



HAL
open science

Les suburbs : au-delà des fictions, le mythe continue ?

Benjamin Caramatie

► **To cite this version:**

Benjamin Caramatie. Les suburbs : au-delà des fictions, le mythe continue ?. Architecture, aménagement de l'espace. 2021. dumas-03229592

HAL Id: dumas-03229592

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03229592>

Submitted on 19 May 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

BENJAMIN CARAMATIE

LES SUBURBS

AU-DELÀ DES FICTIONS, LE MYTHE CONTINUE ?

MÉMOIRE DE MASTER SOUS LA DIRECTION DE LAURENT DEVISME

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES

VISA D'EXPLOITATION N°94808

TOUTE RESSEMBLANCE AVEC DES PERSONNAGES FICTIONNELS
OU AYANT ÉTÉ FICTIONNALISÉS EST PUREMENT VOLONTAIRE

AVERTISSEMENTS

Les captures issues de films et de séries sont toutes mises en page en respectant le cadrage, le format et la colorimétrie originaux. Dans le cas contraire, un astérisque (*) le signale au-dessus de l'image.

Les œuvres utilisées sont nommées par leurs titres originaux, suivis du titre français entre crochets (s'il existe).

L'année de sortie indiquée pour chaque œuvre correspond à la date de première diffusion à la télévision dans le pays d'origine pour les épisodes de séries et à la date de sortie en salle - ou, à défaut, de sortie en festival - pour les films. Les dates et noms proviennent du site *Internet Movie Database (IMDb)* ou de *Wikipédia*.

Les noms indiqués au-dessus des captures sont ceux du/des réalisateur.trices de l'épisode de la série/du film. Pour les séries, le.s créateur.trices est.sont indiqué.e.s dans les notes de bas de page avec la mention [créat.].

Dans un souci de lisibilité, les références bibliographiques des films et séries font premièrement mention du titre de l'œuvre, puis de son auteur.

Les codes temporels [*timecodes*] sont notés à titre indicatif pour permettre de situer approximativement l'image extraite dans la longueur de l'œuvre. En raison des différentes éditions qui peuvent exister pour un même film ou épisode de série, ces *timecodes* peuvent ne pas être parfaitement exacts.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, j'adresse mes remerciements à Laurent Devisme,
pour le suivi passionné et toujours pertinent dont il a su faire preuve depuis maintenant plus d'un an.
Merci de m'avoir aidé à porter cette conviction que les œuvres de fiction constituent
un matériau d'études merveilleux pour comprendre notre monde.

Je remercie également Lucile Garnier,
coordinatrice du séminaire d'intensif de mémoire « Écrire l'enquête, enquêter l'écriture » tenu en janvier 2020,
pour ses intéressants apports théoriques et bibliographiques qui se sont révélés grandement utiles pour l'écriture de ce mémoire.

Des remerciements particuliers sont aussi nécessaires pour le Charrette Ciné Club,
association étudiante de l'école dont j'ai l'honneur d'être membre depuis 4 ans, et président depuis 2 ans.
Par ses membres aux goûts cinématographiques éclectiques, le CCC m'aura conduit vers de nouveaux horizons filmiques ;
gagions que ce mémoire m'aura permis d'explorer quelques contrées de ce monde merveilleux qu'est celui du cinéma.

Je remercie bien évidemment toutes ces connaissances d'un jour et de toujours qui,
de Nantes à Aalborg, se sont montrées intéressées par mon sujet et ont pris le temps d'échanger pour le faire avancer.

Et enfin, parce que sans elles, ce mémoire n'aurait tout simplement pas été possible,
je remercie toutes les personnes qui, jour après jour, film après film ou épisode après épisode, se dévouent corps et âme au cinéma.

* * *

Amoureux du cinéma et de l'architecture, ce mémoire vous est dédié.

Bon visionnage.



My name is Mary Alice Young. When you read this morning's paper you may come across an article about the unusual day I had last week. Normally there is never anything newsworthy about my life, but that all changed last Thursday. Of course, everything seemed quite normal at first. I made breakfast for my family, I performed my chores, I completed my projects, I ran my errands. In truth, I spent the day as I spent every other day, quietly polishing the routine of my life, until it gleamed with perfection.

[Je m'appelle Mary Alice Young. En lisant le journal ce matin, vous êtes peut-être tombé sur l'article qui décrit la journée hors du commun que j'ai vécue la semaine dernière. Habituellement, il ne se passe rien d'extraordinaire dans ma vie, mais tout a changé jeudi dernier. Pour commencer tout semblait parfaitement normal, j'ai préparé le petit déjeuner pour ma famille, effectué quelques tâches ménagères, achevé mes projets en cours et fait mes courses. En fait, la journée s'est déroulée comme une journée ordinaire, j'ai passé mon temps à astiquer mon petit quotidien, jusqu'à lui donner une brillance parfaite.]

Ainsi commence le premier épisode de la série Desperate Housewives, diffusé le 3 octobre 2004 sur la chaîne ABC.

Initialement plutôt boudé par les sociétés de production, le scénario de la série trouva finalement preneur et connut un succès fulgurant aussi bien aux États-Unis que de par le monde. Succès qui ne s'est d'ailleurs pas démenti au cours des 8 saisons et 180 épisodes, la série totalisant 185 nominations dont 65 récompenses.

Comme bien souvent à la télévision et au cinéma, l'engouement autour de cette fiction est dû à un audacieux et maîtrisé mélange des genres et cassage des codes. Car quoi qu'en laisse penser l'extrait ci-contre, le monde de Desperate Housewives n'a rien d'une utopie insipide. La série joue pleinement la carte de l'ambiguïté et des contrastes : elle place les femmes au cœur de son intrigue, mais en montre la position peu enviable dans un monde banlieusard imprégné de conservatisme ; elle situe son action dans un lotissement chic et impeccablement tenu, mais en fait un cadre propice à des histoires parfois sordides.

La série est un peu comme le *chat de Schrödinger* : ni blanche, ni noire, mais pas non plus vraiment grise, elle est tout ça à la fois. Par cette superposition permanente, Desperate Housewives parvient à mettre en lumière les tourments d'une classe sociale et plus généralement, de la société américaine au sens large.

Car laissons Mary Alice Young terminer sa présentation...

[...] I spent the day as I spent every other day, quietly polishing the routine of my life, until it gleamed with perfection. That's why it was so astonishing when I decided to go to my hallway closet and retrieve a revolver that had never been used...

[[...] En fait, la journée s'est déroulée comme une journée ordinaire, j'ai passé mon temps à astiquer mon petit quotidien, jusqu'à lui donner une brillance parfaite. Voilà pourquoi il est si incompréhensible que je me sois dirigée ensuite vers le placard de l'entrée, pour m'emparer d'un revolver, qui n'avait jamais servi...]



En moins d'une minute et trente secondes, Marc Cherry a donné le ton de sa série. Si on devait présenter *Desperate Housewives* à quiconque n'aurait pas vu un seul des 180 épisodes, cette séquence introductive lui apprendrait l'essentiel de sa dynamique.

Mais Marc Cherry n'est pas le seul à avoir fait du monde *a priori* idyllique, paisible et banal d'une banlieue résidentielle le décor d'une fiction des plus mouvementées. Cela dit, il reste cependant difficile d'établir une liste exhaustive de toutes les fictions qui usent de la *suburb*, cette périphérie caractéristique du paysage américain contemporain. Déjà, parce que comme nous le verrons, la notion de *suburb* est difficile à cerner ; et surtout parce l'étiquette « *suburb* » n'est pas nécessairement lisible au premier plan. Bien souvent, la *suburb* sait se faire discrète, telle un figurant que le spectateur lambda ne remarquera pas au premier visionnage, ni même probablement au deux-centième.

Pourtant, une fois qu'on l'a remarquée, il est difficile de ne pas la voir cette *suburb* : Quel que soit le format (série ou film), le genre (comédie humoristique, dramatique), le public de destination ou le message porté, les fictions américaines sont nombreuses à en user dans leurs histoires. Bien évidemment, en raison de la force de frappe de l'industrie audiovisuelle américaine - dont les productions ont réalisé 55% des entrées en salle en France en 2019¹ - on pourrait objecter qu'il est numériquement logique qu'un thème *so american* comme la *suburb* se retrouve en position de force sur les écrans de la planète.

Mais même si l'on ne considère que les fictions américaines, cette omniprésence des *suburbs* dans les films et séries interroge tout de même : pourquoi un décor de banlieue plaît-il autant ?

1 « Fréquentation des salles de cinéma en 2019 - Deuxième plus haut niveau depuis 53 ans : 213,3 millions d'entrées en 2019 » [en ligne], Centre National du Cinéma et de l'image animée, 30 décembre 2019.

Déjà il faut souligner que les réalisateurs de fictions n'ont pas le monopole de la *suburb* : bon nombre de théoriciens qu'ils soient architectes, urbanistes, sociologues ou journalistes se sont penchés sur le sujet. Bien qu'encore très palpable aujourd'hui, cette prédilection se constate surtout dans les décennies qui suivent la Seconde Guerre Mondiale, où le phénomène de suburbanisation des États-Unis connut son pic d'intensité. Certains de ces intellectuels friands de la *suburb*, comme le photographe-pilote d'avion Alex McLean, ont aussi largement contribué à diffuser et ancrer dans l'imaginaire collectif de spectaculaires images aériennes de ces banlieues pavillonnaires tentaculaires.¹ Ceci, bien avant que des outils d'imagerie satellite comme *Google Earth* ne nous transforment tous en de potentiels explorateurs du ciel.

Par ailleurs, de façon plus terre à terre, les *suburbs* jouissent d'un avantage considérable pour justifier leur récurrence dans les fictions : la force du nombre. Un rapide coup d'œil aux chiffres du bureau du recensement des États-Unis permet de s'en rendre compte : depuis 2000, on estime que plus de la moitié des américains vivent en zone suburbaine.² La présence importante des *suburbs* sur les écrans - et dans les esprits - du monde entier s'explique de fait un peu mieux à nos yeux de non-américains : les *suburbs* américaines ne sont qu'un élément banal pour les 150 millions de personnes qui y vivent au quotidien.

Alors, facilité scénaristique pour réalisateurs en panne d'inspiration ou de budget ? La fiction serait-elle un pâle reflet du réel ? La *suburb* est-elle juste pratique, commode, support passif d'intrigues diverses et variées ? En somme, est-ce un autre élément générique de la culture de masse qu'il est logique de retrouver dans nos films et séries ? Un objet qui serait aussi quelconque que les bouteilles de *Coca-Cola* qui remplissent le frigo que le jeune Elliott montre à E.T. l'extraterrestre dans le long-métrage éponyme de Steven Spielberg ?

Mon intuition, celle à l'origine de ce travail de mémoire, cette intuition fut que la réponse à ces questions était non. Car j'avais une conviction : aussi divertissantes peuvent-elles être, les fictions ne sont jamais vraiment innocentes. Pour moi, les *suburbs* fictionnelles ont des choses - *beaucoup de choses* - à nous dire : aussi bien sur leurs homologues du « réel » que sur ceux qui les ont créés.

Dès lors, pour comprendre les *suburbs*, pourquoi ne pas s'intéresser à ces innombrables films et séries qui s'efforcent de les raconter ?

1 Alex S. MacLean, *Alex S. MacLean : L'Arpenteur du ciel*, Paris, Textuel, 2003.

2 « 2000 Census Atlas of the United States » [en ligne], U.S. Census Bureau, 2007.



SÉQUENCE 1 17

DE L'EXPLORATION À LA
FASCINATION

FROM THE CITY

TO THE EDGE CITY 18

DÉPASSER LA FASCINATION

GRÂCE À LA FICTION ? 24

DÉFINIR

LES SUBURBS ? 30

SÉQUENCE 2 37

COMMENT DÉCONSTRUIRE LE
MYTHE SUBURBAIN ?

ABORDER LA FICTION

QUELLE POSTURE CRITIQUE ? 38

ÉTENDRE LA FICTION

QUELS ALLERS-RETOURS AVEC
LES ŒUVRES THÉORIQUES ? 44

USER DE LA FICTION

QUELLES ŒUVRES, QUELLE
MÉTHODE D'ANALYSE ? 48

SÉQUENCE 3 57

QUAND LE MYTHE S'EFFONDRE
SUR LUI-MÊME ?

CAMÉRA 1 63

CONTRE-NATURE,
LES SUBURBS ?

SCÈNE 1

LE MYTHE PREND RACINE... 66

SCÈNE 2

LA NATURE RECULE... 68

SCÈNE 3

...ET LA FUITE CONTINUE 70

SCÈNE 4

DU PARC RÉSIDENTIEL AU
LOTISSEMENT PAYSAGER 74

SCÈNE 5

DE LA LIBERTÉ À LA DOMESTICITÉ,
DE LA WILDERNESS AU JARDIN 76

SCÈNE 6

LA NATURE SUBURBAINE : ET SI
CE N'ÉTAIT QU'UN MIRAGE ? 86

CAMÉRA 2 97

LE FOYER SUBURBAIN,
UN MYTHE TROUBLÉ ?

SCÈNE 1

DE L'UTOPIE BOURGEOISE À
L'UTOPIE DE MASSE 100

SCÈNE 2

LA NAISSANCE DE LA FAMILLE
SUBURBAINE 102

SCÈNE 3

LE FOYER DANS SON PAVILLON :
LE MYTHE D'UN MODÈLE ? 108

SCÈNE 4

LE FOYER DANS LE
NEIGHBORHOOD : L'AMBIGU
RAPPORT PUBLIC-PRIVÉ 130

SCÈNE 5

LE FOYER DANS LA SOCIÉTÉ :
L'ÉMERGENCE D'UNE CONSCIENCE
DE CLASSE 160

CLAP DE FIN 239

GÉNÉRIQUE 251

ALORS, LE MYTHE CONTINUE ?

BIBLIOGRAPHIE &
MÉDIAGRAPHIE

CAMÉRA 3 175

LA VOITURE,
CARBURANT DES SUBURBS ?

SCÈNE 1

DE L'HIPPO À L'AUTO :
UNE SOCIÉTÉ EN TRANSITION 178

SCÈNE 2

L'AUTOMOBILE COMME OUTIL :
FAÇONNER LES SUBURBS 180

SCÈNE 3

L'AUTOMOBILE COMME SYMBOLE :
DÉCODER LES SUBURBS 190

CAMÉRA 4 205

DE SIN CITY À EDGE CITY,
LA VILLE EN DISPERSION

SCÈNE 1

LA VILLE : SOURCE DE
TOUS LES MAUX ? 208

SCÈNE 2

LA SUBURB : UNE ENCLAVE
RÉSIDENTIELLE ? 218

SCÈNE 3

RETOUR VERS LA CITY ? 224

CORPUS THÉORIQUE

252

CORPUS MÉTHODOLOGIQUE

255

CORPUS FICTIONNEL

256



[16]



SÉQUENCE 1

DE L'EXPLORATION À LA FASCINATION

Des voyages numériques et fictionnels sources d'interrogations

FLORENCE-GRAHAM, COMTÉ DE LOS ANGELES, CALIFORNIE, ÉTATS-UNIS
[33°57'02.50" N ; 118°16'48.52" O] [IMAGE GOOGLE EARTH]



[17]





[18]

FROM THE CITY

TO THE EDGE CITY

Je ne m'étendrai pas longuement sur cette genèse de la fascination que je porte à mon sujet. Ceci dit, il est important de rappeler d'où je pars pour comprendre ce qui m'a poussé tout au long de ces mois à vouloir déconstruire ce mythe de la *suburb*.

Déjà, je dois admettre que ce sujet n'est pas apparu immédiatement de façon aussi cadrée : mes premières intentions pour ce mémoire visaient une échelle spatiale au-dessus, la ville américaine au sens large. J'ai en effet constaté que ce thème était le dénominateur commun de bon nombre de mes lectures réalisées pendant ma licence d'architecture : de grands « classiques » tels *New York Délire*¹, *La métropole du futur*² ou des ouvrages plus méconnus comme *X-Urbanism*³ ont ponctué mes trois premières années d'archi d'interrogations fascinées sur la ville version US. Et c'est à partir de ce fil rouge qu'est la ville américaine que j'ai cherché à voir s'il était possible de tisser un mémoire. De façon naturelle, j'ai continué de me laisser guider pour finalement me retrouver dans la périphérie des villes américaines, cette « *edge city* » telle que l'a nommée Joel Garreau.⁴

Dans cette ville suburbaine, j'ai de nouveau trouvé matière à réflexion. C'était plutôt facile : dès que j'ai commencé à en gratter la surface, les *suburbs* m'ont passionné par leur démesure, leur échelle (ou absence d'échelle ?), et une sorte d'aura étrange que je ne parvenais pas encore à saisir. Et surtout, je fus abasourdi par leur abondance voire leur omniprésence dans le réel et la fiction. Ce second pan d'existence des *suburbs* se révéla être le plus perturbant pour moi : je compris que cette fascination suburbaine résidait dans mon esprit depuis assez longtemps.

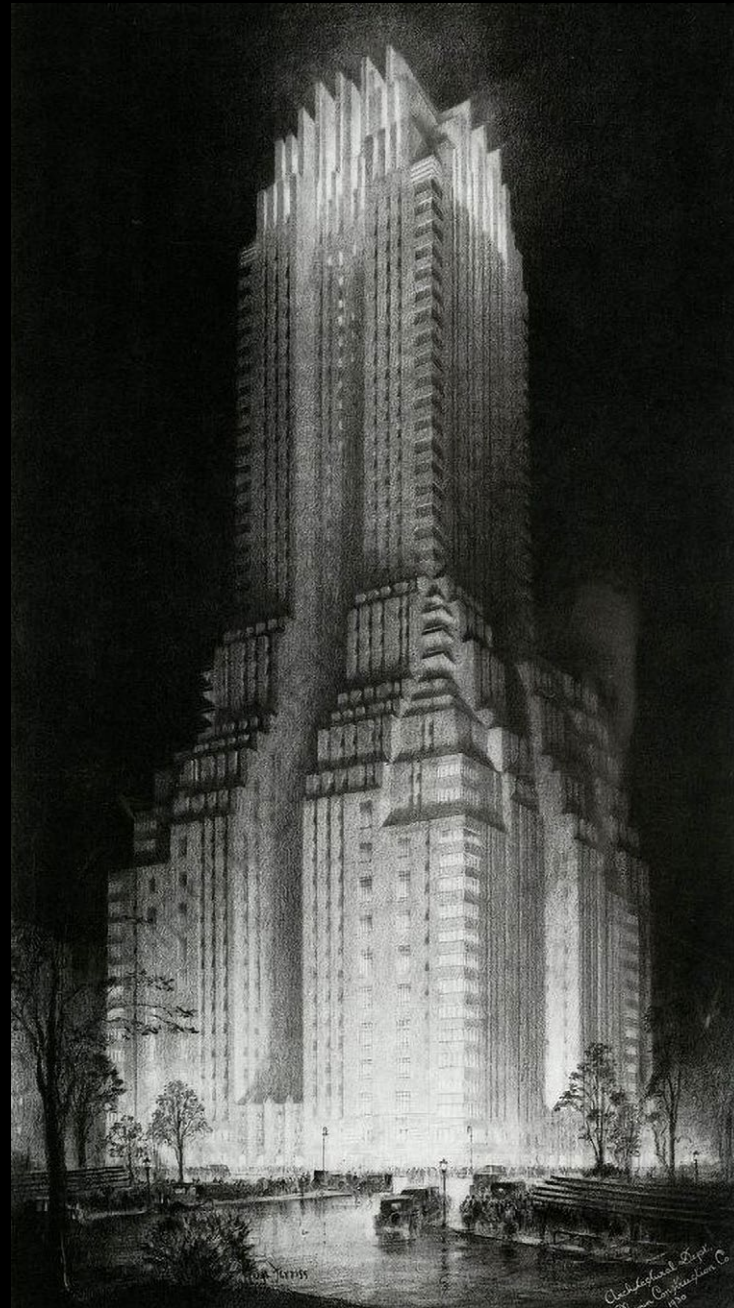
1 Rem Koolhaas, Catherine Collet [trad.], *New York Délire*, Marseille, Parenthèses, 2002.

2 Hugh Ferriss, *Hugh Ferriss : la métropole du futur*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987.

3 Mario Gandelsonas, *X-Urbanism: Architecture and the American city*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

4 Joel Garreau, *Edge City: Life on the New Frontier*, 2001 éd., New York, Anchor Books, 1991.







« *Suburb* » : Il m'est difficile de savoir depuis combien de temps j'ai connaissance de ce mot. Cette capacité à dater l'apparition de ce mot dans mes pensées est rendue d'autant plus impossible depuis que j'ai commencé ce travail de mémoire et que j'ai pu conscientiser davantage ce terme. Néanmoins, ce qui est certain, c'est que les images qui y sont rattachées sont présentes dans mon esprit depuis de nombreuses années. A ce titre, je pense que deux sources ont nourri cette profusion : les images satellites que me permettait de voir le logiciel *Google Earth*, et tout un répertoire de fictions, notamment des séries.

A quelques exceptions près, je n'ai jamais été un grand adepte des séries françaises. Les séries américaines m'ont toujours plus attiré, probablement parce qu'elles avaient le mérite de situer leurs histoires dans un contexte qui m'était étranger. Des fictions comme *Les Simpson*, *Desperate Housewives* ou *Malcolm* ont éveillé ma curiosité probablement autant pour ce qu'elles racontent que pour le décor qu'elles choisissent pour le faire. De fait, la *suburb* est devenue un paysage familier que je voyais partout sans forcément avoir pleinement conscience. Après tout, ce ne sont que des maisons avec jardin, non ?





OVER THE HEDGE [NOS VOISINS LES HOMMES]
(KAREY KIRKPATRICK ET TIM JOHNSON, 2006)

[00:14'20"]



[21]





En parallèle, *Google Earth* s'est révélé être un outil formidable pour moi, bien plus ludique que n'ont pu l'être certains jeux-vidéos. Il m'a fait prendre conscience de la portée que peut avoir l'activité humaine sur la planète et ses paysages. Et parmi toutes les zones du monde que je me suis amusé à explorer depuis mon fauteuil, ce sont les États-Unis qui ont retenu le plus mon attention.

J'ai été frappé par la rigidité du tracé des routes et des champs, qui s'étendent sur des surfaces si gigantesques qu'ils deviennent visibles à une altitude très élevée. Les villes aussi revêtaient un aspect irréel, tapissant de gris des carrés enserlés dans une grille colossale et lançant dans toutes les directions des tronçons de routes qui semblaient ne jamais finir... Et, en zoomant un peu plus, je prenais aussi (ou tentais de prendre) la mesure de ces quartiers résidentiels faits de maisons toutes semblables et noyées dans un réseau tortueux de rues...

« Mais comment font les gens pour retrouver leur maison ?! » m'interrogeais-je, atterré.

