent (ou échouent à le faire), elles rencontrent des dispositions individuelles inégales, plus ou moins ajustées aux propriétés qu'elles valorisent. Ainsi Namond a beau être le fil d'un caïd de la bande de Barksdale, et jouer lui-même les durs

dans les premiers épisodes, il apparaît vite désajusté pour le rôle de gangster (et remplaçant de son père) envisagé pour lui par sa mère. Les institutions ne parviennent pas toujours à socialiser leur membre comme elles le souhaiteraient. Ces derniers parfois hésitent, résistent, ou leur échappent. Ainsi de Duquan, dont le sort traduit la faillite de l'institution scolaire et des institutions éducatives à suppléer l'absence parentale.

On peut noter d'ailleurs le rôle central de l'institution familiale ou de son substitut pour les quatre enfants. La mère de Michael est héroïnomane et la relation à son beau-père est structurante dans son rapprochement avec la bande à Marlo. Namond est poussé par sa mère à suivre les traces de son père, incarcéré, mais la rencontre avec le Major Colvin, qui va finalement l'« adopter », joue un rôle décisif dans l'inflexion de cette trajectoire. La mort accidentelle de la tutrice de Randy, et l'impossible prise en charge par le sergent Carver (à l'issue d'une scène terrible d'abandon où s'exprime dans la rage toute l'impuissance du policier) sont décisifs pour comprendre son endurcissement. Quant à Duquan, l'absence de parents mais surtout le changement d'école et la prise de distance forcée avec le professeur protecteur favorisent le retour à la rue, l'obligation de la « débrouille » et les mauvaises rencontres.

La série donne donc à voir les contraintes fortes qui pèsent sur les individus, les entraves à leur autonomie, mais montre aussi des trajectoires hésitantes, où certaines dispositions ou événements viennent interférer avec le devenir probable. On pense notamment ici au personnage emblématique de Cutty, le boxeur sorti de prison, dont le sort hésite longtemps entre une réinsertion professionnelle impossible, un retour au rôle de tueur désormais désajusté et, finalement, une carrière d'éducateur sportif qui lui permet de valoriser des compétences multiples. Ces trajectoires sont d'autant plus incertaines que les institutions de soutien, pour Cutty comme pour les enfants, sont largement défailtantes, à côté de leurs cibles. Ceci nous conduit à revenir sur la critique forte des institutions sociales et politiques qui traverse la série.

Les institutions publiques dans *the Wire* (la police, la justice, l'école ou la mairie qui coiffe l'ensemble) semblent d'abord condamnées à reléguer leurs meilleurs éléments, les plus dévoués et, à l'inverse, à sélectionner les plus cupides, avides de reconnaissance. Ceux qui montent dans la hiérarchie en pensant subvertir les règles du jeu (Daniels) sont finalement conduits à en épouser les règles, ou à partir (Colvin). Les auteurs décrivent ainsi une forme de « corruption » des valeurs dans les institutions, sous l'emprise notamment de certaines injonctions néo-libérales et/ou managériales. Ils mettent au jour une série de contradiction des attentes institutionnelles : quand les policiers font une descente dans les planques des trafiquants, ils doivent « mettre de la drogue sur la table », au risque de ne pas aller jusqu'au bout de leurs pistes, parce qu'il faut plaire au préfet Burrell et au maire Royce... Ce qui pourrait être considéré comme un succès (les saisies de drogue et les arrestations), témoigne plutôt de l'incapacité de la police à démanteler les filières, et plus généralement les structures socio-économiques et politiques qui entretiennent le trafic.

C'est l'une des dimensions critique essentielle de la série. Les institutions finissent par se donner des objectifs et des indicateurs qui, non seulement ne veulent plus rien dire, mais perturbent leur fonctionnement, les conduisent à lâcher la proie pour l'ombre... D. Simon résume sans concession ce dévoiement des institutions : « *In practical ways, America was becoming the land of*

the juked statistic – the false quaterly profit statement, the hyped school test score, the non-existent decline in crime, the impossible campaign promise, the hyped Pulitzer Prize »¹⁷.

Le fétichisme des chiffres conduit à faire de la manipulation des chiffres un enjeu central, un élément discriminant mais qui signe aussi les renoncements. La série se livre ainsi à une critique profonde et détaillée de ces formes d' « économisation » de l'action publique, qui sont autant de réductionnismes. Non seulement la frénésie des indicateurs ne change pas grand-chose à la capacité des institutions à atteindre des objectifs, mais elle empêche ceux qui le souhaitent de travailler et d'appréhender la réalité et les problèmes auxquels ils sont confrontés. L'absurdité de ce dévoiement étant bien résumée par cette scène de la saison 4, où Pryzbylewski, figure de l'enseignant dévoué, se voit rétorqué par un superviseur à l'école : « Tu n'enseignes pas les maths, tu enseignes les tests ».

