

Dissoudre et sublimer

L'ÉPISODE FINAL DE *BREAKING BAD*, ENTRE PÉNOMBRE ET LUMIÈRE

Au moment où nous rencontrons Walter White dans la série de Vince Gilligan *Breaking Bad*, diffusée de 2008 à 2013 sur la chaîne AMC, il est un personnage au bord de sa vie, discret, en demi-teinte. Écrasé par la routine, que ce soit celle d'un emploi de professeur de chimie pour lequel il est surqualifié ou celle de son mariage sans grande passion, il reçoit un triste cadeau du destin pour ses cinquante ans : le couperet du diagnostic d'un cancer du poumon en stade terminal. Autant dire que Walter White est un héros tout sauf flamboyant, magistralement campé par Bryan Cranston, déjà habitué au rôle du père moyen dans la série comique *Malcolm in the Middle*¹. Mais alors qu'elle pourrait sonner le glas d'une existence manquée, cette nouvelle va être le catalyseur d'un instinct et d'une force de vie jusque là masqués par l'accablement. La série établit donc le principe notable d'une narration engendrée par un événement terminal.

En choisissant d'exercer ses talents de chimiste pour fabriquer de la méthamphétamine, Walter White plonge dans la voie de l'illégalité sous couvert du projet légitime de subvenir aux besoins financiers de sa famille, trouvant son Mr. Hyde dans le redoutable Heisenberg, homonyme du physicien allemand, père de la mécanique quantique. Les 62 épisodes de la série narrent alors une longue déchéance physique, morale et sociale, mais paradoxalement mue par la volonté d'un père désormais prêt à tout, d'un homme qui décide de revenir à la vie quand celle-ci lui échappe. D'une terrible noirceur, ce parcours décadent n'est pas sans rappeler celui de Tony Montana, héros de *Scarface*², référence cinématographique d'ailleurs souvent convoquée dans la série ; il apparaît aussi comme le pendant négatif

de celui de Nancy Botwin dans *Weeds*³ qui, partant d'une situation assez semblable, semble mue par une volonté de survie et une jubilation supérieures, sans doute aussi induites par le format court et le genre comique de la série de Jenji Kohan.

Pourtant, *Breaking Bad* se termine par une chute que l'on peut qualifier de lumineuse. Lumineuse parce qu'elle rend manifeste une intelligence de l'esprit en suivant une dernière fois les agissements de Walter White préparant méticuleusement sa sortie, revenu faire, comme il le dit, un « *proper goodbye*⁴ ». Lumineuse aussi parce qu'elle lève enfin le voile sur les sentiments profonds et sincères des personnages principaux. Au terme des cinq saisons de la série, l'épisode *Felina* (saison 5, épisode 16) met en scène le paradoxe d'un désastre total (familial, personnel, moral) exaltant. Mais il n'y a là rien de très étonnant pour le spectateur qui a tout au long de la série été le témoin de plusieurs prodiges, de plusieurs mélanges d'éléments disparates fusionnant, interagissant, se transformant, à l'image de l'improbable association de ce professeur sans histoire avec un petit dealer à la manque, couronnée de succès par la fabrication d'une drogue la plus pure qui soit. Autant de miracles dignes de l'alchimie dont cet article rend compte pour mieux considérer comment ils deviennent éclatants dans le dernier épisode, sublimant la fin de la série, confirmant le célèbre aphorisme de Lavoisier, selon lequel « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » et déposant dans l'imaginaire du spectateur une empreinte indélébile.

1. Linwood BOOMER, FOX, 2000-2006.

2. Brian DE PALMA, 1993, référence à laquelle on associera le film original d'Howard HAWKS, en 1932, mettant en scène Tony Camonte, bien que la performance d'Al Pacino soit la plus présente dans la série.

3. Jenji KOHAN, Showtime, 2005-2012. Devenue brutalement veuve, Nancy Botwin (Mary Jane Parker) décide de se lancer dans le commerce de marijuana pour subvenir aux besoins de sa famille.

4. À sa femme qui lui rappelle que tout est fini et que sa présence n'est pas souhaitée, Walter répond : « *I needed a proper goodbye.* » (30'41"), soit « Il me fallait des adieux corrects. » (traduction de l'auteur).