Ces observations me donnaient le tournis, mais il m'était difficile de ne pas y plonger avec un plaisir délicieux. Quoi de plus grisant que de pouvoir choisir n'importe quel point vu du ciel et d'y zoomer autant qu'on veut, jusqu'à pouvoir lire les noms sur les boîtes aux lettres grâce à *Google Street View* ?

Cette première étape d'appréhension du paysage que constitue la ville américaine, je n'en ai saisi sa vraie valeur que bien après. « **Le paysage est d'abord le produit d'une opération perceptive** » nous dit Alain Roger¹, lequel insiste aussi sur le fait qu'un paysage n'est en rien naturel, mais qu'il relève d'une construction culturelle. En réfléchissant sur l'expérience - numérique - que j'avais eu des paysages américains, j'en suis venu à me dire que les deux affirmations d'Alain Roger paraissaient plutôt justes.

Peu importe que ce que je voyais sur mon écran relevait d'un aspect figé, partiel de la réalité : cela constituait quand même un paysage à part entière, c'était une (ma) perception du réel ; une perception que je me construisais au fil du temps.

De fait, ces voyages numériques - via *Google Earth* et les fictions - ont servi à me constituer un véritable atlas mental, sorte de toile de fond sur laquelle sont venues se fixer, des années après, de multiples interrogations.



1 Alain Roger, *Court traité du paysage*, s.l., Gallimard, 1997.



7404 NORTH ODELL AVENUE, NILES, À PROXIMITÉ DE CHICAGO, ILLINOIS, ÉTATS-UNIS
[42°00'55.27" N ; 87°48'37.00" O] [IMAGE GOOGLE EARTH]



[23]





[24]

DÉPASSER LA FASCINATION

GRÂCE À LA FICTION ?

Ces interrogations, ce sont les études d'architecture qui me les ont apportées. Cet enseignement nous faisant développer une vision du projet qui nous invite à nous poser des questionnements nombreux sur le contexte, l'échelle, la forme, les usages et la société en général, l'aspect tentaculaire des *suburbs* m'a donc paru encore plus étrange, plus inexplicable. Comment expliquer le succès de ce modèle urbain, modèle qui semble pourtant *a priori* bien loin de la subtilité qu'on cherche à nous faire acquérir pendant les études d'architecture ? Par le passé, beaucoup ont fustigé les travaux du Corbusier ou d'autres architectes modernes qui tentaient d'appliquer aux quatre coins du monde les mêmes formes et principes architecturaux sans tenir compte du contexte climatique, culturel ou historique. Mais quand on voit les *suburbs* se répéter à perte de vue de part et d'autre des États-Unis, n'est-ce pas exactement la même dynamique - un peu simpliste - qui est à l'œuvre ?

J'en venais en toute logique à me dire qu'il devait donc exister des raisons à ce succès de la *suburb*. Raisons économiques, politiques, sociales voire même idéologiques ? J'ai pensé que cela devait être tout ça à la fois, mais surtout qu'il devait résider dans les *suburbs* une part d'utopie que je n'arrivais pas à comprendre clairement et qui expliquait pourtant leur raison d'être. Mes premières réflexions m'orientèrent vers l'idée qu'une telle vision de la ville et, *in fine*, de société, ne peut émerger de simples contraintes. Il faut qu'il y ait une envie, un désir, un idéal large et fédérateur.





L'intérêt que je portais à ce modèle de ville reposait donc sur mon désir de comprendre l'idéologie qui en était sous-jacente. Ce que je trouvais également fascinant, c'est qu'il s'agissait d'une idéologie dont je pensais en connaître quelques termes : *American Dream* [rêve américain], *American Way of Life* [mode de vie à l'américaine]... Drainées, illustrées voire fantasmées par les fictions, ces notions présentes dans mon esprit m'indiquaient aussi toute la puissance de la *soft-power* étasunienne.

Il n'en restait pas moins que ces termes, bien que connus, restaient pourtant assez flous. Je les sentais empreints d'une certaine utopie, et ils me paraissaient donc en total décalage avec la concrétisation construite qu'ils prenaient au travers des *suburbs*. Dans quelle mesure cette idéologie était-elle vraiment attachée aux *suburbs* ? Dit d'une autre manière : où s'arrête et commence le mythe suburbain américain... si tant est qu'il existe ?

Rendu à ce stade de cette introduction, il pourrait être judicieux d'expliquer ce que sont les *suburbs*. Après tout, c'est le principal mot du titre de ce mémoire et je l'ai déjà écrit plusieurs fois jusqu'ici en n'en donnant que des bribes de définition. Mais avant de le faire, je pense qu'une dernière étape s'avère nécessaire.

En effet, si les études d'architecture m'ont bien appris une chose, c'est que les solutions les plus simples sont souvent les meilleures et les plus pertinentes. Et en l'occurrence, comme le suggère mon titre, mon envie au travers de ce mémoire est de tenter de déconstruire le « mythe » des *suburbs* en usant de la fiction. De fait, je pense qu'afin que cette déconstruction se fasse au mieux et de la plus belle des manières, l'idéal est de la raconter d'une façon analogue à celle que j'ai connu : en ne prenant pour point de départ que ce que le hasard m'avait apporté, que ce que l'imaginaire et l'inconscient collectif avaient bien voulu me donner de connaissances sur ces *suburbs*, et, à partir de ces éléments, décomposer ce mythe, cette figure encore floue qu'elles représentent.

Plutôt que directement donner une origine étymologique, historique, politique ou urbanistique des *suburbs* en usant de références à des ouvrages faisant autorité en la matière, je propose donc en guise d'*incipit* deux assemblages : le premier d'images, le second de citations.

Chacun de ces assemblages est une synthèse. Le premier, une synthèse du récit des *suburbs* racontées par les fictions. Le second, une synthèse des différentes tendances d'opinion exprimées à propos des *suburbs* dans des ouvrages théoriques.

Chacun de ces assemblages est un arrêt sur image à un instant t dans mon flux de travail. Le premier, c'est le panorama initial : la vision des *suburbs* que j'avais initialement au moment d'entamer ce mémoire. Le second, un panorama légèrement plus tardif qui montre le glissement vers une recherche de posture critique.

Chacun de ces assemblages montre un double visage des suburbs. Un visage plutôt binaire, pour lequel ces espaces suburbains seraient à la fois une utopie rêvée mais aussi une dystopie réalisée.

Chacun de ces assemblages est évidemment partiel et incomplet. Mais l'exhaustivité n'est pas leur but : ils visent simplement à montrer le principe de la réflexion que j'ai tenté de mener avec ce mémoire, à savoir qu'ouvrages théoriques et œuvres fictionnelles peuvent être deux sources complémentaires de pensée critique.





THE HOURS
(STEPHEN DALDRY, 2002)

[01:35'30"]

« I used to think about this girl. [...] I used to think about bringing her to a house. To a life. »

[« Je pensais à cette fille. [...] Je pensais lui donner une maison. Lui donner une vie. »]

[26]

FATHER KNOWS BEST [PAPA A RAISON]
[S1E1 « BUD TAKES UP THE DANCE »]
(JAMES NEILSON, 1954)

[00:00'33"]



LEAVE IT TO BEAVER
[S1E1 « BEAVER GETS 'SPELLED' »]
(NORMAN TOKAR, 1957)

[00:04'02"]



[01:35'52"]

« I had an idea of our happiness. »

[« Je m'imaginai notre bonheur. »]





PLEASANTVILLE
(GARY ROSS, 1998)

(*)

[01:14'22"]



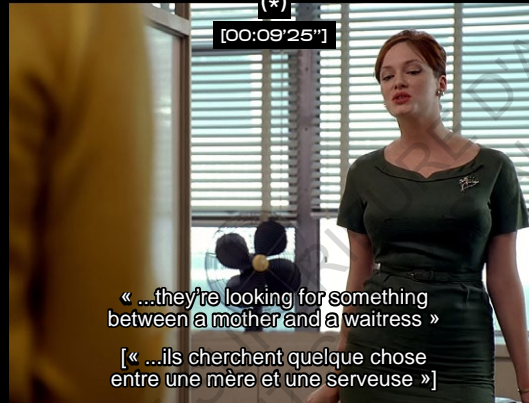
« Where's my dinner? »

[« Où est mon dîner ? »]

MAD MEN
[S1E1 « SMOKE GETS IN YOUR EYES »]
(ALAN TAYLOR, 2007)

(*)

[00:09'25"]



« ...they're looking for something
between a mother and a waitress »

[« ...ils cherchent quelque chose
entre une mère et une serveuse »]

DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E2 « AH, BUT UNDERNEATH »]
(LARRY SHAW, 2004)

[00:00'09"]

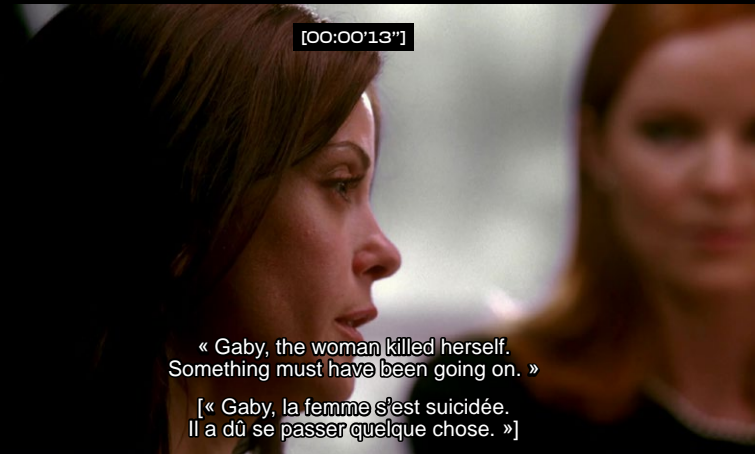


« If Mary Alice was having some sort of crisis, we'd have known.
She lives 50 feet away for God's sakes! »

[« Si Mary Alice traversait une crise, nous l'aurions su.
Elle vit à 15 mètres de là, pour l'amour de Dieu ! »]

[27]

[00:00'13"]



« Gaby, the woman killed herself.
Something must have been going on. »

[« Gaby, la femme s'est suicidée.
Il a dû se passer quelque chose. »]





**“UNE RETRAITE OÙ TOUT HOMME PEUT EXERCER
SES PROPRES DROITS ET PRIVILÈGES”**

SLOGAN PROMOTIONNEL POUR LE PARC RÉSIDENTIEL DE LLEWELYN PARK (1857)

[28]

**“LE FUTUR SERAIT UNE CHAÎNE DE PETITES VILLES TRAVERSANT LA CAMPAGNE
GROUPÉES AUTOUR D’USINES ET HABITÉES PAR UN NOUVEAU TYPE D’HOMME
PARTAGEANT SON TEMPS ENTRE L’USINE ET LA FERME”**

CATHERINE BOYER, *DREAMING THE RATIONAL CITY - THE MYTH OF AMERICAN CITY PLANNING* (1983) CITANT WILLIAM BAILEY (1924)





“
WE NEED
TOWNS
RATHER THAN
SPRAWL
”

PETER CALTHORPE, *THE NEXT AMERICAN METROPOLIS* (1995)

“IL EST STUPIDE DE TENTER DE NIER LE FAIT
QUE NOUS AUTRES AMÉRICAINS SOMMES UN PEUPLE DE CITADINS,
ET CE FAISANT, DE CONTINUER À SACRIFIER LA VÉRITABLE CAMPAGNE
COMME NOUS LE FAISONS RÉGULIÈREMENT DEPUIS 10 ANS AU RYTHME DE 75 KM² PAR JOUR.”

[29]

JANE JACOBS, *DÉCLIN ET SURVIE DES GRANDES VILLES AMÉRICAINES* (1961)

“DANS TOUT LE PAYS, DES CENTAINES DE BANLIEUES VIEILLISSANTES
SONT PRISES AU PIÈGE DE LA MÊME SPIRALE INFERNALE,
QUI LES FAIT PASSER DE LA VILLE-JARDIN
AUX MAUVAISES HERBES DU TAUDIS.”

MIKE DAVIS, *AU-DELÀ DE BLADE RUNNER - LOS ANGELES OU L'IMAGINATION DU DÉSASTRE* (1998)





PREMIÈRE TENTATIVE

Mettant initialement de côté les précises et concises définitions d'encyclopédies, j'avais choisi au départ de me plonger dans le fil historique de ces *suburbs* au travers d'ouvrages bibliographiques théoriques plus généraux (sur lesquels je reviendrai plus loin). J'ai fait ce choix afin de m'éloigner rapidement de la vision stéréotypée que je m'imaginai avoir et comprendre les *suburbs* « à leur source », me posant tout simplement la question : « **D'où viennent-elles, ces suburbs ?** ».

Ce travail de recherche m'a permis, au début de mon premier semestre de mémoire, d'esquisser la description suivante :

« Inspirée en partie des cités-jardins anglaises, la suburb telle qu'on se la représente internationalement est originellement américaine. Ce tissu urbain peu dense où l'habitat individuel règne en maître, souvent au milieu d'une pelouse (lawn) bien tondue, on commence à le voir émerger au début du XIX^{ème} s, sous l'impulsion d'une population plutôt aisée et désireuse de fuir la city, cette ville moderne et polluée, pour une vie plus paisible au contact de la nature.

Toutefois, si l'origine de la suburb est plutôt facile à dater, ses évolutions, elles, plus subtiles et polymorphes, brouillent quelque peu son portrait. Aujourd'hui, la suburb s'est ouverte plus largement, notamment à cette fameuse middle class qui a explosé au XX^{ème} s. Les écrits théoriques sur la suburb, principalement outre-Atlantique, semblent l'avoir épluchée en long, en large et en travers sous ses aspects économiques, sociaux et formels. Mais quid de ses objectifs initiaux, utopiques, de cet American Dream rêvé par les pères des États-Unis tels Thomas Jefferson, et dont la suburb semble être pourtant l'expression condensée la plus vive ? Qu'en est-il également de l'imaginaire qu'elle véhicule ? Sa surreprésentation dans les œuvres de fiction n'est-elle réellement que la conséquence logique de son omniprésence dans le réel ? ».

Cette première description, volontairement concise, m'a servi de point de départ. J'étais conscient de son caractère peut-être encore maladroit, et de ses imprécisions. Au fil de mes recherches, j'ai bien évidemment été amené à la remettre en question.

[30]

DÉFINIR

LES SUBURBS ?





Aussi bancale que cette définition était encore, elle recelait déjà en elle l'essentiel de mes interrogations. Il s'agit pour moi de comprendre le fondement de la *suburb*, sa raison d'être et en définitive ce qui - pour reprendre un vocabulaire lié à la fiction - a constitué l'*élément perturbateur* qui a créé le décalage que j'évoquais plus haut. Ce décalage entre des intentions *a priori* utopiques et une concrétisation *a priori* dystopique. Cette idée de l'*a priori* est fondamentale : c'est justement au-delà d'elle que je veux aller, et je pense que la fiction peut m'y aider.

Je ne désirais pas faire de la question étymologique du mot « *suburb* » un élément central de ma réflexion. En effet, mon postulat étant de tenter de déconstruire le caractère fantasmé des *suburbs*, je trouvais les définitions des dictionnaires trop formelles, trop terre-à-terre. Pour moi, il était plus judicieux de commencer par tenter de comprendre d'où viennent les *suburbs* en elles-mêmes - au sens historique - que de chercher quelle en serait une définition « officielle ». En quelque sorte, il s'agissait de « remonter à la source » plutôt que de regarder tout de suite l'étiquette sur la bouteille... Il n'en restait pas moins que l'approche étymologique était une piste que je me devais de mettre à profit à un moment donné pour avoir toutes les clés en main.

En m'y intéressant, j'ai rapidement vu que la simple traduction en français de « *suburb* » posait problème. Tantôt traduit par « *banlieue* » (qui revêt selon moi d'un sens plus étendu et englobant des *a priori* tout autres que la « *suburb* » américaine), tantôt laissé tel quel, le terme paraissait avoir un passif très mouvant. S'il peut exister des similitudes (le tissu pavillonnaire français n'est en soi pas radicalement différent de son alter-ego étasunien), la banlieue française renvoie souvent aux cités de grands ensembles et à toute la charge symbolique qui lui est associée (délinquance, violence, insalubrité... pour ne citer que les pires aspects). Ces espaces existent aussi aux États-Unis, mais selon des formes et des modalités bien différentes de ce qu'on connaît, et certainement pas sous l'appellation « *suburb* ».¹

1 Un équivalent américain courant à nos « cités HLM » est « *housing projects* ». Voir « *Suburb* » [en ligne], in Larousse.fr, s.d..

C'est pour cette raison que je me suis efforcé d'éviter ce terme au sein de ce mémoire et lui ai préféré « *suburb* » et ses dérivés. Utiliser « banlieue », ç'aurait été risquer de brouiller les concepts et évoquer des images mentales toutes autres que celles auxquelles je me réfère ici.

SUBURBAIN VS. PÉRIURBAIN

D'autre part, toujours pour faire le rapprochement avec le cas de la France, une distinction est à faire entre la notion de suburbain et de périurbain, pourtant apparemment assez proches. Le premier s'applique davantage aux villes nord-américaines où l'expansion se fait sans discontinuité physique avec la ville-centre [*downtown*] : il s'agit d'un étalement [*sprawl*]. Périurbain quant à lui renferme l'idée d'une construction autour de la ville [*péri-*] : le terme est donc plus adapté aux villes françaises et européennes qui s'étendent par « *saut de grenouille* ».

[31]

Autre point de divergence : le périurbain est souvent défini comme un espace « **de communes rurales ou de petites villes soumises à l'influence d'un pôle urbain, séparé de la banlieue dense et continue - le suburbain - [...]** ».² Toutefois, comme le soulignent les auteurs de ces explications, la notion de périurbain ne trouve pas réellement de définition officielle.

2 Sous la direction de Jacques Lévy et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Édition revue et Augmentée, Paris, Belin Littérature et Revues, 2013. Cf. les articles « *Périphérisation de l'urbain* », « *Périurbain* ». Citation page 769.





[32]

Du côté américain aussi, le terme *suburb*- est source de difficultés. Des travaux récents de chercheurs à l'Université d'Harvard¹ ont cependant synthétisé les différentes approches qui sont aujourd'hui en usage. Il y en aurait trois. La première, utilisée par le bureau du recensement américain [U.S. Census Bureau] fonctionne par le négatif : est considéré comme *suburb* « **tous les endroits d'une zone métropolitaine qui ne sont pas une ville principale et qui n'ont pas plus de 100 000 habitants.** ». La seconde définition, tout aussi quantitative, est cependant plus facile à se représenter puisqu'elle se fonde sur l'observation des modes de vie (habitudes de déplacement, taux d'accession à la propriété et proportion de maisons unifamiliales : ce que les chercheurs ont appelé « *suburbanisms* »). On tient ici un premier constat : vivre dans une *suburb*, c'est vivre d'une façon particulière - reste à savoir quelles sont ces particularités, et c'est ce que ce mémoire vise en partie à découvrir. Enfin, la troisième définition est d'ordre typologique : elle s'intéresse aux densités de population et à l'état du parc de logements. Elle permet de dégager des différences entre les *inner suburbs* (denses et anciennes) et les *outer suburbs* (plus récentes et éparses).

1 Whitney Airsood-Obyrcki et Shannon Rieger, « *Defining Suburbs: How Definitions Shape the Suburban Landscape* », Harvard Joint Center for Housing Studies, 2019, cité par Richard Florida, « *How Should We Define the Suburbs?* » [en ligne], Bloombers, 12 juin 2019.

DU CÔTÉ ÉTYMOLOGIQUE

Ensuite, que nous apprend l'étymologie quand on regarde le terme *suburb* à la loupe ? Déjà, un élément à prendre en compte est la dimension temporelle : *suburb* et ses dérivés (*suburbia*, *suburban*...) ont des connotations très variables selon les époques.

Le terme *suburb* vient originellement du latin *suburbium*, lui-même composé du préfixe *sub* [sous] et *urbs* [ville] : il désigne donc ce qui est dessous (comprendre en *dehors*) de la ville et de ses remparts. Le terme *suburbium* est donc en lui-même très ancien et son emploi dès l'Antiquité est attesté par le dictionnaire français-latin de Félix Gaffiot.² On parlait d'ailleurs à l'époque du *suburbium* de Rome.

Cité par Jean Taricat³, John Archer souligne le fait que, jusqu'au XVIII^{ème} s., le terme *suburb*- possédait surtout des connotations péjoratives, les zones périphériques des villes n'étant vues que comme « **le siège d'activités pestilentielles et plus ou moins illicites** ».

Mais tout comme la morphologie des villes est loin d'être figée dans la pierre, les mots qui la décrivent aussi sont à géométrie variable. S'éloignant peu à peu de cette vision très péjorative, la *suburbia* a connu une transformation de son image. *Suburbannitie* apparaît ainsi dans un dictionnaire anglais pour « *l'éloquence des gentes dames* » daté de 1623 avec la définition de « *voisinage en banlieue* ». De fait, c'est à partir du XVII^{ème} s. que la *suburb* commence à être vue sous un double jour : à la fois lieu des vices et de l'insalubrité, mais aussi espace aux paysages resplendissants.⁴

2 Félix Gaffiot, « *Suburbanus* », in *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p.1503.

3 Jean Taricat, *Suburbia : une utopie libérale*, Paris, Éditions de La Villette, 2013, p.7.

4 *Id.*





Ce basculement progressif de l'opinion générale sur la *suburb* survient - et ce n'est bien évidemment pas une coïncidence - à une époque où émerge un attrait prononcé pour ces espaces périurbains, qui se traduit par de nouvelles tendances résidentielles et formes d'habitat.

Cette première métamorphose de la *suburb* ne fut pas la dernière.

Très rapidement, c'est la vision idyllique de la *suburb* qui prend le dessus, à tel point que c'est que c'est finalement la ville (celle située « *au-dedans des remparts* ») qui va en pâtir, se voyant affublée de tous les maux qui jadis noircissaient le tableau de sa périphérie. Polluée, surpeuplée, lieu de la promiscuité, la cité tousse, suffoque, crache fumées et eaux souillées... Dès lors, tout semble pousser à l'exode. Fuyant la ville pour ses périphéries campagnardes, les plus aisés seront bientôt suivis par leurs concitoyens plus modestes, eux-mêmes aidés par des transports de plus en plus abordables.

La vie en dehors de la ville prend alors des airs de rêve collectif accessible, brouillant la première définition de *suburbia* :

« *They call it "suburbia" and that word's perfect because it's a combination of the words "suburb" and "utopia"* »

Cette définition ne vient pas d'un dictionnaire, mais de la bouche du jeune Evan Johnson, lisant le journal intime volé à sa mère dans le film *Suburbia* de Penelope Spheeris, sorti en 1984. Introuvable en tant que telle dans des ouvrages « classiques »¹, cette définition résume pourtant un discours extrêmement présent parmi les nombreuses analyses de la *suburb* publiées au cours du siècle dernier.