Dans *The Wire*, non seulement les institutions ne parviennent pas à enrayer le « malheur social », pour reprendre les propos de François Dubet, mais elles en sont l'une des matrices. La série dénote ici singulièrement par rapport aux autres séries américaines ou françaises, dans la mesure où *les personnages n'y triomphent pas des contraintes institutionnelles qui pèsent sur eux*. C'est plutôt l'inverse, tant ils semblent ballotés par un jeu qui les dépasse. David Simon, de nouveau, évoque cette intention iconoclaste de la série :

*Because so much of television is about providing catharsis and redemption and the triumph of character, a drama in which postmodern institutions trump individuality and morality and justice seems different in some ways, I think.*¹⁸

Ce n'est probablement pas un hasard si ce dernier, quand il s'agit de faire référence à un « style » auquel apparenter la série, revendique davantage la filiation avec la tragédie grecque qu'avec les séries policières. À la différence près que les contraintes qui pèsent sur les personnages et réduisent leur liberté ne sont ici ni le fruit du *fatum* ou de dieux malicieux, mais bien de processus institutionnels résilients. Ce cadrage peu en vogue a valu à Simon et Burns de devoir se justifier à plusieurs reprises, dans des formes qui ne sont pas, d'ailleurs, sans faire penser à certaines interpellations dont des sociologues comme Pierre Bourdieu ont pu faire l'objet, au sujet de la part « déterministe » de leurs théories. Ainsi, dans cette interview parue sur un blog en ligne¹⁹ :

- *Some people have called it a cynical show. I don't know that I would agree. I doubt you would.*
- *I think it's a misuse of the word "cynical." I think it's a dark show. I think it has a great deal of sentiment to it. I just don't think it's sentimental. I think it's intensely political. I think if you want to suggest that it's cynical about institutions and their capacity to reform themselves or be reformed, I would have to plead guilty to that. The only thing I would cite is to say that, given where we are at as a culture right now, cynicism therefore becomes another word for "pragmatically realistic." I don't think it's cynical about human beings. I think that's why viewers were so committed and loyal, because the human beings that were traversing this rigged game were entirely worth the time spent following them.*

¹⁷ Dans Rafael Alvarez, *The Wire : Truth be told*, op.cit, p.5.

¹⁸ *Ibid.* p. 385

¹⁹ Blog : « What's Alan watching ? », interview publié le 9 mars 2008. Consultable à l'adresse suivante : <http://sepinwall.blogspot.ca/2008/03/wire-david-simon-q.html>

C'est sur la dernière partie du propos de Simon, concernant la manière dont les personnages de la série font face à l'adversité institutionnelle que je souhaiterais revenir désormais.

Rapports critiques aux institutions, tentatives de subversion et sentiment d'appartenance

« The city is worse than when I first came on. So what does that say about me ? About my life ? ».

Major Colvin, saison 3²⁰.

The Wire n'est pas seulement une série sur les institutions mais, peut-être avant tout, sur les rapports que les acteurs sociaux entretiennent à celles-ci, et sur la manière dont ils essayent de se débrouiller avec elles. Elle s'inscrit ainsi dans le droit fil de travaux récents en sociologie des institutions, qui montrent qu'il n'est pas suffisant de s'attacher à la manière dont des individus adoptent des pratiques conformes au sein d'un ordre institué. Encore faut-il se demander quel rapport (inconscient, positif ou critique ?) ils entretiennent à cet ordre et à ses contraintes, et comment se transforme ou se maintient leur allégeance²¹. Pour le dire autrement, c'est plus largement la question de la *réflexivité* des individus par rapport aux contraintes institutionnelles qui surgit ici. « On ne subit pas son rôle » affirmait le politiste français Jacques Lagroye dans un entretien célèbre²². Dans *The Wire*, en effet, la plupart des personnages principaux ne subissent pas leur rôle. Au sens, d'abord, où ils apparaissent souvent insatisfaits et cherchent, de multiples manières, à transformer les institutions auxquelles ils appartiennent, à les faire mieux correspondre à leurs attentes, même s'ils n'y parviennent pas pour l'essentiel.

