

L'amour des détails: regarder *Breaking Bad*

The love of details: watching Breaking Bad

FRANÇOIS JOST^a

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, France

RÉSUMÉ

Les séries télévisées les plus innovatrices profitent de nouvelles formes d'audience qui conduisent le fictif vers le ludique et attribuent à l'acte de visionnage l'allure d'un jeu. Avec les fonctions de pause ou zoom aux détails, les nouveaux outils de visionnage permettent au spectateur de participer davantage aux actes créatifs, tandis qu'il peut aussi se réjouir d'une activité récréative. L'analyse de *Breaking Bad* accomplie dans cet article démontre ces possibilités, tout en soulignant comme la "granularité" de l'unité minimale d'une œuvre télévisuelle s'est modifiée, de façon à se diriger à un spectateur qui, pour qu'il puisse bien comprendre ou savourer la série, doit procéder à une analyse des détails de l'image et de la bande sonore.

Mots-clés: Séries télévisées, *Breaking Bad*, nouvelles formes d'audience, détails

ABSTRACT

The most innovative television series take advantage of new audience forms that make the fictional tend to the ludic and give to the act of watching the aspect of a game. With the functions of freezing or enlarging the details, the new visualization instruments allow the viewer to participate a little more of the creative acts, while at the same time can enjoy a recreational activity. The analysis of *Breaking Bad* in this article demonstrates these possibilities, highlighting how the "granularity" of the minimum unit of a television work has changed, in order to address a new kind of spectator. This spectator should be able to analyze the details of image and soundtrack to understand or taste the series.

Keywords: Television series, *Breaking Bad*, new forms of audience, details

^a Professeur de Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Il dirige depuis 2012 le laboratoire Communication Information Médias. – Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0641-9200>. E-mail: francoisjost@orange.fr

D

L'amour des détails

SELON UMBERTO ECO, il est trois façons d'aborder une œuvre: l'intention de l'auteur, l'*intentio auctoris*, pour reprendre ses propres termes, c'est-à-dire ce qu'a voulu faire le créateur d'une œuvre, en l'occurrence, une série; l'intention de l'œuvre, l'*intentio operis*, ce que l'on peut tirer de l'analyse de l'œuvre elle-même, et l'intention du lecteur, l'*intentio lectoris*.

Chassée par la grande porte de la théorie du texte dans les années 1960-1970, l'*intentio auctoris* est revenue ces temps-ci par la fenêtre. Beaucoup d'analyses se fondent sur les interviews des créateurs et des commentaires qui accompagnent les épisodes dans les éditions DVD. Une autre voie empruntée couramment par les chercheurs est de mettre au jour l'*intentio operis*: on va chercher dans une série les signes de la sérialité. On essaye d'y déceler à la fois un phénomène historique (l'histoire de la sérialité) ou un phénomène économique propre aux industries culturelle (l'obligation de sérialiser les productions audiovisuelles pour abaisser les coûts et fidéliser le spectateur).

J'aimerais dans cet article suivre une troisième piste: envisager les relations entre l'*intentio auctoris* et l'*intentio lectoris* et comprendre comment cette articulation se répercute sur la composition et la construction des séries. En d'autres termes, plutôt que d'envisager ces intentions comme trois points de vue isolés, que l'on peut adopter au choix, je souhaite montrer comment l'*intentio lectoris* ou, si l'on veut, l'*intentio spectatoris* agit en amont sur l'écriture des séries. Dans une perspective plus pragmatique que sémiologique, je partirai de hypothèse que le spectateur, loin d'être une instance stable, que l'on pourrait penser comme une position (un peu à la façon de Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire*), le spectateur, donc, change au cours de l'histoire des médias en fonction de la façon matérielle dont il regarde les films ou les séries.