1 L'architecte britannique Ian Nairn a certes proposé le terme *subtopia*, mais celui-ci renvoie surtout à une connotation négative de la ville périphérique (une dystopie plus qu'une utopie) et s'inscrit de fait davantage comme un dérivé empli de sarcasme que comme une vraie évolution du mot *suburbia*.

Cela m'amène à une précision qu'il me faut faire dès à présent : dans ce mémoire, j'utiliserai aussi bien les mots *suburb* que *suburbia*.

- **Suburb** est entendu ici au sens de l'espace physique (le quartier suburbain). Ce terme est courant en anglais puisqu'on dit ainsi « *to live in the suburbs* » ;
- **Suburbia** est un terme plus général, qui englobe non seulement l'espace physique mais aussi l'espace vécu (avec ses codes socio-culturels, son « *way of life* » ou « *suburbanisms* » pour reprendre le terme utilisé un peu plus tôt).²

Ainsi, la *suburbia* serait une utopie devenue réalité ? Paradoxal, non ? Peut-être. Mais il est trop tôt pour répondre à cette question, que je traiterai longuement au cours de ce mémoire. Toutefois, cette nouvelle intrusion de la fiction au sein du portrait que je commence à dresser des *suburbs* indique qu'il est temps pour moi d'expliquer le rôle que je compte lui faire jouer dans les pages qui vont suivre.

2 Selon les dictionnaires, l'inclusion ou non de la notion de mode de vie dans le sens du mot *suburbia* varie. L'Oxford Advanced Learner's Dictionary l'intègre. Voir « *Suburbia* » [en ligne], in Oxford Learner's Dictionaries, s.d..





SUBURBIA (PENELOPE SPHEERIS, 1984)

[00:16'04"]

[34]

« THE AIR IS CLEAR, SKIES ARE BLUE,
AND ALL THE HOUSES ARE BRAND NEW AND BEAUTIFUL. »

[« L'AIR EST PROPRE, LE CIEL EST BLEU,
ET TOUTES LES MAISONS SONT BELLES ET FLAMBANT NEUVES »]





[00:16'06"]

[35]

« THEY CALL IT "SUBURBIA" AND THAT WORD'S PERFECT
BECAUSE IT'S A COMBINATION OF THE WORDS "SUBURB" AND "UTOPIA" »

[« ILS L'APPELLENT "SUBURBIA" ET CE MOT EST PARFAIT
CAR C'EST LA COMBINAISON DES MOTS "SUBURB" ET "UTOPIA" »]





[36]





COMMENT DÉCONSTRUIRE LE MYTHE SUBURBAIN ?

[37]

Croiser les représentations pour dégager des points de focale

VUE AÉRIENNE DES BACKLOTS D'UNIVERSAL STUDIOS, HOLLYWOOD, CALIFORNIE, ÉTATS-UNIS
[EN BAS À GAUCHE : COLONIAL STREET, RUE NOTAMMENT UTILISÉE DANS DESPERATE HOUSEWIVES]
[CRÉDIT IMAGE : @BIORECONSTRUCT VIA TWITTER.COM]





ABORDER LA FICTION

QUELLE POSTURE CRITIQUE ?

CORPUS MÉTHODOLOGIQUE P.255

[38]

L'idée d'utiliser la fiction comme matériau de recherche n'est pas née d'une nécessité purement pratique. Il est vrai que pour traiter le sujet des *suburbs*, une des approches aurait pu être un travail d'enquête de terrain. Bien évidemment, même si ça avait été mon envie, il m'aurait été difficile de choisir cet angle d'attaque en raison de la distance géographique colossale qui me sépare de ces *suburbs*.

Mais en réalité, la fiction s'est imposée à moi pour une toute autre raison : parce que je pense tout simplement qu'elle a des choses à nous apprendre sur le réel.

A première vue, cette idée semble paradoxale : utiliser des œuvres nous racontant des choses qui ne se sont jamais produites pour comprendre des phénomènes qui se sont réellement passés. Cependant, penser ainsi c'est avoir une vision très réductrice des œuvres de fiction : comme je vais tâcher de l'expliquer, toutes les fictions ne sont pas détachées du réel. Je serais même tenté de dire qu'aucune fiction ne l'est vraiment.

Cette seconde séquence a pour but d'expliquer plusieurs choses essentielles pour comprendre le travail que j'ai choisi d'entreprendre avec ce mémoire. Déjà, il s'agit de déterminer en quoi les œuvres de fictions constituent pour moi une source riche d'informations pour aider à comprendre les *suburbs*. J'expliquerai également ce qui constitue mon corpus de fictions et les choix que j'ai opérés pour effectuer cette sélection (pourquoi uniquement des films/séries, et pourquoi ceux-ci en particulier ?). Ensuite, il s'agit de voir, de façon méthodologique, comment est-ce que je me suis attelé à extraire ces savoirs de la fiction et comment je peux les articuler avec des connaissances issues de sources théoriques (bibliographiques) plus « conventionnelles ».

Cette séquence constitue la synthèse de réflexions personnelles et de lectures plus hétéroclites (mon corpus « *méthodologique* »). Ces lectures - sortes de « *pas de côté* » dans le flux de travail de mon mémoire - n'ont pas forcément de lien direct avec la question des *suburbs* américaines. Pour autant, elles n'ont pas moins constitué de précieux outils méthodologiques pour m'aider à mener à bien la déconstruction du mythe suburbain via la fiction.





COMMENT RECONSIDÉRER LA FICTION ?

Comme nous le rappelle Ivan Jablonka¹, le statut de la fiction a été mouvant au fil des époques. Pour Platon et les théoriciens du XVII^{ème} s., la fiction relève du mensonge, de l'imposture, elle déguise la réalité.

Mais bien évidemment, la fiction n'est plus uniquement considérée ainsi. Aujourd'hui, les œuvres de fictions ont une image toute autre. Popularisée par de nouveaux formats et genres (films, séries télévisées, bandes-dessinées...), la fiction est surtout associée à l'imagination, au plaisir ludique, aspect qui, s'il n'était pas inexistant auparavant, n'était toutefois pas aussi prédominant.

Passant de la tromperie à la rêverie, la fiction a meilleure image. Dès lors, arriver à penser de la fiction qu'elle ne sert pas uniquement qu'un objectif de dissimulation du réel, c'est reconnaître qu'elle contient en elle une part de ce réel. Mais en fait, plutôt que de se demander quelle part du réel est présente dans la fiction, il est plus intéressant de se questionner sur le rapport qu'entretient la fiction avec le réel. Plutôt qu'une quantité, il vaut ainsi mieux rechercher une modalité.

Deux visions de la fiction sont alors possibles. Premièrement, considérer la fiction comme étant *intransitive* : l'œuvre est enclose sur elle-même, autosuffisante, elle n'a de sens que pour elle-même. Elle n'a alors rien à nous apprendre sur le réel, puisqu'elle n'entretient aucun rapport avec. Toutefois, comme le souligne Jablonka, cela ne veut pas dire comme le pensait Platon que cette fiction est uniquement une tromperie. « **La fiction n'est donc ni vraie ni fausse : elle est autre** ».²

L'autre façon de voir la fiction, c'est la vision *transitive*. Une fiction de ce type renvoie au monde réel. Elle « **réfléchit, figure, transpose, explique, déforme le réel : [elle] peint d'après nature** ». Le monde dans lequel on vit devient alors un immense réservoir d'inspiration pour l'auteur en quête d'histoire à inventer. L'œuvre fictionnelle est de fait toujours susceptible de nous apprendre quelque chose sur le monde, fut-ce l'amour, la botanique ou la cuisine.

Cette vision pourrait être suffisante comme point de départ pour mon mémoire. Si la fiction imite le réel, dans ce cas elle constitue un formidable matériau de recherche prêt à l'emploi, non ? Bien évidemment, les choses sont un peu moins simplistes. D'ailleurs, Jablonka nous invite à aller plus loin et tente de conférer à la fiction un potentiel bien plus important.

Plutôt que de simplement considérer la fiction comme un « miroir » du réel, qui fonctionnerait de façon passive, on peut essayer de la voir comme un outil actif qui aide à produire du savoir. Dès lors, c'est un tout autre lien qui se noue entre la fiction et le réel : nous offrant bien plus qu'une simple représentation ou même un pâle aperçu du monde, elle nous aide à le comprendre. Mais pour arriver à cela, il faut raisonner, s'éloigner du réel (au contraire des fictions trop mimétiques qui ne font que le copier et ne nous éclairent en peu de choses dessus) :

« **Replacée au sein d'un raisonnement historique, fécondée au contact d'un problème, encadrée par une enquête, la fictionnalisation du monde devient un écart productif, une prise de distance qui a pour but de comprendre.** »³

[39]

1 Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine - Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014.

2 *Ibid.*, p. 188.

3 *Ibid.*, p. 212.





LA FICTION POUR METTRE EN IMAGE LE RÉEL
DE LA FICTION DE MÉTHODE À LA FICTION DE RESSOURCE

Cette fiction, Jablonka la nomme « *fiction de méthode* ». Elle constitue un outil qui n'a rien de purement ludique ou arbitraire, puisqu'elle s'inscrit dans un processus de réflexion. Cette technique est courante, notamment en sciences sociales, et peut servir différents buts :

- **Permettre de prendre du recul face aux faits** : La fiction peut nous permettre de nous forcer à les comprendre en nous éloignant de nos repères et en donnant un sentiment de nouveauté aux choses banales. Le monde se réenchante alors, comme dans le *Candide* de Voltaire.
- **Rendre plus intelligible des faits**, par exemple en usant d'un raisonnement par l'absurde, d'hypothèses, ou de métaphores.
- **Tout simplement raconter les faits d'une façon à impliquer celui qui en écoute le récit**. La fiction dynamise alors l'histoire, voire la dramatise, inventant des détails mais respectant les circonstances : la vérité s'en trouve préservée, et paraît moins abstraite.

[40]

Ce dernier rôle est particulièrement important dans le cadre des films et séries que je vais tenter d'analyser. Pour citer les auteurs d'un élément de mon corpus bibliographique théorique cette fois, il ne s'agit pas de « [...] **chercher du représentatif mais de l'expressif** ».¹ Mais arriver à déceler ce qui relève de l'expressif peut s'avérer délicat. Par exemple, face à un film ou une série, comment faire la part de ce qui serait l'essence même du sujet - une sorte de réalité objective - si ce sujet est noyé dans tout un fatras de stéréotypes ou dans une mise en scène absurde ?

Si je replace ces réflexions dans le cadre de mon travail de mémoire, je me rends compte que cette façon de considérer la fiction m'est alors extrêmement utile. Plus qu'un simple objet ludique, la fiction est un moyen de porter un regard sur ce qui a été produit. Et face à cet objet ludique-critique, le spectateur a deux postures possibles.

Premièrement, si on se place du côté de ceux qui font la fiction (en l'occurrence, les réalisateurs de films et de séries qui constituent mon corpus), leurs travaux rentrent alors dans la définition de ce que Jablonka appelle fiction de méthode. En effet, ces films et séries sont certes le reflet partiel d'un phénomène (la *suburb*), mais surtout, ils ne sont jamais neutres : la façon dont la *suburb* nous est dépeinte est porteuse de sens. Le réalisateur désirait nous faire comprendre quelque chose et il l'a fait d'une manière organisée, réfléchie, qui a abouti au film/à la série que l'on regarde. D'ailleurs, comme nous le verrons tout au long de ce mémoire, il n'y a pas qu'une *suburb*, ni une seule et unique façon de la raconter (de la mettre en images). D'autant qu'au cinéma, tout comme dans la fiction littéraire (voire plus ?), l'ensemble des éléments constitutifs de la fiction constitue un choix.

On est alors dans une posture particulière, celle de la satire : Au-delà de l'histoire qu'elle met en scène, la fiction revêt quasiment toujours d'un message plus large. Tantôt explicite, tantôt plus discrète voire subliminale, la critique y est potentiellement présente dans des formes très variées. Du choix du cadre de vie des personnages à leurs traits de caractère, des répliques éparses, disséminées tout au long du récit à des monologues et envolées lyriques engagées... l'espace d'expression de l'œuvre de fiction permet de transmettre directement ou indirectement de nombreuses pensées. Tout ou presque peut-être sujet à interprétation pour celui qui fait face à la fiction. Là, on tente de voir la *suburb* comme un quasi-personnage, un moteur de l'intrigue, car elle apporte du sens à l'histoire. L'essentiel du travail de spectateur consiste donc à lire entre les lignes, pour décoder les messages cachés.

¹ Anne Bossé et Laurent Devisme, « *Agrestic, ton univers impitoyable. La série américaine Weeds* » [en ligne], Métropolitiques, 4 novembre 2011.





Face au film, le spectateur est ainsi à la fois un « observateur extérieur » des *suburbs*, presque omniscient (il ne fait pas partie de l'histoire) ; et en même temps il y plonge tête la première, s'approchant d'elles au plus près (la caméra lui donne ce privilège). Ce double positionnement offert par la fiction est un atout non négligeable. Pour utiliser les mots de Claude Lévi-Strauss¹ : on est alors à la fois *astronome* (observateur à une distance maximale) et *biologiste* (grâce à une proximité maximale) face à notre sujet. En résumé, le film/la série traitant de la *suburb* est donc le résultat d'un processus de réflexion, qui produit en définitive non pas un simple reflet, mais bien un regard subjectif et critique sur cette *suburb*.

Deuxièmement, si maintenant je m'intéresse au statut de spectateur de ces fictions, leur rôle est utile pour une autre raison. Grâce à ces productions, et eut égard au fait qu'elles sont en partie des miroirs de la « vraie » *suburb*, on est en mesure de comprendre le phénomène qu'elles tentent de mettre en images. La fiction devient alors une ressource, ou pour réécrire une expression que j'ai employée plus haut : un immense réservoir d'information pour le chercheur en quête d'une histoire à retracer.

Dans ce cas, notre posture est celle que l'on a face à un documentaire, qui nous apporterait des éléments factuels et objectifs pour répondre à une question. Cependant, en présence d'une fiction, et comme je l'ai dit plus haut, il faut garder à l'esprit que ce qui nous est montré recèle déjà et toujours d'une forme de choix des réalisateurs/créateurs (on est dans de la représentation voire de la schématisation). Tout est mis en scène : rien ne constitue une vision purement objective. D'ailleurs, même un « vrai » documentaire (qui n'est donc pas une œuvre de fiction), recèle toujours d'une part de subjectivité. L'idée d'essayer de voir la fiction comme un documentaire peut donc apparaître comme problématique.

1 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques, Terre humaine.*, Paris, Plon, 1955, cité par Michel Marie, « De l'aménagement au ménagement du territoire en Provence », *Le Genre humain* [N°12-1], 1985, p.71-92.

Toutefois, aussi mise en scène qu'elle soit, la fiction se basera nécessairement sur le réel dans une certaine mesure, notamment pour permettre au spectateur de s'identifier. Cela peut passer par les personnages, leurs comportements, leur cadre de vie... Et ce sont ces éléments inspirés par le réel (ou qui en découlent directement) qui donnent potentiellement à voir un état de la *suburb* à *instant t*² de l'histoire américaine. En faisant cela, on tente de se concentrer sur la forme construite de la *suburb*, ses caractéristiques formelles et « objectives » : la *suburb* est un simple décor, un fond de scène, un contexte.

Toute la difficulté est donc d'articuler l'analyse de ces fictions entre ces postures satire-documentaire. En bref, il s'agit de retrouver là où le réalisateur a placé la frontière réel-fiction.

[41]

2 La dimension temporelle est ici, dans le cas de la *suburb*, capitale pour en saisir toute la profondeur.





LA FICTION POUR VOIR ET AGIR DANS LE RÉEL QUAND L'ÉCRAN DE TV FONCTIONNE À DOUBLE-SENS

Ainsi, la fiction, étant donné le processus qui l'a formée pour aboutir à son médium final, constitue un matériau de base au fort potentiel pour se plonger sur un sujet d'études. Mais, dans le cas précis des *suburbs* américaines, cette approche est-elle pertinente ?

En l'occurrence, mes premières intuitions tendaient à m'indiquer que oui. En effet, dès le début de mes recherches, un indice précieux me le faisait comprendre sans détours : des films et séries sur les *suburbs*, il y en a beaucoup. Il y avait bien évidemment ceux que je connaissais depuis des années et que j'ai cité plus haut (*Desperate Housewives*, *Malcolm...*), mais je pressentais bien que je n'aurais guère à creuser très loin pour en trouver d'autres.

Une simple recherche sur *Wikipédia* suffisait à confirmer ce pressentiment : une page de catégorie existe même à ce sujet, et elle liste pas moins de 137 films.¹ Pour une première approche, me voilà déjà rassuré sur ce point : La fiction sur les *suburbs* est abondante.

Arrivé à ce stade, je savais donc ceci : la fiction est issue d'un processus qui la rend pertinente comme matériau d'étude. De plus, la fiction sur les *suburbs* est *a priori* disponible en grande quantité.

Mais il subsistait une dernière question : la fiction est-elle pertinente comme matériau pour une étude portant spécifiquement sur les *suburbs* ?

Cette question était difficile à répondre *a priori*, sans avoir concrètement tenté de voir ce que les fictions avaient à nous apprendre sur ces *suburbs*. La meilleure chose à faire, c'était donc d'essayer. Cependant, mes premières recherches sur l'histoire des *suburbs* se sont avérées des plus informatives sur cette question du lien qu'elles ont tissé avec les fictions. Ma conclusion, initiale, était donc celle-ci : Oui, étudier les *suburbs* via la fiction est une approche pertinente tout simplement car les *suburbs* sont nées de la fiction.

C'est la fiction picturale qui a nourri, au travers de peintures et gravures de quelques explorateurs, l'attrait des colons américains qui se sont aventurés par milliers à la conquête du *Far West* et qui ont laissé sur leur passage les germes de futures mégalo-poles qui ne tardèrent pas à se suburbaniser.

C'est la fiction biblique qui a nourri, au travers du mythe du Jardin d'Eden, l'idée que le retour à la nature imposait la fuite des citadins américains vers les périphéries de leurs villes.

C'est la fiction télévisée qui a nourri, au travers des séries télévisées, le mythe de la *middle-class family* vivant dans son petit pavillon suburbain.

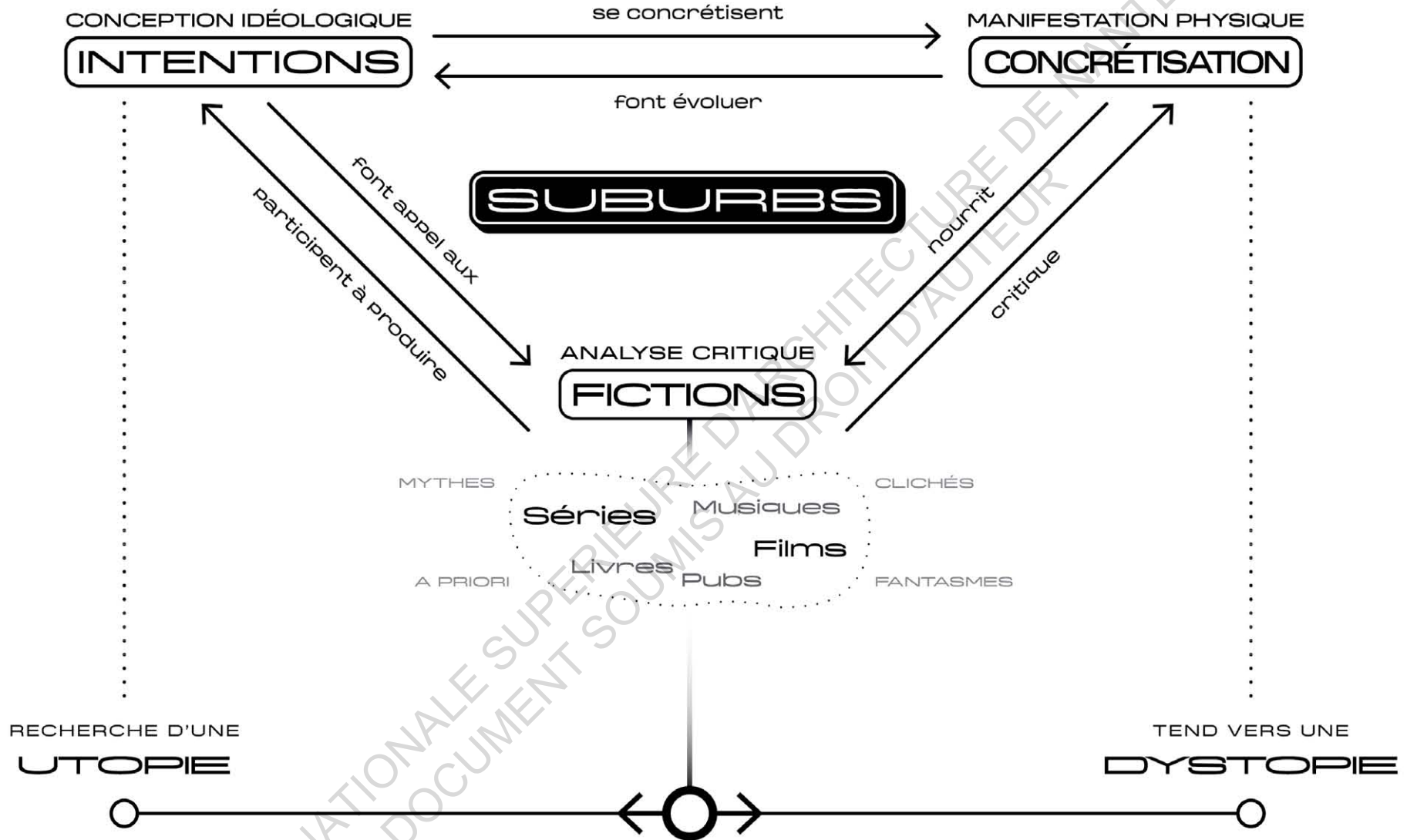
C'est enfin la fiction qui, au travers de médiums toujours plus variés, nourrit aujourd'hui l'image de la *suburb* comme étant un modèle de développement décadent, socialement clivant, écologiquement aberrant et architecturalement avilissant.

Plus que d'être simplement dépeinte et critiquée par la fiction, la *suburb* a donc, tout au long de son histoire, été forgée par la fiction.

Simple contexte ou vrai personnage actif du récit, source ou produit de la fiction, la *suburb* restait désormais à analyser : il fallait extraire la substance qui réside dans les films et les séries pour tenter de percer à jour ce mythe suburbain... Mais comment procéder ?



1 « Category:Films about suburbia » in *Wikipédia*, s.d..



Les suburbs, en tant que phénomène social et architectural, se situent à la croisée de plusieurs dimensions : idéologique, physique, critique. Source de conflits et d'incohérences, l'interconnexion de ces dimensions peut être analysée grâce au recours à la fiction, qui permet de prendre du recul à la fois sur les intentions idéologiques initiales et sur la façon dont ces intentions se sont finalement concrétisées dans le monde réel.

