



**HAL**  
open science

## Subversive suburbia : L'effondrement du mythe de la banlieue résidentielle dans les séries américaines

Gerald Billard, Arnaud Brennetot, Bertrand Pleven, Amandine Prié, Donna Spalding-Andréolle

► **To cite this version:**

Gerald Billard, Arnaud Brennetot, Bertrand Pleven, Amandine Prié, Donna Spalding-Andréolle. Subversive suburbia : L'effondrement du mythe de la banlieue résidentielle dans les séries américaines. TV/Series, 2012, 2, 10.4000/tvseries.1356 . hal-01626366

**HAL Id: hal-01626366**

**<https://hal.science/hal-01626366>**

Submitted on 30 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Subversive suburbia :  
L'effondrement du mythe de la banlieue résidentielle  
dans les séries américaines**

Auteurs :  
Gérald BILLARD  
Arnaud BRENNETOT  
Bertrand PLEVEN  
Amandine PRIÉ  
Donna SPALDING-ANDRÉOLLE

Article coordonné par :  
Gérald BILLARD  
Arnaud BRENNETOT

Ce texte s'appuie sur les propos échangés lors de la table ronde animée par les cinq auteurs dans le cadre de la soirée Grand Public du colloque « Les séries télévisées dans le monde » (Le Havre, 15 juin 2011). Les nouvelles séries télévisées américaines offrent une vision de plus en plus dévalorisante des banlieues résidentielles, traduisant une inversion du regard collectif porté sur ce lieu emblématique de l'*American Way of Life*. Ce renversement est visible à travers les multiples conflits, tensions et dérives auxquels les personnages de séries qui habitent les banlieues sembleraient aujourd'hui confrontés. À l'image de Wisteria Lane, où les rangées de maisons pimpantes, les allées coquettes et les pelouses impeccables dissimulent mal l'accumulation de trahisons et de meurtres en tous genres, la banlieue résidentielle se transforme désormais en théâtre des illusions, habitée par des êtres au destin tourmenté ou à la personnalité perversie : de l'enseignant de chimie contraint de fabriquer des amphétamines pour payer sa chimiothérapie (*Breaking Bad*, AMC, 2008-) à la mère de famille trafiquante de marijuana (*Weeds*, Showtime, 2005-2012) ou encore aux *Hells Angels* ballottés entre le trafic d'armes et la vie de famille (*Sons of Anarchy*, FX, 2008-), du lotissement polygame (*Big Love*, HBO, 2006-2011) à la prison dorée pour mère au foyer délaissée (*Mad Men*, AMC, 2007-), l'image paisible et idyllique de la *suburb* semble plus que jamais s'effriter, laissant transparaître la faillite morale d'une société égarée dans la glorification d'une normalité pavillonnaire aussi factice qu'illusoire.



Fig. 1 : La banlieue résidentielle, un mythe qui s'effondre ?  
(*Desperate Housewives*, 4.9)

Étonnamment, c'est dans une série mettant en scène un tueur en série (*Dexter*, Showtime, 2006-), découpant minutieusement ses victimes avant de les jeter dans la mer des Sargasses, au large de Miami, que surgissent les principaux questionnements structurant la vision contemporaine de la banlieue américaine. En effet, dans les premiers épisodes de la Saison 4 (épisodes 1, 5 et 6), Dexter Morgan, expert médico-légal dans la police de Miami le jour et justicier sanguinaire la nuit, quitte, à la suite de son mariage, son appartement de Biscayne Bay pour emménager dans une banlieue pavillonnaire de Miami (voir figure 2). Ce prédateur solitaire, devenu mari, père et beau-père de trois enfants, se fonde ainsi tant bien que mal dans la tanière improbable que représente pour lui la banlieue résidentielle. Cependant, rendu mal à l'aise par des relations de voisinage qu'il vit sur le mode de l'oppression, Dexter est petit à petit amené à porter un autre regard sur cet idéal socio-résidentiel et à en discerner la dimension cachée. Il découvre ainsi qu'un autre tueur en série, Trinity, aussi actif que lui, se camoufle derrière l'image d'un brave père de famille *middle-class*, retrouvant la chaleur du foyer pavillonnaire après chaque journée de travail ou assassinat barbare.



Fig. 2 : La *suburb*, lieu de la normalisation sociale (*Dexter*, 4.1)

Plusieurs scènes illustrent la façon dont le modèle suburbain contemporain est réinterrogé. Alors que Dexter prend en filature Trinity (4.5 et 4.6), il sillonne les quartiers dégradés et chaotiques du centre de Miami, persuadé de découvrir le repaire du tueur en proximité ; une autoroute intra-urbaine et quelques kilomètres plus loin, il pénètre dans une banlieue pavillonnaire où, s'aperçoit-il non sans surprise, réside sa proie d'un soir. Si la figure classique et historique de la ville-centre américaine, amoralisée et décadente, lieu de toutes les perversions, est suggérée dans les premières images de cette filature, les quartiers d'habitats pavillonnaires, longtemps sacralisés, se révèlent porteurs de déviances moins visibles mais

tout aussi destructrices. Les bases du modèle suburbain, élevé au rang de norme sociétale, se voient ainsi remises en cause : l'idéal communautaire ne protégerait en rien de la monstruosité.