À l'époque de *Dallas*, c'est-à-dire au tout début des années 1980, les spectateurs ne disposaient que rarement d'un outil de mémoire comme le magnétoscope. En sorte que, pour suivre une série, ils faisaient essentiellement appel à ce que les psychologues appellent une "mémoire de situation". Pour comprendre le récit, il leur suffisait de suivre les dialogues et de situer l'action: bureau, ranch ou piscine. Peu importait la forme des verres de whisky ou les tableaux accrochés aux murs. L'interprétation du spectateur s'élaborait au niveau des structures narratives et l'*intentio lectoris* ne visaient nullement des unités minimales plus petites que le plan. Dans ce contexte, le magnétoscope étaient la plupart du temps, sauf pour les analystes professionnels, une télévision de rattrapage. *Il devenait possible de dissocier le temps du visionnage du temps de la diffusion.*

Le spectateur d'aujourd'hui a bien d'autres ressources et, comme on sait, il ne regarde plus les séries uniquement sur un téléviseur: les jeunes, notamment, préfèrent les suivre sur leur ordinateur, leur tablette, voire leur *smartphone*.

Regarde-t-on de la même manière une fiction sérielle que sur le téléviseur des années 1980? Sans doute pas. La granularité de l'unité minimale n'est plus la même. Il est devenu facile d'aller en deçà des structures narratives. Nous avons couramment:

- la possibilité de grossir l'écran pour observer un détail, d'un simple geste;
- la nécessité d'observer l'écran pour jouer à des jeux vidéo et pour trouver le détail qui permettra de passer d'un pallier à un autre;
- et, donc, de découvrir des éléments beaucoup plus petits que le plan.

Notre regard est devenu centripète: au lieu de nous éloigner du texte pour construire des structures narratives, nous y entrons de plus en plus, nous y pénétrons à volonté: ce que les psychologues appellent la "mémoire du texte" est facilitée. Mais il y a plus encore. Pour nous assurer que nos découvertes visuelles ou sonores sont justes, nous avons la possibilité de former des communautés comme jamais auparavant:

- en discutant de ce que l'on a vu sur des forums spécialisés dans nos séries préférées
- en les signalant sur twitter
- en constituant des wikis sur les séries, etc.

En somme, de nouveaux usages de la fiction et des œuvres se sont fait jour. Toutes ces ressources de décomposition de l'image et de partage ont transformé la réception en profondeur.

Ces nouvelles façons de voir s'observent aujourd'hui dans la manière dont les partisans de la théorie du complot utilisent les images de l'actualité. *The X Files* affirmait dans les années 1990 "les images mentent", "la vérité est ailleurs". On a vu, après l'attentat de *Charlie-Hebdo*, l'attitude presque inverse: certains ont cherché dans les images des détails qui infirmaient ce que les complotistes appellent la "version officielle": le changement de couleur du rétroviseur de la voiture des terroristes à deux moments différents était la preuve, selon eux, que les médias nous mentaient.

Dans le cadre du présent article, j'en resterai néanmoins à ces produits des médias récréatifs et créatifs que sont les séries télévisées pour montrer comment les plus inventives tirent partie de cette nouvelle façon de voir, tirant le fictif vers le ludique et donnant au visionnage l'allure d'un jeu que continuent à leur manière les spectateurs. Je m'appuierai sur une analyse de la série *Breaking Bad* pour montrer que la "granularité" de l'unité minimale a changé et qu'elle s'adresse à un spectateur qui, pour comprendre ou savourer la série, doit procéder à une analyse des détails de l'image et de la bande son.

Mais qu'est-ce qu'un détail? On pourrait aller chercher un modèle du côté de la littérature avec l'opposition faite par Barthes entre fonctions cardinales,

D

L'amour des détails

les grandes lignes de l'intrigue, et catalyses, ces éléments moins importants, pas forcément nécessaires pour l'intellection du récit, mais qui font vrais, qui donnent un "effet de réel" (Barthes, 1964). S'ils sont opératoires dans une certaine mesure, je préfère partir de la remarquable étude de Daniel Arasse (2009) plus directement applicable à un travail plastique sur les images et les sons.