Contrastes, produits réactifs

Parmi les jeux de contrastes efficients, le premier notable est celui induit par le travail de la lumière. Alors qu'elle explore les noirceurs de l'âme humaine, *Breaking Bad* est une série extrêmement lumineuse du fait de sa localisation à Albuquerque et ses environs. L'atmosphère aride du Nouveau-Mexique confère une lumière extérieure caractéristique, blanche, crue, éblouissante. À l'inverse, les intérieurs sont tamisés et obscurs. À l'image du jaune primaire du restaurant *Los Pollos Hermanos* servant de couverture pour le blanchiment d'argent au trafiquant Gustavo Fring, cette lumière éclatante signale mieux encore par contraste les secrets tramés dans les espaces sombres, souterrains et intimes, ceux des laboratoires clandestins pour la fabrication de la drogue ou ceux des non-dits et des secrets du foyer familial. Le dernier épisode de la série ne rend que plus manifeste cette opposition par une construction binaire entre des temps de la journée et des temps de la nuit. Alors qu'il est acculé de tous côtés, en rechute et recherché par la police, Walter White décide de quitter sa cachette dans le New Hampshire – une cabane au milieu d'une forêt enneigée, un terrier digne d'un animal traqué – pour retrouver le soleil plombant du sud du pays et entreprendre sa dernière aventure. La scène d'ouverture souligne d'ailleurs cette symbolique du retour au jour et à la vie sociale, grâce au déneigement progressif des vitres de la voiture, laissant passer de plus en plus de lumière dans l'habitable. Resserrés sur deux jours et deux nuits, les agissements de Walter vont concerner toutes les autres personnes en relation avec lui, sa famille ou son commerce illégal ; chaque lieu et temps de confrontation est marqué par une lumière particulière, alternativement artificielle ou naturelle, rythmant harmonieusement l'ensemble dans un effet de clair-obscur permanent.

Un autre jeu des contrastes concerne les registres : durant les cinq saisons où il suit le destin de Walter White, le spectateur est passé par tous les sentiments : le *pathos* face à la maladie, les difficultés financières ou la médiocrité des personnages ; la jubilation comique voire burlesque lors des instants d'apprentissage où il s'agit de s'aguerrir au nouveau statut de baron de la

drogue ; le plaisir de la complicité lors des situations reposant sur le quiproquo ou le mensonge ; l'alarme dramatique une fois installée la mécanique bien connue du trafic, vérifiant l'adage qui veut que la douleur de la chute soit proportionnelle au prodige de la réussite. Le dernier épisode est marqué par une grande unité de ton, conforme à la solennité des derniers rendez-vous, ultimes occasions de dire la vérité, de toucher l'adversaire, de plaider pour sa cause. S'il a précédemment joué sur les variations d'un mutisme tour à tour gênant, inquiétant, lamentable ou même collusoire, Walter White pèse le poids de chacun de ses mots, faisant (enfin) preuve d'une (atroce) sincérité.

La forte dualité du couple Walter White et Jesse Pinkman (Aaron Paul), qui ont été tour à tour alliés et rivaux, est une autre mécanique du contraste. Activée depuis les premiers instants de la série, elle n'a cessé de fonctionner à plein régime : Walter White est un professeur, socialement installé, père de famille, accablé par les vicissitudes de sa vie modeste ; Jesse Pinkman est son ancien élève, apprenti trafiquant de drogue, lui-même dépendant, sans entourage familial proche, vivant sans se soucier du lendemain. Leur collaboration, à première vue invraisemblable, nourrit la complexité psychologique des personnages. Doublement Pygmalion dans leur apprentissage respectif de l'illégalité, ils profitent chacun des talents de l'autre pour accéder à un autre qu'eux-mêmes : poussé au crime, Jesse se révèle plus mature et loyal qu'au départ et, à l'inverse, Walter fait preuve d'une corruption initialement insoupçonnée. Ces devenir semblent d'ailleurs contenus dans leurs patronymes mêmes, en opposition chromatique et symbolique : *white*, le blanc aux multiples connotations parmi lesquelles la pureté, la neutralité ou l'absence ; *pink*, le rose comme couleur de la légèreté, de l'enfance et de l'ambivalence identitaire¹. Les désignations ont également

