

AFFIRMATIVE ACTION

Thomas Hippler



« Monsieur Tout-le-Monde qui devient Scarface » est la formule que Vince Gilligan aime employer pour résumer l'itinéraire de Walter White. Un homme « normal », père dévoué et prof de chimie au lycée, se transforme en un criminel atroce, en Scarface, selon le nom du personnage et le titre du film que cite la cinquième saison de *Breaking Bad*, dans la version donnée en 1983 par Al Pacino et Brian De Palma. Si le modèle cinématographique est clairement annoncé, les différences entre White et Scarface sautent aux yeux : alors que le Scarface original de 1932, filmé par Howard Hawks et inspiré d'Al Capone, est un gangster d'origine italienne, celui du remake de 1983 est un immigrant cubain en quête d'ascension sociale. Walter White, lui, est un petit Blanc issu des classes moyennes précarisées d'aujourd'hui. Si dans *Scarface*, le crime est un moyen d'accéder au « rêve américain » de l'enrichissement, *Breaking Bad* est l'histoire d'un homme qui lutte contre le déclassement et contre les humiliations. Avec un esprit tout droit sorti des Trente Glorieuses, le film de 1983 montre la violence qu'implique la réussite sociale. Dans le contexte du néolibéralisme triomphant, *Breaking Bad* dépeint un monde encore plus noir. Si Walter White se lance dans une carrière criminelle, c'est à l'origine mû par un désir de se protéger, lui-même et sa famille, par un besoin d'échapper à la misère et la mort. Puisqu'il n'a pas de protection sociale pour soigner son cancer, sa veuve n'aurait pas, s'il venait à mourir, les moyens de continuer à payer la maison dans laquelle ils vivent, ni les frais de scolarité des enfants.

Walter White est effectivement un « Monsieur Tout-le-Monde » : contrairement à Scarface, son personnage incarne la fragilité des classes moyennes, tiraillées entre la menace de prolétarianisation et la soif de reprendre le contrôle sur leurs vies. Walt serait un parfait représentant des « 98 % » qui ont tout à perdre dans les « réformes » et « ajustements structurels » de la globalisation néolibérale. Ce n'est pas un hasard si le mouvement Occupy a eu

lieu en même temps que le tournage de la dernière saison. Walter White ne continuera pas à endurer la vie et la mort misérables que le contexte tente de lui imposer, mais il ne descendra pas dans la rue pour autant. *Breaking Bad* ne livre aucun message politique en faveur de l'engagement ou d'une émancipation collective. La politique est-elle alors absente ? Certainement pas. La série est au contraire traversée par une réflexion très complexe sur les rapports sociaux à l'ère néolibérale.

Breaking Bad est l'histoire d'une transformation spectaculaire. La série est aussi, nécessairement, l'histoire d'une « émancipation » individuelle, non contre un système dont le caractère inhumain est pourtant sensible, mais dans et par le système capitaliste. Si fabriquer de la métamphétamine est d'abord une question de survie, le marché de la drogue contraint Walt et Jesse à travailler pour le cartel mexicain, incarné par le psychopathe Tuco. La situation devient intenable dès lors que la production doit être délocalisée au Mexique. Quand Walt objecte qu'il a une femme et une famille à Albuquerque, Tuco réplique qu'il n'a qu'à se trouver une autre femme et une autre famille. Dans la deuxième saison, Walt et Jesse s'essaient au capitalisme *self-made*, afin de monter leur propre réseau de distribution. Ce qu'ils visent, c'est la « croissance exponentielle », clé du succès « *with a capital S* ».

Ils se heurtent pourtant à une série de problèmes. Un de leurs dealers se fait voler. Puisque leur activité est illégale, ils ne peuvent évidemment pas faire appel aux autorités pour protéger leurs intérêts commerciaux. C'est donc à Jesse de « régler » le problème, pour établir l'autorité nécessaire à la poursuite de l'accumulation. Il réussit temporairement à se faire respecter du milieu en faisant croire qu'il a écrasé la tête du voleur avec un distributeur automatique (épisode 6 de la saison 2). Le symbolisme ne pourrait être plus explicite. Dans le même épisode, Walt évoque devant ses élèves le cas de H. Tracy Hall, inventeur du diamant artificiel :

l'entreprise pour laquelle il travaillait a remporté des millions grâce à son invention, mais Hall n'a reçu pour sa part qu'un bon d'épargne d'une valeur de dix dollars. Dans le même épisode encore, Walt se brouille avec Gretchen, reprochant aux Schwartz de s'être attribué la paternité de ses recherches. Le problème principal reste les autres acteurs majeurs du marché, en l'occurrence le cartel mexicain. Un clip de *narcocorrido* introduit la menace à l'épisode suivant. Les paroles de la chanson *Negro y Azul* évoquent un « boss gringo » défiant le cartel, du nom de Heisenberg : « Cet homme est déjà mort, mais il ne le sait pas encore. »

Ne pouvant faire face à ces problèmes, Jesse et Walt abandonnent leur tentative de monter leur propre réseau de distribution. Ils travailleront désormais pour Gustavo Fring. En d'autres termes, ils échouent à devenir eux-mêmes capitalistes, mais décrochent à la place un poste très bien payé. Leur échec ne sera toutefois que provisoire : pendant la saison 4, Gus élimine le cartel du marché, avant d'être éliminé à son tour par Walt. Après ces deux guerres, Walt parvient à ses fins, accédant à la position de capitaliste. Lui et Jesse seront désormais « propriétaires, et non plus employés ». L'ensemble de la trame narrative peut ainsi se lire comme une traversée des différentes positions sociales que le capitalisme offre aux individus.