À l'image de Dexter glissant du rêve éveillé (« Living the dream », 4.1) au désenchantement (4.3), nombre de scénaristes et de dialoguistes de séries contemporaines entreprennent de dévoiler la part d'ombre que recèle la banlieue pavillonnaire américaine. On assiste ainsi à un glissement du régime scopique porté sur la *suburb*, l'utopie d'hier se transformant peu à peu en dystopie angoissante, ce que certains auteurs qualifient de *post-utopian suburbia*<sup>1</sup>. Un tel changement de discours interroge alors la capacité des médias et des arts télévisuels à porter un regard innovant, réflexif et critique sur les conditions d'habitation des sociétés.

### **1. Le renversement de la figure de la *suburb* dans les séries américaines contemporaines**

La fascination dont les banlieues résidentielles font aujourd'hui l'objet tient, dans une large mesure, au rôle historique qu'elles ont occupé dans l'histoire de la dialectique ville-campagne aux États-Unis. Le développement des *suburbs* commence en fait au XIX<sup>e</sup> siècle, comme une réponse à la croissance des villes, réconciliant la modernité urbaine et le vieil idéal de l'habitat agreste qui, depuis Jefferson, inspire une partie de l'opinion américaine. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette image positive est confortée par l'essor des médias de masse, la presse, le cinéma puis la télévision. Dans les années 1950, les premières séries télévisées se plaisent ainsi à représenter la *suburb* comme un cadre éminemment favorable à l'épanouissement de la vie de famille. Dans *Leave it to Beaver* (CBS, ABC, 1957-1963), par exemple, les Cleaver incarnent la perfection familiale : le père travaille dans la journée et donne, le soir venu, de grandes leçons de vie à sa progéniture, la mère se dévoue pour sa famille et les enfants font de gentilles bêtises sans conséquence, le tout dans une banlieue résidentielle coquette et paisible. Dès cette époque, quelques frémissements se font cependant déjà sentir et la *sitcom I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), qui met en scène les aventures d'une femme extravagante dont le rêve est de quitter ses fourneaux pour se lancer dans une carrière artistique, laisse entendre que la banlieue résidentielle ne symbolise pas nécessairement l'accomplissement ultime. Par la suite, dans les années 1960 et 1970, les comédies familiales

---

<sup>1</sup> Voir Paul L. Knox, *Metroburbia, USA*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2008, p. 32-33.

s'adaptent aux évolutions de la société et, si elles ne remettent guère en question l'image populaire de la *suburb*, elles intègrent toutefois des éléments nouveaux : dans *Ma sorcière bien-aimée* (*Bewitched*, ABC, 1964-1972), les haies bien taillées et les pavillons sagement alignés dissimulent des personnages étranges, Samantha s'efforçant tant bien que mal de réfréner ses pouvoirs et sa puissance pour se conformer à l'image de la parfaite femme au foyer des années 1960, tandis que *The Brady Bunch* (ABC, 1969-1974) est une des premières comédies familiales à mettre en scène une famille recomposée. Le mot « divorce » n'y est toutefois jamais clairement mentionné, le père étant veuf et la mère ayant eu trois filles d'un précédent mariage auquel les scénaristes ne font que très vaguement allusion. *All in the Family* (ABC, 1971-1979) et l'un de ses *spin-offs*, *Maude* (CBS, 1972-1978), vont sérieusement écorner le mythe de la *suburb* en mettant en scène des familles qui tranchent avec l'idéal présenté dans *Leave it to Beaver* : dans *All in the Family*, Archie Bunker, raciste et réactionnaire, partage son toit avec son épouse Edith, dévouée et aimante, leur fille Gloria et son mari Michael, hippie progressiste à l'exact opposé de son beau-père ; quant à Maude, elle en est à son quatrième mariage lorsque débute la série éponyme, carbure au Valium et décide à 47 ans de subir un avortement – l'épisode fut diffusé deux mois avant que la Cour suprême des États-Unis ne légalise l'avortement dans l'ensemble du pays.

Les années 1980 et l'ère Reagan voient le grand retour des comédies familiales conservatrices, et les scénaristes ne s'aventurent pas bien loin dans la remise en cause de l'*American Way of Life* : on nous présente des familles qui, a priori, tranchent avec la représentation idéale de la famille américaine, mais davantage dans leur construction que dans leurs valeurs. Les enfants de *La Fête à la maison* (*Full House*, ABC, 1987-1995) ont certes trois papas et pas de maman, mais ils reçoivent tout de même une éducation tout à fait traditionnelle ; de la même manière, le *Cosby Show* (NBC, 1984-1992) met en scène une famille d'Afro-américains sans (presque) jamais évoquer la question du racisme : avec un père gynécologue et une mère avocate, les petits soucis de la famille Huxtable sont ceux de tous les Américains de milieu aisé, et les valeurs transmises aux enfants sont là encore très traditionnelles. L'inversion des rôles entre homme et femme est une autre ficelle à laquelle ont fréquemment recours les scénaristes : dans *Madame est servie* (*Who's the Boss?* ABC, 1984-1992), le discours est somme toute très classique, même si la distribution des rôles l'est moins ; dans *Quoi de neuf docteur ?* (*Growing Pains*, ABC, 1985-1992) – du moins au début de la série – c'est la mère qui travaille à l'extérieur tandis que le père installe

son cabinet de psychiatrie à la maison et s'occupe des enfants dans la journée.