Par ailleurs, comme nous ne le verrons plus en détail tout au long des pages qui vont suivre, les suburbs sont aussi tiraillées entre des intentions initiales empreintes d'utopie et une manifestation physique qui elle, tend vers la dystopie.





ÉTENDRE LA FICTION

QUELS ALLERS-RETOURS AVEC LES ŒUVRES THÉORIQUES ?

CORPUS THÉORIQUE P.252

[44]

Même si mon intention était de placer la fiction au cœur de mon étude, d'en faire la source principale de mes réflexions, j'étais conscient que la fiction seule a ses limites. Ou plus exactement, n'utiliser que de la fiction, ce serait vouloir travailler avec une des deux mains liées. Pour pouvoir mettre pleinement à profit ce formidable matériau, il me fallait au préalable être en mesure de comprendre ce qu'il avait à me raconter.

Plus haut, j'ai parlé du statut du spectateur de la fiction qui fait figure « d'observateur extérieur » de la *suburb* (tout en étant plongé au plus près d'elle grâce à la représentation par l'image). Mais être un bon observateur extérieur, cela ne va pas de soi : il ne suffit pas de voir ce qui nous est montré, il faut le regarder de manière à le comprendre. Et pour cela, il n'y a pas trente-six solutions : si la fiction permet de prendre de la distance vis-à-vis de la *suburb*, il faut en plus prendre de la distance vis-à-vis de la fiction.

C'est ici qu'intervient alors le second pilier de mon étude : mon corpus bibliographique « théorique ».

Les ouvrages théoriques ont cet avantage qu'ils permettent de regarder la *suburb* de plus loin, de façon objective, là où les fictions cherchent à rentrer dans la *suburb* par le petit trou de la serrure... Ils constituent une source indispensable pour remettre en perspective le phénomène suburbain dans un contexte (historique, social, politique) plus étendu et traité avec profondeur que ce que ne permet un film de 2h, aussi réussi soit-il.

Tout comme pour les films et séries, mes recherches m'ont montré très rapidement la grande quantité et variété d'écrits qui touchent à la question des *suburbs*, en particulier dans la littérature américaine. Mais si ces ouvrages reviennent pour beaucoup sur les raisons économiques, sociales ou politiques qui expliquent le succès du mode d'habitat suburbain, peu cherchent à la replacer dans ses objectifs idéologiques (utopiques) et à voir la vision qu'elle véhicule dans l'imaginaire collectif. C'est notamment sur ces points que mon corpus de fictions doit apporter un éclairage complémentaire.





Mon corpus théorique avait comme objectif premier de m'offrir les clés pour comprendre (pour « décoder ») ce qui est à la source des *suburbs* que je vois dans les fictions. Cette approche se voulait la plus large possible : essayer de saisir le phénomène des *suburbs* sous un maximum de ces aspects afin de pouvoir voir lesquelles de ces caractéristiques sont justement traitées ou omises par les œuvres de fiction. Je suis ainsi parti du principe que j'ignorais, *a priori*, lesquels de ces thèmes sont évoqués par les œuvres de fiction que j'ai analysé dans un second temps.

En toute logique, les concepts dans lesquels je me suis plongé pour ce mémoire sont pour la plupart issus de travaux américains. Parmi les termes que l'on peut rencontrer dans ces écrits, il y a notamment (sans ordre particulier) : *suburbanization*, *urban sprawl*, *gridded city*, *American Dream*, *American Way of Life*, *mass housing*, *neighborhood watch*, *segregation*, *regional planning*, *City Beautiful Movement*, *New Urbanism*, *landscape architecture*, *commuting*... Ces termes touchent donc à des thèmes très larges, englobant aussi bien des horizons politiques, architecturaux, sociologiques...

Par ailleurs, beaucoup des ouvrages américains auxquels je fais référence dans ce mémoire font figure de « *grands classiques* » pour qui s'intéresse à la ville américaine et ses *suburbs* : ces textes se citent d'ailleurs souvent réciproquement. Un des meilleurs exemples est le livre *Edge City* de Joel Garreau¹ (paru en 1991) qui revient de manière systématique dans les bibliographies, tout comme *Déclin et survie des grandes villes américaines* de Jane Jacobs², paru en 1961. Impossible donc pour moi de faire l'impasse sur ces écrits, mais cela ne m'a pas empêché d'en rechercher d'autres qui seraient plus « à la marge ».

1 Joel Garreau, *Edge City: Life on the New Frontier*, 2001 éd., New York, Anchor Books, 1991.

2 Jane Jacobs, Claire Parin-Senemaud [trad.], *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Traduction de l'éd. américaine de 1961, Bruxelles, Mardaga, 1991.

Néanmoins, il est important de rappeler que les travaux français sur les *suburbs* américaines existent. Ces écrits ont été pour moi d'un grand intérêt car ils m'ont permis d'avoir un regard extérieur sur le phénomène et donc potentiellement de le saisir encore mieux.

C'est ainsi pour cette raison que j'ai veillé à regarder du côté européen : un des livres qui s'est révélé le plus instructif reste celui de Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*.³ Le rappel historique sur les *suburbs* était complet sans être trop détaillé et surtout il traitait de la question sous un angle qui m'a beaucoup intrigué : celui du rapport ville-nature. Rapport certes présent dans d'autres ouvrages, mais plus en arrière-plan (je pense ainsi à *X-Urbanism* de Mario Gandelsonas⁴). D'autant qu'au début de mon processus de travail, quelques visionnages d'œuvres de fiction m'avaient fait prendre conscience de cette présence de la nature dans les *suburbs* ; mais sans la lecture du livre de Catherine Maumi, je n'y aurais peut-être pas porté autant d'attention.

3 Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008.

4 Mario Gandelsonas, *X-Urbanism: Architecture and the American city*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.





De fait, multiplier les horizons et points de vue des ouvrages théoriques m'est apparu comme capital afin que je dispose d'un bagage suffisamment large pour explorer avec pertinence les *fictiones suburbaines* dans un second temps.

D'un point de vue très concret, ces recherches bibliographiques m'ont permis d'établir une « **grille de lecture** » listant différents thèmes et points auxquels prêter attention pendant mes visionnages. Cette grille est organisée selon quatre thèmes, volontairement assez généraux qui sont déclinés selon des caractéristiques plus spécifiques aux *suburbs*, et facilement observables. Il s'agit donc d'un outil qui synthétise ce que j'appelais les « *clés pour décoder* ».

Le choix de ces thèmes résulte de ma volonté de considérer les *fictiones suburbaines* selon les deux modes détaillés plus haut : celui de la satire (critique et subjective) et celui du documentaire (factuel et objectif). Les thèmes retenus sont les suivants :

- **Formes architecturales et urbaines** : L'architecture des *suburbs* est un indice précieux pour situer le contexte socio-économique d'une histoire. Il s'agit ici de regarder les caractéristiques construites de la *suburb* : architecture et aménagement des maisons, densité du quartier, espaces publics... La mise en perspective de ces éléments entre les *fictiones* permet de déceler les éventuelles évolutions connues par les *suburbs* au fil des époques et de comprendre aussi l'image qu'elles renvoient à un moment donné.
- **Rapport à la nature** : Observer l'entretien des jardins, la présence d'espaces naturels dans le quartier et la relation des habitants à cette nature est très utile. En effet, de par l'histoire passée de la civilisation étasunienne (qui est née sur un territoire quasiment vierge et préservé) décortiquer son rapport à la nature dans un milieu contemporain comme celui de la *suburb* permet de mieux saisir son idéologie et modes de pensée.

- **Modèle de société, rapport aux autres** : Comme tout espace de vie collective, la *suburb* est un espace de sociabilités. Etant donné son caractère architectural singulier et le contexte historique qui lui a donné naissance, on peut supposer que des modes relationnels particuliers s'opèrent entre ses habitants. Dans les *fictiones*, il s'agit donc de s'intéresser aux personnages, à leur histoire, habitudes, la façon dont ils interagissent (ou pas) et avec qui (famille, voisins, amis, étrangers ?).
- **Mobilités, rapport à la ville** : Les *suburbs* ont été créées grâce à un exode des populations vers les franges des villes. Regarder la façon dont la ville-centre est présente ou absente des *fictiones* aide ainsi à comprendre la raison d'être des *suburbs*. Concrètement, il s'agit de voir comment et pourquoi se déplacent les personnages et d'observer où se passe l'action.

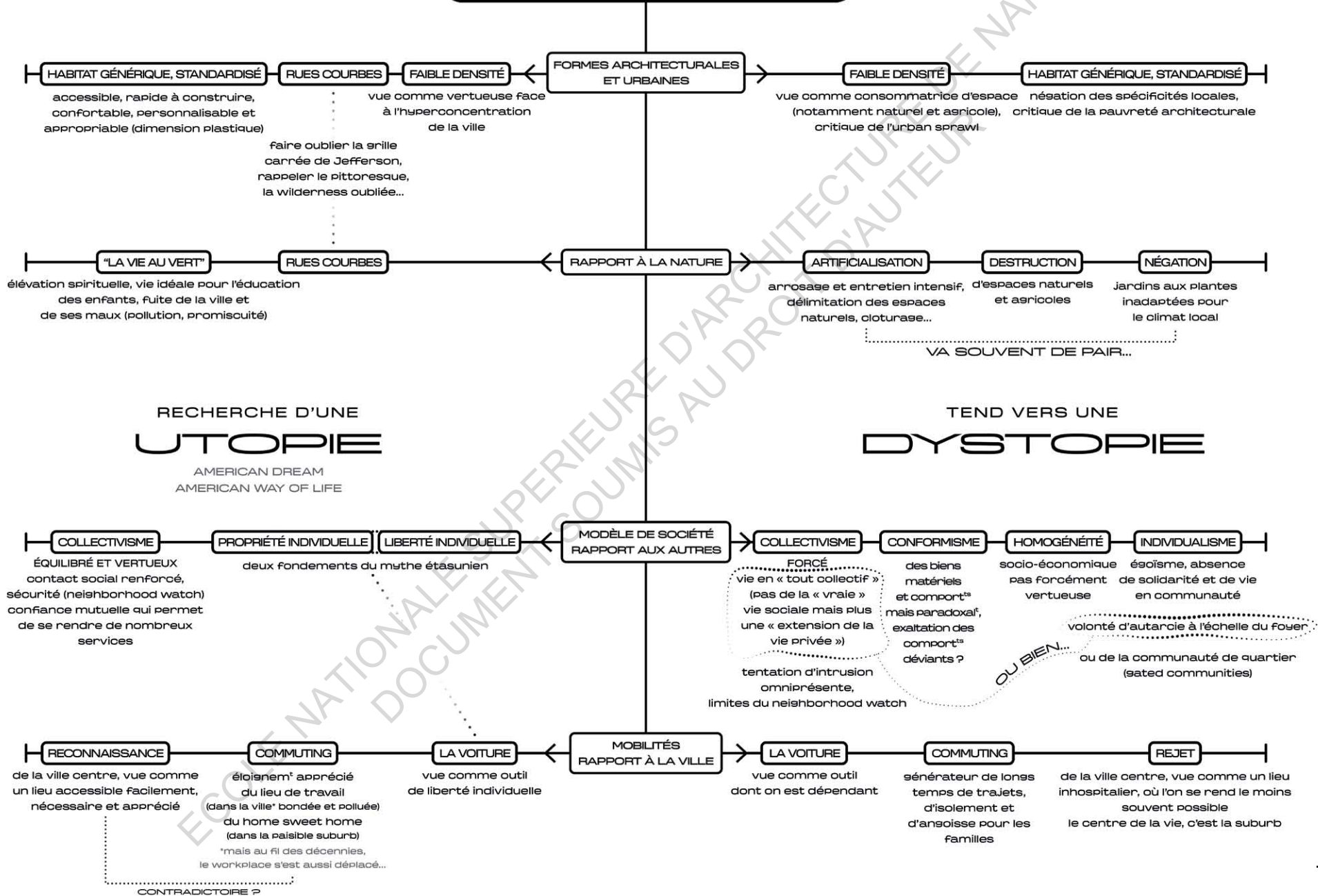
Par ailleurs, si ce sont principalement les ouvrages bibliographiques qui m'ont permis d'établir une première version de cette grille, je me suis vite rendu compte que les *fictiones* elles-mêmes pouvaient m'aider à la faire évoluer. Cette découverte m'a conforté dans l'idée que les *fictiones* avaient des choses à m'apprendre sur le regard que je porte sur les *suburbs*. Ainsi, du visionnage « *crash-test* » que j'ai effectué sur la série *Desperate Housewives*, il est ressorti que certains thèmes étaient surreprésentés (les sociabilités de voisinage notamment), tandis que d'autres passaient tout simplement à la trappe : la série brosse donc un portrait partiel de la *suburb*. Multiplier les *fictiones* reviendra ainsi à assembler les pièces d'un puzzle dont les contours ne sont pas totalement connus *a priori*.

Enfin, dans l'idée de rattacher mon analyse à ce décalage « *intentions utopiques versus concrétisation dystopique* » qui me questionnait initialement, les thèmes d'analyse sont déclinés en deux branches pour me permettre de trier les éléments observés selon ces deux registres utopie/dystopie.





SUBURBS





[48]

USER DE LA FICTION

QUELLES ŒUVRES, QUELLE MÉTHODE D'ANALYSE ?

CORPUS FICTIONNEL P.256

POURQUOI LE CINÉMA ?

Avant de parler des œuvres qui constituent mon corpus de fictions, il convient d'abord de revenir qui m'a poussé à m'intéresser exclusivement aux films et séries, écartant ainsi d'autres registres (plus ou moins fictionnels) tels que les *clips* (musicaux notamment), les musiques, les spots publicitaires. Ce choix de me concentrer sur l'approche cinématographique, je l'ai opéré pour plusieurs raisons.

LE NIVEAU DE COMPLEXITÉ NARRATIF

Au contraire des pubs ou des clips courts, le film / la série permet d'instaurer des histoires et situations plus complexes, notamment sur un temps long. *A priori*, ceci est d'autant plus vrai pour les séries qui s'étalent parfois sur plusieurs saisons, mais les réalisateurs de cinéma sont eux aussi très doués pour étirer le temps du récit à coup d'ellipses et autres figures scénaristiques.

Si les modes de faire sont bien évidemment différents, le langage cinématographique emprunte de nombreux codes au monde de la littérature, qui permettent d'établir des histoires tout aussi complexes que celles que l'on peut trouver dans les livres.

MON BAGAGE D'ANALYSTE

Autre élément qui m'a aidé à cadrer mon corpus : mes capacités d'analyse. Me pensant probablement plus à l'aise avec l'analyse filmique que l'analyse littéraire, je n'ai donc pas souhaité me tourner vers les fictions écrites. De la même manière, j'ai exclu les musiques, n'ayant jamais vraiment eu d'intérêt suffisamment prononcé pour ce domaine, au contraire du cinéma et des séries.





LE DOUBLE PROBLÈME DE L'ACCÈS ET DE LA « DÉCOUVRABILITÉ »

Si j'avais voulu opter pour un corpus médiagraphique plus large, incluant d'autres formats que ceux plus classiques du film et de la série, je savais que je me serais heurté très vite à deux problèmes majeurs.

Le premier était celui de l'accès à ces médias : je savais que certains me seraient plus difficiles d'accès. Certes, à ce titre, Internet est d'une aide capitale : il est monnaie courante de trouver des vidéos datant d'avant l'ère du numérique sur des sites comme *YouTube*. Mais je me doutais bien qu'une part non-négligeable d'œuvres qui auraient pu m'intéresser risquaient de ne pas être accessibles de façon aussi facile... Quand bien même j'aurais su quoi chercher !

Là était le second souci majeur que j'évoquais et que je nommerai ici « *découvrabilité* », terme d'origine québécoise que je fais un peu dévier de sa définition originelle [ci-dessous] pour l'entendre sous le sens de « capacité à être découvert ».

Découvrabilité : *Potentiel pour un contenu, un produit ou un service de capter l'attention d'un internaute de manière à lui faire découvrir des contenus autres.*¹

Même si la culture américaine est largement diffusée de par le monde, en particulier dans nos sociétés occidentales, il est évident que je n'aurais jamais été en mesure de constituer un corpus médiagraphique aussi exhaustif que pourrait le faire une personne ayant grandi et vécu aux États-Unis. Ce sont pourtant ces médias, américains, qui m'intéressaient.

Par ailleurs, certains médias sont plus propices que d'autres à une diffusion globale, pour diverses raisons : culturelles, linguistiques, techniques, liées au support de diffusion... ou à leur raison d'être. Je pense par exemple aux *spots* publicitaires, qui sont faits de manière ciblée, pour un public précis. Hormis certaines firmes transnationales qui peuvent réutiliser leurs *spots* en dehors de leurs frontières d'origine - et souvent avec des ajustements -, la plupart des compagnies ne les destinent pas à l'exportation à l'étranger.

Ces médias ne sont donc connus que par un public bien précis... public dont je ne fais en l'occurrence pas parti, n'étant pas étasunien. Ce souci de la *découvrabilité* est d'autant plus vrai que ces médias ont souvent une durée de vie bien plus faible. *A contrario*, un film est fait dans un but plus pérenne : passé l'exclusivité de la sortie en salles, on le diffuse sur des supports destinés à perdurer (VHS, DVD/Blu-Ray...²). Pour être rentabilisé, une œuvre filmique est enfin souvent distribuée en dehors de son pays d'origine. Choisir le registre des films et des séries, c'était donc m'assurer de maximiser la part de cet ensemble de fictions que je suis en mesure de rencontrer pendant mes recherches.

[49]

1 "Découvrabilité", in *Le grand dictionnaire terminologique*, Office québécois de la langue française, s.d..

2 L'essor des plateformes de vidéo à la demande, tend cependant à nuancer cette dimension pérenne du support de diffusion.





ETABLISSEMENT DU CORPUS

À LA RECHERCHE DES « FICTIONS SUBURBAINES »

La première étape fut d'établir une liste des films et séries qui constitueraient mon matériau d'analyse. C'est la combinaison de plusieurs façons de faire qui m'a permis d'établir cette liste.

Premièrement, il est bon de rappeler que l'étude des *suburbs* par la fiction a déjà fait l'objet de travaux de la part de chercheurs, américains comme européens.

Certains de ces travaux m'ont fait remettre en question la pertinence et l'originalité de ce que je propose pour ce mémoire. Je pense ainsi à l'ouvrage *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth Century American Film and Fiction* de Robert Beuka¹ (paru en 2016) dont le contenu m'avait laissé de marbre tant il semblait être ce à quoi je voulais aboutir dans mon mémoire. Au moment où je l'ai découvert, je pensais être à l'abri d'une telle découverte, pensant avoir déjà mis à l'épreuve mon sujet et cela m'a fait avoir de sérieux doutes sur l'intérêt de mon travail, pourtant à un stade déjà avancé. Heureusement, un rapide survol m'avait permis d'en cerner les limites et de voir en quoi la démarche que je propose n'est pas dénuée d'intérêt.

Car si on regarde les travaux s'intéressant à une approche de la *suburb* via la fiction, on se rend compte de deux défauts majeurs.

Déjà, ils sont très (trop ?) précis : Ils se concentrent sur l'analyse d'une fiction en particulier ou d'un groupe de fictions (films ou séries récurrentes, les plus connues). Mon travail vise à regarder plus largement la production filmique (aussi bien de séries et de films) autour des *suburbs* pour saisir ces dernières sous un spectre plus divers et nuancé. Ainsi, l'ouvrage de Robert Beuka omet totalement les séries (ne se concentrant que sur des livres et une poignée de films). Quand bien même les conclusions qu'il tire sur les *suburbs* sont intéressantes, mon corpus doit me permettre d'aller plus loin.

Ensuite, ces écrits n'usent pas de méthodes d'analyse filmique qui permettent de rentrer en profondeur dans la fiction et ses différents niveaux de lecture. C'est probablement le point de mon mémoire que je savais être le plus ambitieux et qui fut le plus difficile. Mais j'ai éprouvé un grand plaisir à défaire les ficelles utilisées par les réalisateurs de films et séries pour berner le spectateur, et à tout simplement apprécier la maîtrise technique dont ils font preuve. C'est cet aspect du « comment ? » au-delà du « quoi ? » qui m'intéresse dans l'usage de la fiction filmique. Cette dernière ne fait pas juste nous montrer des choses, elle nous les montre d'une certaine manière qui est aussi porteuse de sens.

Toutefois, une fois les limites de ces écrits cernées, il n'en restait pas moins qu'ils me sont utiles à la fois pour les conclusions qu'ils tirent (raison pour laquelle je les ai intégrés à mon corpus théorique), et aussi pour les fictions qu'ils mettent à profit. Souvent ces fictions sont redondantes d'un ouvrage à un autre (alors qu'au contraire, je vise un corpus plus large et hétéroclite) mais elles constituent néanmoins des incontournables dans le paysage cinématographique consacré à la *suburbia*. Avoir connaissance de ces fictions était donc une première étape nécessaire avant d'aller en chercher d'autres moins connues.

[50]

1 Robert Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Louisiana State University, 2000.





La deuxième façon de faire fut d'exploiter les sources internet listant les fictions. Deux sites me furent particulièrement utiles : *Wikipédia*¹ et l'*Internet Movie Database (IMDb)*.² Sur ces deux sites, j'ai effectué plusieurs sessions de recherches par mots-clés (*suburb, suburbia, suburban...*) et, pour chacune des fictions retournées, je vérifiais rapidement si elle paraissait, *a priori*, correspondre à mon sujet d'étude. Par exemple, j'ai exclu d'office les histoires se déroulant dans des *suburbs* non-situées aux États-Unis. A partir des fictions qui me paraissent donc au moins répondre à ce critère, je regardais l'existence de fictions similaires « suggérées » par ces sites pour compléter.

Mon corpus de fictions s'est construit au fil de mes lectures d'écrits et sessions de recherches. Je n'ai pas cherché à le limiter, ni en nombre d'œuvres, ni avec un délai pour le clôturer. Je n'ai également pas cherché à juger *a priori* de la pertinence des fictions trouvées : dès lorsqu'elles mettaient en scène les *suburbs* américaines d'une manière ou d'une autre, ces fictions se retrouvaient ajoutées à mon corpus. Peu importe qu'il s'agisse d'une grosse production ou d'une œuvre indépendante : mon souhait était justement de voir la production filmique dans toute sa variété, à la différence de la plupart des écrits théoriques dont je parlais plus haut. Ce sont toutes ces fictions que j'appelle ici « *fictions suburbaines* ».

Il en résultait naturellement que ce corpus était plutôt conséquent (une soixantaine d'éléments!) et je savais qu'il ne me serait pas possible de mener une analyse détaillée sur son entièreté. J'ai néanmoins inclus l'ensemble des fictions envisagées initialement au sein de ma bibliographie, précisant celles que je n'ai finalement pas mobilisées [voir la bibliographie du corpus fictionnel p.256].