Cette réflexion sur les conditions d'action au sein du capitalisme n'est pas une invention de *Breaking Bad*. Elle s'inscrit dans une longue tradition du cinéma américain, dont les meilleures séries télévisées sont les héritières. Par exemple, *Les Soprano* : Tony Soprano est certes un boss de la mafia, mais ce que dit la série, c'est qu'il n'est qu'une pièce mineure au sein de l'immense machine capitaliste qui le dépasse. Malgré son pouvoir, son argent et sa position hiérarchique élevée, Tony Soprano reste par de multiples aspects un dominé. C'est précisément cette faiblesse qui le rend

attachant, au-delà de ses crimes, de son comportement violent, de son racisme et de son machisme.

La réflexion sur la nature du capitalisme est plus explicite encore dans *Mad Men*, dont le générique présente le monde comme une immense accumulation de spectacles, d'images, de marques, de marchandises. Un protagoniste masculin anonyme, probablement Don Draper, pourvu de tous les attributs du pouvoir dans le monde des affaires, pure « personnification des conditions économiques », fait une chute vertigineuse au milieu des gratte-ciel de Manhattan recouverts d'affiches publicitaires. Au lieu de s'écraser sur le macadam, il est toutefois déposé par un invisible parachute doré sur le canapé de la domination sociale, clope en main.

Dans *Les Soprano*, *Mad Men* ou *Breaking Bad*, les intrigues se déroulent sur une même toile de fond, celle des rapports sociaux dans le contexte du capitalisme. Or, le plus souvent dans ces trois séries, les rapports capitalistiques ne sont pas thématés directement, ni désignés par ce qui les caractérise essentiellement, la production et l'appropriation de la plus-value. Un des rares contre-exemples se trouve dans le neuvième épisode de la saison 3 de *Breaking Bad*, intitulé « Kafkaesque ». L'épisode s'ouvre sur un spot publicitaire pour Los Pollos Hermanos. Nous suivons ensuite la chaîne de production et de distribution, sur fond d'une variation du « thème bolivien » de *Scarface*. Après que des employés anonymes ont emballé le produit, la silhouette de Gus Fring se détache sur un coucher de soleil, surveillant le départ des camions. Walt et Jesse discutent ensuite de la marge phénoménale que Fring encaisse grâce à la métamphétamine qu'ils fabriquent. Leur produit vaut 96 millions de dollars sur le marché, mais ils ne sont payés que 1,5 million chacun, « *that is so messed up, yo* ». Walt ne peut comprendre qu'un millionnaire puisse se plaindre : « Dans quel monde tu vis ? » Le monde dont rêve Jesse est préci-

sément un monde où, dit-il, ceux qui font tout le boulot ne se font pas avoir – « *ain't getting fisted* », dans son langage délicat et imagé. Le terme « kafkaïen » décrit l'aliénation au sein du monde capitaliste du travail, indépendamment des questions de salaire. Cette thématique reste toutefois marginale. D'ordinaire dans la série, les rapports capitalistes n'apparaissent qu'à travers leurs effets obliques, comme les inégalités de classe, mais aussi de race et, peut-être avant tout, de genre. Il n'en reste pas moins que la position de *Breaking Bad* sur la question des classes sociales se distingue de celle d'autres séries.

Les Soprano adopte par exemple le point de vue de la domination. Lorsque deux classes entrent en rivalité, les hommes de Tony cassent du syndicaliste. Dans presque chaque épisode, Tony invente des insultes pour les « autres » radicalisés. Un policier qui l'arrête dans sa voiture est un « *affirmative action cocksucker* », et lorsqu'il s'oppose à la relation de Meadow avec un Juif noir, celle-ci traite son père de « raciste » et de « réactionnaire ».

Le positionnement de Walter White est radicalement différent, son parcours étant celui d'une revanche sociale. On apprend dès le pilote que Walt a jadis été un brillant chimiste, que ses recherches auraient dû conduire jusqu'à la consécration d'un prix Nobel. Au début du dernier épisode de la saison 3, un flash-back montre Walt et Skyler avant la naissance de leur fils, visitant leur future maison. Au scepticisme de Walt, pour qui la maison n'est ni assez grande ni assez belle, Skyler réplique qu'ils ne peuvent trouver mieux étant donné les limites de leur budget. Une quinzaine d'années avant son cancer, il est encore plein d'optimisme quant à sa trajectoire sociale : « *We got no way to go but up.* » Mais nous sommes dans un flash-back, une période révolue depuis longtemps. Walt ne croit plus en la possibilité d'une ascension. Au début de la série, il oscille entre la résignation et l'agressivité, évidente dans son rapport à

Elliott et Gretchen Schwartz, avec lesquels il avait bâti la start-up Gray Matter, mélange du noir de Schwartz et du blanc de White. Pour des raisons qui ne seront jamais tout à fait élucidées, Walt a quitté l'entreprise en vendant ses parts à Elliott et Gretchen pour 5 000 dollars. Quinze ans plus tard, après la commercialisation des résultats de leurs recherches scientifiques communes, Gray Matter vaut 2,16 milliards de dollars. La haine de classe se manifeste également dans une scène de la première saison, lorsque Walt brûle la décapotable d'un *yuppie* : ce dernier a eu le tort de lui voler son créneau quelques minutes avant, mais aussi, et surtout, d'être l'incarnation parfaite de l'arrogance et du mépris social. Comme *Les Soprano*, *Breaking Bad* se situe socialement dans la classe moyenne – supérieure dans le premier cas, inférieure dans le second. Toutefois, si *Les Soprano* adopte le point de vue de la domination, *Breaking Bad* montre un monde vu par ceux d'en bas, un monde de la résignation ou de la révolte contre les injustices.

Or, on est toujours le pauvre de quelqu'un. Certes, Walt fait partie de « ceux d'en bas » : il estime qu'on lui a volé sa vie et ses rêves, qu'on l'a obligé à s'accroupir pour laver les belles voitures des autres. Mais il a des revenus stables et il est propriétaire d'une maison avec piscine. Le vrai « peuple », lui, reste très peu visible. *Breaking Bad* le montre sous la forme particulièrement peu attirante du *white trash* qui sombre dans la toxicomanie. Les *white trash* vivent dans la crasse, maltraitent leurs enfants, volent, se prostituent, se battent, s'entretuent pour un rien, pour leur prochaine dose de drogue. C'est précisément de ce *Lumpenproletariat* que Walt, devenu dealer, extrait de l'argent. *Breaking Bad* ne cache pas la misère, et la destruction humaine sur laquelle on bâtit une fortune.

