

ATOME

Raphaël Nieuwjaer



Walter White est assis. Il attend. Il va mourir bientôt mais ne manifeste aucun empressement. La nuit le recouvre, à l'exception de ses jambes croisées – et peut-être suspend-il pour un instant la mécanique de son plan, s'abandonnant à la douceur de l'air, au murmure de la fontaine ou au grésillement du désert alentour. Avec son bouquet d'arbres, son panache de roseaux, son tapis d'herbe grasse, le patio est aussi confortable qu'un salon à ciel ouvert. L'endroit idéal pour s'abstraire de l'urgence et ne plus penser à rien. Mais une voiture fait crisser le gravier, brisant la quiétude du lieu. Les propriétaires rentrent, les bras chargés de bagages, épuisés et grisés aussi sans doute par le vol qui les ramène de New York. Le débat qu'ils mènent en passant sans le voir devant Walt a dû se prolonger au-delà du raisonnable. Les arguments ont perdu de leur consistance. Cela importe peu, tant qu'il est possible de parler, de retenir quelque chose de ce voyage qui s'achève – et quand bien même Gretchen finit par demander si Elliott est l'homme qu'elle a épousé. Aucun doute, néanmoins, sur la réponse. Seul un vieux couple peut avoir ce genre de discussion et en faire le signe de l'intimité.

Gretchen aurait pu épouser Walt. L'histoire aurait alors été tout autre, ou il n'y aurait pas eu d'histoire, simplement une vie que personne n'aurait pris la peine de raconter. Une vie réussie, pourtant, selon la plupart des critères en vigueur. Walt serait devenu un scientifique respecté, le patron d'une entreprise triomphante. Il aurait fermé la lourde porte de bois et de verre pendant que Gretchen tapait le code de l'alarme – un code si long qu'il semble miraculeux de s'en souvenir – et se serait rendu dans la cuisine pour ouvrir une bonne bouteille de vin. Savourant son verre, il se serait enfoncé dans un des épais canapés en cuir du salon, et la musique, s'étant allumée automatiquement en même temps que la lumière, l'aurait enfin fait taire.

Gretchen n'a pas épousé Walt, et c'est en intrus qu'il se glisse chez elle, chez eux. Il n'en prend pas moins le temps d'appré-

cier le volume des pièces, la qualité des matériaux, le luxe sans ostentation de la décoration. Il caresse un épais mur de béton, soulève le couvercle de verre d'une curieuse petite boîte. L'argent accumulé en préparant de la métamphétamine ne lui aura jamais permis de soupçonner ce que pouvait être la vie dans une telle demeure. Tout juste aura-t-il pu offrir, à lui et son fils, un véhicule plus puissant, plus luxueux, et à sa femme un centre de nettoyage de voitures. L'argent sale a besoin d'une façade de banalité pour ne pas être remarqué. Jusqu'au bout ou presque, il aura ainsi vécu au 308 Negra Arroyo Lane, à la lisière d'Albuquerque, dans une maison de plain-pied qui, dès l'achat, lui semblait la marque d'un manque d'ambition, d'un renoncement. Walt a-t-il un jour rêvé d'une cheminée qui s'allume par télécommande ? Skyler aurait beaucoup aimé cela, elle qui appréciait tant le parquet chauffant de la salle de bains de son amant. Mais il est temps pour Walt d'apparaître à ses anciens amis et partenaires. Les flammes sont là, à l'avant-plan, le *Faust* de Gounod se poursuit *allegretto*. Le voilà, le scientifique qui a vendu son âme au diable, et n'est pas loin d'être devenu le Diable en personne. « J'aime vraiment beaucoup votre nouvelle maison. »

De l'espace américain, la fiction télévisuelle s'est d'abord et essentiellement attachée à cartographier la part la plus familière et quotidienne : la maison. Et, en particulier, la maison de banlieue au moment où celle-ci, dans l'après Seconde Guerre mondiale, devient à la fois un standard et un idéal pour la classe moyenne. La télévision n'a certes pas été la première aux États-Unis à faire de la maison un motif central – le cinéma de D.W. Griffith avant elle, sans mentionner la littérature avec *La Case de l'Oncle Tom*, ou la philosophie avec *Walden* –, et de la famille un sujet essentiel. Mais il y a pourtant là quelque chose de singulier, une rencontre historique qui dépasse la simple représentation d'un objet par un

médium. La télévision et la maison de banlieue se déterminent l'une l'autre, s'inventent dans le regard qu'elles échangent, composent ensemble des espaces inédits. Dès 1950, le pavillon suburbain sert de laboratoire à la reconfiguration des espaces domestiques populaires par la télévision, comme à Levittown, dans l'État de New York, première banlieue construite en masse dont chaque logement est pourvu d'un poste.

Plutôt qu'organisé pour la conversation et le face-à-face, le mobilier du salon vise désormais à orienter les regards dans une même direction. L'espace se décloisonne pour permettre à chacun de voir le petit écran. L'entrée, le salon et la salle à manger se coulent l'un dans l'autre sans division marquée, sans rupture nette. La cuisine, devenant « américaine », s'ouvre également et permet à la mère de famille occupée aux tâches ménagères d'avoir un œil sur les enfants devant la télé, et sur le programme lui-même. En retour, la télé offre une image réconfortante du foyer américain en consolidant les rôles traditionnels dévolus à chacun, comme une réponse aux inquiétudes nées d'un monde où les perceptions de l'espace et du temps sont profondément modifiées par l'accélération des moyens de transport, le développement de nouveaux moyens de communication et la périurbanisation.