Il faut attendre les années 1990 et l'apparition de séries comme *Roseanne* (ABC, 1988-1997) ou *Mariés, deux enfants* (*Married with Children*, FOX, 1987-1997) pour que les idéaux soient fortement ébranlés. Le modèle de la famille américaine traditionnelle est alors sévèrement contesté, et avec lui l'image de la banlieue résidentielle comme havre de paix et symbole de la réussite sociale. Au cours des années 2000, le renouvellement des séries correspond aussi à une intensification de la critique exprimée à l'encontre des *suburbs*. Cette accentuation est perceptible dans les nouvelles séries proposées par les chaînes du câble (HBO, Showtime, AMC) mais aussi sur les grands *networks*.

## 2. Les *suburbs*, lieu d'un bonheur factice



Fig. 3 : Wisteria Lane ou l'illusion du bonheur domestique (*Desperate Housewives*, première image du pilote)

Parmi les séries les plus emblématiques et les plus populaires des années 2000, *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) est sans doute celle qui a dépeint la *suburb* avec le plus de systématisme. Dès les premières images du pilote (voir figure 3), les téléspectateurs sont plongés dans une scène contradictoire, annonçant l'ambivalence du regard qui sera porté sur la *suburb* par la suite. On y découvre en effet un paysage familier, celui d'une *suburb* nord-américaine qui rassemble tous les éléments caractéristiques du cadre résidentiel auquel n'importe quelle famille des classes moyennes serait censée aspirer. On y voit ainsi des maisons cossues et pimpantes, alignées le long d'une ruelle courbe, à la forme naturelle. Les jardins sont soigneusement ornements de glycine. Les haies et les parterres de pelouse sont fraîchement entretenus tandis que les piétons et les véhicules évoluent harmonieusement au rythme tranquille d'une mélodie

apaisante. Tout, ici, incarne le bonheur domestique d'une communauté de voisinage dans laquelle la vie familiale peut s'épanouir librement. Pendant les toutes premières secondes, on a l'impression de découvrir un univers parfait : les individus y prennent des petits déjeuners dignes des clichés publicitaires ; chacun donne les signes d'un accomplissement personnel abouti ; les personnages semblent être en bonne santé ; les tâches domestiques deviennent des loisirs créatifs. Chaque chose paraît être à sa place, dans un ordonnancement qui évoque les magazines de décoration. La *suburb* devient idéalisée à l'extrême, conférant au suicide de la narratrice, à la fin de la scène inaugurale, un caractère proprement stupéfiant.

Ce décalage entre le ton enjoué de Mary Alice Young et le drame intime crée alors un sentiment de malaise brutal chez les téléspectateurs, tout en suscitant immédiatement leur curiosité. La série annonce ainsi qu'elle projette de révéler l'envers d'un décor, de percer les apparences d'un monde qui cache un désarroi profond. Or, ce monde, c'est celui des téléspectateurs, de gens ordinaires qui ne sont ni traqueurs de terroristes, ni chefs de la mafia, ni *serial killers*, qui appartiennent à la classe moyenne et qui regardent la « télé ». Ce portrait sans concession, reposant sur l'exagération du réel, doit permettre aux téléspectateurs de prendre du recul par rapport à ce qui est représenté pour mieux appréhender le caractère illusoire d'un certain nombre de mythes associés à la normalité : la famille nucléaire traditionnelle, le confort domestique, le bonheur promis par la résidence suburbaine. L'ensemble des éléments qui constituent l'*American Way of Life* sont ici soigneusement remis en question. Cette déconstruction des mythes de la vie quotidienne ne transparaît pas seulement dans les péripéties que vivent les personnages ; elle est également exprimée dans les commentaires que Mary Alice Young, une fois parvenue dans l'au-delà, fait au début et à la fin de chaque épisode pour commenter, depuis un point de vue surplombant et omniscient, ce qui arrive aux habitants de Wisteria Lane :

There's a home for everyone in suburbia, and a realtor eager to find you exactly what you want. Whether it's something warm and cozy... or something dignified and elegant... or perhaps something affordable with a porch. Yes, everyone wants a home with a lovely exterior, mostly so the neighbors will never suspect the ugliness going on inside. (*Desperate Housewives*, 5.11)

La voix off introduit ici une distance réflexive qui permet de dévoiler l'envers du rêve, laissant éclater la profondeur du malaise collectif que dissimule le décor suburbain. Comme le souligne Thibaut de Saint Maurice, « le suicide de Mary Alice sonne le glas de l'image idéale du bonheur familial et résidentiel en même temps

qu'il constitue le point de fuite de la perspective vertigineuse d'un désespoir suburbain<sup>2</sup> ». Le regard critique que *Desperate Housewives* tend au spectateur n'est cependant pas isolé. Au contraire, la disqualification de la *suburb* apparaît comme un thème récurrent au cours des années 2000.

### 3. La banlieue : habiter l'inhabitable

Dans de nombreuses séries, il n'est pas rare que les personnages aient du mal à s'intégrer au cadre suburbain, se retrouvant isolés dans un milieu anonyme et neutre. Dans ce cas, la *suburb* sert aussi bien de repaire à des individus dissimulant les pires défauts que de repère moral aux téléspectateurs, d'étalon lui permettant d'identifier la nature des travers qui accablent nombre de personnages (qui, bien souvent, jouent aussi le rôle d'anti-héros).