1. Ajoutons sur ce point que le processus de fabrication de la méthamphétamine utilisé dans la série repose sur le principe du *Red, White and Blue Process*. Les trois couleurs désignent les trois éléments principaux de la préparation : le phosphore (rouge), la pseudoéphédrine (blanc) et l'iode (bleu). On peut considérer qu'elles symbolisent aussi les pôles actanciels de la série : l'objet (la drogue obtenue par

du sens. S'adressant à Walter en disant « *Mr. White* », Jesse reconnaît en lui la figure du mentor, le professeur qu'il a toujours été et par rapport auquel l'ancien élève continue de s'identifier. Ce poids de l'institution scolaire ou du marquage social, garant de statuts respectifs, persiste d'ailleurs presque anormalement, en dépit des événements. Walter, lui, est le seul à nommer Jesse par son prénom. Tous les autres lui préfèrent son patronyme « *Pinkman* », qui signale cet état transitoire entre l'enfant (par la connotation de candeur de l'adjectif *pink*) et l'homme (par le suffixe *man*¹).

Au terme de leur parcours respectif, ils figurent deux versants d'une obsession narrativement et psychologiquement productive. Une fois prise dans l'engrenage de la productivité, la volonté tenace de Walter d'assurer l'avenir de sa famille devient progressivement monomanie, de sorte que tous les moyens qu'il met en œuvre pour s'affranchir de l'implacable finissent par l'emprisonner dans une spirale de violence, de mensonges et de secrets. Jesse opère une trajectoire inverse, il se défait de ses dépendances initiales – à la drogue, à la reconnaissance affective – éprouvant dans la douleur qu'elles lui ont dicté de mauvais choix, et termine libéré de ses chaînes, réelles et mentales, dans une fuite en avant qui n'a pour limite que la seule imagination du spectateur,

les personnages qui est pure mais bleue), le sujet (Walter White, le blanc) et celui qui occupe plusieurs postures actancielles (Jesse Pinkman, le rose, nuance mêlée de rouge et de blanc, destinataire, destinataire, adjuvant ou opposant).

1. Ce jeu des oppositions et des signifiants onomastiques n'est pas sans rappeler une scène importante du film *Reservoir Dogs* de Quentin TARANTINO, sorti en 1992. Invités à adopter des pseudonymes les rendant anonymes les uns aux autres et à s'abstraire ainsi de leur vie « civile », les différents gangsters se satisfont plus ou moins du choix de la couleur qui leur est associée. Mr. Pink (Steve Buscemi) s'indigne d'avoir hérité d'un alias peu effrayant (« *Mr. Pink sounds like Mr. Pussy.* ») et envie celui de Mr. White (Harvey Keitel), « *a cool-sounding name* ». Réactivant de nombreuses références aux films de gangsters, par cette intertextualité, la série joue le jeu de la connivence avec le spectateur. Si la scène du film insiste sur la dimension comique et dramatique (au sens où elle génère de l'action, comme de coutume chez Quentin Tarantino) de la parole, elle identifie aussi fortement et individuellement les membres de la bande réunie, grâce à ces effets de connotations.

comme le suggère d'ailleurs Vince Gilligan lui-même :

Mon sentiment personnel est qu'il [Jesse] s'enfuit. Il est cependant plus probable de penser, aussi négatif que cela puisse paraître, qu'on va trouver ses empreintes partout dans le laboratoire et qu'on va finir par le retrouver au bout d'un jour, d'une semaine ou d'un mois. Et qu'il sera toujours tenu responsable du meurtre de deux agents fédéraux. Mais oui, même si cette issue est la plus probable, j'imagine qu'il fuit, qu'il part en Alaska, qu'il change de nom et qu'il a une nouvelle vie. C'est ce qu'on veut pour le gamin. Il le mérite².

Assurant le succès de la série, public et critique, par l'obtention de nombreuses récompenses pour ses acteurs³, la relation duale et duelle enrichit considérablement le propos moral ; bien plus qu'un faire-valoir, Jesse ne sert pas seulement à la dialectique du maître et de l'élève. Alors qu'il devait initialement mourir à la fin de la première saison⁴, il est le garant, dans la lutte éthique de Walter White, d'un équilibre précaire mais productif, puisqu'il incarne à la fois le marginal à ne pas devenir et un adulte en puissance potentiellement bon. Face au déterminisme et à la finitude figurés par le personnage de Walter, sa perfectibilité ne cesse d'ouvrir les horizons de la série, et ce

2. « My personal feeling is that he got away. But the most likely thing, as negative as this sounds, is that they're going to find this kid's fingerprints all over this lab and they're going to find him within a day or a week or a month. And he's still going to be on the hook for the murder of two federal agents. But yeah, even though that's the most likely outcome, the way I see it is that he got away and got to Alaska, changed his name, and had a new life. You want that for the kid. He deserves it. », « Vince Gilligan: Kingpin of the Year 2013 » dans *GQ*, <<http://www.gq.com/moty/2013/vince-gilligan-men-of-the-year-kingpin>>, traduction de l'auteur, consulté le 10/04/2015.