Cette intégration de la télévision à la maison, à la fois en tant que fenêtre sur le monde et miroir du foyer, s'inscrit de façon plus large dans un mouvement de redéfinition des rapports entre l'intérieur et l'extérieur, la maison et l'environnement, le public et le privé, dont le paradigme architectural serait la « maison de verre » telle qu'en Amérique Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright ou Buckminster Fuller ont pu la concevoir. Dans son essai *Domesticity at War*, Beatriz Colomina montre les liens qui unissent tout au long de la première moitié du xx^e siècle le développement de l'utilisation médicale des rayons X et l'ouverture de l'espace domestique par l'emploi massif du verre. Pour elle, la maison

s'est progressivement calée sur les principes qui prévalent à la construction des sanatoriums et au traitement de la tuberculose détectée par ces mêmes rayons X. La luminosité, l'aération, l'hygiène, la blancheur, la présence d'aménagements extérieurs (terrasse, patio...), l'absence d'ornement et la pureté des lignes s'imposent comme critères de la modernité en architecture. Comme sous l'effet d'une radiographie, les parois transparentes exposent le corps de la famille – à ceci près qu'il ne s'agit pas de découvrir la maladie, mais de la conjurer, et par là même d'exhiber le spectacle de la santé.

La maison de banlieue se constitue rapidement sur ces principes comme la scène américaine privilégiée, au point qu'en 1959, lors de l'Exposition nationale américaine consacrée à la science, la technologie et la culture qui a lieu en URSS, les États-Unis décident de présenter un pavillon-type, équipé de toutes les technologies offertes par le capitalisme au citoyen-consommateur ordinaire. Face à ce décor, une fameuse discussion s'engagera, diffusée le lendemain même sur trois chaînes de la télévision américaine, et baptisée le « Kitchen Debate ». Au cours de celle-ci, Richard Nixon et Nikita Khrouchtchev tenteront de prouver la supériorité du modèle de société dont chacun est le représentant. Fondamentalement, la maison suburbaine compose une topographie hybride : un espace privé et ouvert, retranché (des centres-villes) et connecté (par la radio, le téléphone, la télévision, les autoroutes...), une scène dont les acteurs sont en même temps des spectateurs.

La famille devient alors toujours davantage le spectacle de la famille, c'est-à-dire la famille telle qu'elle se conforme plus ou moins à l'image idéale qui lui est renvoyée par la télévision, et telle qu'elle se montre par les fenêtres et baies vitrées à son voisinage – le bonheur est un exercice quotidien, une discipline. Sa conception reposant sur la croyance en un corps familial (et national)

naturellement sain, la maison suburbaine fonctionne comme appareil de discrimination idéologique entre le Bien et le Mal, le pur et l'impur, le familier-familial et l'étrange-étranger. Comme tout lieu, elle est un découpage de l'espace opérant une distribution entre le visible et l'invisible, organisant des circulations, définissant des usages et des relations – à l'intérieur comme avec l'extérieur. Historiquement, il s'est par ce biais opéré une « mise en vitrine » de la famille blanche hétérosexuelle et consommatrice, ainsi distinguée durant la chasse aux sorcières et la guerre froide, de tous les potentiels traîtres à la nation.

C'est à partir de cette histoire qu'il est possible de comprendre, entre la première et la dernière saison de *Breaking Bad*, la première et la dernière visite de Walt aux Schwartz, leur changement de domicile. S'éclipsant de la fête d'anniversaire d'Elliott, Walt s'était glissé, bouche bée, dans une pièce particulièrement représentative de leur ancienne demeure, un élégant cabinet de lecture tout en bois massif. Il en avait fait le tour avec la même minutie et admiration, passant la main sur le bois d'un escalier en colimaçon, exhalant un soupir de contentement en palpant le papier d'un manuscrit ancien. Davantage qu'un degré supplémentaire de richesse, le contraste marqué entre les résidences manifeste en réalité une autre manière d'habiter. Tandis que l'une s'ancre dans un modèle issu du XIX^e siècle ayant pour principe le repli sur soi, sur le privé (bois, colonnades, abondante décoration, lourds rideaux fermés...), l'autre répond aux critères de visibilité et d'ouverture, d'interaction avec l'environnement, de la modernité. Elle permet d'offrir, en somme, un spectacle de la réussite, une exhibition à visée morale. Un exemple du Bien tel qu'il peut et doit triompher en Amérique.

Ce changement du régime de l'habiter ne marque néanmoins pas le triomphe du modèle « radiographique », mais poursuit et, d'un certain point de vue, achève, son renversement ou sa perver-

sion. Avec la venue de Walt, la maison perd sa double fonction de protection et d'exposition – de protection par l'exposition. La visibilité ne prévient plus l'apparition d'un intrus, d'un corps étranger, pas plus qu'elle n'assure sa localisation en vue de son extraction. Les vitres deviennent au contraire une surface menaçante, et le regard extérieur que l'architecture suppose toujours se fait soudain mortifère. La nuit a pour yeux les faisceaux rouges des lasers que Badger et Skinny Pete pointent sur la poitrine des Schwartz, Walt leur expliquant qu'ils vivent désormais sous la menace d'être tués. Les moyens du spectacle édifiant de la réussite se retournent contre eux-mêmes, faisant de la maison une prison de verre.