[51]

1 [Site collaboratif] *Wikipédia* [en ligne], 2001-2020.

2 *IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows* [en ligne], an Amazon company, 1990-2020.





PREMIER VISIONNAGE DES FICTIONS

LECTURE INTÉGRALE DES ŒUVRES

Lors de ce premier visionnage, l'idée était, pour chaque fiction, de me poser la question suivante :

- *Cela aurait-il pu être tourné ailleurs ?*¹
- Ou dit autrement : *La suburb n'est-elle qu'un décor ou est-elle moteur de l'action ?*

Mon postulat initial était que si la réponse à cette question était « Oui », je conservais la fiction pour un second visionnage (une analyse filmique plus poussée).

[52]

Cependant, comme je m'y attendais, à la question : « *Cela aurait-il pu être tourné ailleurs ?* », la réponse était parfois positive pour certains films et séries. Mais cela ne voulait pas dire que la fiction en question était dénuée d'intérêt pour mon étude. Oui, le film/la série aurait pu être tourné ailleurs, mais le fait qu'il prenne pour cadre une *suburb* pouvait néanmoins être significatif. Dans un tel cas, une question subsidiaire se soulève : que nous apporte la *suburb* dans le récit ?

Par ailleurs, je me suis rapidement rendu compte du caractère chronophage du visionnage intégral d'un corpus si large de films et de séries. Voir chaque œuvre deux fois était donc inenvisageable. Cependant, ne voulant pas sacrifier des œuvres, j'ai alors cherché à modifier ma façon de faire.

1 Sur ces réflexions, un article me fut d'une grande aide : Anne Bossé, Laurent Devisme et Marc Dumont, « Actualité des mythologies pavillonnaires. Le périurbain comme quasi-personnage », Les annales de la recherche urbaine [N°102], octobre 2007.

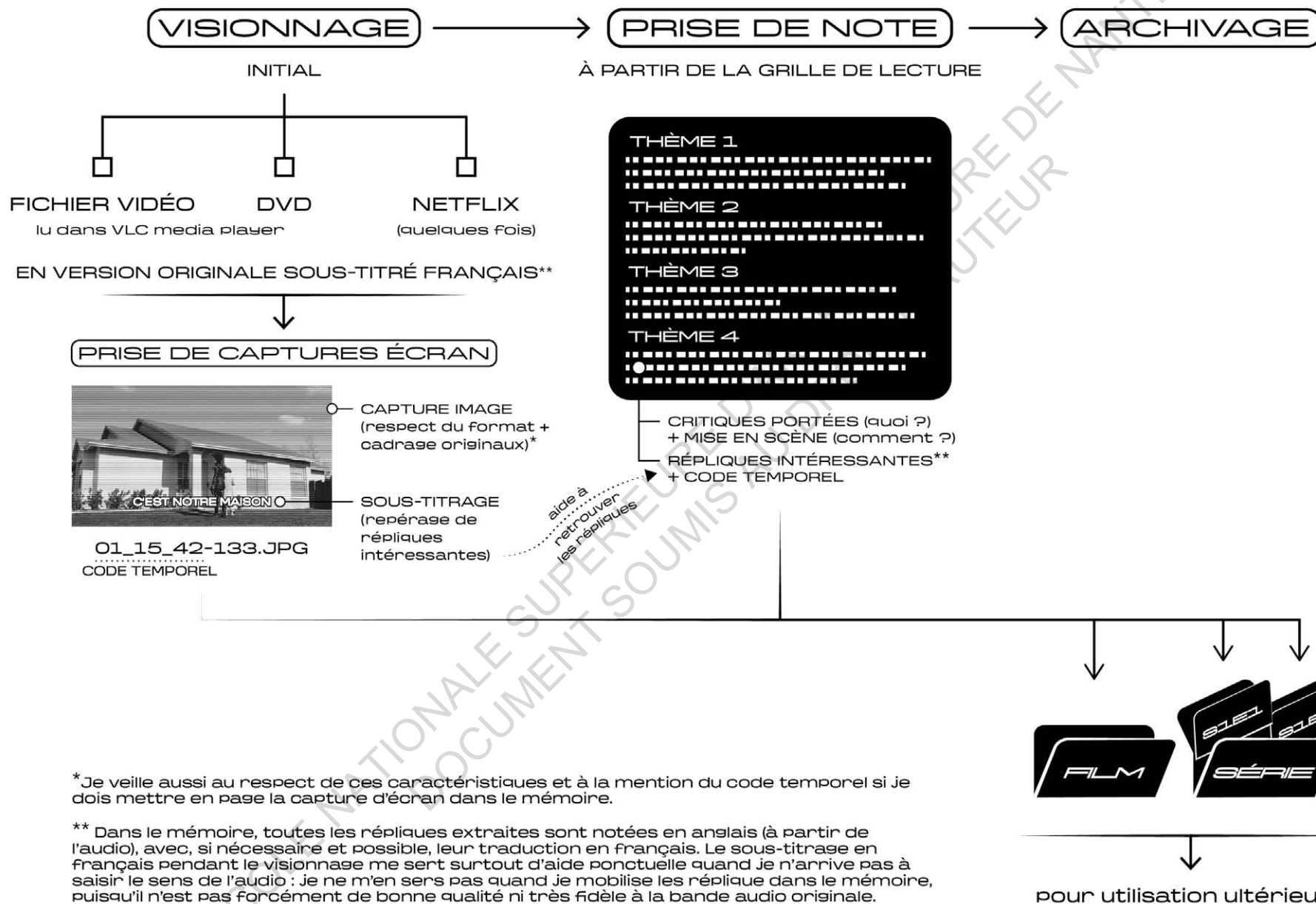
Telle fut donc ma méthode : le basculement vers l'analyse filmique (et donc vers un second visionnage), je ne l'opère qu'en cas de besoin, lorsque je pressens qu'une fiction - ou une partie d'une fiction - recèle d'un fort « potentiel », que je pourrais appeler « efficience narrative critique ». Les fictions qui en font preuve constituent un matériau ultime, car, dit simplement, ce sont les fictions qui, à elles seules, arrivent à en dire beaucoup. Elles permettent de déconstruire le mythe suburbain sans avoir à mobiliser un trop grand nombre de sources différentes. En effet, l'effort nécessaire pour mobiliser correctement une fiction est grand : il convient généralement de rappeler l'année de sortie, le réalisateur, et surtout, de résumer l'histoire. S'il faut faire appel à 3 fictions différentes pour exprimer une idée qu'une autre fiction arrive à exprimer toute seule, on perd rapidement en lisibilité tout en y consacrant un temps bien plus important. Ce qui ne m'empêche toutefois pas d'opérer des croisements et comparaisons entre des fictions similaires lorsque cela est pertinent, bien entendu.

Cette première lecture m'a demandé de mettre en place des outils afin de rendre ces visionnages riches en enseignements tout en constituant une matière exploitable et réutilisable par la suite. Parmi ces outils, il y a la **grille de lecture thématique** que j'évoquais plus haut [voir p.47], mais aussi diverses façons de faire et choix méthodologiques [résumés sur la page ci-contre].

La fiction n'est en effet pas un matériau prêt à l'emploi : ce qu'on nous raconte est important, mais il faut aussi s'intéresser à la façon dont on nous le raconte. Tout comme la fiction littéraire, la fiction cinématographique possède ses codes propres. A ce titre, il m'a fallu m'intéresser à ces spécificités, chose que j'ai faite à l'aide du très complet ouvrage *L'analyse de séquences* de Laurent Jullier.² Les précisions apportées par cet ouvrage furent très utiles pour cette première lecture afin d'extraire une première partie de la substance suburbaine renfermée par les fictions...

2 Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, 3e édition., Paris, Armand Colin, 2011.





*Je veille aussi au respect de ces caractéristiques et à la mention du code temporel si je dois mettre en page la capture d'écran dans le mémoire.

** Dans le mémoire, toutes les répliques extraites sont notées en anglais (à partir de l'audio), avec, si nécessaire et possible, leur traduction en français. Le sous-titrage en français pendant le visionnage me sert surtout d'aide ponctuelle quand je n'arrive pas à saisir le sens de l'audio : je ne m'en sers pas quand je mobilise les réplique dans le mémoire, puisqu'il n'est pas forcément de bonne qualité ni très fidèle à la bande audio originale.



SECONDE LECTURE

ANALYSE FILMIQUE DE SÉQUENCES

De ces visionnages et lectures, un portrait de la *suburb* a commencé à s'esquisser. De fait, il m'a fallu commencer à organiser cette matière non plus par fiction ou par ouvrage, mais par thématique, opérer des croisements, des rapprochements, tirer des conclusions.

[54]

Cela a nécessité de pousser plus loin encore l'analyse filmique, en regardant dans le détail les différentes séquences repérées en première lecture. De manière générale, cette analyse approfondie se base sur trois questions, comme l'explique très efficacement Laurent Jullier¹ :

- « **Quoi ? Que me raconte-t-on ?** »
- « **Comment ? Comment ces événements me sont-ils racontés ?** »
- « **Pourquoi ? Pourquoi me raconter de cette façon, et pas d'une autre, ces événements ?** »

Ici, la première et dernière question sont celles qui vont m'apporter matière à réflexion pour répondre aux interrogations générales que je pose sur les *suburbs*. La seconde (« *Comment ?* ») est par ailleurs cruciale pour passer entre les deux autres (je dois donc y répondre aussi) mais ce n'est pas elle qui est la plus riche d'enseignement pour la question des *suburbs*.

Pour illustrer ceci, voici un exemple tiré du film 99 Homes² :

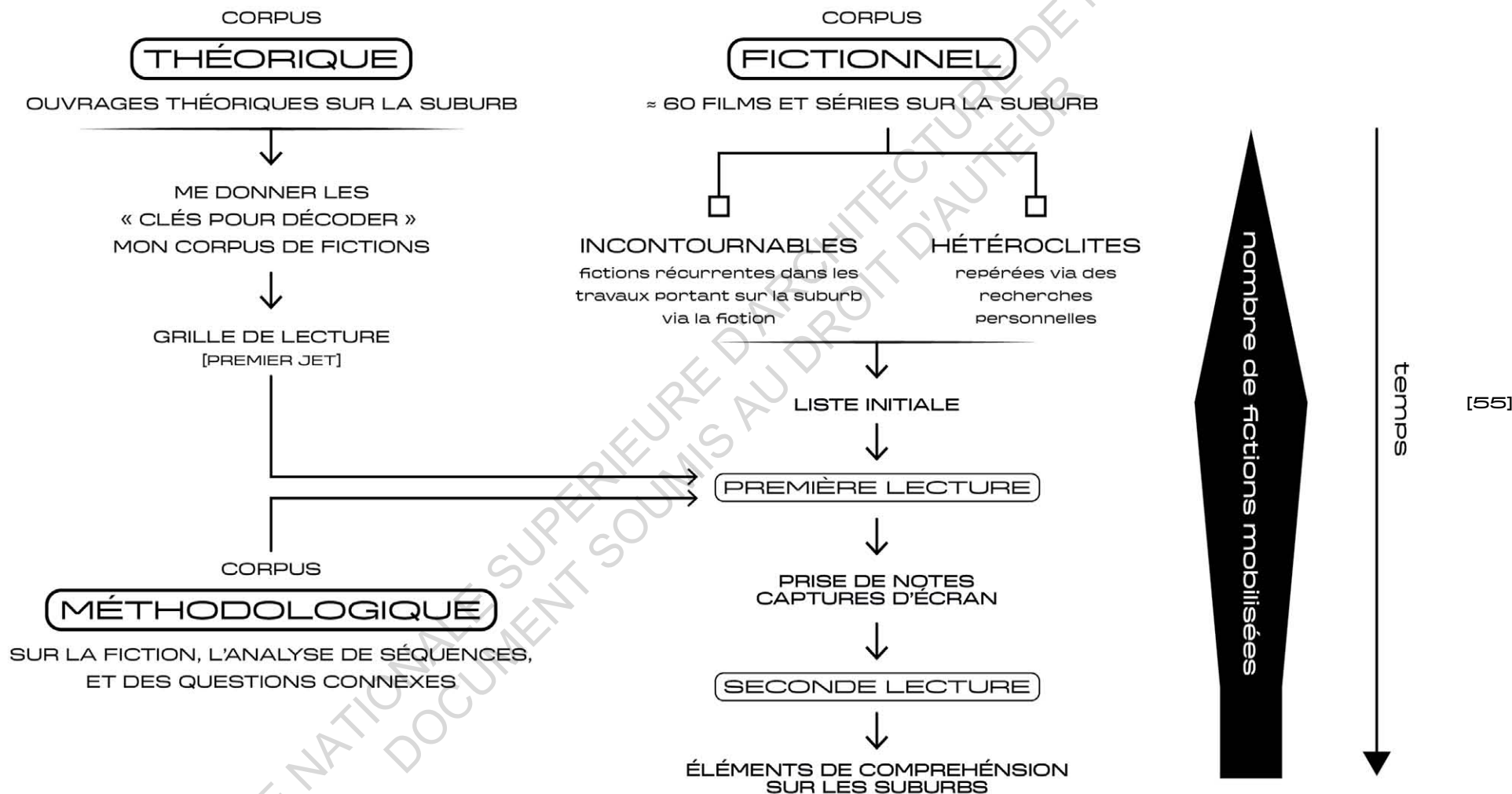
- **Quoi ?** L'homme d'affaires Richard Carver et d'autres magnats de l'immobilier discutent de la vente d'un ensemble de maisons suburbaines.
- **Comment ?** La scène se passe dans un hélicoptère, montrant les *suburbs* vues du ciel.
- **Pourquoi ?** Pour souligner le caractère générique et purement mercantile de ces maisons qui sont pourtant des espaces de vie ; pour montrer la mainmise et le regard hautain - presque dédaigneux - d'une minorité sur la vie et les quartiers occupés par une majorité d'américains.

Une fois ces questions ayant trouvé réponses, la dernière étape consiste à intégrer au sein du portrait général de la *suburbia* les enseignements retenus grâce aux visionnages de chaque fiction.

¹ *Ibid.*

² *99 Homes*, Ramin Bahrani, Broad Green Pictures, Hyde Park Entertainment, Imagenation Abu Dhabi FZ, 2015.





ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

KILL
BANKE

SÉQUENCE 3

QUAND LE MYTHE S'EFFONDRE SUR LUI-MÊME ?

Analyse croisée des corpus théoriques et fictionnels

[57]

99 HOMES (RAMIN BAHRANI, 2015)
[00:28'05"]



L'étude des *suburbs* que ce mémoire vise à réaliser tient donc son origine d'une attirance toute personnelle pour ces espaces si particuliers. Toutefois, la pléthore de films et séries usant de la *suburbia* témoigne aussi du caractère plus universel de cette fascination.

[58] Par ailleurs, au-delà de la manne que peut représenter ce thème pour les studios de cinéma, cette prédilection est une chance car elle montre à quel point le thème suburbain est probablement complexe, difficile à traiter ; il ne se satisfait pas de quelques longs-métrages. La ferveur suburbaine qui semble encore animer aujourd'hui les récentes productions hollywoodiennes montre tout le potentiel inexploité dont recèle la *suburbia*.

Le propre de tout bon sujet d'étude semble ainsi rejoindre le propre de tout bon scénario de film : l'un comme l'autre doivent être suffisamment intrigants, suffisamment mystérieux pour pousser à l'interrogation.

Cela dit, il est préférable de tenter de cerner dès le début ces mystères pour comprendre comment potentiellement les lever. Ainsi, les interrogations que j'exprimais au début, bien que toujours valables, se doivent d'être précisées. Ces questions sur les *suburbs* touchent aussi bien à :

Leur origine géographique et historique : L'imaginaire collectif nous renvoie une image très américanisée des *suburbs*... mais le sont-elles vraiment ?

Leurs fondements politiques : Quand on voit l'ampleur et la rapidité d'apparition de ce mode de développement urbain, on se dit qu'*a priori* il est l'œuvre d'une (de) politique(s) volontariste(s). Mais en regardant de plus près, nombreuses semblent être les dérives de ce mode de fabrication de la ville... est-ce qu'il s'agit donc, au contraire, d'un processus dont on a perdu le contrôle ? Il y a-t-il jamais eu un contrôle d'ailleurs ? Si tant est qu'il y ait des « têtes pensantes » derrière ce processus, quelles étaient leurs motivations, leurs ambitions sociales ou idéologiques ?

Leurs fondements économiques, les raisons pratiques qui leur ont donné naissance : Si tant est qu'il y ait une part d'utopie derrière le mode de vie suburbain, qu'est-ce qui a rendu possible son développement à grande échelle ? Qu'est-ce qui, de façon pragmatique, a permis aux *suburbs* de passer du rêve à la réalité ?





Ma déconstruction de la *suburb*, je l'opérerai par étapes, selon un processus itératif. Les quatre thématiques choisies, détaillées sur la page suivante, découlent directement de ma « grille de lecture » des fictions dont je parlais plus haut et que je pourrais succinctement résumer en ces termes : *Nature, Société, Automobile, Ville*.

J'ai juste opéré un léger changement : ma grille de lecture proposait les thèmes « *Formes architecturales et urbaines* » et « *Mobilités, rapport à la ville* », thèmes que j'ai choisi de réorganiser sous « *Ville* » et « *Automobile* » pour plus de clarté et en raison des observations que j'ai pu faire *a posteriori* grâce aux fictions visionnées.

Chacun de ces « cadrages » (ces « *Caméras* ») se veut complémentaire des autres, tels des calques qui se superposent pour donner à comprendre, je l'espère, ce qu'est la *suburbia*, ce que sont les *suburbs*.

La lecture par superposition que je propose n'est de fait pas vraiment chronologique. De la même manière que j'opérerai des allers-retours entre les sources (entre mon corpus médiagraphique de fictions et mon corpus bibliographique théorique), courants seront les sauts en arrière [*flashbacks*] et en avant [*flashforwards*]. Toutefois, nonobstant ces déplacements fréquents entre les sources et les espace-temps, je crois en la force des *scenarii* bien menés : l'ordre de lecture que je met en œuvre est donc pleinement réfléchi.

[59]

Ainsi, les quatre cadrages thématiques qui se succéderont tour à tour optent pour une construction à chaque fois similaire : des rappels historiques suivi d'une mise en perspective au travers des fictions.

Tout de suite, sans rien *spoiler* de l'histoire que je vais raconter juste après, en voici déjà quelques éléments pour comprendre sa teneur et son enchaînement...





CAMÉRA 1

CONTRE-NATURE,
LES SUBURBS ?

[60] *Ce premier cadrage vise à revenir sur les origines idéologiques de la suburb en prenant appui sur une histoire qui commence avec les premiers pionniers américains il y a plus de 400 ans.*

La fiction permet ici d'apporter un éclairage complémentaire sur cette relation des américains à leur paysage et aide à montrer son caractère ambigu.

CAMÉRA 2

LE FOYER SUBURBAIN,
UN MYTHE TROUBLÉ ?

Cette seconde partie cherche à explorer les mutations sociales et sociétales qui ont participé à la démocratisation massive et aux transformations des suburbs depuis la Seconde Guerre Mondiale.

Dans cette optique, les films et séries offrent un moyen de regarder « par le petit trou de la serrure » et permettent de saisir non plus simplement l'espace construit (la suburb) mais bien l'espace vécu (la suburbia).





CAMÉRA 3

LA VOITURE,
CARBURANT DES SUBURBS ?

Ce troisième volet propose d'explorer la suburbia depuis l'habitacle automobile, objet essentiel de l'histoire moderne des États-Unis et qui constitua un élément moteur du mouvement de suburbanisation.

Dans les fictions, la voiture semble d'ailleurs prendre le dessus, devenant un personnage à part entière, accompagnant aussi bien les américains dans leurs déplacements quotidiens que dans leur quête perpétuelle de liberté.

CAMÉRA 4

DE SIN CITY À EDGE CITY,
LA VILLE EN DISPERSION

Cette déconstruction du mythe suburbain se termine enfin là où ce mythe s'est créé : dans les villes-centres, historiques, ces mégaloilles gigantesques appelées les cities.

[61]

La représentation des espaces urbains centraux dans le monde des séries et films suburbains s'avère de fait des plus instructives pour comprendre pleinement le lien troublé que les américains ont tissé avec leurs villes.





[62]

films
and filming

« HAS THE IDEAL ALL-AMERICAN FAMILY
FOUND HAPPINESS ON THE HILL? »

[[LA FAMILLE AMÉRICAINNE IDÉALE A-T-ELLE TROUVÉ
LE BONHEUR SUR LA COLLINE ? »]]





CONTRE-NATURE,
LES SUBURBS ?

[63]





Comprendre comment s'est formée la *suburb* nécessite au préalable de s'intéresser au contexte qui fut celui qui lui a donné naissance : celui de la ville américaine.

[64] Ce contexte est certes le fruit d'une construction historique au long cours, mais aussi et surtout celui d'une construction idéologique : au-delà de la simple formation de groupements de populations sur un territoire tout nouvellement occupé, c'est celui de la création d'une civilisation étasunienne.

Cette civilisation s'est d'abord construite sur une fuite : la fuite d'Europe d'hommes et de femmes désirant trouver une vie meilleure de l'autre côté de l'Atlantique. Les villes surpeuplées, l'asservissement des peuples à leurs souverains, les guerres : tels sont les maux qui frappent le Vieux Continent et poussent à l'exil de nombreux colons à partir du début du XVII^{ème} s. Cet exode européen s'est poursuivi et intensifié à jusqu'à la Révolution Industrielle.

« L'Europe a vieilli dans les vanités, la corruption et la tyrannie. Les lois y sont tournées, les mœurs licencieuses, la littérature déclinante, la nature humaine dépravée. Pour l'Amérique encore dans l'enfance, adopter les principes de l'ancien monde, ce serait imprimer les rides de la décrépitude sur la fleur de la jeunesse et implanter les fermes du délabrement dans une constitution vigoureuse. »

Noah Webster [écrivain américain], 1798¹



1 Cité par Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008, p.43.



Un tel récit peut être vu comme idéalisé, voire simpliste : la genèse des États-Unis fut un processus complexe, qui allait bien au-delà d'un simple désir d'émancipation de quelques européens explorateurs... La soif d'expansion de l'empire britannique à la fin du XVI^{ème}, face à ses rivaux européens, est bien évidemment à remettre au cœur de cette intrigue. Néanmoins, aussi passionnante soit-elle, cette approche *historique et politique* n'est pas celle qui est la plus riche d'informations lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux *suburbs*.

Pour entamer cette déconstruction du mythe de la *suburb*, il vaut probablement mieux s'orienter vers une approche *historique et idéologique*, comme l'a choisi Catherine Maumi dans *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*.²

Cet angle d'attaque est celui qui, selon toute vraisemblance, permet le mieux de saisir ce qui explique le *pourquoi* des *suburbs* : en comprenant quels furent les idéaux qui animèrent les premiers colons américains lorsque ceux-ci s'installèrent en Amérique au début du XVII^{ème} s., on arrive à deviner ce qui servit de base idéologique aux villes qui apparurent bientôt sur ce vaste territoire. En suivant le fil de leur croissance, on se rend compte que c'est également ce substrat d'idées, empreint d'utopie, qui constitua le terreau fertile des futures *suburbs* deux siècles plus tard... et même encore aujourd'hui.