Fig. 4 : Tony Soprano, du *Central Business District* à la *suburb* (*The Sopranos*, images extraites du générique)

La série *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), créée par David Chase en 1999, raconte ainsi les tourments d'un parrain de la mafia, tiraillé entre sa profession et son statut de père de famille suburbain. Pendant six saisons, chaque épisode s'ouvre sur un morceau de route parcouru par les spectateurs sur le siège du passager, le *gun seat*, au côté de Tony, ce qui rend compte du renforcement de l'inscription spatiale des narrations depuis les années 2000. Celle-ci passe ici par un certain réalisme géographique capable de capter, par la mise en scène du trajet, l'innovation géographique sur le vif. Des paysages de « Downtown Manhattan » à ceux des *suburbs* du New Jersey (voir figure 4), l'étalement urbain est figuré par les *travelings*, la fragmentation socio-spatiale par les rafales de plans sur les hauts lieux et autres espaces génériques. Alors que les métropoles sont marquées par

<sup>2</sup> Thibaut de Saint Maurice, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009, p. 36.



l'*urban sprawl* et le renforcement des discontinuités, *The Sopranos* étire le récit et le fragmente dans un complexe jeu de miroirs. À partir de cet enchevêtrement de l'espace narratif et de l'espace géographique, le générique mêle trois temporalités distinctes : celle des migrations pendulaires, réduisant Tony à l'inquiétante normalité du *commuting*, doublée par la trajectoire des migrants italo-américains vers les banlieues confortables et, enfin, au-delà, le transfert de l'univers des films de mafia de la *main street* vers les périphéries résidentielles. Ainsi se réalise la greffe narrative entre le film de gangster et le *soap opera*, la représentation du *mafia blues* se trouvant transposée dans le cadre ordinaire de la *suburb*.

Ce décalage entre l'identité des personnages et leur cadre d'habitation concerne également la série *Weeds* (Showtime, 2005-2012) qui relate les aventures de Nancy Botwin, veuve et mère de deux enfants, ayant décidé de se lancer dans le trafic de marijuana pour maintenir son niveau de vie et conserver son rang dans la société suburbaine. La filiation du discours porté par la série doit cependant ici être plutôt cherchée du côté d'*Edward aux mains d'argent* (*Edward Scissorhands*, réal. Tim Burton, 1990), la question essentielle étant de savoir comment parvenir à vivre dans le monde formaté et normalisé de la similitude ? Néanmoins, à la différence d'*Edward aux mains d'argent*, où l'élément perturbateur (Edward) est exogène, dans *Weeds* la source du problème est interne à l'univers de la *suburb*, Nancy Botwin jouant le rôle de la résidente décalée. Là encore, on peut partir du générique, construit tout en verticalité, à partir d'un jeu d'échelles menant du programme immobilier en cours de réalisation à la pelouse du *front yard*. Le ton caricatural propre à la série prend corps dans le glissement du spatial au social.



Fig. 5 : Agrestic, l'enfer de l'habitat standardisé (*Weeds*, images extraites du générique)

Comme le suggère également le générique, habiter la banlieue mène à un mode de vie uniformément fondé sur les mêmes automobiles, les mêmes pratiques quotidiennes, la même apparence physique d'une humanité formatée, hors-sol et sans

histoire (voir figure 5). Ainsi en attestent les paroles de la chanson *Little Boxes*<sup>3</sup>, bande-son du générique :

Little boxes on the hillside,  
Little boxes made of ticky tacky  
Little boxes on the hillside,  
Little boxes all the same.  
There's a pink one and a green one  
And a blue one and a yellow one  
And they are all made out of ticky tacky  
And they all look just the same.

And the people in the houses  
All went to the university  
Where they were put in boxes  
And they came out all the same.  
And there's doctors and lawyers  
And business executives  
And they are all made out of ticky tacky  
And they all look just the same.



Fig. 6 : Nancy, la plante par qui le mal arrive  
(*Weeds*, image extraite du générique)

Le générique s'achève alors sur l'image d'un morceau de pelouse, véritable géosymbole du mode de vie suburbain, d'où émerge, comme à l'état sauvage, non pas les herbes hautes du mythe de la Prairie mais l'herbe maudite (*weed*), cette espèce non autochtone qui évoque pragmatiquement la drogue (voir figure 6) mais peut-être aussi, de manière plus allégorique, le passé des babas cool de la contre-culture américaine, rentrés dans le rang de la normalité suburbaine. En outre, le plant de cannabis évoque évidemment, par une métaphore organique, Nancy Botwin elle-même, qui, littéralement, détonne dans l'écosystème où elle évolue.

Dans la série *Breaking Bad* (AMC, 2008-), si les motivations du personnage principal, Walter White, sont initialement d'ordre

---

<sup>3</sup> Cette chanson folk, composée par Malvina Reynolds en 1962, devint un symbole de la contestation des années 1960, et fut reprise depuis par de nombreux artistes souhaitant exprimer leur refus du conformisme.

financier, le petit professeur de chimie suburbain prend peu à peu goût au métier, décidant d'investir activement le milieu de la méthamphétamine pour payer sa chimiothérapie et laisser à sa famille de quoi subsister après sa mort. Alors qu'il a accumulé suffisamment d'argent pour reprendre une vie normale, Walt poursuit cependant ses activités, goûtant l'exaltation que suscite l'expérience du danger, sans pour autant abandonner les éléments qui symbolisent la banalité de sa vie antérieure, en particulier son pavillon et son emblématique Pontiac Aztek (voir figure 7). Le pouvoir et la désinhibition découverts par le biais de ses occupations illégales s'avèrent alors être des drogues aussi dures et addictives que celles qu'il fabrique, le conduisant à une fuite en avant souvent plus inquiétante que la maladie qui se développe en lui.