L'impuissance de la fonction radiographique de la maison ne peut en réalité s'entendre pleinement qu'à la condition de ressaisir l'ensemble du travail scénaristique, figuratif et formel que la série de Vince Gilligan aura effectué sur l'espace domestique et son imaginaire. Car si l'exposition ne peut rien contre le mal, ni de manière préventive, ni de manière curative, c'est bien que celui-ci ne peut plus s'envisager comme pure extériorité. Cette reconfiguration des rapports entre l'intérieur et l'extérieur, le Bien et le Mal, passe avant tout par une reprise critique du motif de la contamination. Par là, la maison perd son image de lieu sain pour se faire le réceptacle d'un corps malade, avant de devenir elle-même un corps malade. Les frontières ainsi brouillées puis abolies, c'est l'idéologie sur laquelle reposait le partage topographié du Bien et du Mal qui s'effondre. *Breaking Bad* peut ainsi se concevoir comme la remise au travail de l'imaginaire architectural et domestique issu des années 1950 à travers une dramaturgie et une esthétique de la métamorphose et du pourrissement.

Histoire d'un corps à l'agonie et d'un foyer qui se brise, la série de Gilligan est aussi et en même temps – chose plus rare, si ce n'est unique à la télévision américaine – l'histoire de la décompo-

sition d'une maison. La série classique, de la sitcom au *soap opera*, construisait sa dramaturgie sur le fond de permanence des décors, sur leur familiarité. Lieux récurrents, essentiellement domestiques, qui formaient un invariant quand bien même les personnages et leurs relations évoluaient – évolution en général très lente, le retour au *statu quo* étant le moteur de la fiction. S'il pouvait y avoir parfois des variations significatives dans le mobilier, personne n'imaginerait, par exemple, la porte de l'appartement de Monica dans *Friends* (1994-2004) d'une autre couleur que mauve. À l'instar de *I Love Lucy* (1951-1957), la sitcom de Martha Kaufman et David Crane prendra d'ailleurs fin avec le déménagement du couple Chandler-Monica, comme si les personnages importaient moins que leur ancrage dans un lieu et le mode de vie qui en découle. La maison dans *Breaking Bad* cesse au contraire d'être un décor figé, un arrière-plan à l'apparence souvent artificielle. Tout en perdant son évidence de lieu spécifique des personnages, elle entre dans la dimension du temps, se fait elle aussi organisme voué à la mort. Pris ensemble dans des processus de métamorphoses, les personnages et les décors, les corps et les habitats nouent des relations désormais *maladives*.

Walt a peut-être toujours été à part dans sa propre famille. N'apparaît-il jamais aussi mal à l'aise que lorsqu'il se trouve au centre de la scène domestique ? Sa place semble davantage à la périphérie, en retrait, dans une zone cernée de flou où les voix s'assourdissent au point de disparaître. Debout dans son salon, entouré des amis venus célébrer ses cinquante ans, il est le seul à ne pouvoir trinquer, Hank venant de lui prendre sa bière après avoir porté un toast. Un peu ailleurs, un peu en retard, il n'est pas là. Le rôle de mari et de père qu'il est incapable d'assumer pleinement, quelqu'un d'autre vient le tenir pour lui, ponctuellement voire durablement. Ted Beneke répond aux attentes charnelles et affectives de Skyler, tandis que Hank représente pour Junior la

vraie figure paternelle. Cette marginalité, à mesure que sa double identité White/Heisenberg acquiert de plus en plus de réalité, se fait à la fois dynamique d'exclusion et de délimitation, force centrifuge et centripète. Inventant le scénario d'une perte de conscience afin de justifier le temps passé en captivité chez Hector Salamanca, Walt est hospitalisé. Sur un mur de sa chambre, une toile au style grossier, œuvre industrielle qui reviendra à la fin de la série dans le repaire des néonazis, figure son exil. Un homme, sur une barque, rejoint un bateau au large. Sa femme qui le salue et ses deux enfants sont restés sur le rivage. Plus tard, dans le même épisode, Walt se glissera furtivement chez lui par la baie vitrée, s'avançant dans la pénombre sur la pointe des pieds pour ne pas éveiller l'attention. Depuis la porte entrebâillée de la chambre toujours en travaux de Holly, il observera alors un instant la vie telle qu'elle va, et ira sans lui. L'exclusion est double : c'est celle du trafiquant Heisenberg qui n'a pas le droit d'être là, et celle de l'homme bientôt mort qui ne pourra plus être là.

À la suite des révélations sur ses activités, Skyler exigera de Walt qu'il déménage. La décoration de ce nouveau logement est une fois encore révélatrice. Le même tableau d'un paysage désertique, qui ornait le cabinet du docteur lui ayant annoncé son cancer, trône dans son appartement-témoin – un lieu impersonnel, la simulation d'un foyer que nulle famille ne viendra habiter. Exclu de sa propre demeure, Walt ne pourra plus guère y entrer qu'en escaladant les murs des voisins ou en passant par les bouches d'aération. Il trouve néanmoins aussi dans son activité de gangster les ressources pour redéfinir son espace et la place qu'il occupe à l'intérieur de celui-ci. La maison devient alors territoire à défendre. C'est le discours que tiendra Walt à Hank lorsqu'il autorisera, puis forcera Junior à boire de l'alcool au point d'en vomir. « C'est mon foyer, mon fils », grogne-t-il, usant peu après de la même rhétorique auprès d'un trafiquant empiétant sur le quartier qu'il contrôle. Il devient alors

l'agent de l'exclusion, se situant à l'intérieur d'une zone dont il assure l'ordre, avec violence si nécessaire, et cela au risque d'effrayer sa famille. Mouvement d'implantation, en somme, de celui qui, de satellite, se fait planète, éventuellement trou noir.