Notons que ce bas peuple est relativement peu racialisé. Comme la classe moyenne autour de laquelle gravite Walt, les

toxicomanes sont majoritairement blancs. Les rares Noirs ont un emploi stable, voire des revenus importants. Ils sont compétents, sûrs d'eux, à l'image du médecin oncologue de Walt ou de l'ami policier de Hank, qui enquête sur la disparition temporaire de Walt et sur le meurtre de Gale Boetticher, son assistant dans le laboratoire de Gus. Assez peu racialisés, les Noirs apparaissent nettement distincts des Latinos, qui sont presque exclusivement des criminels. *Breaking Bad* n'oppose donc pas une classe moyenne blanche et son « autre » en termes de classe ou de race. Mais il y a plus. Par leur origine sociale, les criminels latinos ne sont pas si éloignés du monde de Walt. Dans l'épisode 7 de la saison 4, un flash-back important nous apprend que Gus Fring a pu payer les études universitaires de son ami Max. Au-delà du cas particulier de Gus – qui se distingue par sa sophistication, son élégance et sa maîtrise parfaite de lui-même –, les criminels latinos fréquentés par Walt ne sont pas des miséreux.

La proximité des origines sociales est la plus explicite dans le cas de Krazy-8, l'un des deux dealers qui, dans le pilote, cherchent à tuer Walt avant que ce dernier parvienne à les neutraliser dans le camping-car au moyen d'une réaction chimique. Jesse et Walt tirent au sort pour savoir qui s'occupera du cadavre de l'un – Jesse le dissoudra à l'acide dans sa baignoire – tandis qu'il incombe à Walt de tuer l'autre. Krazy-8 est dans la cave, attaché à un pilier par un antivol autour du cou. Pour gagner du temps avant d'accomplir sa triste besogne et se trouver des raisons de ne pas le tuer, Walt engage la conversation. Cherchant à sauver sa peau, Krazy-8 met en scène leurs points communs. Il voulait devenir musicien avant de s'engager dans des études commerciales, et son père est le propriétaire du magasin où Walt a acheté un berceau pour la naissance de Walter Jr. Sur fond de leur appartenance commune à la classe moyenne d'Albuquerque, une étrange proximité s'établit au cours de la conversation, si bien que Walter est prêt à laisser

vivre Krazy-8 – avant de se rendre compte que ce dernier envisage de le tuer avec un éclat d’assiette cassée.

Étrangement, le vrai premier meurtre commis par Walt ne marque pas la différence entre deux mondes, entre sa vie « normale » et sa vie de criminel, ou entre différentes classes ou races. Leurs origines sociales rapprochent au contraire le meurtrier et sa victime. Si le meurtre a bien lieu, c’est parce que Walt est obligé de se rendre compte que malgré leur origine commune, l’un des deux doit mourir. Si communauté de classe il y a, aucun lien humain, aucune solidarité n’en découle. Walt est obligé de constater que les valeurs portées par la classe moyenne dont il est issu sont instables, précisément parce que ce sont des valeurs *de classe*. La série semble dire que la violence ne se situe pas uniquement à la racine de la société bourgeoise – *Urszene* fratricide ou accumulation primitive – mais qu’étant refoulée, elle peut surgir à chaque moment. Ce n’est qu’en apparence que le meurtre que Walt s’apprête à commettre est aux antipodes de son monde petit-bourgeois. La série ne cessera de rendre explicite le lien qui unit les deux mondes, celui de la banlieue pavillonnaire et celui du crime et de la violence, à travers toutes les gradations possibles. Le policier Hank fume des cigares cubains, amenant Walt à se demander si ses actions illégales peuvent être justifiées. En faisant croire à sa famille que sa richesse soudaine provient des jeux de hasard illégaux, Walt fait naître l’admiration de son fils et de Hank plus que la réprobation morale. Ted Beneke a manipulé les livres de comptes de son entreprise pour dissimuler une fraude fiscale importante. Skyler s’est rendue coupable lorsqu’en tant que comptable, elle a découvert ses pratiques sans porter plainte, mais en outre, se sentant dans le collimateur des autorités fiscales, elle a engagé des hommes de main pour contraindre son ancien amant à payer son redressement fiscal. Censée être menaçante plus que violente, l’action se conclut toutefois par un accident grave, dont Skyler porte la responsabilité.

Contrairement aux *Soprano*, *Breaking Bad* regarde le monde social par en bas, à travers les yeux d'une classe moyenne fragilisée, faisant ainsi primer les rapports de classe sur toute forme de racialisation. À cet égard, il est intéressant de noter les différences avec *Mad Men*, qui, comme *Les Soprano*, montre un monde essentiellement bourgeois, malgré la présence de quelques parvenus. Les rapports de classe étant très peu visibles dans la série, la différence sociale surgit le plus souvent dans l'intersection des catégories de race et de genre : les personnages issus de classes inférieures sont surtout des femmes noires, comme Carla, la bonne des Draper que Betty licencie en refusant de lui rédiger une lettre de recommandation, malgré le profond attachement de Carla à des enfants qu'elle a gardés depuis leur naissance. Dawn Chambers, la secrétaire de Don à partir de la saison 5, est de même l'unique personne noire embauchée suite au lancement d'un programme d'égalité des chances. Elle en souffre, comme elle le révèle à une amie. Après l'assassinat de Martin Luther King, on lui présente des condoléances, comme si un lien de parenté existait entre elle et le leader du Mouvement des droits civiques. La réflexion sur les rapports de classe et de race est donc bien présente, dans *Les Soprano*, *Mad Men* et surtout *Breaking Bad*. Il n'empêche que ces thèmes sont subalternes et incarnés par des personnages secondaires. Il existe un autre axe, beaucoup plus explicite, celui des rapports entre les genres, donc entre les identités genrées.