Fig. 7 : Maison de Walter White, dans la *suburb* d'Albuquerque (*Breaking Bad*)

Dans nombre de séries suburbaines récentes, une part de la tension narrative provient donc des contradictions entre les déviances dont certains personnages font preuve et le cadre normatif de la *suburb*. Dans *Mad Men* (AMC, 2007-), par exemple, Don et son mensonge initial se révèlent progressivement incompatibles avec une vie de banlieusard sans histoire. Si les espaces visibles à l'écran diffèrent beaucoup d'une série à l'autre, tout comme d'ailleurs leur caractère plus au moins artificiel<sup>4</sup>, la trame paysagère qui sert de décor demeure invariablement réduite au couple jardin/maison, lequel devient la matrice du décalage entre les personnages et leur cadre de vie. Cependant, si pour de nombreux anti-héros la *suburb* devient un espace problématique, révélateur de leur inadaptation sociale, elle peut également s'avérer décevante pour de nombreux personnages ordinaires.

---

<sup>4</sup> Le paysage pastiche de *Desperate Housewives* tranche avec le réalisme de *The Sopranos*, et plus encore avec des séries revendiquant l'authenticité mais se situant dans le péricentre, comme *The Wire* (HBO, 2002-2008).

#### 4. La banlieue comme espace d'oppression individuelle

La *suburb* est en effet souvent représentée comme un lieu d'aliénation, où se perpétuent des dominations insidieuses, à l'encontre des femmes notamment. On constate ainsi que dans *Desperate Housewives* ou dans *Weeds*, l'action est centrée sur la *suburb* mais également, et ce n'est sans doute pas un hasard, sur des personnages féminins. Au contraire, dans les séries qui alternent scènes à l'extérieur et scènes se déroulant au sein des banlieues résidentielles, l'action extérieure est souvent centrée sur les personnages masculins, tandis que les intrigues consacrées à la vie de famille, donc filmées au sein de la *suburb* et du foyer, sont davantage réservées aux personnages féminins. C'est notamment le cas dans *Big Love* (HBO, 2006-2011), *The Sopranos*, *Breaking Bad* ou les premières saisons de *Friday Night Lights* (NBC, 2006-2011). Dès lors, le cadre de la banlieue tend à s'apparenter à une prison dorée, où le confort domestique et la convivialité tiennent lieu de compensation illusoire à l'impossibilité pour les femmes de mener une existence pleinement autonome en ville<sup>5</sup>. Dans *Mad Men*, notamment dans les premières saisons, la *suburb* des années 1960 incarne ainsi l'assujettissement féminin de façon emblématique, assignant Betty Draper à la réclusion sociale (voir figure 8), tandis que Don, son mari volage, profite des privilèges offerts aux mâles dominants qui œuvrent dans les milieux de la publicité new-yorkaise. Seule la fuite permettra à Betty de s'émanciper peu à peu et d'assumer les risques d'une vie qu'elle aura choisie.



Fig. 8 : Betty « Bovary » Draper (*Mad Men*, 1.10)

Outre la domination propre aux rapports de genres, la *suburb* peut également être associée à l'oppression née de la promiscuité résidentielle et de la pression conformiste exercée par le voisinage, transformant toute originalité personnelle en déviance

<sup>5</sup> Cette représentation de la *suburb* comme lieu d'enfermement des femmes renvoie indirectement à la lecture radicale proposée dès les années 1960 par Betty Friedan dans *The Feminine Mystique* (New York, W.W. Norton, 1963).

insupportable pour la collectivité. La quatrième saison de *Dexter* expose les failles du localisme communautaire propre aux *suburbs*, notamment dans l'épisode « Blinded by the Light » (4.3), lorsque Dexter tente de s'intégrer au quartier alors menacé par un mystérieux vandale – d'autant que le vandale en question n'est autre que l'un des membres de cette communauté, pris de folie alors qu'il est sur le point d'en être exclu pour des raisons financières. « Ce voisinage va finir par me tuer », déclare Dexter, soulignant ainsi le danger que la communauté représente pour l'individu (voir figure 9). Dès lors, c'est bien l'idéal communautaire qui est interrogé et, dans certains cas, explicitement dénoncé.



Fig. 9 : Dexter Morgan ou la conquête impossible de la banalité  
(*Dexter*, 4.5)

On ne compte pas les scènes dans *Desperate Housewives* où les différentes héroïnes se voient ainsi dérangées dans leur intimité ou interrompues dans leur vie quotidienne par des voisins intrusifs et suspicieux, le *neighborhood watch* se transformant en véritable police des comportements individuels, traquant, interdisant et corrigeant au besoin tout ce qui ne respecte pas les normes rassurantes de la conformité. Dans ce contexte de mimétisme oppressif, les personnages atypiques n'ont pas leur place. Ainsi, Tony Soprano n'hésite pas à avouer à sa psy le malaise et la haine qu'il éprouve envers ceux qu'il nomme les *happy wanderers*, ces passants qui se promènent en affichant leur insouciance et leur bonheur d'être, tout simplement, ces Messieurs Tout le Monde dont il rêverait de faire partie. En fait, ses activités mafieuses empêchent Tony d'adopter les codes sociaux des *happy wanderers* conventionnels, ou ceux d'ailleurs de la communauté italo-américaine aisée qui forme pourtant son voisinage direct. La seule attitude possible pour lui est donc celle du criminel, notamment car elle lui permet de conserver une identité apparemment plus facile à maîtriser que celle requise au sein des *suburbs*. Ce sentiment d'exclusion est également partagé par la famille Henrickson dans la

série *Big Love*. La pratique de la polygamie conduit ici au rejet, non seulement de la part de l'Église officielle mormone, mais également par le voisinage de la banlieue dans laquelle les Henrickson résident ; dans ce contexte, le personnage de Nikki est sans doute celui qui symbolise le mieux cette intégration impossible, toujours tiraillée entre le *compound* de Juniper Creek, la communauté mormone dont elle est issue, et sa vie dans la *suburb*.