Peu à peu, Walt apparaît comme un corps étranger, l'agent pathogène affectant le foyer. Victime du cancer, il devient le cancer, selon le lien que *Breaking Bad* aura d'emblée posé entre mal et maladie, cancer physique et moral. En protégeant son territoire, Walt ne fait encore rien d'autre, aux yeux de Skyler, que rendre plus tangible la menace que ses actes font peser sur celui-ci. Ce modèle de la contamination opère au niveau des personnages, mais aussi de la série elle-même. Filmé à chaque fois à travers un filtre d'un jaune doré, le Mexique apparaît ainsi dans la trame même des images comme hétérogène à l'environnement des personnages principaux. Le périple mené par les jumeaux mexicains afin de venger la mort d'Hector Salamanca est dramatiquement construit comme la lente progression d'un corps étranger jusqu'au cœur du foyer des White, depuis des rituels, mystérieux si ce n'est tout à fait dénués de sens pour le spectateur, jusqu'à la scène où ils s'assoient sur le lit de Walt, attendant qu'il sorte de la douche pour l'abattre. Hank lui-même, muté à El Paso, Texas, en reviendra après une expérience particulièrement traumatisante en racontant que c'est « la jungle là-bas, *Apocalypse Now* ».

La représentation du corps étranger comme germe, porteur d'une menace de contamination, est une question si prégnante qu'elle se cristallisera en tant que telle, seule préoccupation des personnages un épisode durant. Cet épisode, au statut particulier, est peut-être l'un des plus connus – sans doute davantage pour le tour de force qu'il représente que pour son thème, même si au fond, c'est tout un. « La Mouche » se déroule quasiment en huis clos, dans le laboratoire-bunker de Gus. Pendant sa majeure partie, Walt fait face aux ruses d'une mouche qui ne se laisse

pas facilement écraser. À Jesse comme aux spectateurs, l'ardeur que Walt met à la pourchasser, au risque de gâcher la journée en cours, semble excessive, presque folle. On la comprend pourtant. La situation signe la prise de conscience pour Walt de la fin d'un idéal, celui de la clôture.

L'épisode s'ouvre de fait sur un effet d'interférence typique. Skyler chante une comptine à Holly, leur bébé, alors que nous voyons en une suite de plans macroscopiques une mouche se nettoyer les pattes. La dernière scène nous montrera Walt, allongé sur son lit, fixant la diode clignotante d'un détecteur de fumée jusqu'au moment où une mouche s'y pose. D'un certain point de vue, il n'y a là qu'explicitation de ce que l'on sait déjà. Les efforts répétés, constants, de Walt pour maintenir ce qu'il nommera plus tard le principe de « séparation de l'Église et de l'État », soit la stricte distinction entre sa vie privée et son commerce illégal, son lieu de vie et son lieu de travail, sont vains. La contamination du bunker désigne avant tout l'impossible étanchéité du foyer. Un coup de téléphone ou la venue impromptue d'un associé, un reportage télévisé sur un enfant mort à cause du trafic de drogue, provoquent sans cesse la collision des sphères, leur interpénétration – quand elle n'est pas volontairement organisée, comme lorsque Walt se sert du site de collecte de fonds de son fils pour blanchir son argent. « Tout est contaminé », finira-t-il par avouer, se demandant quand il aurait fallu que sa maladie l'achève pour que le mal ne se répande pas.

L'expression la plus étonnante et caractéristique de cet imaginaire de la contamination se tisse à travers un réseau référentiel et iconographique renvoyant directement aux années 1950, celui du péril atomique. De l'histoire du Nouveau-Mexique, qui fut notamment le lieu du premier essai d'explosion d'une bombe au plutonium, il faut d'ailleurs noter que Vince Gilligan retient principalement cet aspect, ainsi qu'en témoigne une visite au Musée national

scientifique et historique de l'énergie atomique. Le nucléaire (ou, plus largement, la chimie comme science de la transformation de la matière) approfondit le thème de la contamination en rendant la menace invisible, ou visible indirectement. Celle-ci ne se manifeste qu'en creux, notamment par l'emploi de combinaisons de protection intégrales. D'abord utilisées dans le camping-car durant la préparation de la drogue, elles feront leur apparition chez Jesse, puis chez Walt lorsqu'il traitera la pourriture de sa maison, avant d'envahir le quartier des White après la collision de deux avions au-dessus de celui-ci. Le mal imprègne les intérieurs, se propage sans limite.

Dans une scène de vie quotidienne, l'angoisse suscitée par le spectre atomique reprend même l'apparence d'une de ses incarnations historiques, l'extraterrestre. Comme très souvent, un son et une image se superposent, s'entrelacent ou se court-circuitent pour produire un effet de sens ou révéler un contenu latent. La voix *off* du documentaire sur les OVNIS que Walt et Junior regardent dans le salon est entendue sur l'image du dépliant que Skyler lit dans la cuisine, « Faire face au cancer » ; lorsque Skyler parle de l'intérêt du programme dont elle vient de lire la description, sa voix est en *over* sur les images de soucoupes volantes. La contamination des deux « espaces » (aux limites certes floues) vaut alors elle-même comme commentaire sur l'imaginaire de la contamination. Ainsi le cancer, maladie et mal, peut-il s'envisager à l'échelle d'un corps ou d'un foyer comme « aliénation », devenir-alien, opération de « *body snatching* » – selon la riche invention figurative de Don Siegel dans *Invasion of the Body Snatchers* (1956). Les êtres, frappés par un virus extraterrestre (c'est-à-dire dans le contexte de l'époque, communiste), n'y étaient plus que l'enveloppe, ou l'image, d'eux-mêmes. Angoisse absolue d'un autre devenu même, indiscernable en tant que tel ou presque, et pourtant radicalement étranger.