Arasse distingue deux sens du terme détail. Le premier, *particolare* en italien, désigne une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble, par exemple, pour un visage, les sourcils, le blanc des yeux, la couleur de l'iris (Ibid.: 10). Caractérisée comme *iconique*, cette dimension peut s'appliquer à la minutie d'une peinture, précise dans les moindres détails. C'est ce sens que l'on emploie quand on parle du "souci du détail" d'un réalisateur, qui, à l'opposé du décorateur de *Dallas* que j'évoquai tout à l'heure, soigne les plus petites parties du décor, comme, mettons Soderbergh dans *The Knick* (2014-aujourd'hui).

"Détail" a aussi un autre sens, directement dérivé de l'italien *dettaglio*, qui renvoie à celui qui "taille" un objet, qui le *découpe*. Qualifié cette fois de "pictural" par Arasse, il est le "le résultat de celui qui "fait le détail", qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur" (Ibid.: 11). Cette alternative nous ramène à la distinction entre *intentio auctoris* et *intentio lectoris*. Qu'il s'agisse du "peintre ou du spectateur" ne revient en effet pas au même. Le détail inventé par le peintre est pleinement intentionnel, puisqu'il n'existerait pas sans son geste, c'est donc un "message intime du peintre dans le tableau" (Ibid.: 9). A l'inverse, le détail taillé dans le visuel ou le continuum sonore par le spectateur est attentionnel, il dépend de son propre découpage de l'œuvre.

Si la rencontre entre l'intentionnel et l'attentionnel en peinture est facilitée par le fait que, comme je viens de le dire, tout ce qui est représenté a été voulu par l'artiste – du moins dans la peinture figurative –, il en va autrement de la matière audiovisuelle. Que l'on fasse repeindre les feuilles des arbres comme Bresson n'empêchera jamais une saute de vent inattendue. *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, comme l'écrivait Mallarmé... En sorte que nous ne savons pas toujours si tel élément qui retient notre attention dans un film ou une série a été fait *exprès*. La seule assurance de la pertinence du découpage de l'image est la répétition ou l'ostension de l'élément isolé par l'analyste.

Parler d'intention ou d'attention est encore trop vague. Qu'a en tête celui qui fabrique un détail audiovisuel dans une série? Veut-il nous donner une indication nécessaire à l'intellection du récit ou, au contraire, simplement accomplir un geste artistique gratuit? Si en peinture, Arasse oppose l'iconique et le pictural, il semble bien que le paradigme opératoire soit l'opposition entre la pertinence narrative et la pertinence artistique.

A partir de cette distinction, on peut répartir les détails en trois catégories.

LES TROIS TYPES DE DETAILS DES SERIES

Les détails qui n'ont pas de signification intentionnelle

Ce sont tous ces éléments qui révèlent des incohérences au niveau du scénario ou, plus simplement, des fautes de script ou des aléas du tournage. Je pense à cette scène de *Breaking Bad* que je me rappelle avoir repassé plusieurs fois, où l'on aperçoit furtivement un homme qui marche devant un buisson plié en deux pour en conclure finalement que ce devait être un assistant trop lent à disparaître de la scène du tournage. Les fans appellent ces fautes des *goofs* (des gaffes) et leur habileté à les débusquer prouve que regarder une série aujourd'hui, c'est loin de se contenter de suivre une histoire, mollement assis dans son canapé, mais c'est s'arrêter sur l'image, revenir en arrière, comparer, etc. Des fans remarquent, par exemple, que, sur une photo où Dexter pose avec Harry (épisode 104), il y a des petits logos Hewlett-Packard indiquant qu'elle a été imprimée, alors qu'elle a été prise censément avec un appareil argentique (ce qui n'est d'ailleurs pas si contradictoire que ça: on peut retirer une photo scannée!)... Ces détails relèvent bien d'une attention spectatorielle, mais l'œuvre atteste leur existence matérielle, qui échappe aux auteurs en sorte qu'ils sont bien du ressort de l'*intentio operis*, qu'il vaudrait mieux appeler une "attestation textuelle" ou une "preuve textuelle".