### **5. La banlieue comme terrain d'expression du dérapage de la société américaine**

En contrepoint du malaise vécu par certains personnages affligés par le poids des conventions sociales propres à la vie de quartier, plusieurs séries montrent également la *suburb* comme un lieu propice à la multiplication des dysfonctionnements sociaux (meurtres, trafics divers, pratiques mafieuses, etc.). Dans plusieurs cas, ce n'est pas seulement quelques individus égarés mais bien toute la communauté qui semble basculer dans la déviance, comme si la *suburb* était un terreau irrémédiablement corrompueur : dans *Weeds*, nombre d'habitants d'Agrestic, la banlieue résidentielle chic dans laquelle vit Nancy Botwin, se révèlent ainsi de grands consommateurs de marijuana ; la voisine des Henrickson dans *Big Love*, bien que monogame, n'en est pas moins malheureuse comme les pierres, et avale des antidépresseurs « parce qu'il faut avoir l'air heureux » ; dans *Breaking Bad*, la femme de Walter White, scandalisée par la découverte des activités illégales de son mari et initialement très respectueuse des conventions sociales, cède pourtant peu à peu devant les sirènes du lucre et finit par prêter main forte à son mari.

Loin de se contenter de proposer un regard ironique et amusé sur le conformisme de la vie dans les banlieues américaines, les scénaristes de séries utilisent en fait la disqualification de la *suburb* pour formuler une véritable critique socio-politique du vieil idéal communautaire qui fonde l'*American Way of Life*. Selon nombre de ces séries, la vie en banlieue conduirait non seulement à la démoralisation des individus, mais de surcroît à la perversion morale de l'ensemble de la société. Cette représentation remet alors en cause un certain nombre d'ambitions sociales et politiques initialement associées à la *suburb*. En effet, entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1950, la modernisation et l'industrialisation qui ont caractérisé la société américaine, et le rassemblement de la population dans des villes de plus en plus grandes, ont souvent été interprétés comme une menace envers l'idéal communautaire de l'Amérique originelle, qui se présentait, dans une certaine vision utopique traditionnelle formalisée par Crève-cœur et Jefferson,

comme une société libérale, composée de petits propriétaires terriens, organisés sous la forme d'une démocratie directe. Face à une concentration urbaine dénoncée comme aliénante, la *suburb* apparaît, à partir des années 1850, de plus en plus comme un remède susceptible de réconcilier la ville moderne et la campagne rêvée, permettant de développer un contact personnel avec la nature, de nouer des relations sociales propices à la vie de famille mais aussi à l'exercice d'une vie libre, insérée dans le cadre de petites communautés coopératives et démocratiques. Depuis une cinquantaine d'années, cette appréciation positive de la banlieue semble s'être inversée, le rêve d'une ville-campagne capable de refonder la communauté démocratique n'ayant semble-t-il pas tenu toutes ses promesses<sup>6</sup>. Les séries télévisées contemporaines reprennent ce discours critique pour montrer le caractère partiellement illusoire du mythe de la *suburb*, parfois sur le ton de la dérision comme dans *Desperate Housewives* ou *Weeds*, où les élections s'apparentent par exemple à des farces plutôt qu'à un fonctionnement authentiquement démocratique, parfois de façon beaucoup plus sérieuse et dramatique, réactivant la hantise éminemment politique de la sécession sociale<sup>7</sup>. À ce titre, la série *Sons Of Anarchy* (FX, 2008-) offre une illustration significative.



Fig. 10 : Charming ou le règne des nouveaux seigneurs de la guerre  
(*Sons of Anarchy*, pilote)

Loin de se réduire à la description complaisante de la vie de *bikers* californiens (voir figure 10), la série *Sons of Anarchy* interroge plus fondamentalement l'idéal communautaire tel qu'il a été reformulé par les mouvements de la contre-culture californienne au cours des années 1960. La série raconte ainsi comment l'idéal libertaire et démocratique qui animait les

<sup>6</sup> Voir Scott Donaldson, *The Suburban Myth*, iUniverse.com, 2001 [1969].

<sup>7</sup> Voir Gérard Billard et Arnaud Brennetot, « Le huis clos ou l'exaltation du localisme communautaire dans les séries américaines », *GRAAT On-Line*, n° 6, décembre 2009, <http://www.graat.fr/tvo4billardbrennetot.pdf>.

fondateurs de la confrérie fictive des *Sons of Anarchy*, créée par des vétérans de la guerre du Viêt Nam, a dévié progressivement en une société clanique et autocratique, dominée par de véritables seigneurs de guerre dont la principale occupation se résume à la pratique du crime organisé. Le mythe politique originel de la libre association s'est donc transformé peu à peu en un véritable cauchemar, à l'intérieur duquel les héros, tel Jax Teller, semblent pris au piège (voir figure 11).