Les Soprano a donné le ton à travers le personnage de Tony. En tant que mafieux, Tony présente tous les traits d'une masculinité dominante issue de la tradition des films de gangsters. Dans le même temps, la série déstabilise cette image de la virilité en montrant le mâle dominant à l'intérieur de la sphère domestique, à connotation féminine, et comme patient sur le divan d'une psychothérapeute, contraint d'affronter ses faiblesses. Pendant toute la série, Tony

se heurte aux limites de la virilité traditionnelle qu'il revendique, « *The Strong, Silent Type* ». Lorsqu'il se plaint que les « vrais hommes », ceux de la génération précédente, n'existent plus au début des années 2000, le spectateur comprend qu'il a affaire à un pur fantôme rétrograde : non seulement la déchirure psychologique de Tony provient de son incapacité à incarner le type d'homme qu'il voudrait être et qu'il fantasme à travers la figure de son père, mais ce sont précisément les ravages causés par cette virilité traditionnelle qui forment le fond de ses problèmes, comme en témoignent ses rapports tortueux avec sa mère.

Don Draper est sans doute le personnage de série qui incarne le mieux le dilemme de l'homme qui ne sait plus où il en est en tant qu'homme. Puisqu'il a usurpé son nom, il n'a pas d'identité propre. Même sa position sociale de dominant échoue à combler le vide de son personnage. Il ne peut être ce qu'il est qu'à travers les femmes, son épouse Betty qui tient la maison et s'occupe de leurs enfants, et sa myriade de maîtresses. D'où la nécessité de se lancer dans une accumulation infinie de conquêtes passagères. Dans la saison 4, après la mort d'Anna Draper, veuve du vrai Don Draper et sa seule amie, le faux Don commence à fréquenter la psychologue Faye Miller. Cette amorce de relation équilibrée ne survit toutefois pas à sa rencontre avec la secrétaire beaucoup plus jeune qui deviendra sa seconde épouse. Marié à Megan, il recommence la vie qu'il avait avec Betty – à la différence près que les temps changent. Contrairement à Betty, qui a ressenti le besoin qu'un autre homme la sauve de l'emprise de son premier mari, Megan revendique le droit de vivre sa propre vie, quittant l'agence publicitaire où elle travaillait sous les ordres de Don pour poursuivre sa carrière d'actrice, indépendamment de lui.

Paradoxalement, le personnage central de la série est ainsi le moins intéressant. La même chose vaut pour tous les hommes dans *Mad Men*. Si l'une des forces de la série de Matthew Weiner

réside dans la violence avec laquelle la domination masculine y est montrée, nous voyons également à quel point cette domination s'impose comme de l'extérieur aux personnages. Si les pires machos peuvent sembler sympathiques, c'est parce que le machisme est un rapport social avant d'être une disposition psychologique individuelle. Le machisme s'impose aux hommes autant qu'aux femmes et les dominants semblent dominés par leur propre domination. Au fond, dans *Mad Men*, les hommes sont montrés comme ridicules dans leur quête infinie de « la femme » qui seule pourrait les sauver – ils sont par là même incapables de construire des relations avec de vraies femmes. Même Roger Sterling, sans doute le plus insupportable de tous, inspire la pitié en incarnant le vide du mâle dominant.

Les hommes ne font que tourner en rond, dans *Mad Men*. Si leurs caractères évoluent, c'est toujours d'une façon subie, qui s'impose à eux de l'extérieur, à travers le changement des rapports sociaux entre les genres au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle. Les femmes, elles, développent leur puissance d'agir à l'intérieur même de leur position de dominées. C'est pourquoi les personnages féminins s'avèrent bien plus intéressants que les personnages masculins. Jouant avec toutes les possibilités qu'offre une série multiprotagoniste, *Mad Men* présente un éventail de caractères féminins en pleine évolution.

Betty est le stéréotype de la femme blanche de classe moyenne supérieure. C'est une femme traditionnelle qui aspire essentiellement à être une épouse et une bonne mère de famille. Sous sa jolie façade se cachent la « *desperate housewife* », la névrose, l'angoisse, la dépression, l'agressivité larvée. Plusieurs scènes font peser sur elle un soupçon d'homophobie et de racisme. Lorsqu'elle punit sa fille de dix ans parce que cette dernière s'est masturbée, on imagine aisément que son « syndrome de la femme au foyer » peut s'expliquer par une sexualité refoulée. Betty commet pourtant

l'impensable : elle divorce pour se remarier avec un vrai conservateur qui, mieux que ce Don Juan incurable de Don, partage ses valeurs familiaristes – même s'il s'agit d'une famille recomposée. Personnage le plus détesté par le public américain, elle devient pourtant plus sympathique à mesure qu'elle trouve un nouvel équilibre dans sa relation avec Henry.

Si Betty représente l'idéal-type de la femme au foyer, Joan Holloway incarne celui de la femme fatale, identifié à Marilyn Monroe. Elle aussi aspire néanmoins à une vie plus traditionnelle, de mère et de femme mariée à un homme capable de l'entretenir. Elle épouse le médecin Greg, avant de réaliser que la vie de femme au foyer ne lui convient pas. Elle accède finalement à la position financièrement confortable de *partner* de l'agence, en échange de services sexuels rendus à un client important, assumant non sans difficulté de naviguer entre son désir de famille et son désir d'indépendance. Une petite dizaine d'années plus jeune que Joan, Peggy Olson est sans doute le personnage féminin qui permet le plus l'identification. Proto-féministe dans un environnement machiste, elle est intelligente, talentueuse, ambitieuse, s'affirme personnellement et professionnellement sans dureté ni sécheresse. Même le fait d'abandonner son enfant à sa naissance ne la rend pas antipathique ; elle est clairement présentée comme une victime des circonstances plutôt que comme une mère indigne.