[65]

1 *Ibid.*





SCÈNE 1

LE MYTHE PREND RACINE...

Personnages : Thomas Jefferson, des colons européens.

Décor : Une terre vierge (ou presque), la nature sauvage, la philosophie des Lumières, des pistes indiennes, la pastorale, des townships.

Au commencement, il y avait une terre sauvage.

C'est ici les colons européens s'installèrent en cette fin de XVI^{ème} s., début XVII^{ème} s. Mais, plus que son caractère sauvage, c'est un autre aspect bien plus inédit de ce Nouveau Monde qui laissa son empreinte dans l'idéologie qui animait les premiers colons.

Car, pour la première fois dans l'histoire, l'Homme en vint à occuper une terre sans passé, une terre où, telle une page blanche, tout est à écrire. Enfin... pas tout à fait.

Pour certains théoriciens, tels Mario Gandelsonas, cette image de l'Amérique comme une terre vierge est un fantôme destiné à masquer une réalité : en l'occurrence, le fait que des civilisations précolombiennes soient présentes sur ce territoire depuis 15 000 ans. Cependant, Gandelsonas reconnaît toute l'utilité de cette vision rêvée : un lieu sans passé est l'endroit idéal pour construire ce qui doit être la « **scène du futur** »¹, là où l'Europe apparaît par opposition comme la terre du passé. Et s'il y a besoin de nier la présence de quelques poussiéreuses pistes indiennes pour écrire le monde de demain, on s'en accommodera.

[66]



1 Mario Gandelsonas, *X-Urbanism: Architecture and the American city*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p.56-57.



Car le lien avec l'Europe n'était pas totalement rompu : la philosophie des Lumières qui y est en plein essor au XVIII^{ème} s. parvient de l'autre côté de l'Atlantique, confortant alors les idéaux défendus par les premiers colons et, plus tard, par les Pères Fondateurs de l'Union, tels son troisième président, Thomas Jefferson. Pour eux, cette terre devait être le berceau d'une civilisation nouvelle, vertueuse et émancipée du lourd passé européen :

« L'état où l'homme se trouve le plus heureux est l'état intermédiaire entre le primitif et le raffiné, ou entre la sauvagerie et le luxe. Tel est l'état de la société du Connecticut et de quelques autres provinces américaines où les habitants sont, si je suis bien informé, de petits fermiers indépendants et plein d'endurance. »

Thomas Jefferson¹

Hors de question donc, de retomber dans les déboires rencontrés par l'Europe où les villes asservissaient la campagne qui les entoure. Et pour protéger cet idéal de liberté, les premiers colons se rattachèrent à un paysage qui en incarnait les valeurs : le paysage de la pastorale. Dans cette étendue champêtre, chaque colon est libre de posséder et cultiver sa propre terre, ainsi que d'y bâtir sa maison : naquit alors l'un des fondements de la civilisation étasunienne, le droit jugé inaliénable pour chaque citoyen d'accéder à la propriété individuelle. Apparut ainsi une des définitions du *neighborhood* : la possibilité pour son habitant de définir « *son propre horizon d'activité* ». ² Cette volonté d'indépendance impliquait de fait de s'éloigner des villes, de toute façon encore peu développées en Amérique jusqu'à la fin du XVIII^{ème} s.

A défaut de villes à l'européenne, les pionniers américains s'organisèrent en petites communautés rurales, les *townships*, sur lesquelles nous reviendrons dans la quatrième *Caméra* consacrée au rapport des *suburbs* à la ville-centre. Cultiver la terre et vivre en harmonie avec la nature, loin des tracasseries et du rayon d'autorité de la *city* : voilà en résumé le modèle de société auquel aspiraient les américains dans leurs premiers instants sur ce Nouveau Monde.

Mais quel était-il, ce rapport « harmonieux » à la nature ? Avant toute chose, soulignons encore une fois que ce lien avec la nature est des plus capital pour comprendre la genèse rurale de cette civilisation étasunienne qui donna paradoxalement naissance à ce qui compte encore aujourd'hui parmi les plus grandes métropoles urbaines de la planète. En effet, les pionniers américains avaient quitté une Europe dans laquelle les villes s'étaient suffisamment développées pour émanciper leurs habitants du cordon qui les reliait à la nature. Conscient de ce que cette nature pouvait leur apporter, et ayant retrouvé contact avec elle en Amérique, il s'agissait pour eux de la préserver en tant que telle et, *in fine*, de préserver le rapport qu'ils entretiennent avec elle.

Et c'était là la principale chance dont jouissait l'Amérique : une nature véritablement sauvage, préservée, dans un territoire jugé immense. Peu importe donc que la vision de l'Amérique comme une terre véritablement vierge fut fantasmée : cette terre nouvelle n'en restait pas moins dominée par la nature, laquelle fut alors vue comme l'occasion d'un retour aux sources pour les pionniers. Dans une société américaine encore balbutiante, cette idée trouva rapidement prise.

[67]

¹ Cité par Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008, p.46.

² *Ibid.*, p. 49.





SCÈNE 2

LA NATURE RECOULE...

[68]

*Personnages : Thomas Jefferson (encore), des intellectuels transcendentalistes,
un théoricien à la main verte.*

Décor : Une grille continentale, une frontière qui avance, une wilderness qui recule.

Ce rapport à la nature se manifesta principalement de deux façons. Déjà, par la culture de la terre, activité majoritaire des américains de cette époque. Au fil des décennies, cette conquête territoriale et agricole se poursuivait, d'Est en Ouest, aidée par la *Lord Ordinance* de 1785. Cette loi instaura un quadrillage régulier sur tout le territoire, une « grille » que Jefferson voyait comme un moyen de répartir équitablement les terres actuelles... et celles qu'il restait à découvrir. Cet échiquier géant, parfaitement régulier, était suffisamment flexible pour suivre la progression des opérations de relevés qui se poursuivirent jusqu'en 1910. En parallèle de cette opération de cadastrage à l'échelle d'un continent, le développement du chemin de fer permit de pousser toujours plus loin les populations : c'est l'image de la frontière [*frontier*] sans cesse repoussée qui animait les esprits explorateurs des colons.

Mais pousser plus loin la civilisation, c'était aussi faire reculer la nature. Même si les grandes villes se concentraient principalement sur la côte Est (l'Ouest encore jeune demeurant rural bien plus longtemps), certains s'inquiétèrent de voir la mainmise de l'Homme s'engouffrer toujours plus loin. Ce dont ils avaient peur, c'était de perdre à tout jamais la *wilderness*, cette nature sauvage et « sublime » qui a bercé les premiers colons... Cette *wilderness* constitue ainsi le second visage de la nature dans la culture américaine, dont la valeur devint inestimable pour de plus en plus d'intellectuels au XIX^{ème} s. : « **Dans la wilderness réside la sauvegarde du monde.** » disait Henry David Thoreau.¹

¹ *Ibid.*, p.69.





Cette nature des grands paysages, effrayante aux yeux de certains, devint ainsi pour d'autres une ressource précieuse pour l'élévation spirituelle. Apparut alors une pensée transcendentaliste, qui prônait un retour à la nature pour le salut du pays, en train d'être peu à peu dénaturé par les cultivateurs.

Heureusement, ce fut aussi le fait que la civilisation persistait à avancer vers l'Ouest qui aida à cette prise de conscience environnementale : les multiples paysages grandioses dont recelait le territoire américain se dévoilaient peu à peu. Certes, un certain nombre d'intellectuels continuaient de penser que seule la campagne cultivée (la pastorale) était digne d'intérêt - car, formée par la main de l'homme, elle est devenue pour lui son foyer -, mais la *wilderness* fut aussi vue comme un trésor. A défaut d'avoir une histoire telle que celle l'Europe, les États-Unis en avaient une plus précieuse : leur nature. D'autant aussi que c'est dans la nature que la civilisation américaine trouvait son fondement : « **La nature enseigne les grands idéaux de liberté, de justice et d'équité, mais c'est dans la ville que ceux-ci cessent d'être des valeurs muettes et deviennent des principes éthiques et une démocratie.** » nous rappelle le transcendentaliste Ralph Waldo Emerson.¹ Concrétisation notable de cette volonté de protection des paysages américains : la création de Parcs Nationaux de façon très anticipée par rapport au reste du monde.²

1 *Ibid.*, p.71.

2 Le parc national de Yellowstone a ouvert en 1872. En France, malgré quelques initiatives de sanctuarisation similaires au début du XX^{ème} s - qui auraient pu en porter le nom - ce statut n'est apparu qu'en 1960. Dans le reste de l'Europe, c'est la Suède qui fut précurseur, créant ses 9 premiers parcs nationaux en 1909.

Toutefois, ce regain d'intérêt pour les grands espaces et le retour aux sources (tel que le vécut les premiers pionniers), ne signa pas l'arrêt de mort de la ville.

Car cette *wilderness* dont parlait Emerson, elle est sauvage, exubérante, voire dangereuse. Ce n'est pas une nature idéale, ni d'ailleurs celle de la pastorale et de ses champs uniformes. Pour beaucoup, la nature qu'il fallait mettre en place, c'était une nature aménagée : une nature qui soit à même de former un cadre vertueux au citoyen et propice à l'éducation de ses enfants. Pour le théoricien du paysage Andrew Jackson Downing, l'aménagement de la maison (et de son jardin) constituait une « **inébranlable barrière contre vice, immoralité, et mauvaises habitudes** ».³

De fait, Downing alla plus loin dans sa pensée et milita pour que l'on fasse rentrer la nature en ville, pour des raisons très diverses : sanitaires mais aussi spirituelles et sociales. Rien de mieux selon lui que la conception d'un espace paysager aménagé avec soin pour offrir à tout américain citadin le contact avec la nature. C'est cette vision d'une nature domestiquée à apporter aux pieds des immeubles qui poussa Downing à soutenir la création d'un parc pour la métropole de New York dans les années 1850 - le futur *Central Park*. Car oui, aussi ruraux que les États-Unis se rêvaient, leurs métropoles étaient en expansion. Mais de tels projets suffirent-ils à calmer l'ardeur de ceux, de plus en plus nombreux, qui désiraient retrouver la vraie nature sauvage ?

[69]

3 A. J. Downings, *Cottages Residences; or a Series of Design for Rural Cottages and Cottage Villas and their Gardens and Grounds adapted to North-America*, 2^{ème} éd., 1844 (1^{ère} éd. 1842), New York and London, Wiley and Putnam, cité par Catherin Maumi dans *op. cit.*, p.76.





SCÈNE 3

...ET LA FUITE CONTINUE

[70]

Personnages : Des descendants de pionniers américains, des hommes d'affaires londoniens, leurs familles esseulées.

Décor : Les métropoles de la côte Est américaine, Londres et ses bouchons, la countryside anglaise et ses parcs résidentiels.

Force est de constater que non, cela n'a pas suffi. Même si les villes demeuraient, comme c'est le cas en Europe, le lieu où se concentrent les pouvoirs et les savoirs, la campagne rurale et naturelle se révéla de plus en plus attirante.

Les premiers pionniers américains avaient fui l'Europe. Leurs descendants, eux, fuirent la ville américaine pour se réfugier à sa périphérie, donnant naissance aux premières *suburbs* du pays. Aux États-Unis, l'apparition du mode de vie suburbain en tant que tel (qui implique un trajet quotidien entre le foyer et le lieu de travail), est daté aux environs de 1815 selon Kenneth T. Jackson.¹

De façon intéressante, ce premier mouvement d'exode suburbain intervint alors que les villes étaient encore jeunes : les quelques métropoles de la côte Est, telles New York, Boston ou Philadelphie (qui permettent les échanges commerciaux avec l'Europe) étaient alors au début de leur croissance.²

Mais si la *suburb made in USA* trouva dans cet exode un terrain fertile pour son développement, dans sa forme actuelle, elle était loin de fonctionner. Car, en renonçant à la ville et ses maux, les familles américaines renoncèrent aussi à ce qui faisait sa force : le dynamisme social. Et c'est justement sur ce point que la *suburbia* avait encore du progrès à accomplir : vivre au milieu des prairies et forêts veut aussi dire vivre dans l'isolement. Cette contrainte pouvait vite s'avérer très pesante pour les femmes et enfants qui demeuraient dans la *suburbia* toute la journée, au contraire du chef de famille qui n'y revenait que le soir. Il fallut attendre les années 1840 pour que de premières expérimentations à dimension communautaire commencent à voir le jour sur le sol américain.

¹ Mario Gandelonas, *op. cit.*, p.31.

² Voir le tableau de population comparant New York, Brooklyn et les plaines entre 1790 et 1890, réalisé par Ira Rosenwaike, *Population History of New York City* (Syracuse, 1972), cité par K. T. Jackson dans *Crabgrass Frontier*. New York passe de 33 000 à 200 000 habitants entre 1790 et 1830.





Autre défaut, non moins important même s'il pouvait sembler relever de la symbolique visuelle : la *suburbia* de ce début XIX^{ème} restait encore très attachée à la grille de Jefferson. Difficile donc d'évoquer des paysages véritablement naturels dans un réseau de routes orthogonales. Certes, ce quadrillage ravivait l'image de cette pastorale mythique, composée de grandes plaines qui couvraient des États entiers depuis l'époque des premiers colons, mais il rappelait surtout les villes que ces petits bourgeois cherchaient à quitter...

Il manquait donc encore quelques ingrédients à la recette de la *suburb* : le seul fait de vivre « au vert » ne suffisait pas à créer un cadre de vie plaisant.

Une fois n'est pas coutume, la rupture avec l'Europe n'étant toujours pas consommée, il en arriva les pièces manquantes du puzzle suburbain américain. Car oui : la *suburb* n'a rien d'une invention purement américaine. Et ça, Robert Fishman est là pour nous le rappeler : la *suburb*, son lieu de naissance, c'est Londres, son berceau, la campagne anglaise.¹

On est alors un siècle plus tôt, au début du XVIII^{ème} s. Comme l'a établi John Archer², cette époque vit fleurir les premières villas isolées dans la vallée de la Tamise. Ces cottages étaient occupés principalement par des hommes d'affaires qui travaillaient la journée dans la capitale avant de rejoindre leur petit havre de paix campagnard à la nuit tombée. Ainsi naquit ce qui constitue encore aujourd'hui l'un des symboles du mode de vie suburbain : le *commuting*, ce trajet quotidien entre le foyer et le lieu de travail. Cette envie de se mettre au vert en quittant la ville se perpétua et s'intensifia à tel point qu'à la fin du XVIII^{ème} s., à cause de tous ces bourgeois pressés de rejoindre leur hameau dans la *countryside* anglaise, Londres vivait ses premiers encombrements routiers.³

1 Robert Fishman, *Bourgeois Utopias*, 1st éd., New York, Basic Books, 1989.

2 Cité par Jean Taricat, *Suburbia : une utopie libérale*, Paris, Ed. de La Villette, 2013, p.8.

3 M. de Rouvières, *Histoire et description pittoresque de Maisons-Laffite*, Paris, Librairie des étrangers, 1838, cité par Jean Taricat dans *Suburbia : une utopie libérale*, Paris, Ed. de La Villette, 2013, p.15.

Les « *parcs résidentiels* » habités par ces riches magnats constituaient de vrais ensembles immobiliers : les villas, demeurant très isolées les unes des autres, occupaient de vastes espaces réaménagés pour l'occasion (souvent d'anciens domaines aristocratiques). Ce paysage ainsi constitué suivait les règles du pittoresque à l'anglaise alors très en vogue à l'époque, paysage lui-même inspiré de la légendaire Arcadie grecque.

C'est bien évidemment l'envie de fuir les désordres de la vie en ville en se rapprochant de la nature qui constitue l'un des *leitmotivs* de ces premiers bourgeois *commuters*. Cependant, cette volonté de quitter la cité ne s'explique pas seulement pour ces considérations pratiques et sanitaires, mais trouve surtout un fondement idéologique.

Car l'une des caractéristiques de ces premières *suburbs* anglaises, c'était leur dimension communautaire, celle-là même qui manque aux *suburbs* américaines qui arrivèrent un siècle plus tard ! En effet, en Angleterre, la gestion du paysage qui constitue cette *suburbia* incombait à tous ses habitants : ils s'en rendaient collectivement « **maîtres à perte de vue, privilège impensable en ville** ». ⁴ De par leur gouvernement interne chargé de gérer cette micro-société et le paysage qu'elle habite, Robert Fishman qualifia ces *suburbs* d'« *utopies bourgeoises* ». Comme le souligne J. Taricat, les habitants de ces premières *suburbs* modernes faisaient bel et bien un « **choix d'existence, privée et collective** ».

Ce pouvoir de jouir collectivement d'un paysage dont on est maître, voilà le fondement des premières *suburbs* modernes.

4 Jean Taricat, *op. cit.*, p.19.





THE HOURS (STEPHEN DALDRY, 2002)

[00:05'13"]

[72]



La maison occupée par Virginia Woolf et son mari [à l'écran].
La scène est située en 1923, à Richmond, dans la périphérie de Londres.





THE HOURS (STEPHEN DALDRY, 2002)



[73]

Le quartier où vit Laura Brown avec son fils et son mari, dans une suburb de Los Angeles. L'action se passe en 1951.





SCÈNE 4

DU PARC RÉSIDENTIEL AU LOTISSEMENT PAYSAGER

[74]

Personnages : un paysagiste britannique, un autre américain.
Décor : les suburbs de New York, Los Angeles, des pelouses (trop) bien tondues.

Paradoxalement, ce qui faisait figure de privilège pour ces citoyens anglais n'avait pourtant rien de nouveau : les pionniers américains jouissaient de ce bonheur de maîtrise de leur propriété il y a déjà quasiment un siècle. Mais la *suburbia* anglaise fut la première à concrétiser cette maîtrise de la propriété privée au sein d'un environnement paysager pittoresque à dimension communautaire. Voilà donc comment on pourrait résumer la *suburbia* originelle, celle inventée par les anglais et qui, depuis, a fait son petit bout de chemin aux États-Unis.

D'ailleurs, revenons-y, aux USA : Quoi de plus normal donc, que cette *suburb* offrant les bienfaits sociaux de la ville et la quiétude de la campagne trouva un écho parmi les descendants des pionniers américains, ces citoyens en manque de nature ? Restait cependant à faire traverser l'Atlantique à cette *suburb* revue et corrigée...

Ce fut chose faite en 1857 avec Llewellyn Park, considéré comme le premier *parc résidentiel* étasunien, situé à proximité de New York. Pour imaginer ce projet de logements s'étendant sur 180 hectares dotés de commerces, d'un centre civique et d'une gare, le paysagiste Jackson Davis s'inspira largement des travaux menés par son homologue britannique Humphry Repton. La faible densité des maisons (inférieure à une maison par hectare) permettait de ne pas altérer les qualités naturelles du paysage. Les propriétaires décidaient collectivement de l'aménagement des voiries et de l'entretien du domaine, lequel était déjà préexistant avant les travaux de Davis.

Chronologiquement, Llewellyn Park ne fut pas la première *suburb* étasunienne à combiner la propriété à la campagne, la dimension communautaire et le paysage « *pittoresque* ». ¹ Toutefois, ce fut le projet d'aménagement qui marqua le plus les esprits et donna le coup d'envoi à une vague de construction de ces *planned communities* pendant les années qui suivirent.

1 La communauté d'Evergreen Heights, fondée en 1851 près de Pittsburgh, avait déjà expérimenté un aménagement paysager pittoresque, mais pour seulement 16 familles, là où Llewellyn Park peut en accueillir une centaine.





C'est ainsi que Riverside sortit de terre en 1868 : avec ses 650 hectares, on est bien loin du *park* de Llewelyn (qui en comptait « seulement » 180 !). Sa densité, 10 fois plus importante, et son centre de commerces et équipements ne fait pas de Riverside une ville, mais presque ; elle fut considérée comme le premier *lotissement paysager* moderne. Là encore, la parenté anglaise était évidente : c'est probablement des *common green* des villages anglais que le concepteur Frederick Law Olmsted avait tiré l'inspiration du long parc qui constitue la colonne vertébrale de Riverside.

Le premier jalon des *suburbs* à l'américaine fut donc posé grâce à des inspirations anglaises. Si Mario Gandelonas reconnaît la parenté du jardin anglais dans la formation des premières *suburbs* américaines de la seconde moitié du XIX^{ème} s., il souligne néanmoins que ces dernières s'inscrivaient dans une volonté de différentiation vis-à-vis de la ville européenne traditionnelle. Ces inhabituelles villas au milieu d'un jardin naquirent grâce à un changement de paradigme : le passage de l'*urbanism* (sur lequel sont fondées les villes européennes) au *landscaping* (dans lequel s'inscrivent les maisons suburbaines). Gandelonas¹ nous le rappelle aussi : il ne s'agit que de la première étape de l'histoire suburbaine des États-Unis. Car regardés rétroactivement, les plans de Llewelyn Park ou de ses petites sœurs suburbaines comme Riverside ne trompent personne : cette *early suburb* demeurerait l'apanage de quelques familles aisées, et se caractérisait par une densité relativement faible. Certes, si cette *suburb* constituait sous de nombreux aspects une forme d'utopie, on était encore loin du rêve collectif d'une société toute entière, ce fameux *American Dream* aujourd'hui associé avec ce mode d'habitat.

Mais faisons une avance rapide jusqu'à découvrir la *suburb* que l'on connaît aujourd'hui. Si on continue de regarder la *suburbia* sous l'angle de la nature, on se rend compte d'un fossé entre les *early suburbs* anglaises et celles que l'on a sous les yeux aux États-Unis depuis les années 1950. Un rapide coup d'œil dans les fictions, comme le film *The Hours*² [voir page précédente], permet d'aisément effectuer ce voyage spatio-temporel.

1 Mario Gandelonas, *op. cit.*, p.55.

2 *The Hours*, Stephen Daldry, Paramount Pictures, Miramax, Scott Rudin Productions, 2002.

Cela saute au yeux : le jardin a subi une cure d'amincissement. Fini, la villa posée sur un terrain vallonné dans un écrin de verdure ; la *suburb* est désormais un tissu homogène de petites maisons rapprochées les unes des autres qui ne laissent que peu de place à cette nature pourtant apparemment si précieuse aux yeux des américains. La pelouse [*lawn*] impeccablement tondue continue d'être déployée (l'honneur est sauf !) mais elle sonne faux tant elle est trop impeccable : la nature suburbaine est rentrée dans l'abstraction.