Fig. 11 : Jax Teller, prince de la *suburb* malgré lui (*Sons of Anarchy*, pilote)

Or, ici encore, le cadre géographique dans lequel la série se déroule est un élément important pour comprendre le drame qui s'y joue. En fait, les *Sons of Anarchy* se sont installés dans une petite ville du nom de Charming, située au Sud d'Oakland, à l'Est de la baie de San Francisco en Californie, c'est-à-dire à quelques encablures du siège réel du club des *Hells Angels* auxquels la série fait implicitement référence. Si les membres du gang des *Sons of Anarchy* habitent dans des pavillons individuels typiques du cadre résidentiel suburbain, Charming prétend pourtant être autre chose qu'une simple juxtaposition de lotissements résidentiels ou de banlieues-dortoirs. Elle s'apparente plutôt à une petite ville traditionnelle, une *small town* dotée d'une *main street*, équipée de services collectifs, de magasins, d'un hôpital, et gouvernée par une autorité locale démocratiquement élue. Cependant, cette petite ville n'est pas isolée au milieu de la campagne mais apparaît noyée dans la marée suburbaine de la région de San Francisco, décrite comme un terrain d'affrontement privilégié entre gangs rivaux. La puissance publique, y compris les autorités fédérales, semble avoir perdu tout contrôle sur le territoire. Dès lors, la police locale de Charming ne paraît pas avoir d'autre solution que de négocier et de se compromettre avec les *Sons of Anarchy* pour maintenir la paix civile et protéger la population contre les dangers extérieurs. L'inscription de la *small town* dans le tissu suburbain de l'aire



métropolitaine de San Francisco semble ainsi signifier que toute autonomie locale est devenue inaccessible, minant le fonctionnement de la démocratie, à la fois celle que la municipalité de Charming tente de faire respecter mais également la forme de démocratie alternative et libertaire à laquelle aspirent les *Sons of Anarchy*. En définitive, tout se passe comme si la reconstruction des liens communautaires, propre au vieux rêve démocratique de l'association spontanée, échouait finalement à s'acclimater et à s'implanter au sein des marges suburbaines de l'Amérique contemporaine.

### **Conclusion : les séries sont-elles un outil de réflexivité sociale ?**

La disqualification esthétique, morale et politique de la *suburb* que l'on observe dans de nombreuses séries télévisées récentes renvoie à tout un ensemble de critiques portées depuis plusieurs décennies à l'encontre des banlieues résidentielles aux États-Unis. Les séries réactualisent en effet un thème ancien, dont la généalogie peut remonter, au moins, à Hemingway<sup>8</sup> et au court métrage *The Suburbanite* (1904), comédie dans laquelle l'enthousiasme initial d'une famille fraîchement suburbaine est quelque peu douché par un large éventail de contrariétés. Avec le temps, on retrouve cette critique dans diverses formes d'expression artistique, aussi bien le cinéma (*Blue Velvet*, *Edward aux mains d'argent*, *Virgin Suicides*, *American Beauty*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*), la musique populaire (*Little Boxes*, *The Suburbs* d'Arcade Fire), la photographie de paysage (les vues aériennes d'Alex MacLean<sup>9</sup>) que l'architecture et l'urbanisme<sup>10</sup>. Dans le domaine des sciences sociales, la *suburb* fait également l'objet de vives critiques<sup>11</sup>, accusée de conduire au conformisme

---

<sup>8</sup> Dans une phrase souvent citée, mais dont la source reste incertaine, Ernest Hemingway aurait en effet décrit Oak Park, le quartier de son enfance dans la banlieue de Chicago, comme un territoire aux « vastes pelouses et aux esprits étroits » (« *wide lawns and narrow minds* », voir Kenneth S. Lynn, *Hemingway*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995 [1987], p. 19). En ce sens, il prend le contrepied de son voisin Frank Lloyd Wright, le premier architecte aux États-Unis à avoir envisagé la maison suburbaine comme la structure élémentaire d'un urbanisme démocratique.

<sup>9</sup> Voir Alex MacLean, *Over : Visions aériennes de l'American Way of Life : une absurdité écologique*, trad. Frank Straschitz, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

<sup>10</sup> Voir Lewis Mumford, *The Urban Prospect*, New York, Harcourt, Brace & World, 1968; Jane Jacobs, *Déclin et survie des grandes villes américaines*, trad. Claire Parin-Senemaud, Liège, Mardaga, 1995 [1961]. Voir aussi Andres Duany, Elizabeth Plater-Zyberk, Jeff Speck, *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York, North Point Press, 2000.

<sup>11</sup> Voir David Harvey, *Spaces of Hope*, Berkeley, CA, University of California Press, 2000; Mike Davis, *City of quartz : Los Angeles, capitale du futur*, trad. Michel

culturel, à la misère esthétique, à la ségrégation sociale, au conservatisme politique et, plus récemment, au gaspillage des ressources naturelles. Aujourd'hui, cette critique de la *suburb* est généralisée dans le champ académique, au point de s'imposer comme un nouveau stéréotype qui concerne aussi bien les milieux dirigeants (pouvoirs institutionnels, urbanistes, universitaires) que ceux de la création artistique.