Les détails qui ont une fonction narrative et dont la perception est nécessaire pour comprendre le récit

Certains sont relayés par l'observation d'un personnage, d'autres dépendent du sens de l'observation du spectateur, qui n'a pas de relais dans l'image.

Parmi les détails relayés par l'observation des personnages figurent évidemment les indices relevés par Columbo, dans la série éponyme, que le spectateur ne pourrait remarquer sans lui ou, plus récemment, l'interprétation de minuscules éléments du visible dont Sherlock Holmes tire des conclusions décisives pour ses enquêtes (dans la série du même nom).

Dans cette catégorie des détails-*particolare* figurent aussi tous ces signes que l'on observe à un moment donné et qui ne prennent leur sens que plus tard. Ainsi, dans *The Affair* (Showtime, 2014-aujourd'hui), ce moment où l'on observe sur la cuisse de l'héroïne, Alison, une entaille, sans très bien distinguer le geste qu'elle a fait auparavant pour se blesser avec un galet ramassé sur le sable. On ne comprendra que beaucoup plus tard, quand elle le fera à nouveau, que cette entaille est un symptôme de la culpabilité qu'elle éprouve.

Ce type de détails fait partie intégrante du scénario puisqu'il permet un raisonnement hypothético-déductif chez le spectateur. Il en va de même,

D

L'amour des détails

évidemment, pour les séries qui mettent en scène un détective qui remonte vers le criminel grâce à l'observation de détails, comme Holmes.

Les détails qui ont une fonction artistique et dont la perception est facultative

Au moment où Walter va entrer dans son laboratoire clandestin, caché dans une laverie industrielle, on aperçoit dans l'arrière-plan une enseigne avec ce mot *SIGNS* (épisode 305) (Figure 1). Cette invitation à une lecture sémiologique, attentive à considérer les images et les sons comme des signes, porte ses fruits. Dans *Breaking Bad*, rien n'est laissé au hasard. Pas même le choix scénaristique du lieu où Walter poursuit son activité coupable: une *laverie (laundry)*, où il fabrique la méthamphétamine qui sécrète un argent qui sera blanchi (*money laundering*) dans une station de *lavage* de voiture. Ce "sign", que très souvent les spectateurs ne remarquent pas s'adresse aux amoureux des séries qui recherchent des *easter eggs*, comme disent les fans. Il faut aller sur les sites de séries prestigieuses comme *Breaking Bad* pour constater combien chaque scène, chaque musique ou chaque titre fait l'objet d'une exégèse, de rapprochements culturels et de discussions.



FIGURE 1 – Walter arrive à son laboratoire clandestin

Ce mode de réception de la série rappelle le vertige de l'arrêt sur l'image qui s'était emparé des théoriciens et des spécialistes de l'analyse textuelle cinématographique. Cette pratique s'est démocratisée. Regarder une œuvre télévisuelle ou cinématographique, c'est aujourd'hui une démarche centripète assez proche de celle du héros de *Blow up*, qui tente d'en savoir plus en grossissant une photographie. Celui qui cherche des détails dans *Breaking Bad* n'est pas déçu. Les contrepoints audiovisuels sont toujours porteurs de sens. Quant aux images, ce sont des puits sans fond dans lesquelles il ne faut pas hésiter à s'enfoncer avec

curiosité en se posant des questions comme celle-ci: pourquoi Hector Tio Salamanca regarde-t-il à la télévision *Le Pont de la Rivière Kwai*?... La réponse est cachée comme le chasseur dans certaines devinettes visuelles d'antan... Réponse: parce que le colonel dont le film raconte l'histoire se fera sauter à la fin, comme Tio, qui sautera un peu plus tard dans sa chaise roulante piégée par Walter.