La série accorde ainsi une place centrale aux tensions au sein des institutions autour des normes et des pratiques légitimes, mais aussi aux attitudes qu'adoptent les personnages face à cette insatisfaction. S'il est difficile d'établir une typologie exhaustive des rapports aux institutions qui se manifestent dans *The Wire*, on peut commencer par s'inspirer de celle, célèbre, élaborée par l'économiste américain Albert O. Hirschman²³. Chacun des univers décrits (police, gang, dockers, école, journalisme) est traversé par des luttes entre ceux qu'on pourrait qualifier de « gardiens de l'institution » (qui adoptent plutôt la posture de la « loyauté ») et des acteurs déviants ou qui tentent de modifier certaines règles en vigueur dans leur espace. Ces derniers le font rarement par la « prise de parole » explicite, particulièrement coûteuse, mais le plus souvent par des pratiques de subversion discrète des règles en vigueur. Si on retrouve dans la série

²⁰ Rafael Alvarez, *The Wire : truth be told*, op.cit. p. 217.

²¹ Je me permets de renvoyer ici à Desage Fabien et Sibille Bastien, « L'emprise de l'institué. Force et aléas du régime de consensus à la Communauté urbaine de Lille », dans Lagroye J. et Offerlé M., dir., *Sociologie de l'institution*, op. cit.

²² « On ne subit pas son rôle. Entretien avec Jacques Lagroye », *Politix*, vol. 10, numéro 38, p. 7-17.

²³ Qui porte à l'origine sur les comportements des consommateurs dans un système de marché mais que l'auteur lui-même a largement étendu ensuite à des objets politiques : *Exit, voice and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations and State*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.

différentes attitudes face à l'insatisfaction institutionnelle, notons également qu'elles sont presque toujours individuelles, peu connectées à des organisations ou à des revendications collectives²⁴.

Les formes d'insatisfactions institutionnelles elles-mêmes sont multiples et se traduisent différemment sur les comportements des personnages. On observe d'abord des formes de contestation et d'insatisfaction « réformistes » et légitimistes, qui sont le propre de personnages relativement bien insérés dans le système institutionnel, qui disposent de ressources mais sont placés dans une situation de « *challengers* ». C'est le cas de Thomas Carcetti bien sûr, l'aspirant à la mairie qui mobilise un discours de la réforme pour légitimer son entreprise politique, mais aussi du Lieutenant Daniels, qui manifeste une loyauté par rapport à la « chaîne de commande » policière. Ces deux personnages partagent la croyance dans la capacité à faire changer les institutions en jouant leur jeu et en respectant leurs règles.

Autre régime d'action contestataire, celui adopté par des personnages comme Jimmy McNulty ou le major Colvin, qu'on pourrait qualifier de « subversion en douce ». Le major Colvin est en fin de carrière et tente un « coup de poker » en créant « Hamsterdam », sans l'aval de sa hiérarchie. Dans la saison 5, McNulty va jusqu'à inventer et fabriquer un *Serial killer* psychopathe pour obtenir des moyens d'investigation et relancer sa propre enquête.

Point intéressant à souligner, ces deux derniers personnages ne sont pas complètement déviants ou hétérodoxes vis-à-vis de leurs institutions, comme on pourrait le penser *a priori*. Ils intègrent en réalité dans leur stratégie de subversion certaines contraintes de l'institution, poussant parfois leur logique jusqu'à l'absurde. Ainsi, la création d'Hamsterdam permet-elle de faire baisser des chiffres de la criminalité, ce qui vaut au major Colvin une certaine reconnaissance de ses supérieurs, dans un premier temps. L'invention du *serial killer* permet à McNulty d'obtenir des moyens pour ce qu'il considère être le « vrai » travail policier en jouant sur les mécanismes sociaux et médiatiques qui fabriquent les priorités budgétaires.

Par ailleurs, contrairement au modèle d'Hirschman, plusieurs personnages dans *The Wire* hésitent entre les différents modes de contestation des institutions, passant de l'un à l'autre ou, plutôt, essayant l'un après avoir expérimenté l'échec de l'autre. McNulty oscille ainsi entre la prise de parole à la subversion discrète, après avoir été tenté par l'« exit » (quand il « disparaît » dans la saison 4). Le major Colvin incarne un personnage plus réflexif²⁵, qui tente tout bonnement de remettre en cause ce qui fonde les pratiques policières (la criminalisation du trafic de drogue). Si les policiers déposaient les armes dans cette lutte sans fin contre la drogue, que se passerait-il ? Est-ce que la situation serait pire, ou pas ? Colvin fait ainsi figure de guerrier fatigué, las d'une guerre qu'il est convaincu de ne pouvoir gagner et dont il finit par interroger la motivation même. Il propose en quelque sorte un « plan de paix », ou pour le moins une trêve. La fatigue et le désenchantement sont ici les déclencheurs d'une expérimentation radicale (et illégale), comme on abat une dernière carte avant de ranger son jeu. McNulty figure un policier plus « en colère »,

²⁴ Même au sein du syndicat des dockers, où Frank Sobotka choisit les stratégies d'influence individuelles et discrètes auprès des sénateurs, plus que la mobilisation collective.