Dans ce contexte, les séries télévisées contribuent à populariser l'image dévalorisante développée au sein des cercles de la pensée dominante, renvoyant aux habitants des *suburbs* un reflet négatif de leur propre cadre de vie. Or, les suburbains n'ont jamais été aussi nombreux aux États-Unis. Entre 2000 et 2010, la population des États-Unis a connu une croissance de 9 % pour atteindre 308 millions de personnes alors que, dans le même temps, les métropoles ont progressé d'environ 11 %, confortant plus encore le caractère urbain de la nation. Désormais, les métropolitains représentent 84 % (250 millions) de la population totale et ils vivent dans une *suburb* pour un peu moins de la moitié d'entre eux. Même si la crise des *subprimes* a affecté le marché immobilier ces récentes années, les banlieues pavillonnaires restent un horizon indépassable pour des millions d'Américains qui, paradoxalement, se nourrissent de séries télévisées leur renvoyant une image négative de leur lieu de vie. Les séries révèlent-elles alors une angoisse montante ? Sont-elles les témoins d'une prise de conscience collective annonçant une orientation vers d'autres formes urbaines ou, de façon moins fondamentale, tout simplement les signes d'un nouveau prêt-à-penser ayant cours au sein des élites gentrifiées ? En l'absence de connaissances empiriques concernant la réception de ces séries par les populations vivant dans les banlieues suburbaines, plusieurs hypothèses, potentiellement contradictoires, peuvent être avancées. On peut se demander si beaucoup d'entre elles, diffusées sur le câble, ne touchent pas en priorité une minorité de téléspectateurs aisés, vivant hors d'un cadre de vie, la *suburb*, qu'ils se plaisent à voir déprécié et caricaturé, comme pour mieux conjurer le péril que représente pour eux le fait de mener une existence banale ou ordinaire. Une autre hypothèse serait que les séries suburbaines, en jouant sur l'inquiétante étrangeté de mondes qui nous sont à la fois proches et lointains, présentés comme familiers mais aussi mis à distance, rendent peut-être l'inhabitable plus habitable. Contre cette hypothèse, on pourrait se demander si la dévalorisation

---

Darteville et Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 1997 [1990] ; Edward W. Soja, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.

systématique de la *suburb* ne vise pas plutôt à permettre aux téléspectateurs de s'extirper de l'imaginaire de la vie quotidienne, jouant un rôle d'éveil critique pour ceux qui ont les capacités matérielles et psychologiques de s'émanciper de la norme, tout en laissant les autres, ceux qui n'ont pas les moyens de vivre ailleurs ou de rêver d'autre chose, devant le risque de la frustration ou de l'incompréhension.

Quoi qu'il en soit, cette confrontation entre les médias de masse, des auteurs de séries parfois en quête d'élévation morale et de sophistication esthétique et de nombreux téléspectateurs appartenant aux classes moyennes, pose désormais la question de l'acceptabilité sociale et culturelle du modèle suburbain. Cette interrogation concerne évidemment les villes contemporaines des États-Unis mais également tous les pays où ces séries sont diffusées et où, bien souvent également, la forme de la *suburb* s'est imposée. Les *suburbs* subversives des séries télévisées et leur succès mondial rendent alors sûrement aussi compte des capacités du *soft power* états-unien à porter un regard autocritique et à interroger les faiblesses et les angoisses que génère la massification des images et des normes qu'il véhicule.

### Bibliographie

BILLARD Gérard et Arnaud BRENNETOT, « Le huis clos ou l'exaltation du localisme communautaire dans les séries américaines », *GRAAT On-Line, Anglophone Studies*, n°6, décembre 2009.  
<http://www.graat.fr/tv04billardbrennetot.pdf>

DAVIS Mike, *City of quartz : Los Angeles, capitale du futur*, trad. Michel Darteville et Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 1997 [1990].

DONALDSON Scot, *The Suburban Myth*, Bloomington, i-Universe, 2001 [1969].

DUANY Andres, Elizabeth PLATER-ZYBERK, Jeff SPECK, *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York, North Point Press, 2000.

FISHMAN Robert, *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*, New York, Basic Books, 1987.

FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton, 1963.

HARVEY David, *Spaces of Hope*, Berkeley, CA, University of California Press, 2000.

JACKSON Kenneth, *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*, New York, Oxford University Press, 1985.

JACOBS Jane, *Déclin et survie des grandes villes américaines*, trad. Claire Parin-Senemaud, Liège, Mardaga, 1995 [1961].

KNOX Paul L., *Metroburbia, USA*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2008.

KUNSTLER James H., *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*, New York, Simon & Schuster, 1993.

LYNN Kenneth S., *Hemingway*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995 [1987].

MACLEAN Alex, *Over : Visions aériennes de l'American Way of Life : une absurdité écologique*, trad. Frank Straschitz, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

MARTEL Frédéric, *Mainstream, enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Champs actuel, Flammarion, 2010.

MUMFORD Lewis, *The Urban Prospect*, New York, Harcourt, Brace & World, 1968.

PLEVEN Bertrand, « Séries télévisuelles et territoires urbains américains », *La Géographie*, n°1 534, Hiver 2010, p. 95-96.

DE SAINT MAURICE Thibaut, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009.

SOJA Edward W., *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.

WHITE Morton, WHITE Lucia, *The Intellectual versus the City, From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

WILLIAMSON Thad, *Sprawl, Justice, and Citizenship: The Civic Costs of the American Way of Life*, New York, Oxford University Press, 2010.