Parfois, on se trouve face à de véritables rébus visuels, dont le sens n'apparaît qu'à posteriori. Juste après le générique de l'épisode 412, Walter, sur le bord de sa piscine, fait tourner sur lui-même son revolver sur une table qui se trouve près de lui. Commence la chanson d'Apollo Sunshine, dont les paroles disent assez bien ce que Walter retourne dans sa tête:

*Why say "goodbye"
We are born again when we died but
We will never leave our lives*

Deux fois, le canon du revolver s'arrête, pointé dans sa direction. La troisième fois, il indique un pot de fleurs. Walter regarde, perplexe [Figure 2]. À la fin de l'épisode suivant, on apprendra que Brock n'a pas été empoisonné par de la ricine – ce qui accusait immanquablement Gus – mais intoxiqué par du muguet (*Lily of the Valley*), la fameuse fleur qui se trouvait au bord de la piscine. L'arrêt inopiné du revolver dans sa direction a été la source de son plan machiavélique. Dans la cinquième saison, il sifflotera *Lily of the Valley* en "cuisinant", chant religieux dont les paroles disent "Dans la douleur, c'est mon réconfort, dans la difficulté, c'est mon soutien"...



FIGURE 2 – Walter au bord de la piscine avec le muguet dans le fond

Si le spectateur recherche ce type de "récompense" dont parle Arasse, on ne saurait trop lui conseiller de toujours consulter les titres américains des épisodes

D

L'amour des détails

de *Breaking Bad*. Ils sont généralement porteurs de sens cachés. L'épisode 311 est intitulé *Abiquiu*: ce nom désigne d'abord la ville natale de la peintre Georgia O'Keefe, dont Jesse et Jane considèrent un tableau au début de l'épisode. Mais il a un lien plus secret avec l'épisode: tous deux discutent de la raison d'être de l'entreprise artistique qui consiste à peindre soixante fois une porte, puis Jesse embrasse sa petite amie, qui le repousse en disant "cela m'a donné envie de vomir", ce qui renvoie le spectateur attentif à l'épisode *ABQ* (qui est une nouvelle fois un homophone, en l'occurrence de *Abiquiu*), dans lequel Margolis a découvert sa fille morte d'une overdose, étouffée par son vomi. Plus souterrainement, le titre *ABQ* du dernier épisode de la saison 2 renvoie au premier épisode de la saison 3: tandis que la télévision annonce la chute de l'avion sur Albuquerque (*ABQ*), Walt décide de brûler son argent dans son *barbecue*: un plan pris de dessous la grille du *BBQ* montre la scène. Les deux scènes se suivent par ordre alphabétique...

Au rang des éléments verbaux qui mettent sur la piste du sens, il faut ajouter les chansons, très présentes dans l'ensemble de la série. Là encore, la perception de l'amour du détail, qui est à la base de l'écriture de *Breaking Bad*, différera selon qu'on regarde la série en français ou en anglais. Si, pour un francophone, les allusions ne sont pas forcément claires, gageons qu'elles le sont pour un anglophone.

Ainsi, le titre de l'épisode 302, *Caballo sin nombre*, qui signifie *un cheval sans nom* renvoie aux paroles de la chanson *A Horse With No Name*:

*After two days in the desert sun
My skin began to turn red
After three days in the desert fun,
I was looking at a river bed.
And the story is told, of a river that flowed
Made me sad to think it was dead.*

*You see I've been through the desert on a horse with no name
It felt good to be out of the rain
In the desert you can remember your name
'Cause there ain't no one for give you pain*

Au premier degré cette chanson chantée par le groupe America que Walt chantonne en conduisant renvoie à sa situation: il traverse une étendue désertique en voiture. Mais si l'on regarde l'ensemble de l'épisode avec les paroles en tête, elles prennent de nouvelles significations. Elles renvoient d'abord à une altercation entre Skyler et son fils: celui-ci se révolte parce qu'elle l'appelle Flynn: "Mon nom est Walt Junior! *Tu ne peux pas dire son nom? Moi, je l'aime*". Mais

quel est le nom de celui qui balance entre le tranquille père de famille nommé White et le terrible fabricant de meth connu comme Heisenberg? À la fin de l'épisode les deux "cousins" entreront chez lui à son insu, pendant qu'il prendra sa douche, apparemment insouciant, en fredonnant à nouveau *A Horse With No Name*. Quant au rapprochement de Walt et du cheval, il est dans la réplique de Saul: "Remettez-vous à cheval!". *Last but not least*, c'est au moyen de sa sonnette que Tío Salamanca épelle le nom de Walt, sans qu'il soit nécessaire (et possible pour le vieil infirme) de le prononcer. Il est bien *without name*.