L'origine du mal n'est pour autant pas résolue. D'où vient en effet le cancer qui ronge les poumons de Walt ? D'où viennent les

champignons qui attaquent les soubassements de son logement ? Walt aurait-il eu l'idée de devenir Heisenberg si, lors de sa fête d'anniversaire, il n'avait vu à la télévision un reportage montrant les bénéfices du trafic de métamphétamine, et son beau-frère Hank, responsable du démantèlement du réseau, parader devant les caméras ? N'est-ce pas son fils qui, toujours devant le même spectacle, lui a demandé de prendre le revolver de Hank, comme s'il y avait là un symbole de virilité qui serait pour lui plaisant, et peut-être rassurant, de voir son père arborer ? Dans sa maison devenue ruine, à l'autre bout de son parcours meurtrier, Walt se souviendra de cette scène, l'une des premières de la série, la faisant émaner des débris et de l'obscurité.

Cette réminiscence se charge évidemment du poids de tout ce que Walt a perdu. Sa maison, entourée de grilles métalliques en interdisant l'accès, n'est plus qu'une zone toxique. En même temps, cette scène offre une manière de sortir de la conception strictement biologique du mal que véhicule l'imaginaire de la contamination. De manière générale, *Breaking Bad* aborde le mal, jusque dans la manière de tordre ou de défaire la chronologie, à la fois comme cause et comme effet. Cause, selon une conception « naturaliste », ou déterministe : celui-ci précède et définit les actes de l'individu. Il est une maladie, ou une force – selon que l'on empruntera son modèle explicatif à la médecine, comme Skyler ou Junior, ou à la physique, comme Walt. Néanmoins, et Walt lui-même n'aura de cesse de l'affirmer, souhaitant à tout prix échapper au statut de victime des circonstances, le mal peut aussi être l'effet d'actes volontaires. Cette scène de souvenir est cependant déterminante en ce qu'elle permet *in fine*, pour le spectateur si ce n'est pour les personnages, de dépasser l'opposition du naturel et du volontaire en réinscrivant le problème dans le social. Le mal apparaît en effet, par l'exaltation collective de la virilité, de la puissance, et de l'argent qui deviendront progressivement les

motifs mêmes de l'action de Walt, comme le produit possible d'une société et d'une culture dont la cellule de base est le foyer. Le mal ne s'envisage par conséquent plus comme la propriété ontologique d'un corps étranger qu'il suffirait d'extraire telle une tumeur ou de maintenir hors champ, de l'autre côté de la frontière comme cela pouvait être le cas, au temps du cinéma classique, avec les deux grandes figures de l'altérité qu'étaient le Noir et l'Indien. Il est une virtualité contenue dans le foyer, et produite par l'idéologie qui en structure les représentations.

Cause du mal, l'argent est aussi la forme privilégiée par laquelle il circule. S'il est relativement facile pour Walt d'en gagner, l'intégrer au circuit de l'économie familiale et domestique sera par contre un souci permanent. Sa première solution consistera à cacher les liasses derrière une trappe dans la chambre de Holly, avant de les empiler derrière l'isolant d'un mur comme autant de briques. Le capital ainsi s'accumule, redoublant la maison elle-même. Plus tard, lorsque Skyler sera au courant de ses activités, la « division du travail » se fera comme suit : papa « cuisine », maman « lave ». Et, surtout, le couple obéira à un scénario, vis-à-vis de leur fils et de Hank et Marie, qui veut que Walt a gagné au casino. Pour autant, l'argent fait toujours symptôme : une nouvelle voiture, une nouvelle montre menacent de trahir un train de vie qui dépasse les revenus supposés de Walt. D'où l'échec fondamental de son projet. Il ne s'agit pas tant d'accumuler la richesse que de pouvoir la rendre visible – par conséquent aussi se rendre visible en tant que riche. Ne plus enterrer l'argent, le traîner comme un fardeau à travers le désert, mais le transmuier pour lui donner la légèreté et la transparence du verre, comme l'ont si bien réussi les Schwartz, à qui il incombera finalement de transférer à la famille de Walt ce qu'il leur a constitué comme héritage. L'argent n'apportera en réalité à la maison White qu'opacité, et du salon ou de la cuisine à la chambre, de la scène familiale au lieu de la plus grande inti-

mité, la distance ne cessera de grandir à mesure que les ténèbres gagnent le couloir qui les relie. Ce faisant, l'espace finit par perdre définitivement son unité organique et ne plus constituer qu'une multiplicité de fragments sans raccord possible.