Le traitement de la virilité dans *Mad Men* permet de mesurer l'originalité de *Breaking Bad* à cet égard. Aux figures masculines figées de *Mad Men*, *Breaking Bad* oppose le développement fulgurant du personnage principal. Contrairement aux hommes de Matthew Weiner, qui évoluent malgré eux, sous la contrainte d'une société qui change, Walter White est la force motrice de sa transformation. Comme Don Quichotte, Don Draper ou Tony Soprano se perdent dans une lutte sans espoir contre un monde qui évolue, qu'ils ne comprennent pas et qui leur laisse de moins

en moins de prise. Ils s'engagent malgré eux dans une lutte sans espoir pour préserver une certaine idée de la masculinité, dans un monde où les femmes sont inexorablement en train de prendre l'initiative. Puisque les *Mad Men* sont tellement dépassés, le mouvement d'émancipation féminine ne devrait-il pas permettre aux hommes de se libérer eux aussi de la domination du genre ? N'y a-t-il pas d'autres possibilités, pour les hommes comme pour les femmes, de nouer des relations plus équilibrées, plus profitables aux deux genres ?

L'action des *Soprano* se déroule à la fin des années 1990 et au début des années 2000. La série devrait permettre de mesurer le chemin parcouru depuis le demi-siècle qui nous sépare de l'époque de *Mad Men*. Or, le constat est rude. *Les Soprano* ne laisse guère entrevoir de réconciliation mais au contraire, une exacerbation de la lutte des genres sociaux. Tony Soprano est la figure typique de l'« *angry white man* », terme forgé dans les années 1990 pour désigner une attitude politique conservatrice, opposée au féminisme, au « politiquement correct », aux quotas raciaux en général et à l'« *affirmative action* » en particulier. Dans *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*, le sociologue féministe Michael Kimmel brosse un portrait saisissant de la façon dont une frange des hommes blancs, socialement et économiquement fragilisés, humiliés, désorientés, réaffirment leur identité sociale en se faisant les porteurs d'un renouveau raciste et sexiste.

Dans *The End of Men (Voici venu le temps des femmes)*, la journaliste américaine Hanna Rosin suggère que l'ère de la domination masculine est d'ores et déjà terminée. Les raisons seraient essentiellement liées à l'avènement d'une économie postindustrielle, dans laquelle les vertus classiquement considérées comme « féminines » – comme l'intelligence sociale et les compétences communicatives – sont plus valorisées que les attributs traditionnels de la masculinité. Tandis que les femmes ont massivement

réussi leur entrée dans des sphères sociales auparavant réservées aux hommes, le contraire n'est pas vrai. Et le mouvement n'est pas près de s'arrêter : parmi les nouveaux titulaires d'une licence universitaire aux États-Unis, trois sur cinq sont aujourd'hui des femmes. Les femmes, résume Hanna Rosin, ont de fait déjà pris le pouvoir. Dans de larges couches de la société, ce sont elles qui prennent les décisions, « qui dictent aux hommes ce qu'ils doivent faire et ne pas faire ». Que l'on accepte ou pas cette analyse, une chose est sûre : l'espérance de vie d'un homme est aujourd'hui de cinq ans inférieure à celle d'une femme (à l'exception d'une seule catégorie « professionnelle », les moines et les bonnes sœurs, qui partagent à peu près la même espérance de vie). Les hommes ne sont pas seulement les auteurs d'actes de violence, mais aussi très majoritairement les victimes (80 % des victimes de meurtre sont des hommes) ; ils souffrent beaucoup plus de problèmes de santé, d'isolement social et de troubles psychiques, et leur taux de suicide est sensiblement plus élevé que celui des femmes. En bref, si la masculinité est le genre socialement hégémonique, les hommes apparaissent également comme ses premières victimes.

La distance parcourue entre les hommes dépassés de *Mad Men* et l'« *angry white male* » qu'est Tony Soprano permet de mettre historiquement en perspective la masculinité telle que présentée dans *Breaking Bad*. Walter White ne ressemble décidément pas aux hommes des autres séries, au caractère figé. Il s'approche plutôt des figures féminines de *Mad Men*, dans la mesure où, comme elles, il se retrouve pris dans un mouvement de transformation qui lui permet de s'affirmer progressivement. Surtout, comme les femmes de *Mad Men*, Walter White développe sa puissance d'agir depuis sa position de dominé. Nous découvrons dès la scène de petit-déjeuner du pilote les nombreux problèmes qui l'oppressent. À cause de son taux de cholestérol, Skyler a décidé qu'il ne doit pas accompagner son omelette de bacon. Plus tard dans le même

épisode, elle lui parle comme à un enfant pour lui expliquer qu'il ne doit pas utiliser sa carte de crédit afin de ne pas aggraver leurs problèmes financiers. La situation de Walt semble peu enviable parce qu'il souffre de son travail peu gratifiant et mal payé, mais aussi parce qu'il subit la prédominance de sa femme dans la sphère domestique. Il est clair que c'est Skyler qui prend toutes les décisions pour le foyer.

Walter est paradoxalement libéré d'un poids à l'annonce de sa maladie et de la probabilité de sa mort prochaine. Lors d'une réunion de famille, il explique que, contrairement à ce qu'il a fait jusqu'alors, il souhaite choisir lui-même comment il veut mourir. Difficile d'imaginer une situation d'impuissance plus totale. Enrôlés par Skyler dans cette réunion destinée à convaincre Walt de se faire soigner, Marie et Hank commencent à douter. Pour Marie, toute cette discussion traite le premier concerné comme un individu qui n'aurait droit à aucune décision propre, tandis que Hank comprend la volonté de Walt de « mourir comme un homme ». Le ton est donné. Soumis au pouvoir domestique de sa femme, l'homme Walter White a perdu sa virilité. Autrement dit, « être un homme » est ici synonyme de s'affirmer, prendre en charge sa propre existence, décider de manière autonome.