3. Un inventaire des nominations et des récompenses est disponible sur le site *Imdb.com*, <<http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards>>, consulté le 10/04/2015.

4. La performance de l'acteur Aaron Paul a, entre autres, motivé ce choix scénaristique, comme en témoigne Vince Gilligan lors d'une *masterclass* en 2010, *Breaking Bad, Cast and Creators Live at the Paley Center*, <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9EE68B588AC82CA5>>, consulté le 30/05/2015.

jusque dans les tous derniers instants, puisqu'on le quitte par une coupe brutale alors qu'il fuit en voiture en hurlant, le raccord nous ramenant d'autant plus violemment à la solitude de Walter au plan suivant.

À l'image de cet effet de montage qui fait se succéder cri et silence, soulignons pour terminer cet inventaire des contrastes signifiants, que l'ultime épisode exploite pleinement les variations d'intensité sonore déjà efficaces dans le reste de la série. Les dernières vérités sont cinglantes car elles rompent le mutisme habituel de Walter, en opposition avec la hâblerie de son avocat véreux mais sincère Saul Goodman (Bob Odenkirk) ou l'impudence de Jesse. Elles résonnent d'autant plus fortement qu'elles sont proférées lors de rencontres dans lesquelles la violence est étouffée par les circonstances (la proximité d'un bébé qui dort, un lieu public).

Catalyse, la densité temporelle

Comme dans une expérience de chimie, une fois mis en contact, ces différents éléments deviennent efficaces et produisent des réactions, parfois grâce à un catalyseur, déclencheur ou accélérateur de la transformation. Émettons ici l'hypothèse que le traitement de la temporalité ait pu tenir fonction de catalyse. Dès le premier épisode, le spectateur est averti que Walter n'a que deux ans à vivre. Les cinq saisons se déploient dans cet intervalle, jalonné par les trois anniversaires successifs de Walter, et le rituel du bacon disposé en forme de chiffres au petit-déjeuner (voir fig. 1, 2 et 3).

Si ce n'était ce compte à rebours inversé, il s'avérerait plutôt difficile de mesurer ce temps diégétique, tant le rythme est aléatoire (un épisode peut rendre compte d'une seule journée comme de plusieurs semaines) et tant la narration met en avant des états transitoires, des situations d'attente ou des étapes de latence plus que les événements eux-mêmes¹. Pour preuve, malgré l'avènement du double Heisenberg, la série ne précipite jamais le

1. Par exemple, le climat aride d'Albuquerque ne laisse rien voir des saisons qui passent. La grossesse de Skylar White et la croissance du nourrisson sont plutôt laissées en arrière-plan et ne tiennent pas lieu de repères.



Figure 1 : compte à rebours inversé
Pilot, réal. Vince Gilligan, s01e01, 5'20



Figure 2 : *Fifty-One*, réal. Rian Johnson, s05e4, 13'51''



Figure 3 : *Live Free or Die*, réal. Michael Slovis, s05e01, 0'33''

cours des actions, comme c'est le cas dans les modèles classiques des films de gangsters, et ce même lorsque la tension est à son comble ou que la violence est l'unique issue possible. C'est ainsi que Walter White reste jusqu'au bout un Heisenberg *en puissance*. Ce choix scénaristique crée de nombreux moments d'expectative, de contemplation, voire même d'ennui et, en conséquence, laisse au spectateur le loisir d'éprouver – dans tous les sens du terme – le temps qui passe. La perception du temps est focalisée sur Walter White, ce qui renforce la perspective eschatolo-