L'accumulation s'oppose à la circulation. En se nichant dans les murs, en comblant les béances, l'argent isole et fracture l'espace. Le blanchiment, processus que Walt tente sans répit d'améliorer, est au contraire l'invention d'un circuit d'intégration – ou, pour le dire autrement, de raccords. *Breaking Bad* aura été un grand laboratoire voué à l'invention de raccords inattendus, exploitant notamment les ressources figuratives et plastiques de la liquidité. Une série de branchements locaux associe ainsi visuellement le matériel médical servant à traiter Walt, celui de chimie permettant de produire la drogue et la tuyauterie domestique. Que ce soit à travers les perfusions, les tubes et autres récipients utilisés pour synthétiser la *crystal meth*, ou le réseau d'eau potable, chaque matière liquide en circulation se fait l'agent d'une métamorphose. Celle du corps de Walt, qui non seulement perd ses cheveux, mais dont l'urine aussi se teinte parfois d'un rouge orangé ; celle des matières brutes devenant un produit pur se distinguant également par sa couleur, bleue ; celle de la maison, enfin, en voie de pourrissement et qui rejette une eau froide, chargée d'écume et marron.

En même temps que la progression d'une contamination que Walt voudrait plus que tout endiguer, ces circulations sont les agents de métamorphoses positives, l'extension ou l'actualisation d'une puissance. Il ne faudra guère que deux raccords pour figurer ce problème de la circulation de l'argent. L'un associe l'eau boueuse qui goutte du chauffe-eau que la famille White n'avait pas changé faute d'argent, à du thé s'écoulant en torsades du sachet que Skyler sort de sa tasse. D'abord manquant, l'argent apparaît en stagnation (pourriture) avant qu'une contiguïté imaginaire (contamination) noue l'espace domestique à celui, professionnel,

de Skyler, qui se trouve alors au bureau. L'autre établit précisément le circuit du blanchiment : l'eau mousseuse disparaissant par la bonde de l'évier produit une association d'idées chez Skyler, qui fera croire au propriétaire de la station de lavage qu'elle entend racheter comme couverture que le sol est contaminé par les produits dont il use pour nettoyer les voitures. Au plan suivant, un associé effectue un prélèvement dans la terre sous le regard ahuri de Bogdan, le patron de la station. L'espace domestique sort alors de lui-même, s'arrache au confinement pour se brancher à l'extérieur à partir d'un réseau secret, invisible.

Il arrive d'ailleurs un point où l'espace domestique rejoint pleinement l'espace professionnel, où la façade et l'arrière-monde se connectent avec une fluidité parfaite, lorsque Walt atteint la plus grande maîtrise de la fabrication et de la distribution de son produit. Se constitue alors, au son de *Crystal Blue Persuasion*, une chanson de 1969 de Tommy James & The Shondells, un « circuit intégral ». Comme jamais auparavant, la série fait un usage intensif et inventif du raccord : raccords sur des gestes, des objets, des matières et des mouvements de caméra, usage du volet naturel (corps qui masque ou démasque la caméra), fondus enchaînés, entrées de champs identiques (circulation), montage *cut* de plans similaires (accumulation), reprise à distance de plans, ellipse, poursuite différée de l'action (bouclage du circuit et répétition). Les produits chimiques se transforment en drogue, qui se transforme en argent sale, qui se transforme en argent propre par l'entremise de la station de Skyler. Réactions en chaîne, branchement intégral voire cosmique, qui fondent en un même plan le ruissellement de la métamphétamine bleue et le passage des nuages sur un fond de ciel du même bleu – Walt a découvert la formule de la maîtrise absolue. Et pourtant, au milieu de ce circuit, sa maison est déserte, il est seul dans son canapé, y passant la nuit. Il n'aura réussi qu'à la condition d'évider son foyer, de faire de sa maison une coquille

vide. Bientôt, elle ne sera plus qu'une tanière abandonnée, percée d'aveuglants rayons de soleil, mangée d'ombre, jonchée de décombres, « HEISENBERG » peint en jaune sur le lambris du couloir en lieu et place des portraits de famille.

Pour Jesse Pinkman, il ne s'agit pas de protéger et de maintenir ensemble une famille, mais d'en construire une. Davantage qu'à blanchir son argent, il cherche les êtres pour qui le dépenser aurait un sens. Face à l'échec répété de ses tentatives pour fonder un foyer, il réagira soit par la pure dépense, notamment en jetant des billets froissés dans la bouche d'un type adipeux étalé dans son salon devenu squat, soit par le pur don, balançant anonymement et par liasses l'argent dans un quartier déshérité. L'unique fois où ses gains serviront à payer le loyer d'une maison décrite par son avocat Saul Goodman comme « agréable, lumineuse, avec un petit jardin », il ne l'habitera pas. Seuls Andrea, son ancienne petite amie, et son fils, y vivront. Le foyer n'est jamais pour Jesse qu'un souvenir, une possibilité avortée, un regret. Comme Walt, il fait l'épreuve d'un impossible cloisonnement entre les espaces, les activités, le domestique et l'illégal. Néanmoins, plutôt qu'à travailler à la constitution de circuits d'intégration, il vit cela, d'une manière peut-être plus intime et douloureuse, sur le mode de l'exclusion. Jesse porte, partout où il va, le sentiment aigu de la culpabilité. Quittant pour le labo la fête permanente qu'il organise dans son salon avec l'espoir de s'engloutir dans le son et les corps anonymes, il se trouve poursuivi par la musique. Celle-là même qui passait dans ses puissantes enceintes bourdonne désormais dans les écouteurs de son baladeur tandis qu'il pèse, atone, des caisses de *crystal meth*. Il n'est aucun refuge pour qui se sent responsable de ses actes et en mesure pleinement l'horreur, aucun mur assez épais pour endiguer la souffrance. Exclu de la maison parentale, puis de celle qu'il a héritée de sa tante, il ne trouve comme solution

pour ne pas blesser les autres que de les exclure à leur tour d'un domicile qui se constitue sur un rapport paradoxal à l'extériorité.