La série code très explicitement et très classiquement l'auto-nomie comme masculine. Dominé, Walter est *ipso facto* émasculé. Dès lors, l'histoire se présente nécessairement comme une quête de la masculinité, les cinq saisons mettant en scène sous tous ses aspects le devenir-homme du personnage. Pourquoi alors Walt se ravise-t-il le lendemain de cette discussion pour finalement décider de se faire soigner ? Cette décision n'est certainement pas dictée par la volonté de Skyler. Le mouvement d'affirmation de soi étant amorcé, Walt n'agit plus sous l'autorité de sa femme. Ce changement d'avis apparaît au contraire comme une exigence de mascu-

linité autonome. Il répond à une autre injonction de masculinité, émanant cette fois de son fils, qui conteste l'autonomie de la décision de se laisser mourir. Un homme, un vrai, se bat : il ne se laisse pas mourir. « *You're a pussy. You're like ready to give up* », dit-il à son père. Des deux côtés – mourir comme un homme ou se battre contre le cancer comme un homme – l'injonction de masculinité qui se confond avec l'autonomie n'est donc jamais remise en question. Elle est au contraire le moteur de toute l'intrigue.

Si la transformation de Walt au cours des cinq saisons correspond à son « devenir-homme », sa position d'homme se constitue nécessairement par rapport à ses antagonistes. Deux semblent particulièrement intéressants à cet égard : Hank, incarnation d'une masculinité traditionnelle, et l'antagoniste domestique que représente Skyler.

Hank est introduit lors de la scène d'anniversaire du pilote, de manière très significative : la première chose que nous voyons de lui est son pistolet. L'arme passe ensuite à Walter Jr., visiblement admiratif de son oncle, puis à Walt, qui s'étonne de son poids. Hank en profite pour faire une blague à ses dépens : « *That's why they hire men* ». Pistolet en main, Walt « ressemble à Keith Richards avec un verre de lait chaud ». Au début de la série, Hank incarne la virilité qui fait défaut à Walt, au point que Walter Jr. se réfère avant tout à lui en tant que figure paternelle. Marie considère son mari comme « indestructible » et lui-même se définit comme « le cerveau et le muscle, la panoplie complète ». Bref, contrairement à Walt, Hank est un homme, un vrai. En tant que tel il souffre toutefois également des défauts typiques de la masculinité classique. Il est notamment incapable de gérer sa propre affectivité. Tout rapport avec lui-même, ses sentiments, ses émotions, nécessitent d'être médiatisés par une présence féminine, en l'occurrence celle de sa femme Marie. Complètement séparé de lui-même, il

souffre de crises d'angoisse dans l'ascenseur, qui le paralysent. Incarnation de la virilité, Hank est en même temps réduit à une impuissance totale, dont seule sa femme peut le sortir. Encore faut-il toutefois qu'il lui permette de l'aider, ce qui l'obligerait à affronter ses faiblesses. Traumatisé après l'explosion d'une bombe cachée par le cartel mexicain sous une tortue, il refuse la promotion qu'on lui offre, mais au lieu d'assumer son état, il le rationalise par la nécessité de rester à Albuquerque pour poursuivre l'enquête sur Heisenberg, en déversant ses frustrations sur son épouse.

Le personnage connaîtra une évolution étonnante dans la suite de la série, même si, à la différence de Walt, il s'agira d'une évolution subie. Il reste ainsi dans la droite ligne des représentations de la masculinité dans les séries télévisées. Hank est victime d'une tentative de meurtre de la part du cartel mexicain, à laquelle il survit, gravement blessé. Paralysé des deux jambes, condamné à rester allongé la plupart du temps, il doit difficilement réapprendre à marcher. Atteint dans son intégrité physique et réduit à l'état de dépendance le plus total, il traverse une crise psychologique qui le contraint à réviser l'image de l'homme fort qu'il se fait de lui-même. Ce n'est qu'une fois « émasculé », réduit à l'état d'infirmité, qu'il parvient à se libérer de cette image. Une fois de plus, l'émancipation passe par la mise en échec de la position hégémonique.

Le rapport initial entre les époux White reflète parfaitement la position sociale du couple au sein de la bourgeoisie. Comme les recherches historiques sur les rapports de genre l'ont largement démontré, le monde bourgeois se caractérise par une dichotomie qui assigne à chaque genre une place précise. L'homme gagne l'argent à l'extérieur de la maison, tandis que les femmes restent confinées dans la sphère domestique. À la position socialement dominante de l'homme, correspond un pouvoir féminin à l'intérieur de la maison. L'homme bourgeois, commandant à d'autres

hommes dans la société civile, abandonne la sphère domestique à la femme, cultivant les vertus de la courtoisie et de la politesse envers le « sexe faible ». Plus précisément, la présence prédominante de la femme au sein de la famille permet de civiliser la masculinité, d'empêcher l'homme de laisser libre cours à ses pulsions, nécessairement destructrices. Dans ce modèle, la nature de la femme apparaît comme essentiellement altruiste, bienveillante et passive, tandis que la masculinité est non seulement synonyme d'activité, mais aussi de brutalité et de violence. Bref, l'homme a besoin d'être civilisé par la femme, et cet acte de domptage a précisément lieu au sein du foyer bourgeois, tenu par le doux pouvoir féminin.

Il va de soi que ce modèle de la famille bourgeoise classique ne s'applique pas aux classes dominées, ni par ailleurs aux « barbares » colonisés ou à coloniser. Le manque de « civilisation » de ceux qui n'appartiennent pas au monde bourgeois se manifeste le plus clairement dans leur rapport aux femmes et la soumission qu'ils leur infligent. Les justifications idéologiques du colonialisme et du pouvoir des classes se rejoignent en ce qu'il s'agit, dans les deux cas, de protéger les femmes contre le pouvoir tyrannique que les hommes exercent sur elles. La société bourgeoise, à l'inverse, se considère elle-même comme une civilisation valorisant la féminité au plus haut point, en ayant notamment libéré les femmes de l'esclavage et de l'aliénation du travail salarié.