Figure 4 : fuir le temps.
Felina, réal. Vince Gilligan, s05e16, 6'53"

gique de la série et l'isolement du personnage. La construction de la dernière saison en est aussi un indice. Diffusée sur deux ans (en 2012 et en 2013), elle ménage une pause médiane conçue sur le principe du *cliffhanger*, puisque Hank Schrader (Dean Norris), agent de la DEA sur la piste du trafic de méthamphétamine et non-accessoirement beau-frère du héros, a découvert que Walter White et Heisenberg ne sont qu'une seule et même personne. Les deux épisodes liminaires (saison 5, épisode 1, *Live Free or Die*, et saison 5, épisode 9, *Blood Money*) débutent de la même manière par un *flashforward* nous projetant plusieurs mois en avant, le jour du 52^e anniversaire de Walter, dernier jour de sa vie et de la série. L'ellipse et le sommaire sont utilisés dans l'épisode 5 de la saison 5, *Granite State*, pour éluder ou condenser les conséquences de la confrontation de Walter et de sa fuite afin de « rattraper » le temps diégétique en cours amorcé par les deux *flashforwards*. Ces manipulations temporelles et les effets de surprise ou d'attente qui en résultent produisent un certain relativisme entre le temps narré et le temps vécu ; il n'est donc pas anodin de remarquer qu'un des premiers gestes de Walter revenu de son exil est d'abandonner sa montre (voir figure 4¹).

1. Cette valeur symbolique diffère de la justification avancée comme accidentelle par Vince Gilligan : parce qu'il ne porte pas de montre dans les *flashforwards* tournés avant l'épisode final, le raccord nécessite que Walter la retire. Parce que c'est un cadeau de Jesse pour son 51^e anniversaire, ce geste peut alors signifier la rupture avant l'affrontement avec son adversaire. « It was a symbol of Walt, seeing the end is near, cutting ties with one of his "arch-nemeses", Jesse. » « C'était un symbole pour Walt, qui, voyant la fin

De semblables fluctuations de la densité temporelle sont à l'œuvre dans le dernier épisode, puisque, alors que la chute est amorcée, toute tentative d'emballage ou de précipitation est tenue à distance, retardant la confrontation finale avec Jesse à la 47^e minute d'un épisode qui en compte 55. Ainsi, bien qu'ils aient tous deux de multiples raisons de vouloir leur mort respective, le présumé déferlement de violence est finalement étouffé ou plutôt endigué par la vengeance dirigée sur tous les autres malfrats².

En accordant plus d'importance aux préparatifs de la sortie qu'à la sortie elle-même – fatale –, l'épisode *Felina* est construit comme une pièce de théâtre en plusieurs actes, avec les changements de temps, de lieux et de protagonistes qu'ils supposent. Successivement, Walter rencontre : Elliott et Gretchen Schwartz (Adam Godley et Jessica Hecht), ses anciens collègues scientifiques qui l'ont évincé de leur projet commun, désormais mandatés pour léguer sa fortune à ses enfants ; deux anciens partenaires (Matt L. Jones et Charles Baker) ; deux trafiquants, Todd Alquist (Jesse Plemons) et Lydia Rodarte-Quayle (Laura Fraser) ; Skyler son épouse (Anna Gunn) ; d'autres trafiquants et enfin Jesse. À chaque fois, il agit, parle et échafaude des plans dans le but de régler les dernières affaires, mais l'acmé émotionnelle est atteinte lors du face à face avec son épouse. Servi par une minutieuse mise en scène jouant des effets de caché, dévoilé ou reflété, il s'impose comme l'ultime moment de vérité. Avouant qu'il a pris du plaisir à être bon dans cette voie du trafic illégal et qu'il l'a fait pour lui, pour se sentir exister, Walter lève enfin le voile sur ses motivations profondes et libère sa femme et sa famille de la culpabilité d'être les motifs de ses choix : « Je l'ai fait pour moi. Ça me plaisait. J'étais bon. Et j'étais vraiment... j'étais vivant³. » À ce moment de

s'approcher, coupe les liens avec son "ennemi juré", Jesse. » traduction de l'auteur. Vince Gilligan, propos cités par *Vulture.com*, <<http://www.vulture.com/2013/09/breaking-bad-finale-facts-learned-on-talking-bad.html>>, consulté le 10/04/ 2015.

2. Walter retrouve Jesse retenu prisonnier pour cuisiner de la méthamphétamine par ceux qui ont repris le marché. Il les abat tous et laisse partir Jesse.