²⁵ Au point que la possibilité qu'un tel personnage existe réellement apparaisse moins crédible, tant sa position dans la hiérarchie signe l'aboutissement d'une socialisation réussie, peu compatible avec cette réflexivité et, surtout, les actes qui en découlent ici.

parce que probablement plus croyant dans les mythes professionnels de la police que son aîné (qui fut d'ailleurs son supérieur direct).

Chez les membres du gang Barksdale, et notamment les subalternes, l'impossibilité de la prise de parole ne laisse guère le choix qu'entre la loyauté ou l'*exit*. L'*exit* se payant au prix fort, pour D'Angelo, le jeune Wallace avant lui, ou même Omar. Tous les trois ne parviennent finalement pas à quitter complètement un jeu qui les rattrape « fatalement ».

Le verdict posé par les auteurs semble dès lors assez sombre : les tentatives de réformes des institutions sont vouées à l'échec. Cette question de la « réforme » est d'ailleurs au cœur de la saison 3. D'un côté l'institution policière met en place un système statistique d'évaluation de la criminalité (*Comstat*, dispositif directement inspiré de la réalité américaine), de l'autre, un major presque retraité expérimente sa propre réforme. En parallèle de ces tentatives policières, Stringer Bell essaye de faire évoluer son activité et son *business*. Mais, comme pour les « petites mains », le monde de la rue semble lui coller à la peau. Il n'est jamais reconnu autrement que comme un « dealer » par les promoteurs qu'il aspire à rejoindre, à l'autre bout de la chaîne du crime et du blanchiment de l'argent. Significativement, il est finalement tué par deux représentants de l'« ancien monde » du crime (Brother Mouzone et Omar), garants en quelque sorte de son « code d'honneur ».

L'autre réformateur dont on suit l'ascension est évidemment le candidat Carcetti. Sa trajectoire est extrêmement parlante et très réaliste. Les scénaristes évitent le piège de le présenter comme un personnage cynique et calculateur, instrumentalisant le discours réformateur. Le personnage apparaît plutôt comme un réformateur sincère, mais qui se trouve progressivement confronté aux difficultés de la mise en œuvre de ses projets de réforme et à la vanité de ses moyens d'agir. La série montre bien ici des mécanismes bien connus des spécialistes de l'action publique, quand les contraintes institutionnelles héritées s'imposent aux nouveaux acteurs, saisis par l'institution qu'ils pensaient saisir. Chez Carcetti, ce processus de domestication culmine quand il est conduit à faire ce qu'il refusait par-dessus tout, qui constituait une sorte de limite morale à l'origine de son engagement : truquer les chiffres (de la délinquance et des résultats scolaires). Comble du renoncement, et de la possibilité du changement, c'est le tout nouveau chef de la police adjoint, l'« incorruptible » lieutenant Daniels, qui est finalement conduit à fermer les yeux sur cette compromission du maire. Façon pour les auteurs d'insister une nouvelle fois sur le fait que ceux qui gravissent les échelons des institutions sont condamnés à décevoir et à se compromettre, dans la mesure où leur ascension même a impliqué l'acceptation de ces compromis. On discernerait presque, dans cette parabole, les traits de peinture d'une vanité...

Les formes de subversion qui fonctionnent le mieux dans la série sont peut-être celles qui paraissent les moins « intentionnelles », qui renvoient plutôt à des propriétés sociales incompatibles, ou à des expériences de déplacement d'un univers social à l'autre. Il faut ainsi qu'« Hamsterdam » soit créée pour que certains policiers (donc le sergent Carver notamment) renégocient leur rapport aux *dealers* et aux consommateurs. Cette expérience, qui est loin d'être décrite de manière idyllique, chamboule l'institution, interroge sur ce qu'il convient de faire (ou pas) comme policier. Significativement, le policier qui révèle le pot aux roses se trouve

typiquement en désaccord avec la nouvelle identité professionnelle promue²⁶. Là où Carver, lassé de jouer aux gendarmes et aux voleurs, y trouve au contraire une manière de faire évoluer son rôle, avec un certain « bonheur ». On peut bien entendu voir en Carver un « Colvin jeune ». Il se placera d'ailleurs dans les pas de son supérieur.