Tous ces détails indiquent le niveau de granularité que *peut* adopter le visionnage de la série. Je dis "peut" car il n'est pas nécessaire à l'intellection de l'intrigue. Néanmoins, il ne s'agit pas seulement d'un jeu consistant à repérer des *easter eggs* dans le foisonnement audiovisuel. S'ils relèvent bien d'un découpage opéré par le spectateur et, à ce titre, ressortissent à la logique du *dettaglio*, leur fonction est plus musicale que picturale.

Des motifs sont annoncés, repris, variés comme de véritables motifs musicaux ou plutôt comme des leitmotifs dans un opéra de Wagner ou de Berg. Comme on sait, chez ces musiciens, des configurations musicales – phrases ou formules – sont attachées à des situations (l'appel du cor dans *Siegfried*, motif de la décision), à des lieux ou des choses (le Rhin, l'anneau), à des sentiments (Agitation) et bien sûr à des personnages. Et ces motifs viennent scander, pour une oreille exercée, des thèmes qui se dessinent sous la mélodie principale qui, elle, suit son cheminement, pourrait-on dire. C'est aussi ce qui passe dans une série comme *Breaking Bad*, sauf que l'intrigue joue le rôle de la mélodie principale et des détails visuels, verbaux ou sonores celui de leitmotifs. Il ne faut pas s'étonner, dès lors, que le montage opère comme une partition. C'est en faisant un tel constat que j'ai compris pourquoi j'aimais les séries: parce que j'y retrouvais un type de structuration qui régissait aussi les films de Robbe-Grillet, qui nous avait amenés, Dominique Chateau et moi, à proposer une nouvelle sémiologie (Jost; Chateau, 1979).

DES DETAILS A L'ŒUVRE

Le montage d'une série ordinaire est destiné à construire entre les scènes des liens de causalité (la scène A cause de la scène B) ou des liens temporels qui s'identifient très souvent non pas à la succession, mais à la simultanéité: l'entrelacement des histoires A, B et C a pour fonction d'interrompre une action tout en laissant entendre qu'au même moment, ailleurs, un autre personnage fait cette autre action montrée au spectateur. Si ces relations existent dans *Breaking Bad*, la série recourt aussi à un autre mode d'enchaînements, fondé sur des

D

L'amour des détails

homologies, des échos, des continuités de motifs. Quelques exemples pour me faire comprendre.

Mon premier exemple d'enchaînement sur un motif a une fonction narrative, mais cette fonction est pour ainsi dire cachée dans l'image. Walt se rend dans une grande surface de bricolage pour chercher des fournitures destinées à réparer le sol d'un placard dont le bois est en train de pourrir. Il se rend au rayon des peintures [Figure 3] et prend deux pots de blanc, quand, au hasard d'une allée, il remarque un caddy avec des produits qu'il soupçonne de servir à fabriquer de la drogue. Il pose alors ses pots de peinture, sort du magasin d'un pas décidé et va à la rencontre du possesseur du caddy. Un autre homme, à la carrure impressionnante, s'interpose. Mais c'est Walt qui se fait menaçant: "Restez en dehors de mon territoire!". Les deux supposés trafiquants ne demandent pas leur reste et s'enfuient. Une chanson a accompagné la scène, dont les paroles sont les suivantes. La chanson s'appelle DLZ ... une rime à KLZ?