3. « I did it for me. I liked it. I was good at it. And I was



Figure 5 : Demeure pour l'éternité
Felina, réal. Vince Gilligan, s05e16, 53'49"

parole cathartique, succèdent deux scènes « d'adieu » à ses enfants – un nourrisson endormi et un fils observé de loin –, le silence, la distance physique et morale symbolisant alors toute la retenue d'un père qui n'a jamais vraiment trouvé sa juste place auprès de ses enfants. Tendre un piège à ses ennemis, trouver un moyen de transmettre sa fortune à ses enfants et dédouaner ses proches pour ses propres actes, les actions de la première partie de l'épisode concernent son héritage et augurent que la vie continue. La seconde partie, elle, a pour visée que tout s'arrête : les ennemis sont exécutés, la collaboration avec Jesse est définitivement terminée et Walter succombe à sa blessure.

Transformation, opération de sublimation

Finalement, le temps de l'agonie se trouve lui aussi transformé par ce traitement de la durée, puisque le dernier plan de Walter mourant le fige pour l'éternité dans le lieu où il se sentait le plus vivant, c'est-à-dire le laboratoire (voir fig. 5).

Si la mort suppose une altération du corps, du point de vue de la fin de la série, elle touche moins à la matière qu'au symbole, puisque la dégradation physique de Walter était amorcée depuis le premier épisode. En tant que professeur, il enseigne à ses élèves que la chimie est l'étude du changement.

really... I was alive. » saison 5, épisode 16, 33'20", traduction de l'auteur.

Vous voyez, techniquement, la chimie, c'est l'étude de la matière, mais je préfère penser que c'est l'étude du changement. Les électrons changent de niveau d'énergie. Les molécules changent leurs liaisons. Les éléments se combinent et deviennent des composés. Mais tout cela c'est de la vie, non ? C'est la constante, c'est le cycle. C'est la solution, la dissolution. Et ainsi de suite, encore et encore. La croissance, puis la décomposition, et la transformation¹.

Valable autant dans la chimie que dans la vie (pour les sentiments, les relations ou les échanges), cette théorie de la muabilité concerne aussi la mécanique du scénario, qui transforme la ruine et la décadence en sortie sublime. En physique, la sublimation est l'un des changements d'état de la matière, passant de l'état solide à l'état gazeux, sans passer par l'état liquide. Dans l'imaginaire collectif et le sens commun, l'idée qu'un corps solide puisse devenir gazeux, c'est-à-dire aérien et invisible, suppose une force d'élévation, une opération de dématérialisation, un passage de la terre au ciel (duquel n'est pas exempt un certain symbolisme religieux que nous laissons volontairement de côté). La psychanalyse reprend à son compte cette notion de sublimation pour désigner chez Freud une énergie créatrice émanant de pulsions sexuelles détournées de leurs objets premiers². La philosophie nietzschéenne admet la sublimation comme réponse à la question suivante : « Comment quelque chose peut-il naître de son contraire, par exemple la raison de l'irrationnel, le sensible de l'inerte, la logique de l'illogisme, la contemplation désintéressée du vouloir avide,

1. « You see, technically, chemistry is the study of matter, but I prefer to see it as the study of change. Electrons change their energy levels. Molecules change their bonds. Elements combine and change into compounds. But that's all of life, right ? It's the constant, it's the cycle. It's solution, dissolution. Just over and over and over. It is growth, then decay, then transformation. » saison 1, épisode 1, *Breaking Bad*, 7'36", traduction de l'auteur.

2. Sur les différentes conceptions de la sublimation en psychanalyse, on pourra consulter Henri REY-FLAUD, « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », *Figures de la psychanalyse* 2/2002 (n° 7), p. 137-148, [www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-137.htm], consulté le 10/04/2015.

l'altruisme de l'égoïsme, la vérité des erreurs¹ ? » pour le premier aphorisme de *Humain, trop humain*, « Chimie des idées et des sentiments ». La métamorphose de ces forces opposées n'est le fruit ni d'un miracle, ni du hasard, puisqu'elle résulte du fait que ces éléments ne sont qu'*en apparence* contraires, mais qu'ils sont devenus « sublimations dans lesquelles l'élément fondamental semble presque volatilisé et ne trahit plus son existence qu'à l'observation la plus fine² ».