Aléa de production, ordinaire lorsque sont utilisés des lieux réels : la maison qui sert de domicile à Jesse est vendue après le tournage de quelques épisodes. Michael Slovis, le directeur de la photographie, soutient alors l'idée d'en reconstruire une partie en studio, l'entrée-salon qui servira désormais de plateau principal aux scènes chez Jesse – plateau presque unique à vrai dire. Par-delà les circonstances, anecdotiques, se produit un effet tout aussi saisissant que l'assombrissement progressif de la maison White, ou la constitution du circuit intégral : la réduction du domicile de Pinkman à une pièce à la fonction vague, soumise à de nombreuses métamorphoses. À l'exception de quelques très brèves scènes dans sa chambre, le reste de cette vaste demeure sera ainsi maintenu hors champ jusqu'à la fin de la série. Les pièces sont pourtant connues, ont déjà été arpentées : n'est-ce pas dans cette cave que Walt a étranglé Krazy-8 ? Dans cette salle de bain que Jesse a dissous le corps d'Emilio ? Dans ce couloir que le corps de celui-ci, réduit à une épaisse écume rouge, s'est écrasé quand l'acide a eu fini de ronger la fonte de la baignoire et le plafond ? Lieux hantés, impossibles à vivre, et que Jesse tentera pourtant d'habiter, parce qu'il y avait, semble-t-il, connu la chaleur d'un foyer lorsque sa tante était encore en vie.

Seul face à son home-cinéma, dans son salon jonché de détritits et aux murs couverts de graffitis, Jesse joue à un jeu vidéo, *Rage*. Principe élémentaire : déambuler dans une usine désaffectée, abattre des zombies. Au milieu de la partie, le pistolet en plastique qu'il pointe sur l'écran devient une arme réelle ; puis apparaît Gale Boetticher, l'homme qu'il a abattu froidement d'une balle dans la tête quelque temps auparavant. La réduction de l'espace réel, comme tentative d'échapper aux spectres, ne se fait pas sans un effet de retour, une dynamique inversée, celle de son extension

virtuelle et fantasmatique. Les couloirs de cette usine contaminée, où il est interdit de boire l'eau, ne sont-ils pas ceux de sa propre maison se prolongeant à l'infini, toujours plus angoissants ? C'est ce que suggère la déréalisation globale du lieu par le clignotement de lumières colorées qui teintent autant les murs que le visage de Jesse, ainsi que le cadrage, tantôt incrustant le corps dans l'écran, tantôt au contraire sortant ce dernier de tout contexte pour ne plus montrer que l'image, comme si l'espace réel avait définitivement basculé dans celui du jeu.

La maison Pinkman apparaît en fait toujours comme l'impossible foyer : trop vide (absence d'aménagement, de mobilier) ou trop pleine (corps étalés, ivres, défoncés, ordures...), trop close (effets de la paranoïa, occultation de toutes les fenêtres) ou trop ouverte (prolongement de la rue, squat...). Un épisode (« *Peekaboo* », « Règlements de compte » pour la version française) pourrait de ce point de vue faire écho à « La Mouche », en travaillant cette fois presque exclusivement la hantise de Jesse quant à l'espace domestique. Celle-ci n'a pas à voir avec l'apparition d'un corps étranger dans un univers sain, mais plutôt avec la difficulté pour un corps « sain », innocent, de survivre dans un milieu où règnent la drogue, l'alcool et la folie. C'est la survenue, alors que Jesse doit collecter de l'argent auprès de ses parents camés, d'une petite figure rousse, un enfant qui vit dans les vestiges d'un foyer, véritable décharge en intérieur encombrée de sacs poubelles et d'objets abandonnés. En attendant le retour de ses parents, il lui préparera un goûter, s'installera dans le canapé pour regarder avec lui la télé bloquée sur la chaîne du téléachat.

Pour Jesse, la maison semble bien devoir porter le deuil du foyer, l'espace se défigurer dans l'absence des êtres ou l'impossibilité de leurs relations. L'espace se fait alors doublement intérieur : il se recroqueville sur lui-même, s'atrophie, ne trouvant à se prolonger que mentalement. Même lorsque Andrea et son fils

passeront des soirées chez lui, leur intimité ne se déploiera pas au-delà du salon, l'extension du champ demeurant là encore, bien que de manière plus joyeuse et ludique, purement imaginaire, et conditionnée par le jeu vidéo. Plus qu'au modèle du corps contaminé voué à un irrémédiable pourrissement, l'espace domestique renvoie alors à celui du corps dépendant, avec ses périodes de rémission et de rechute, se reconfigurant à partir des affects de Jesse autant que les conditionnant. Peu après la séquence où il revit à travers *Rage* son expérience traumatique, Jesse repeindra ses murs en blanc, comme s'il s'agissait d'en faire la surface de nouvelles projections.