Pour Pryzbylewski, l'ancien policier désajusté devenu professeur de mathématiques, la subversion des règles de l'institution scolaire vient moins d'une volonté expresse de le faire (à la manière d'un McNulty), que d'un profil décalé par rapport au rôle. Idem pour Colvin, quand il devient assistant de recherche d'un universitaire, après avoir perdu ses droits à la retraite. Tout se passe donc comme s'il fallait quitter son milieu d'origine pour gagner une forme d'autonomie vis-à-vis de l'institution, difficilement accessible quand on y a été longuement socialisé et impliqué.

La série laisse partiellement dans l'ombre la question des dispositions à la subversion ou à la conformité chez les personnages. On dispose de peu d'éléments sur la formation de leurs habitus, si ce n'est de manière décalée, à travers les trajectoires des enfants en miroir de celle de certains adultes. On peut dire, néanmoins, que ceux qui luttent et tentent de subvertir les institutions dans *The Wire* le font presque tous au nom d'une « fidélité paradoxale²⁷ » à l'institution et à son programme. McNulty, Colvin, Carcetti ou Gus Haynes continuent de croire aux « fictions nécessaires »²⁸ de leurs institutions respectives (arrêter les bandits, faire baisser la criminalité, restaurer la capacité du politique ou assurer une « objectivité » journalistique...) et tentent de les faire changer ou de les préserver au nom de ces croyances²⁹. Ce sont encore les mots de Jacques Lagroye qui aident peut-être le mieux à penser ces « efforts », souvent désespérés, souvent vains, des personnages de *The Wire* face à l'adversité : « Bien des ruptures résultent d'un amour déçu ; mais aussi bien des efforts, parfois pathétiques, pour préserver une relation dans laquelle on a trouvé une forme de bonheur et en laquelle, en dépit du désarroi, on veut encore croire »³⁰.

*

*

*

The Wire peut apparaître comme une oeuvre à la fois réaliste et profondément pessimiste, dans la mesure où toutes les tentatives de changement semblent se heurter inexorablement à la force des institutions, pas seulement dans leur capacité à contraindre leurs membres mais aussi à se

²⁶ Qui pourrait s'apparenter à un rôle de « travailleur social », pour dire vite.

²⁷ Yann Raizon du Cleuziou parle de « fidélité paradoxale » pour décrire les contestations au sein de l'Ordre Dominicain en France, à la suite de Vatican 2, au sens où ceux qui subvertissent alors l'institution catholique le font au nom d'une fidélité à celle-ci, d'une réaffirmation de leur foi. Voir Yann Raizon du Cleuziou, *De la contemplation à la contestation, socio-histoire de la politisation des dominicains de la Province de France. Contribution à la sociologie de la subversion d'une institution*, thèse pour le doctorat de science politique de l'université Paris 1 Sorbonne, 2008.

²⁸ Pour reprendre la belle expression de François Dubet. Voir *Le déclin de l'institution*, *op. cit.*

²⁹ Jacques Lagroye écrit quant à lui : « La croyance en ce que l'Eglise offre et enseigne n'implique pas la croyance en l'institution et peut même, on l'a vu, conduire à une critique radicale de l'institution », *Appartenir à une institution*, *op. cit.* p. 159.

³⁰ Jacques Lagroye, *Ibid* p. 163.

reproduire : que Barksdale disparaisse, Marlo est là pour prendre la tête du trafic ; que Bubbles échappe à l'addiction et à la rue, Duquan suit déjà son chemin... La focale de la série, centrée sur les institutions, donne ainsi un caractère circulaire et structurel au malheur social. « Ce que l'histoire a fait, l'histoire peut le défaire », écrivit Karl Marx. Mais encore faut-il ne pas se tromper d'échelle et de mode d'action, semblent ajouter les auteurs de *The Wire*.

La série montre en effet des individus qui, pris isolément, ne peuvent avoir le dernier mot face aux institutions. Ceux qui acceptent de jouer le jeu, qui « attendent leur heure », se font rattraper avant d'avoir pu changer quoi que ce soit. Ceux qui cherchent à les subvertir en s'opposant ou en résistant se font broyer. Peut-être faut-il voir dans cette conclusion une invitation, tant la seule piste de transformation que n'explorent pas les personnages de *The Wire* est finalement celle de l'action collective³¹.

³¹ Je tiens à remercier Adrien Jouan pour sa relecture et ses suggestions.