C'est en effet à partir de la Seconde Guerre Mondiale que les *suburbs* connurent leur grand *boom*. Grossissant deux fois plus vite que les villes-centres entre 1940 et 1950, puis quatre fois plus vite la décennie suivante³, elles attirèrent en masse. Mais les États-Unis ont beau être grands, l'espace n'y est ni gratuit ni illimité... au contraire de la soif des promoteurs immobiliers qui ne font que réduire leur intérêt pour l'aménagement paysager et une vision d'ensemble, préférant vendre à la pelle des maisons toutes identiques et standardisées placées sur de minuscules parcelles...

Le deuxième seuil de l'histoire américaine de la *suburbia* a été franchi. A la fois partout présente, mais nulle part reconnaissable, la *suburbia* est visiblement passée entre les mains de la *middle class*. Enfer et damnation ! Tels le médiéval Godefroy de Montmirail propulsé en l'an 1992, nous aussi nous nous interrogeons face à nos points de repères perdus. Lui demandait « **Où sont mes hourds et mon pont-levis ?** », nous, nous nous demandons, fébriles : « **Où sont mon jardin pittoresque et mon Arcadie ?** ».

Pourtant, le lien de parenté entre la *suburb* du XIX^{ème} s. et celle d'aujourd'hui est indéniable : cette dernière n'est pas sortie de nulle part. Des changements politiques, historiques et économiques permettent de lire la transition de cette utopie bourgeoise à cette apparente dystopie de masse, et nous reviendrons dessus plus loin.

3 Catherin Maumi, *op. cit.*, p.172.





SCÈNE 5

DE LA LIBERTÉ À LA DOMESTICITÉ, DE LA WILDERNESS AU JARDIN

[76]

Personnages : une famille religieuse, un homme en maillot de bain.
Décor : les suburbs chics de Détroit et New York.

Mais pour l'heure, restons le nez dans la nature suburbaine. Et voyons ce que la fiction nous dit de son évolution.

Car si l'on met de côté ses changements architecturaux et sociaux, une question demeure : cette *suburb* moderne est-elle toujours le cadre propice à l'établissement de ce beau jardin où tout n'est que calme et volupté ? Un vrai Jardin d'Éden où l'Homme, libéré des misères de la condition urbaine peut s'enivrer du parfum de la liberté ? Aussi étonnant que cela puisse paraître, cet idéal utopique qui remonte, comme nous l'avons vu, aux prémices de la civilisation étasunienne, trouve un certain écho dans la représentation des *suburbs* contemporaines. C'est en partie l'image que nous renvoie Sofia Coppola dans The Virgin Suicides.¹

Le film nous raconte l'histoire des cinq filles Lisbon, une famille traditionnelle très pieuse vivant dans une *suburb* chic de Détroit faite de cossues maisons de briques rouges et de calmes rues ombragées. Le premier drame survient lorsque Cecilia, la plus jeune des sœurs (13 ans et visiblement mal dans sa peau), se suicide. Ses quatre sœurs la suivront dans la tombe à la fin du film, ne supportant pas la vie de jeunes filles surprotégées que leur imposeront leurs parents par la suite...

La vie stricte de ce foyer contraste cependant beaucoup avec l'impression de légèreté donnée par les plans extérieurs. Ainsi, nombreuses sont les séquences du film qui dépeignent une vision très romancée de la nature :

- Des contre-plongées prise du dessous des arbres et montrant le soleil du soir perçant à travers les feuilles (récurrentes et réparties pendant les 1h37 du film) ;
- Des plans aux teintes oniriques (forte lumière, faible profondeur de champ) montrant Cecilia écrivant son journal intime au milieu des champs ;
- Plus terre-à-terre (dans tous les sens du terme) : la séquence montrant les ébats de Lux (la sœur aînée) et son copain Trip sur la pelouse du stade du lycée...

1 *The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions, 2000.





THE VIRGIN SUICIDES [VIRGIN SUICIDES] (SOFIA COPPOLA, 2000)



[77]

Le générique de début : l'insouciance de l'adolescence mise en image par des plans répétés sous le feuillage des arbres





De façon générale, la plupart des plans du film font la part belle à des lumières du soir, chaudes, avec un ciel tout au plus gris mais souvent ensoleillé. La nature appelle ici à la rêverie, à l'insouciance, la liberté... A noter que cette représentation semble intimement liée à la vision qu'en a le narrateur présent en *voix-off* et qui relate les événements qu'il a connus étant adolescent (c'était un des voisins des filles Lisbon).

Cette association nature/liberté se cristallise notamment à un moment clé vers la fin du film lorsque les quatre filles entourent l'orme de leur pelouse de devant que des agents municipaux sont chargés de couper. L'arbre est en effet infecté par un champignon qui menace de contaminer tous les ormes du quartier. [voir page ci-contre]

[78]

La scène survient après que les parents Lisbon aient retiré leurs quatre filles encore en vie du lycée et les gardent confinées à la maison. Cette volonté pour les adolescentes de vouloir protéger un arbre semble dépasser de loin de simples considérations écologiques : c'était l'arbre que chérissait leur sœur Cecilia, et dans laquelle les filles avaient installé une balançoire. L'orme évoque pour elles les restes de liberté de leur vie passée et les souvenirs de leur sœur... il leur faut donc le sauver à tout prix pour se sauver elles-mêmes. Tristement, comme nous l'apprenait le narrateur au début du film, tous les ormes de la rue finiront par être coupés : l'acte de bravoure des filles aura donc été vain.¹

1 Le film pousse même l'ironie jusqu'à faire débarquer comme par enchantement une journaliste d'une chaîne de TV qui, attirée par cette scène très touchante, veut filmer les filles. C'est en la voyant arriver que les adolescentes font fuir, laissant le champ libre aux agents chargés de couper l'arbre... Nous évoquerons à nouveau scène dans la *Caméra 2* sur les aspects sociaux de la *suburbia*.

La nature comme lieu d'épanouissement est une notion qui est aussi au cœur du film *The Swimmer*.² A la différence du film de Coppola, *The Swimmer* prend place dans une *suburb* visiblement beaucoup plus rurale, bien que située elle aussi dans les années 1960-70. La densité des habitations est plus faible, les maisons plus cossues encore, et le paysage verdoyant composé de nombreuses forêts et champs transforme la *suburb* en un archipel de maisons nichées au cœur de la nature. Et c'est entre ces « îles » que Ned Merrill, le personnage principal, va pouvoir accomplir le dessein qui est le sien : nager de piscine en piscine pour rentrer chez lui, comme si les bassins formaient le flot continue d'une rivière...

Cette nature, très présente, se mêle de manière fluide à l'environnement bâti et au comportement de Ned. Celui-ci y court pieds nus, y drague, s'y enfuit... il semble dans son élément, il apparaît un peu comme un être ayant retrouvé ses sources. D'ailleurs, il n'est vêtu que d'un maillot de bain pendant toute la durée du film : il nous semble être un Adam au milieu du Jardin d'Éden. Par sa volonté de nager de piscine en piscine, on sent une recherche de la liberté : Ned se remémorant d'ailleurs avec nostalgie sa jeunesse où il aurait pu « *nager autour du monde* » [« [...] *could've swum around the world* ».] [00:07'42"]

Mais, aussi dominante soit-elle visuellement, cette nature n'en est pas moins très domestiquée et contrôlée. L'aménagement du jardin et son entretien est un sujet récurrent de plusieurs scènes, notamment au travers des discussions des personnages. Et visuellement, on ne peut y échapper : les pelouses sont bien tondues, les piscines propres, les buissons impeccablement taillés. La nature semble donc avoir été parfaitement maîtrisée, elle n'est montrée à aucun moment comme hostile. Autre passage significatif : celui où des habitants qui ont fait construire un abri au-dessus de leur piscine se vantent de pouvoir nager pendant l'hiver en restant chaud, alors qu'il neige dehors. Plus que simplement apprivoisée, la nature est en fait dominée. De la *wilderness* originelle, il ne reste que le sentiment de grandiose et de liberté, fortement diminués certes, mais visible dans les rêveries de Ned qui regarde le ciel ou admire les chevaux...

2 *The Swimmer* [*Le Plongeur*], Frank Perry et Sydney Pollack, Horizon Pictures, 1968.



THE VIRGIN SUICIDES [VIRGIN SUICIDES] (SOFIA COPPOLA, 2000)



[01:11'46"]

– Just go away. This is our tree !
 – Girls. Girls, it's a little late. Okay, this tree is dead.
 – Why don't you just leave it up to nature?
 – If we left it up to nature, there'd be no trees left.

– That's what it's gonna be like anyway. If the boats didn't bring the fungus from Europe, none of this would've happened in the first place.



[01:12'38"]

Since when is that a crime?

– I have an order to cut down your elm tree, but your kids won't let us... Dear?
 – How do you know that tree's sick?
 – Believe me, we know. It had yellow leaves. The tree is dead, for Christ's sake.
 – Are you familiar with Aritex? Our daughter showed us an article. It's a less aggressive therapy.

– And it doesn't work.
 – Ah.
 – I leave that tree there they'll all be gone by next year.
 – Will be anyway... way things are going.
 – Look, I don't wanna have to call the police.
 – Our daughters are simply standing on their own front lawn. Since when is that a crime?

[79]



[01:12'58"]

That's what I want.
 That's the shot that I want. Okay?

– Clyde? Did you see those girls in the nighties? That's what I want. That's the shot that I want. Okay? Honey, you're

gonna have to move forward. I want those girls in the nighties.



[01:13'08"]

- Okay?
 - Great.





Surgit ainsi l'un des nombreux paradoxes de cette relation de la civilisation américaine à la nature. Alors que c'est le côté sauvage de cette nature qui fit forte impression sur les premiers colons débarqués sur le territoire nord-américain, alors que les États-Unis prirent tôt l'initiative de créer des Parcs Nationaux pour protéger cette nature qu'ils voyaient comme un trésor national et alors que c'est cette volonté de côtoyer la nature originelle qui est une des raisons qui explique l'émergence du mode d'habitat suburbain, voici que cette nature se retrouve en fait contrôlée, domestiquée, remodelée, et placée sous l'égide d'une horde de citoyens armés de tondeuses à gazon auto-portées et de taille-haies. Destinée ironique ? Pas tellement. Pour s'en rendre compte, un rapide retour arrière s'impose.

[80]

Si on remonte à l'époque où le territoire des États-Unis n'était encore qu'une vaste contrée qu'il restait à explorer en grande partie, on s'aperçoit que le rapport qui liait les pionniers américains à la nature qui les entourait était très ambigu. Il ne faut ainsi pas trop idéaliser la façon dont ces premiers colons vécurent ce contact à la *wilderness*. Comme le souligne Catherine Maumi, si ce moment est certes vécu comme un retour aux sources bénéfique pour ces pionniers :

« *L'essentiel de leur labeur quotidien consiste à battre jour après jour, avec cette nature violente, et si peu à dimension humaine, pour en tirer leur subsistance et, progressivement, la transformer en une nature docile [...]* »¹

Cette transformation fut effectivement progressive, et s'y intéresser peut paraître futile. En réalité, garder en tête les étapes de cette conquête vieille de plus de 3 siècles est très utile pour comprendre ce qui est désormais en jeu aujourd'hui quand on parle de la place de la nature dans les *suburbs*.

Car dans cette histoire de la conquête - américaine - de l'Homme sur la Nature, un événement fait figure de *climax* : la *Lord Ordinance* de 1785, qui instaura le quadrillage du territoire étasunien. Les objectifs affichés par Thomas Jefferson allaient bien au-delà de simples préoccupations pratiques. Certes, il s'agissait d'un outil pour planifier l'organisation d'un territoire dont l'essentiel restait encore à découvrir et surtout, répartir équitablement les terres agricoles entre les citoyens. Les vertus démocratiques de cet immense damier (*checkerboard*) étaient indéniables : c'était le seul moyen, selon Jefferson, pour établir la future société américaine sur des bases solides.

Mais surtout, la *Lord Ordinance* marqua un point de non-retour. Désormais vêtu de cette grille implacable, le territoire américain se vit transformé : d'un espace sur lequel la main de l'Homme n'avait pas d'emprise, cette dernière fut désormais totale. Du pays, nous sommes passés au *paysage*, pour reprendre les termes d'Alain Roger.² En effet : « [...] *un paysage n'est jamais réductible à sa réalité physique* » nous dit-il ; il s'agit d'une construction culturelle, née de l'art (une *artialisation*). Une artialisation qui ainsi, dans le cas de l'Amérique, s'est réalisée aussi bien *in situ* (par le quadrillage de Jefferson et le travail agricole des pionniers) qu'*in visu* (les peintres américains se détachant peu à peu de l'héritage européen dans leurs œuvres).

Une fois ceci pris en considération, l'inquiétude de ne pas - ou plus - voir la « nature » au sein des *suburbs* d'aujourd'hui semble presque risible : *A-t-elle seulement jamais été là ?*

1 Catherine Maumi, *op. cit.*, p.53.

2 Alain Roger, *Court traité du paysage, s.l., Gallimard, 1997.*





Cette question semble paradoxale dans la mesure où c'est pourtant ce lien recherché avec la nature (comme solution aux maux de la vie en ville) qui a motivé l'apparition des *suburbs*. Ce *leitmotiv* permet d'ailleurs d'expliquer pourquoi les *suburbs* ont très rapidement cherché à se détacher de la grille orthogonale de Jefferson : comment la nature aurait-elle pu prendre toute la place qu'elle méritait dans un cadre aussi artificiel ?

On en revient alors au changement de paradigme évoqué plus haut : l'habitat suburbain naissant au XIX^{ème} s. ne relèvait plus de l'*urbanism*[e] mais du *landscaping*. Après la transformation de la *wilderness* en un jardin continental cultivé, la nature retrouvait ses lettres de noblesse dans des aménagements paysagers certes artificiels, mais au *look and feel* bien plus crédible. Les routes droites laissèrent la place à des rues courbes : un « biomimétisme » qui devait marquer le retour de la « nature » en ville ! Démarche efficace auprès des américains qui rêvaient d'un retour aux sources certes, mais démarche il n'empêche cousue de fil blanc : à aucun moment de l'histoire de la *suburbia* américaine, la nature qui s'y trouvait n'a donc été vraiment *naturelle*. Son processus de domestication, toujours au cœur des *suburbs* d'aujourd'hui, n'a ainsi rien d'étonnant : c'est ce qu'ont fait les américains depuis qu'ils ont commencé à coloniser ce territoire.

Cependant, si l'on admet que cette nature des premières *suburbs* bourgeoises n'avait rien d'authentique, elle permit néanmoins de répondre aux aspirations des américains qui pouvaient se l'offrir. Mais il n'empêche que, pour cette « nature », le pire restait à venir à partir des années 1930 - et surtout après la guerre - avec les changements évoqués plus haut : réduction des parcelles, standardisation des maisons, perte de la vision paysagère d'ensemble...

Sans surprise, cette déprise de la nature se ressent aussi dans les œuvres de fiction, mais d'une manière très subtile.

En effet, si la *suburb* en elle-même semble parvenir à acquérir de la visibilité dans les films et séries de l'après-guerre - en même temps qu'elle continue de s'étaler dans les campagnes américaines -, rares sont les fictions où la nature suburbanisée constitue un élément central dans l'intrigue.

Parmi les exceptions notables, il y a ainsi le film *The Swimmer*, évoqué plus haut, qui repose essentiellement sur la relation presque mystique qui lie Ned à la nature de sa belle *suburb*. Toutefois, dans un autre registre, un bon exemple est le film *Safe*¹, sorti en 1995.

Safe est centré sur l'histoire de Carol, une femme ordinaire vivant dans une *suburb* chic de Californie avec son mari et le fils de celui-ci, Rory. Très rapidement, le rythme lent et plat du film nous fait comprendre tout le malheur de la vie de Carol : si elle semble tout avoir pour être heureuse, sa vie de femme au foyer ne lui convient pas. Ses journées sont vides, routinières, elle semble seule... Et surtout, elle commence à souffrir d'étranges symptômes.

[81]

C'est par là que la nature rentre dans l'histoire. Ou pour être plus exact, ce n'est pas vraiment la nature à proprement parler mais plutôt l'environnement : sa fatigue chronique, ses maux de tête, ses vomissements et saignements de nez poussent Carol à en chercher les causes. Elle ne tarde pas à désigner coupable l'environnement pollué qui est le sien, influencée par des personnes dans la même situation qu'elle et que Carol rencontre à l'occasion de réunions.

1 *Safe*, Todd Haynes, American Playhouse Theatrical Films, Killer Films, Chemical Films, 1995.





Ce qui est intéressant c'est que si la ville nous est clairement montrée comme la source des maux de Carol (une de ses premières crises d'angoisse accompagnée de quintes de toux se produit alors qu'elle est au volant de sa voiture, dans les bouchons), sa maison suburbaine ne semble pas être un havre de paix pour autant. Car parmi les polluants, il y a certes ceux causés par la voiture (les nombreux plans du film montrant des embouteillages appuient cette théorie), mais il y a aussi tous les produits ménagers et cosmétiques, les aliments...

Le jardin de la maison apparaît comme un lieu refuge au sein de l'environnement de Carol. Toutefois, le « repli » de Carol dans cet espace n'intervient qu'à deux reprises dans le film et pendant la nuit ; son statut d'« espace refuge » reste donc anecdotique. Finalement, la solution adoptée par Carol sera des plus radicale : elle fuira tout simplement sa *suburb* pour s'installer au *Camp Wrenwood*, un refuge perdu dans la campagne et géré par une communauté *new-age*... Camp dans lequel elle se rendra vite compte que les traces de la civilisation ne sont jamais bien loin. Le film laisse d'ailleurs en suspend l'histoire : on ignore si Carol « guérira » de sa maladie, mais l'on serait enclin à penser que non.

[82]

En effet, Safe apparaît autant comme une critique des problèmes environnementaux que sociétaux de l'*American Way of Life*. La source des problèmes de santé de Carol est difficile à établir ; le statut mal-assumé de femme au foyer de Carol pourrait laisser entendre que ses symptômes ont un fondement psychologique et non lié à de quelconques polluants extérieurs.

Néanmoins, si on met de côté cette question, Safe présente l'intérêt de mettre au cœur de son intrigue la question environnementale en montrant clairement à la fois la responsabilité de la société américaine, mais aussi la prise de conscience d'une (petite) partie de celle-ci. Cela ne fait pas pour autant du film de Todd Haynes un pamphlet écologique engagé (la pollution étant un peu trop dépeinte comme une lubie de la *desperate housewife* qu'est Carol), mais cela a le mérite d'aller à contre-courant de la plupart des fictions traitant de la *suburb*. A l'instar de celles-ci, Safe ne nous montre à l'écran que peu de nature (hormis le jardin de Carol et le *Camp Wrenwood*) mais au moins, cette nature éparse et opprimée ne reste pas muette.

Le classique Edward Scissorhands [Edward aux mains d'argent] de Tim Burton¹ rentre aussi dans ce cas de figure.

Recueilli par ce qui est l'archétype de la famille américaine des années 1950, l'androïde Edward découvre les joies et peines de la vie dans la *suburb*. Ses mains faites de lames tranchantes apparaissent au départ comme un handicap nuisant à son quotidien et à son assimilation dans le paysage du quartier. Finalement, à défaut de s'intégrer dans ce paysage, c'est lui qui va le dessiner, s'exprimant à merveille dans la coupe et taille des arbustes du voisinage (et sur les cheveux des voisines...).

Cette adoption intervient le jour où Peg, la mère de famille (représentante pour des cosmétiques) décide de s'aventurer jusqu'au manoir où est reclus Edward pour faire du démarchage. La sombre bâtisse (d'un style gothique très caricatural) domine la *suburbia* et est en totale rupture avec celle-ci : c'est le seul endroit où la nature apparaît comme un tant soit peu non-maîtrisée (sauf dans le jardin où Edward taille les buissons en forme d'animaux).

D'abord craint par les habitants du quartier, ceux-ci vont vite l'adopter quand ils découvrent ses talents pour l'art topiaire : Edward devient alors un homme-outil au service de l'orgueil individuel. La nature est ici vectrice de sociabilités : c'est grâce aux compétences artistiques d'Edward qu'il noue des liens avec les habitants. Au final, la *suburb* jusque-là si homogène se pare dès lors rapidement de buissons tous plus extravagants les uns que les autres... D'une nature passive qu'il fallait simplement entretenir, on est passé à une nature-décor, encore plus artificielle, qu'il convient de mettre en avant pour espérer « rester dans la course à la surenchère » qui se met en place...

Cependant Safe, The Swimmer ou Edward Scissorhands font figure d'exceptions : le plus souvent, la nature suburbaine est plus un décor qui enclenche ou sert ponctuellement l'action (comme dans The Virgin Suicides) qu'un élément moteur tout le long de l'intrigue.

1 Edward Scissorhands [Edward aux mains d'argent], Tim Burton, Twentieth Century Fox, 1990.





Le sombre manoir occupé par Edward dénote dans le paysage des petites maisons standardisées. Les couleurs criardes de ces dernières résonnent comme un choix éminemment sarcastique destiné à souligner une vaine recherche d'identité et d'individualité par les habitants des suburbs.



Nombreux sont les plans mettant en scène des habitants entretenant leur jardin, une occupation récurrente dans les fictions traitant de la *suburb*. Ici, par leur multiplication à l'extrême, Burton parvient à tourner en dérision ces comportements. Par ailleurs, où est la pelouse que cet homme est censé tondre ?

[83]



Le talent d'Edward pousse à son plus haut degré l'artificialisation de la nature. C'est sans aucun doute le caractère ultra singulier de ses œuvres qui explique son succès auprès d'un voisinage initialement plutôt méfiant à son égard.



Dans le paysage très monotone de cette suburb, les buissons d'Edward apparaissent comme une tentative ultime et presque désespérée de se démarquer, brisant ainsi l'abstraction des mornes lawns bien tondus...





[84]

COMPARAISON DE DEUX SCÈNES

La SCÈNE A, au début du film, est celle qui commence à instaurer un lien de cause à effet entre l'environnement pollué et la dégradation de l'état de santé de Carol. On la voit au volant de sa voiture, conduisant jusqu'à un parking sous-terrain.

Le film se concentre uniquement sur l'histoire de Carol, mais cette scène en voiture est la première à faire usage d'un point de vue à la première personne (en bas). Il en résulte un aspect très immersif qui facilite notre identification au personnage de Carol et nous aide à éprouver de l'empathie pour elle. Le cadrage des plans sur Carol (en haut) se resserre une fois dans le parking, mettant en exergue le caractère oppressant de la scène, dans un milieu urbain pollué.

Plus loin dans le film, le parallèle entre nature et santé de Carol est poursuivi par la SCÈNE B (page suivante), située juste après une scène montrant Carol sur son lit d'hôpital (un fondu opère la transition, cf. première capture). Peu à peu immergée dans ces grands paysages, Carol semble reprendre des couleurs et esquisse un léger sourire. Les plans sur le paysage ne sont pour autant pas très réjouissants : l'activité humaine (et notamment une suburbain !) dominant.