Seule une « observation la plus fine » qui soit, nourrie de la rigueur et la précision de l'expérience chimique, met donc en évidence les principes essentiels et les subtiles phases de changement. C'est en quelque sorte ce qu'exécute le scénario, à l'échelle de la série, en explorant les caractères et les psychologies. Considérée depuis son terme, la série fonctionne comme un système global, dans lequel tous les éléments font sens les uns par rapport aux autres. Le spectateur avisé se plaît à identifier des jeux de coïncidences et de correspondances, les fans à accompagner la diffusion de décryptages échangés sur les réseaux numériques. Le titre de cet ultime épisode, *Felina*, prénom ou surnom énigmatique, a ouvert le champ à plusieurs interprétations, et ce plusieurs semaines avant même la diffusion : anagramme de « *finale* », allusion à une chanson récurrente de l'épisode – la ballade country *El Paso* interprétée par Marty Robbins en 1959³ – ou encore combinaison des éléments fer (Fe), lithium (Li) et sodium (Na), soit symboliquement le sang, la drogue et les larmes. S'il n'est une unique vérité et interprétation, ces tentatives de rendre signifiants tous les éléments (comme un numéro d'immatriculation, « JG8-516 », pouvant désigner le 16^e épisode de la 5^e saison ou encore le rang de ce der-



Figure 6 : dernier reflet
Felina, réal. Vince Gilligan, s05e16, 53'23"

nier épisode, 62, correspondant au samarium (Sm), élément utilisé pour les radiothérapies), signalent surtout le plaisir du code, qu'il soit scriptural, chimique ou intermédiaire. Plaisir, ou du moins souci, même intradiégétique, pour Walter qui utilise les chiffres d'un ticket de loterie pour se souvenir des coordonnées GPS de l'endroit où il a enterré son magot. Laisser ainsi mûrir une glose herméneutique est un excellent moyen pour la fiction de favoriser la proximité avec un univers et un personnage, aussi corrompu soit ce dernier, et assurer la continuité de la fiction.

En droite ligne des plus beaux anti-héros de la littérature et du cinéma, Walter White ne peut guère laisser le spectateur indifférent, tant il trouble la frontière entre le bien et le mal, entre le martyr et le démon, entre le protecteur et l'agresseur. C'est en toute logique que sa sortie est un véritable chant du cygne, pour l'intelligence de son entreprise (qui simultanément sauve tous « les gentils » et punit tous « les méchants »), mais aussi pour l'éclat du tout dernier plan. Seul dans le dernier laboratoire où cuisinait Jesse, il contemple le matériel au son des premières mesures de *Baby Blue* par Badfinger⁴, morceau qui clôt la série. Des gyrophares de police apparaissent au loin. Avant de s'effondrer, son dernier geste se porte sur une cuve de métal. Un gros plan sur sa main ensanglantée laisse entrevoir une dernière fois son reflet, flou, déformé, déjà absent (cf. fig. 6) semblable à celui aperçu au travers d'une vitre

1. Friedrich NIETZSCHE, *Humain, trop humain I* (1876) G. Colli et M. Montinari (trad.), Paris, Gallimard, 1968, p. 23. Cité par Charles Baladier, « La sublimation selon Freud », dans *Dictionnaire Robert*, Paris, Seuil, <[http://robert.bvdep.com/public/vvp/Pages_HTML/\\$\\$SUBLIME3.HTML](http://robert.bvdep.com/public/vvp/Pages_HTML/$$SUBLIME3.HTML)>, consulté le 10/04/2015.

2. *Ibid.*

3. Cette ballade narre le triste destin d'un cowboy amoureux de Feleena, exilé pour avoir voulu défendre l'honneur de cette dernière et revenant en ville pour finalement se faire tuer.

4. Les paroles polysémiques expriment à la fois regret et sincérité pour un « amour » perdu, « Baby Blue », pouvant désigner aussi bien une personne (Skyler, Jesse, ses enfants) que la drogue (l'honneur et la fierté de son ouvrage).



Figure 7 : tourner le dos à sa vie
Felina, réal. Vince Gilligan, s05e16, 36'56"

lorsqu'après avoir dit « au revoir » à son fils, en jetant sur lui un dernier regard affectueux, il tourne le dos à cette (sa) vie¹ (voir fig. 7).