L'« émancipation » de Walt à travers la série comporte ainsi au moins deux versants : il s'extrait d'une domination économique en devenant capitaliste et s'affirme en tant qu'« homme » face à sa femme. En changeant de classe, il affirme son genre. Autrement dit, de façon tout à fait classique, le capitalisme apparaît comme masculin : au devenir-capitaliste correspond le devenir-homme. Or, la conjonction de ces devenirs aura un effet proprement désastreux.

Responsable de nombreux meurtres, Walt détruira non seulement sa famille, mais s'engagera également sur la voie du suicide.

Le mariage de Walt et de Skyler correspond tout à fait au modèle classique du couple bourgeois, si ce n'est que leur appartenance au monde bourgeois est mise en danger par leur fragilité économique. Le manque d'argent ne constitue pas uniquement un problème économique : il affecte directement Walt dans l'injonction sociale de masculinité qui pèse sur lui. Ce court-circuit entre condition économique et condition masculine est palpable dans la scène du premier épisode, lorsque Skyler masturbe Walt pour son anniversaire, tout en vendant un objet sur eBay, l'ordinateur portable posé sur ses genoux. Walt est ennuyé, mais n'ose rien dire. La scène s'arrête lorsque Skyler crie victoire quant au prix de vente atteint par les enchères. La domination bienveillante de sa femme sur Walt se traduit par un manque complet d'érotisme dans leur mariage.

Le contraste est saisissant avec la deuxième scène de sexe de la fin du pilote. La transformation de Walt est déjà bien amorcée : il se couche à côté de Skyler qui le somme de communiquer plus avec elle. Il l'embrasse d'abord tendrement, puis la retourne avec force pour la prendre par-derrière, comportement inhabituel et étonnant pour elle. La scène se poursuit au début du deuxième épisode, où elle apparaît déconcertée mais visiblement en train de prendre du plaisir. La modification du comportement sexuel de Walt se poursuit lors d'une conférence de la brigade des stupés au lycée, au cours de laquelle il entreprend de caresser les cuisses de Skyler. Elle repousse d'abord sa main, le regardant comme s'il était devenu fou, puis se laisse faire, visiblement intriguée. Ils finissent par faire sauvagement l'amour dans la voiture.

Dans ces deux scènes, l'attitude sexuellement active d'un mari qui commence à s'affirmer n'est pas pour déplaire à Skyler. Les rapports entre les partenaires s'équilibrent dans la première

saison, permettant aux deux de vivre une sexualité plus satisfaisante. Un nouveau déséquilibre se dessine toutefois dès le début de la deuxième saison. Après avoir assisté à la scène où Tuco massacre l'un de ses hommes pour un motif insignifiant, Walt rentre à la maison secoué par ce qu'il vient de voir. Il pleure d'abord sur l'épaule de sa femme, puis tente de la prendre par derrière dans la cuisine. Elle le somme d'arrêter, avant de le repousser violemment. Confronté à la sauvagerie meurtrière de Tuco, à laquelle il a en outre assisté sans pouvoir l'empêcher, Walt adopte à son tour une attitude sexuelle « dé-civilisée », allant jusqu'à une tentative de viol.

La micropolitique de la vie de couple est faite d'une multitude de petits affrontements, où les rapports de pouvoir instables peuvent se renverser à chaque instant. À cet égard, la répartition du travail domestique apparaît comme un autre exemple éclairant. Suivant la répartition classique des rôles entre les genres au début de la série, Walt gagne l'argent, tandis que Skyler, enceinte, a démissionné de son poste d'agent comptable pour se consacrer à sa famille, mais aussi à ses ambitions littéraires. Il est intéressant de constater que le mouvement d'affirmation de soi dans lequel Walt se trouve engagé se traduit également par une tentative de se réapproprier le soin porté à sa famille. Voyant Walt en train de préparer le petit-déjeuner, son fils adolescent se moque, déclarant qu'il ignorait que son père avait le droit de toucher à la cuisine. Il sous-entend ainsi que Skyler empêche son mari de prendre soin de sa famille. Plus tard dans le même épisode, une autre tentative de Walt échoue lamentablement : personne ne veut des omelettes qu'il a préparées.

Une injonction contradictoire pèse alors sur Walt : Skyler attend de lui qu'il prenne soin de la famille et qu'il s'occupe des enfants, sans que sa place prédominante de la femme au sein du foyer soit

mise en péril. Ce rapport ambigu s'accroît pendant les saisons 3 et 4, lorsque Walt et Skyler vivent temporairement séparés puisque Skyler souhaite que Walt quitte le foyer familial et ne voie plus ses enfants. Une fois de plus, la série adopte un point de vue traditionnel sur la vie de famille, car la légitimité de cette décision unilatérale n'est jamais remise en question. Face à la force destructrice inhérente à la nature masculine, la série semble dire qu'il incombe à la femme de prendre les mesures nécessaires pour préserver l'intégrité de la famille. En d'autres termes, la famille s'organise essentiellement autour de la mère : l'homme n'en fait partie que tant qu'elle n'en décide pas autrement.

La réaction de Walt face à ce rapport d'autorité domestique est une fois de plus très ambiguë. Il s'exécute d'abord, déménageant tout en essayant de persuader Skyler qu'elle doit le laisser voir ses enfants, puis il se rebelle et décide, à son tour unilatéralement, de transgresser l'interdit pour rentrer au foyer familial. Il essaye de faire valoir son droit d'être chez lui, que Skyler refuse de reconnaître, revendiquant explicitement son pouvoir de décision souverain en la matière. La séquence se poursuit par une intervention des forces de l'ordre. Au policier qui demande à Skyler si Walt l'a frappée, cette dernière répond qu'il ne s'agit pas d'un problème de violence domestique, mais que son mari s'est introduit dans la maison contre sa volonté. Sans remettre en question la légitimité morale de la décision de Skyler, le policier lui explique qu'on ne peut jeter un individu hors de chez lui sans une base légale, comme un acte de violence, ou un simple soupçon d'activité illicite. À la fin de la scène, Skyler reprend le bébé que Walt tient dans ses bras : elle a échoué à le faire éjecter de la maison par la force publique, mais garde le pouvoir sur les enfants.