*Congratulations on the mess you made of things
I'm trying to reconstruct the air and all that brings
And oxidation is the compromise you own
But this is beginning to feel like the dog wants a bone, say*

*Never you mind, death professor
Love is life, my love is better
Your victim flies so high
Eyes could be the diamonds confused with who's next
[...]*

Your fiction flies so high¹

¹ Félicitations pour le désordre
que vous avez fait des choses/
J'essaie de reconstruire l'air et tout
ce qu'il apporte/ Et l'oxydation
est le compromis que vous
possédez/ Mais cela commence
à sentir comme le chien veut ses
os/ Jamais vous ne vous souciez,
professeur de mort,/ Que l'amour
est la vie, mon amour est mieux/
Votre victime vole si haut/
Les yeux pourraient être des
diamants mélangés/ Avec Qui
est le suivant?/ [...] Votre fiction
vole si haut



FIGURE 3 – Walter prend un pot de peinture Kilz

En quelques minutes, le tranquille bricoleur est redevenu le danger qu'il peut être, un *professeur de mort*. S'il semblait encore l'ignorer, le décor l'avait déjà suggéré: *Walt kills*, comme le prédisait la marque de peinture (*Kilz*). Certes, cette marque n'est pas une invention des scénaristes, elle existe vraiment – et son slogan est *Kilz everything*, parce qu'elle "tue" les moisissures et les décolorations –, mais on voit ici comment le réalisateur (Phil Abraham) a su tirer au mieux parti du décor car, après tout, Walt aurait pu aussi bien chercher n'importe quel autre produit sans que cela ait changé le récit. Comme dans d'autres cas, on peut imaginer que la réception n'est évidemment pas la même selon qu'on est anglophone ou non. Le parcours sémantique dans les images et les sons est beaucoup plus énigmatique pour un Français que pour un Américain. Quoi qu'il en soit, le montage construit ici une légère anticipation, une amorce des menaces de Walt, qui se présente bien comme un tueur potentiel aux yeux de ses concurrents.

Un deuxième type d'enchaînement de séquences est un peu moins narratif que plastique, au sens où il sollicite la matière même de l'image. Walt découvre une fuite d'eau (notons en passant que cette fuite fait écho au pilote où Junior se plaint que la douche du foyer familial marche mal) et, effectivement, une eau brunâtre tombe à grosses gouttes dans sa main. Plan suivant, deux gouttes tombent encore, mais ce sont celles du sachet de thé que Skyler plonge dans sa tasse en écoutant le message que lui a laissé Walt. Plan moyen: elle est dans l'entreprise de Beneke, qui ne tarde pas à la rejoindre dans la cuisine. On passe donc d'un lieu à un autre, mais aussi du mari au futur amant par le biais d'une analogie plastique entre les deux séquences. Enchaînement encore plus subtil: Skyler s'est étalé un masque d'argile verte sur le visage. Au plan suivant, Jesse trempe des crackers dans du guacamole... Le raccord se fait à présent sur la couleur. Couleur supposée parce qu'il fait très sombre².

Un troisième type d'enchaînement est fondé sur un jeu de mots. Walt, chez lui, s'exerce à tirer avec le revolver qu'il vient d'acheter en contrebande, mais qui n'est pas chargé. Il appuie à de multiples reprises sur la détente (*trigger*). Deux séquences plus loin, il met les balles dans son revolver, au moment où Skyler l'appelle pour lui parler de l'achat du *car wash*. À Walt qui hésite, elle prévient "*if you're not willing to pull the trigger, I'm more happy to call Goodman myself*" ("si tu ne te décides pas à agir – littéralement: si tu n'appuies pas sur la détente –, je me ferai un plaisir s'appeler Goodman moi-même"). Skyler emploie donc au sens figuré, métaphorique, une expression que Walt a illustré de façon littérale. Après s'être exercé à vide, il a mis les balles dans son revolver: il est fin prêt à appuyer *pour de vrai* sur la détente. La liaison entre les plans est *icono-verbale*, puisqu'elle met en jeu l'image et le mot.

² Cette association est voulue par Vince Gilligan (cf. le commentaire de l'épisode 737 dans le coffret DVD).