S'ensuit un travelling vertical dans l'axe de son regard souriant, qui s'élève haut et lentement bien au dessus de lui, du laboratoire et des policiers qui se pressent. Le choix de ce plan en mouvement n'est pas sans évoquer d'autres fins notables comme celle de Travis Bickle dans *Taxi Driver*² qui, mortellement blessé, s'assoit et fait mine de se tirer une balle dans la tête. Son regard frontal trouble une dernière fois le spectateur, qui quitte ce tueur paranoïaque et schizophrénique grâce au travelling vertical, qui met littéralement à distance la violence, comme pour mieux la concevoir. C'est également par un travelling vertical que le spectateur est invité à « sortir » de la maison de Tony Montana dans *Scarface* ; mais ce plan répond à la brutalité de la chute, physique (et sociale) du malfrat, accompagnée par un plan en contre-plongée et un travelling descendant. L'élévation finale sert à mieux contempler les ruines de cet empire perdu. Dans un registre autre, les derniers plans de la série *Lost*³ figurant la mort de Jack Shepard ont recours à un mouvement similaire. Toutefois, un montage de cette vue surplombante avec des images mentales charge cette fin d'une fonction

1. Ajoutons pour renforcer encore cette idée d'une abstraction du personnage à son monde que lors de sa confrontation avec Skyler, il est présent avant que le spectateur ne le découvre masqué par un poteau. Marquée par un très léger travelling, son apparition est saisissante, comme celle d'un fantôme.

2. Martin SCORSESE, *Taxi Driver*, 1976.

3. J. J. ABRAMS, Jeffrey LIEBER, Damon LINDELOF, *Lost*, ABC, 2004-2010.

narrative de résolution beaucoup plus forte que celle de *Breaking Bad*. S'il n'y a plus rien à dire de l'intrigue, s'il n'y a plus à juger le personnage ou ses actes, alors que signifie ce travelling vertical ? De quoi est-il l'expression ? Avançons deux réponses. Pour celui qui croit en l'âme humaine, il peut figurer un mouvement de séparation du corps et de l'esprit, une élévation spirituelle, céleste, divine. Mais pour celui qui n'y croit pas, il peut être considéré comme une variante du zoom arrière (sauf que dans ce cas, la caméra ne bougerait pas), réduisant à une taille infime un objet d'abord grossi, jouant des effets de relativisme et d'échelle. Alors une fois encore, la chimie est opérante, en tant que science de l'infiniment petit. Walter White appartient à cette seconde catégorie, lui qui, dans un *flashback* du troisième épisode de la saison I, *And the Bag's in the River*, établit la liste des composants chimiques du corps humain et, constatant qu'il *manque* un élément, qui pourrait être l'âme, conclut : « L'âme ? Il n'y a rien d'autre que de la chimie ici⁴. » S'il n'y a rien d'autre que la chimie, c'est qu'il n'y a rien d'autre que le changement à observer. S'il n'y a pas d'âme, c'est qu'il n'y a rien à sauver. Et nulle douleur à perdre son âme s'il n'y en a point.

Désormais diffus dans l'esprit du spectateur comme était diffuse l'image insaisissable de Heisenberg dans l'esprit de ceux qui le redoutaient, Walter White a son nom inscrit au panthéon des criminels et concourt à la pérennité de ces figures rendues mythologiques par le cinéma et les séries télévisées. Il aura même contribué à complexifier un peu plus ces modèles, en adjoignant au discours habituel sur l'ambition, la violence et la reconnaissance sociale, les thèmes moins fréquents et plus pathétiques de la morbidité et de la routine familiale. Mieux, Vince Gilligan produit une fin alternative, mettant en scène Bryan Cranston dans son rôle de Hal dans *Malcolm in the Middle*. Ce bref *spin-off*, dont la visée parodique ravit les spectateurs en convoquant des références à d'autres séries encore, renvoie à un trait commun des deux séries, à savoir ce père inapte mais

4. « The soul ? There is nothing but chemistry here. » saison I, épisode 3, 46'04", traduction de l'auteur.

toujours attachant. Il laisse d'abord croire que la vie de Walter White n'était qu'un (mauvais) rêve, avant d'insinuer par des signes encore à décoder, tels un chapeau semblable à celui d'Heisenberg ou le lapsus entre les prénoms des deux épouses, Lois (Jane Kaczmarek) et Skyler, que cette parenthèse est peut-être encore entrouverte. Subtil moyen de ne pas tout à fait en finir.

Vanessa LOUBET-POËTTE