Les rapports domestiques entre les époux restent marqués par cette ambiguïté pendant la plus grande partie de la série. Ce n'est que pendant la dernière saison que les rôles s'inversent, Walt

prenant définitivement le pouvoir sur sa femme. La querelle quant à leurs rôles respectifs est explicitement thématisée par une mise en abyme, dans l'épisode 4 de la saison 4. Écrivain amateur, Skyler a préparé un scénario pour expliquer par une prétendue addiction au jeu la richesse soudaine de la famille. Walt conteste une répartition des rôles en sa défaveur, mais il accepte cette histoire, qui le fait pourtant passer une fois de plus pour faible, et pour un irresponsable auprès de sa famille.

Il est intéressant de confronter le scénario de Skyler avec la déclaration la plus étonnante de la série quant au rôle de l'homme, prononcée par Gus Fring. Face au refus de Walt de reprendre le travail, selon l'argument que ses activités illégales lui ont coûté sa famille, Gus répond : « Que fait un homme ? Il fait vivre sa famille, et il le fait même s'il n'est pas reconnu, respecté, ou même aimé. Il supporte et il subvient. Parce qu'il est un homme. » Ce n'est sans doute pas un hasard si c'est précisément Gus Fring qui énonce ces mots. Puisque cette évocation d'une hypermasculinité traditionnelle sort de la bouche d'un Chilien, donc d'un Latino, le propos est « altéré », rendu autre. Le spectateur blanc peut se rassurer : seuls les « autres » racialisés osent encore parler et penser de cette façon. Or, lorsqu'il énonce ces mots, à plusieurs égards, le personnage de Gus déstabilise ces catégories. Giancarlo Esposito, l'acteur qui incarne le personnage, est le fils d'un père italien et d'une mère afro-américaine. En d'autres termes, selon la taxinomie raciale étasunienne, Gus Fring est en réalité plus noir que latino. Plus important peut-être, le personnage est assez clairement identifiable comme homosexuel. Il n'a ni femme ni enfants, et aspire avant tout à venger la mort de son « partenaire » Max, tué par Hector pour le compte du cartel mexicain. Ses propos hypermasculins sur le rôle de l'homme sont donc doublement altérés : à son identité raciale instable s'ajoute son orientation homosexuelle.

Les énoncés de Gus et de Skyler reflètent toutefois la complémentarité constitutive des deux genres et des injonctions pesant sur chacun d'eux. Il incombe à l'homme de gagner l'argent et d'assurer la survie matérielle de la famille, tandis que le soin et l'affectivité sont l'apanage de la femme. Cette complémentarité ordonne le monde social en une série de dichotomies : capitalisme/morale, argent/sentiments, société/communauté, conquête/protection, etc. À l'hégémonie masculine dans la sphère du pouvoir social correspond inévitablement la supériorité morale de la féminité.

C'est sur ce point que la dynamique des genres, incarnée par les personnages de Walt et de Skyler, se retourne contre les intentions explicites de ses créateurs. Dans plusieurs entretiens, Vince Gilligan a exprimé sa préférence pour le personnage de Skyler, qui ne devient selon lui problématique qu'à partir du moment où elle commence à prendre part aux activités illégales. Walt, en revanche, deviendra très vite détestable. Il est tout à fait remarquable que les préférences du public aillent exactement dans le sens inverse. Non seulement le *showrunner* s'étonne que le public pardonne presque tout à Walt, mais Skyler est l'un des personnages les plus détestés de l'histoire de la télévision. Il existe une page Facebook intitulé « *I hate Skyler White* », et le blog de la chaîne AMC regorge de commentaires désobligeants à son égard, qui vont jusqu'à le confondre avec l'actrice qui l'incarne. Fait fort inhabituel, Anna Gunn a publié en août 2013 une tribune à ce propos dans le *New York Times*, pour expliquer que la haine étonnante suscitée par son personnage renvoie au fait qu'il s'agisse d'une femme forte, osant défier l'autorité de son mari. La haine envers Skyler indiquerait ainsi la constance des attitudes misogynes de la société.

On peut toutefois interpréter de façon diamétralement opposée la sympathie du public pour Walt et son aversion pour Skyler. L'exemple de Peggy Olson dans *Mad Men* montre assez clairement

que le public ne déteste pas les femmes fortes avec des ambitions professionnelles – même lorsqu’elles abandonnent un bébé à la naissance. En revanche, Skyler est par certains côtés une femme très traditionnelle : c’est une mère qui, ayant quitté son travail, demeure cantonnée à la sphère domestique. En d’autres termes, elle incarne et revendique le pôle féminin, dans une architecture sociale qui assigne à chaque genre une place définie et immuable. À l’inverse, le personnage de Walt est pris dans un mouvement de transformation et d’autoaffirmation, qui remet précisément en cause cette fixité.

N’est-ce pas parce qu’il incarne cette puissance de transformation que le public adore Walt ? Le personnage étant essentiellement caractérisé par sa plasticité, donc par son manque d’identité stable, s’approche de ce que Deleuze et Guattari appellent une machine de guerre contre les identités genrées. Le personnage est sur une ligne de fuite. Puissance de mutation, de création, d’invention, la ligne de fuite est toutefois exposée à une série de « dangers » dont le Walt de la fin de la série représente le plus meurtrier : « au lieu de se connecter avec d’autres lignes et d’augmenter ses valences à chaque fois », la ligne sur laquelle Walt s’est engagé « tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d’abolition ».