D

L'amour des détails

Un autre exemple de ce procédé, plus ironique, nous est aussi fourni par l'épisode 513. Lydia vient de constater que la meth fabriquée par Todd, prétendument selon la recette de Walt, n'est ni aussi pure ni aussi bleue que la sienne, ce qui est un défaut majeur. Comme pour se faire pardonner, il lui apporte un thé dans un mug, sur lequel on peut voir, si on s'arrête sur l'image, un drapeau américain déformé et ces mots qu'une chanson a rendus très populaires "*These colors don't run*". En même temps qu'ils viennent *rimer* avec l'échec de fabrication de la drogue, qui n'a pas le bleu attendu, en dit long sur la déception de ce qu'est devenue l'Amérique.

Un dernier procédé va encore plus loin quant à l'expression visuelle d'une idée. Le quatrième épisode de la première saison commence par un écran rouge, puis par une main qui balaie une matière immonde faite de chair, de sang et de morceaux d'os: c'est Walt qui tente de nettoyer avec Jesse les restes d'Emilio, que celui-ci a dissous dans l'acide. Tandis que cette scène repoussante se poursuit, commence en alternance un flash-back: le chercheur prometteur discute avec Gretchen, sa collaboratrice de la composition du corps humain: en tenant compte de tous les éléments, ils n'arrivent qu'à 99,888042% du poids du corps... Manque 0,111958%: "Il y a forcément plus dans un corps humain que ça", conclut Walt. Gretchen suggère: "Et l'âme?". Walt ne répond pas tout de suite, puis, approchant ses lèvres de la jeune femme, il répond: "Il n'y a que de la chimie là-dedans". Grâce au montage, le nettoyage des restes d'Emilio devient plus acceptable, si ce n'est pour le spectateur, du moins pour le professeur de chimie, qui ne voit dans cette chair qui a perdu toute forme que de la chimie. L'entrelacement des deux scènes, présente et passée, est assez proche de ce qu'Eisenstein appelait le "montage intellectuel", qui désignait ce montage capable d'exprimer une idée par la structuration des plans. En l'occurrence, c'est rien moins qu'un débat sur le déterminisme et la liberté qui est ici en cause: tout est-il déterminé par la chimie ou reste-t-il une part de libre arbitre? Le dialogue donne la position de Gretchen, les images celle de Walt.

Que l'on soit obligé pour parler de *Breaking Bad* d'emprunter des métaphores picturales (tableaux, cadre, composition) ou musicales (ton, thème, leitmotiv) en dit long sur le statut de la série. C'est comme un symptôme de ce qu'elle est vraiment: une œuvre d'art. Certes, on peut gloser sur la psychologie des personnages, sur la relation de la série à la réalité, sur ce qu'elle dit de l'Amérique, du problème de la drogue et de la frontière avec les pays du Sud, mais ce n'est pas suffisant. C'est un peu comme si on parlait d'un opéra en n'évoquant que de son livret et en oubliant ce qui fait sa chair, la musique.

Œuvre d'art pour les uns, *Breaking Bad* peut aussi être vue comme un glissement de la fiction vers le ludique, qui est facilité par les modes de réception

d'aujourd'hui: comme le suggère la métaphore de l'*easter egg*, voir une série, ce peut être aussi chercher des indices qui mènent finalement au plaisir de la dégustation de cet œuf que l'on n'acquiert pas sans mal. Avec ses fonctions d'arrêt ou de grossissement des détails, les nouveaux outils de visionnage permettent au spectateur de participer un peu plus qu'hier aux actes créatifs, tout en jouissant d'une activité récréative. ■

REFERENCES

- ARASSE, D. *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 2009.
- BARTHES, R. Introduction à l'analyse du récit. *Communication*, n. 4, 1964.
- ECO, U. *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 1992.
- JOST, F.; CHATEAU, D. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris: UGE ; 10/18, 1979.

Article reçu le 26 Juillet 2016 et approuvé le 15 Septembre 2016.