Cinq saisons durant, *Breaking Bad* a fait de l'espace domestique et, par suite, du genre sériel lui-même dont c'est la scène principale, non le moyen d'exposer la santé du corps national américain, mais le lieu d'une métamorphose. À rebours de sa fonction majoritaire dans les fictions télévisées, la maison ne reproduit plus ici à l'échelle de la famille l'opération radiographique d'exposition et d'élimination du Mal. Elle est au contraire le réceptacle de celui-ci, son incubateur, avant d'apparaître elle-même comme corps malade, contaminé et contaminant. C'est ainsi précisément à travers la réactivation critique des motifs et des figures qui ont représenté cet imaginaire de la contamination dans les années 1950 aux États-Unis – l'atome et les extraterrestres en particulier – qu'a pu être reformulée la question du Mal et de son origine. En nouant de nouveaux rapports entre intérieur et extérieur, visibilité et invisibilité, Bien et Mal, la série de Vince Gilligan a produit une nouvelle topographie de la morale.

Son invention la plus surprenante aura bien été, de ce point de vue, cette tentative provisoire de résoudre les antagonismes entre le domestique et le professionnel, le familial et l'illégal, par la création d'un mode d'occupation des lieux qui les combine et les juxta-

pose. À la suite de la destruction du bunker de Gus qui promettait une distinction irréductible entre les deux mondes de Walt, ce dernier a l'idée d'implanter son matériel de « cuisine » dans des domiciles traités contre les parasites. Après les avoir emballés à la Christo d'une bâche rayée jaune et verte, lui et Jesse y montent une tente transparente à l'intérieur de laquelle se déploie leur laboratoire. Une photo de famille et l'installation servant à produire de la drogue, les jeux des enfants et la fumée qui s'échappe lors de la préparation, coexistent désormais dans le cadre. Il est même permis aux deux associés, après une fournée, de savourer une bière fraîche face à la télé, bien enfoncés dans un canapé.

Pour la première fois, la série ne joue plus sur l'idée d'un arrière-plan, d'un double fond, comme lorsqu'une laverie industrielle cachait un laboratoire de *crystal meth*, ou une chaîne de fast-food un empire de la drogue. L'invisibilité a au contraire pour condition une extrême visibilité. Les bâches colorées dérobent au regard, mais indiquent aussi, tout autant qu'un chapiteau de cirque, l'endroit même du spectacle domestique – soit le point exact où *Breaking Bad* aura suspendu sa dialectique de la dissimulation et de la révélation pour se tenir sur la crête de la simulation. Par là, il faut entendre à la fois la production d'une apparence trompeuse et une hypothèse de vie. Car ce qui se développe fugacement en ces lieux est tout autant une parodie de la vie qu'une vie possible où le Bien et le Mal porteraient le même masque, où la contamination serait décontamination. La violence n'y a plus de conséquence, la mort n'est plus absolue, comme dans l'extrait du film des Stooges que regardent les associés, et auquel répondra à la fin du même épisode la séquence finale du *Scarface* de De Palma, vue à la télévision par la famille White au grand complet, où cette fois les corps explosent sous l'impact des balles.

Dans ce canapé, Walt et Jesse ont l'une de leurs très rares conversations personnelles. Faut-il croire Walt lorsqu'il se dit ému

par la nouvelle vie que son associé mène avec Andrea et son fils ? N'a-t-il pas, comme toujours, plusieurs coups d'avance ? De fait, il aura ce qu'il souhaitait : Jesse se séparera d'Andrea pour ne pas avoir à l'impliquer dans une activité criminelle à laquelle il pourra alors de nouveau se consacrer totalement. Mais il est également possible de voir à l'œuvre dans cette séquence le lien réel, et profond, qui unit les deux hommes. La contingence de leur association est dépassée dans et par le lieu dont ils sont les créateurs, et où ils peuvent à la fois entretenir une relation de travail, d'amitié et de filiation par-delà les partages traditionnels du domestique et du professionnel.

Ces maisons-labos marquent aussi le passage du primat de la localisation à celui de l'étendue. De telles installations n'ont en effet de sens qu'à se constituer ponctuellement, à disparaître puis à réapparaître ailleurs. Un plan aérien nous montre d'ailleurs leur progression géographique. Il faut cependant noter qu'à la dimension de l'espace, il ajoute celle du temps. Alors que les maisons ne sont occupées qu'une par une, l'image rend plutôt compte de l'effet de cumulation et de propagation. Faisons une hypothèse : cette avancée en rappelle une autre, celle de ce qui étirent l'alignement géométrique des cubes qui nous servent de refuges, le désert. Car le désert est là aussi, toujours. C'est une vague. Il rampe et s'avance jusque dans les maisons – quand Saul Goodman offre un cactus à Jesse pour décorer son intérieur radicalement vide, quand Hank collectionne sans fin les cailloux – pardon, les « minéraux ». Et n'était-il pas toujours déjà là, dans ces rues sans personne, ce voisinage qui n'apparaît jamais ou presque, ces fenêtres qui donnent sur des étendues infinies ?

Le désert n'est pas absence de coordonnées – c'est le vestige du lieu, de la géographie, de l'inscription. Un fil barbelé, des planches d'une barrière de bois, en traversent quelques mètres, lignes tracées presque effacées distinguant jadis un dedans d'un dehors.

BREAKING BAD
SÉRIE BLANCHE

Le désert est le refuge des premiers hommes et des derniers survivants, le lieu de la nouvelle rencontre entre l'homme White et l'Indien, après la chute de la maison Amérique. Des épaisses ténèbres au soleil sans ombre, *Breaking Bad* n'aura peut-être filmé qu'une condition : celle de l'exilé.