Les SCÈNES A et B sont construites de façon très similaire : même durée (2'33" et 2'44" respectivement), même nombre de plans (21), même alternance entre plans sur Carol et plans sur le paysage vu par elle. Les deux scènes se passent en voiture et se terminent toutes deux par un plan large - et plutôt long - sur la voiture et Carol, au centre.



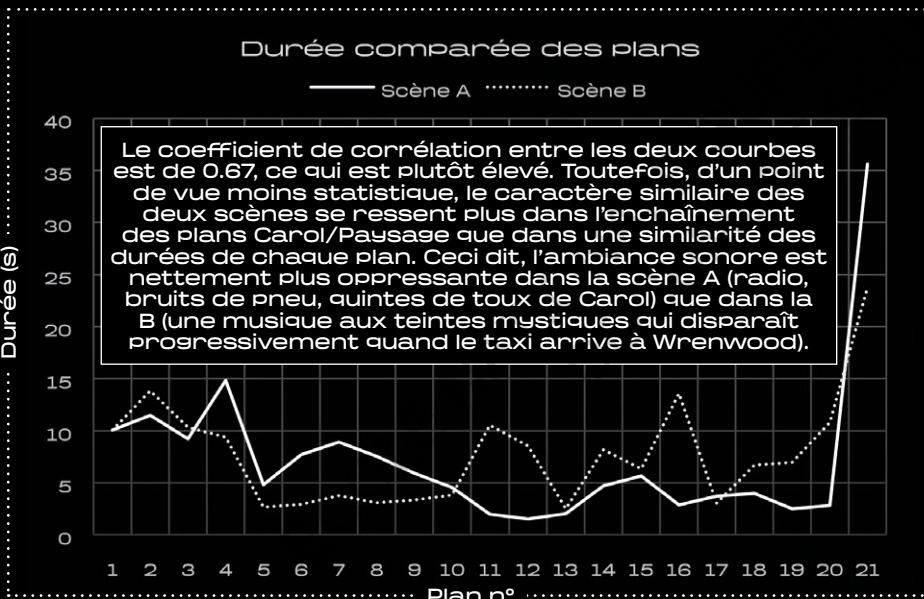
Plan final (env. 35 s.) : Carol se gare maladroitement, ouvre sa portière à bout de souffle. Sa toux résonne dans le parking vide.



SAFE (TODD HAYNES, 1995) - « SCÈNE B »



[85]



Plan final (env. 23 s.) : Le taxi dépose Carol au Camp Wrenwood, au milieu de nulle part. La civilisation (les voitures) doivent rester à l'extérieur. Carol, mal en point, est venue avec sa bouteille d'oxygène : indice du fait que, même au milieu de la nature, elle ne peut guérir ?





SCÈNE 6

LA NATURE SUBURBAINE : ET SI CE N'ÉTAIT QU'UN MIRAGE ?

[86]

Personnages : Des femmes au foyer désespérées ou en passe de le devenir, une journaliste à la plume acérée, à nouveau l'homme en maillot de bain.

Décor : Un buisson qui aide à voir, une plante en pot qui aide à cacher, un (petit) peu de nature sauvage et des jardins impeccables.

Ainsi, par son éviction régulière de la nature, la fiction semble arriver à ce consensus implicite mais implacable : la nature n'a pas - plus - sa place au sein des *suburbs*. Une régression à la fois physique et mentale, ces deux aspects étant interdépendants.

Face à ce constat, quel bilan dresser ? Deux visions sont possibles, et dépendent de la façon dont on se positionne face à l'idée de « nature ».

**NON, LA NATURE NE DISPARAIT PAS DE LA SUBURB
C'EST SIMPLEMENT NOUS QUI NE VOULONS PAS LA VOIR**

Le premier raisonnement possible serait d'accepter le statut effectivement secondaire de la nature. Reléguée à l'arrière-plan de la *suburb*, la nature est belle et bien là... mais seulement pour l'agrément. Dans les œuvres de fiction, la nature perd ainsi ses vertus spirituelles : elle est au mieux absente du discours (quoique présente dans le décor) et au pire le support pratique de quelques actions anecdotiques. La nature n'a alors rien d'un sujet actif, c'est un simple objet, souvent interchangeable.

A la différence de ceux mettant la nature au cœur de leur intrigue, les exemples fictionnels de ce type d'utilisation de la nature sont légion. Parmi eux, un usage en particulier apparaît comme des plus ironiques si on le rapproche des objectifs moraux initialement attribués à la nature : la végétation comme un moyen de se dissimuler. Nombreux sont en effet les films et séries mettant en scène des personnages profitant d'un buisson judicieusement placé pour épier un voisin, ou au contraire se mettre à l'abri d'une observation extérieure au moment d'une situation particulièrement embarrassante. **[voir page ci-contre]**

Cette idée d'une nature suburbaine toujours présente mais invisible (à la manière d'un figurant), on peut la mettre en perspective en questionnant le statut même des *suburbs*.





Ici, la situation paraît presque trop belle pour être vraie : non seulement la végétation dissimule Joanna du regard du couple Van Sant, mais elle semble en plus cadrer à merveille les deux amoureux, lui offrant le poste d'observation parfait.



Ironiquement, cette scène située au début du film montre aussi l'aveuglement de Joanna : ce moment romantique est en réalité des plus dérangeants, Carol Van Sant ayant déjà été transformée en androïde par les hommes, comme toutes les autres femmes de la ville de Stepford. Or, c'est le sort qui attend Joanna à la fin...

[87]



Susan Mayer, coincée hors de sa maison. Cette scène - culte dans la série - souligne de façon amusante la précarité de l'intimité offerte par la vie dans les suburbs : le dernier rempart contre l'œil de la rue



résidant ici dans une plante en pot (puis un buisson). Au moins, en adoptant contre son gré la tenue d'Eve, Susan réussit son retour aux sources.





En effet, un changement de paradigme des plus intéressants est de considérer la *suburb* comme étant elle-même partie de la nature, ce qui résout de fait le mystère de la « disparition » de cette dernière. Dit autrement : *La nature ne peut pas avoir disparu de la suburb, puisque la suburb est nature.*

Pour imaginer une telle vision, on peut s'intéresser à l'argumentaire déployé par Jane Jacobs, prenant appui sur les propos du botaniste Edgar Anderson¹ :

« Sur la plus grande partie de la surface de la terre, il est admis que l'homme est une créature qui aime la cité... que l'on soit en ville ou à la campagne, il est tout à fait facile de se livrer à l'observation de la nature ; tout ce qu'il suffit de faire, c'est admettre une fois pour toute que l'Homme fait partie de la Nature. »

[88]

Les constructions humaines que représentent les *suburbs* seraient donc tout aussi « naturelles » que la mythique *wilderness* ou même le paysage de la pastorale. De toute façon, la nature américaine est transformée et domestiquée depuis ses débuts : les *suburbs* ne seraient-elles désormais que son incarnation contemporaine ?

Il est évident que si l'on réduit la notion de nature à la simple présence d'arbres et de pelouses, alors oui, la *suburb* est un endroit souvent empli de nature. Et s'en assurer n'est guère difficile, puisqu'il suffit de prendre pêle-mêle diverses fictions sur la *suburb* pour s'en rendre compte ; le recours à un paysage verdoyant (quoiqu'artificialisé) est monnaie courante. Dans ces cas où la nature est utilisée à des fins quasi purement « décoratives », son rôle est toutefois variable. voir page ci-contre

1 Jane Jacobs, Claire Parin-Senemaud [trad.], *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Traduction de l'éd. américaine de 1961, Bruxelles, Mardaga, 1991, p.429.

Si on s'arrête là, la vision paraît un peu naïve et simpliste. Il faut continuer plus loin pour aboutir peu à peu à un constat plus intéressant. En effet, Jane Jacobs poursuit en rappelant que c'est justement parce que l'Homme citadin du XVIII^{ème} s. a oublié son appartenance à la Nature qu'il s'est mis à l'idéaliser. Et de fait, l'Homme étant séparé de la Nature par la ville, cette dernière est devenue la source de tous ses maux... et la nature, elle, un espace noble. Ce qui attisa le besoin de nature qui donna naissance aux *suburbs*.

Bien évidemment, en fervente défenseure de la ville, Jane Jacobs ne fait pas ici l'apologie de la *suburb*, bien au contraire. En fait, si elle nous invite à reconsidérer notre rapport à la nature c'est surtout dans le but de prendre conscience du danger que représente le *sprawl* [étalement] urbain mené avec les *suburbs* :

« Le fait d'idéaliser la nature présente de graves dangers, car cette attitude peut dissimuler un manque de respect, inavoué mais bien réel, envers celle-ci. Et ce n'est pas un hasard si nous autres Américains qui sommes probablement champions du monde pour ce qui est de l'amour de la nature, sommes probablement en même temps champions du monde en ce qui concerne la destruction avide et irrespectueuse de nos contrées rurales et sauvages. »

Elle continue, laissant encore moins de doutes sur sa cible :

« Il est certain que ce ne sont ni l'amour de la nature, ni le respect que nous avons pour elle qui inspirent cette attitude de schizophrène et que c'est au contraire un désir sentimental de jouir, avec une certaine condescendance, d'un semblant de nature au caractère insipide, normalisé et banlieusard. Ceux qui adoptent cette attitude ne croient absolument pas que nous-mêmes et nos cités, du fait même que nous existons, faisons aussi partie de la nature, et d'une façon beaucoup plus intime que lorsque nous tondons le gazon, prenons des bains de soleil ou contemplons des paysages avec recueillement. Et chaque jour, ce sont des milliers d'hectares de plus qui sont dévorés par les pelleteuses, couverts par du revêtement et parsemés de banlieusards qui ont fait disparaître ce qu'ils étaient venus chercher. »²

2 *Ibid.*, p.430.



LITTLE CHILDREN
(TODD FIELD, 2007)

[#A-1]
[00:17'50"]



MR. & MRS. SMITH
(DOUG LIMAN, 2005)

[#B-1]
[00:12'31"]



« Gardener left the lawnmower out »

[« Le jardinier a laissé la tondeuse dehors »]

THE GRADUATE [LE LAURÉAT]
(MIKE NICHOLS, 1967)

[#C-1]
[01:11'26"]



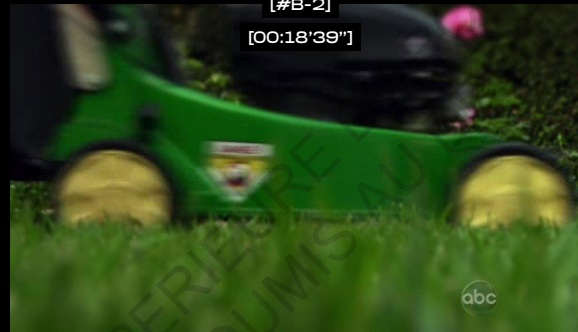
THE HOURS
(STEPHEN DALDRY, 2002)

[#A-2]
[00:48'20"]



SURVIVING SUBURBIA [S1E1 « HERO »]
(KEVIN ABBOTT, 2009)

[#B-2]
[00:18'39"]



THE STEPFORD WIVES
[ET L'HOMME CRÉA LA FEMME]
(FRANK OZ, 2004)

[#C-2]
[00:13'36"]



SUBURBIA
(PENELOPE SPHEERIS, 1984)

[#C-3]
[00:26'29"]



Dans les fictions suburbaines, la fonction de la représentation de la nature est variable.

Cette mobilisation peut permettre de traduire l'état d'esprit des personnages [#A] : propension à la rêverie, la réflexion [#A-1] ou tristesse, mélancolie [#A-2].

La série *Surviving Suburbia* [#B-2] pousse le curseur de domestication de la nature à l'extrême, usant d'inserts très courts entre les scènes montrant les activités prenant place sur la pelouse (tondue impeccablement, cela va de soi) : déplacement de la poubelle, passage de la tondeuse ou d'un club de golf...

Dans le même registre, une rare mention du Jardin dans le film *Mr. & Mrs. Smith* [#B-1] exprime clairement le fait que l'entretien de cet espace corollaire de la vie dans la suburb est délégué autant que possible. *Mr. & Mrs. Smith* traduit ainsi le fait que, dans la suburbia contemporaine où les deux membres adultes du foyer ont des vies actives, la vie de

foyer ne se résume plus à l'espace de la maison.

Enfin, la nature sert aussi souvent de marqueur : soit d'appartenance à une classe socio-économique [#C] ou alors de pratiques liées au mode de vie [#B].

Dans le remake moderne de *The Stepford Wives* [#C-2], la nature se veut présente dès les portes de la suburb, qui est ici une gated community. Cette nature domestiquée dès l'entrée traduit une volonté de contrôle du paysage... et *in fine*, de contrôle global.

Les aménagements paysagers de la suburb de *The Graduate* [#C-1] permettent d'asseoir la richesse du quartier, ce qui contraste par exemple avec la suburb paupérisée de *Suburbia* [#C-3]. Dans ce dernier cas, le paysage semble d'ailleurs moins domestiqué (voire abandonné par moments). La nature aide ici à situer géographiquement l'action sur les franges de la ville, dans un lieu où la limite ville-campagne est des plus floues.



OUI, LA NATURE DISPARAÎT DES SUBURBS

MAIS EST-CE VRAIMENT INVOLONTAIRE ?

Étant donné que c'est l'idéologie d'un contact retrouvé avec la nature qui a en grande partie motivé l'apparition des *suburbs*, sa dégénérescence peut indiquer un élément capital : que l'idéal suburbain qui fut celui des *suburbs* originelles XIX^{ème} s. n'est probablement plus d'actualité. Si les *suburbs* ont continué de se développer tout au long du XX^{ème} s. - et encore aujourd'hui - en ne laissant qu'une part de plus en plus réduite à la nature, c'est que cette dernière ne fait probablement plus partie des aspirations des nouveaux *suburbanites*.

De sa plume acerbe, Jane Jacobs mène ici une critique des plus virulentes contre la *suburb*, tournant en dérision la quête de nature entreprise par les *suburbanites*. La vie au vert prônée par les *suburbs* ne repose donc selon elle que sur un ersatz de nature. De fait, imaginer les *suburbs* comme étant de bonnes « représentantes » de la nature est en fait une idée dangereuse.

[90]

En revanche, avoir suivi ce raisonnement permet de basculer plus aisément vers la deuxième hypothèse, moins réconfortante : effectivement, les *suburbs* ne laissent pas (ou plus) de place à la nature.

Cette absence de désir paysager et d'aspirations écologiques, Peter Calthorpe nous en parle bien¹ : les motivations des américains qui déménagent dans les *suburbs* depuis les années 1950 sont plutôt liées à d'autres préoccupations : recherche de privacité, sécurité, propriété individuelle... Le fait que le paysage de la *suburb* s'homogénéise et se « dénature » à partir de cette époque n'a donc pas entravé leur succès. Ce serait même le contraire : les États-Unis étant un pays profondément libéral, la liberté individuelle a tendance à primer sur les intérêts collectifs. De fait, l'aménagement d'espaces publics entraînant des charges et servitudes d'entretien, ces aménagements pour une collectivité - potentiellement constituée de ménages modestes - furent souvent réduits au strict minimum à la fois pour des raisons idéologiques mais aussi économiques.²

Ces aspirations à une vie meilleure sont celles qui sont au cœur de l'*American Dream*. A ce sujet, Peter Calthorpe nous rappelle : cette notion de rêve américain, en plus d'être complexe, est extrêmement mouvante selon les époques. Il est de fait plutôt logique que le paysage suburbain associé à ce rêve subisse lui aussi des transformations.

1 Peter Calthorpe, *The Next American Metropolis: Ecology, Community, and the American Dream*, 3rd ed., New York, Princeton Architectural Press, 1995.

2 Jean Taricat, *op. cit.*, p.37.





La perpétuelle transformation de ce paysage est aussi perceptible dans les œuvres de fictions, car elle génère un certain nombre de troubles dont les réalisateurs ont su se saisir. Par exemple, c'est ainsi sur le décalage entre les aspirations obsolètes d'un homme et celles de sa société contemporaine que repose l'histoire de The Swimmer, film évoqué plus haut. Dans ce film, le voyage presque mystique de Ned qui veut nager de piscine en piscine contraste fortement avec les préoccupations matérialistes des voisins qu'il croise tout au long de son parcours. Comme le souligne R. Beuka, Ned vise ici par son projet à recréer un « environnement naturel » dans ce qui apparaît comme un cadre des plus matérialistes (la piscine étant perçue comme le symbole ultime du consumérisme).¹

La nostalgie pour un environnement naturel fantasmé est donc un moyen détourné de critiquer le « matérialisme vulgaire » de la *suburbia* de l'après-guerre. Notons cependant que dans cette *suburbia* de faible densité et à l'aspect plutôt rural, le recul de la nature est plus psychologique (il se manifeste par l'attitude « condescendante » évoquée par Jane Jacobs) que physique.²

Finalement, le parcours de Ned suit une certaine logique de décadence : présenté initialement un environnement idyllique où Ned est parfaitement à sa place, on comprend vite que ce n'est qu'une illusion. Chaque piscine jalonne son parcours de contacts de moins en moins amicaux avec ses voisins : Ned est en fait un coureur de jupons criblé de dettes et abandonné par sa famille. The Swimmer nous montre ainsi la descente aux enfers d'un homme qui tente désespérément de s'accrocher à un paysage qui fait tout pour l'exclure. Finalement, son destin est vraiment celui d'Adam chassé du Jardin d'Éden...

1 Robert Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Louisiana State University, 2000, p.112.

2 Les différents lieux traversés par Ned permettent cependant de lire de façon graduelle et subtile une forme de dégradation physique de la nature suburbaine, de toute manière pervertie par ceux qui l'habitent. Cf. le montage sur la page suivante.

Un autre film, plus ancien, est aussi un bon indice de cette transformation de la *suburb* : il s'agit d'It's a Wonderful Life, de Frank Capra, sorti en 1947.³ Ce film apparaît comme encore plus révélateur de la mutation du paysage et des mentalités de la société américaine. A cet égard, les passages les plus notables du film se déroulent vers 1932, soit trois ans après le crack boursier de Wall Street, ce qui n'est pas un détail anodin.

Le personnage principal, George Bailey, succède à son père à la tête de l'entreprise *Building and Loan*, qui gère l'épargne et les prêts hypothécaires des habitants de la ville de Bedford Falls. L'une des grandes réalisations de cette entreprise est la construction de Bailey Park, un lotissement de maisons individuelles financé grâce aux investissements des habitants de la ville.

Bailey Park est peu visible dans le film, mais n'incarne pas moins avec force l'évolution en cours de la société américaine de l'époque. Ce projet porté par George est en effet extrêmement significatif en ce qu'il offre l'accession à la propriété à des foyers aux revenus très modestes.

[91]

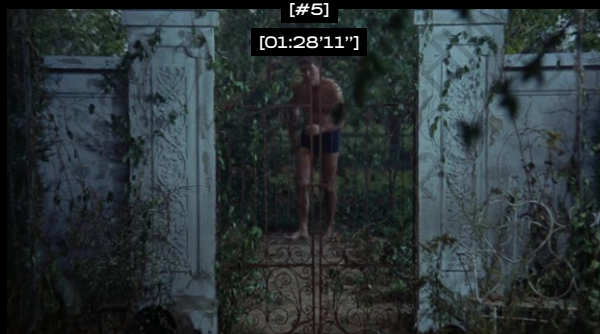
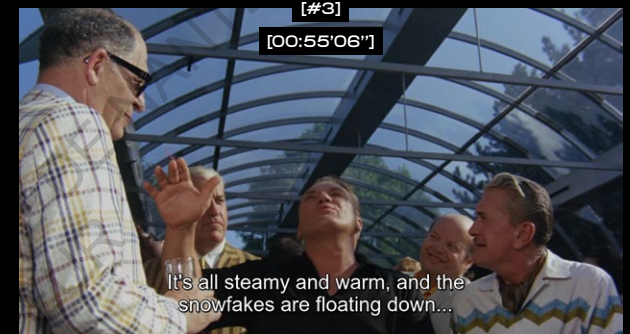
Ainsi, bien que la forme architecturale de *Bailey Park* ne laisse que peu de place à la nature (il s'agit d'une *suburb* aux parcelles très petites, et où l'aménagement paysager se résume à une pelouse impeccable), ce n'est pas montré comme problématique. L'essentiel est ailleurs : le lotissement permet l'amélioration des conditions de vie de nombreux foyers, qui peuvent désormais s'extraire des logements insalubres dans lesquels ils vivaient auparavant. L'évolution du paysage, même si elle s'accompagne d'une perte de la présence de la nature, est donc ressentie comme une avancée positive dans un pays alors frappé de plein fouet par la crise économique et le chômage de masse qui en résulte.

3 *It's a Wonderful Life* [La vie est belle], Frank Capra, Liberty Films (II), 1947.





THE SWIMMER [LE PLONGEON] (FRANK PERRY ET SIDNEY POLLACK, 1968)



[92]

La première séquence du film, qui sert aussi de fond au générique du début, plante un décor sans équivoque : un sous-bois sauvage, dans lequel seuls quelques animaux fuient devant une menace invisible (cette menace est-elle vraiment la caméra qui les filme ?).

Il faut attendre 2'20" pour comprendre ce qui les effraie, quand Ned sursit, évoluant à bon rythme au milieu de ce décor, simplement vêtu d'un maillot de bain. [#1]

L'arrivée dans le Jardin de ses amis, où il est plutôt bien accueilli au bord de la piscine, met toutefois en place le premier indice qui fait la trame du film : ses amis ne comprennent pas vraiment la portée du projet de Ned, qui veut nager de piscine en piscine...

S'en suit une scène [#2] dans un second jardin, où s'instaure cette fois les codes du classique rapport liant l'habitant suburbain à son bout de nature : la piscine et les équipements nécessaires à l'entretien du jardin font l'objet d'une fierté affirmée. Cet orgueil atteint son paroxysme plus loin dans le film lorsqu'un autre habitant se vante de sa piscine chauffée lui permettant de nager en plein hiver [#3].

La scène où Ned traverse la voie express [#4] est porteuse de sens à plusieurs niveaux. Déjà, la simple présence de la route dans le parcours de Ned indique un point de rupture : Ned est en péril, c'est une métaphore de son statut (social) menacé. En se retrouvant tout à coup sur cette route jonchée de déchets et moqué par les automobilistes, Ned comprend qu'il ne fait plus partie de « l'élite ». Par ailleurs, et c'est accentué par la musique, angoissante, de la scène : Ned est déboussolé, ses idéaux ne sont plus en accord avec le monde dans lequel il vit. Le monde est désormais moderne, artificialisé, et aussi, effrayant.

Ned arrive aux portes de sa maison [#5], qui n'est plus que l'ombre d'elle-même (Ned semble s'étonner de la rouille qui lui tache les mains après qu'il ait touché au portail d'entrée). Il se remémore les parties de tennis sur se poursuis maintenant vides et désolés, et traverse péniblement sa propriété décrépie, désormais rendue aux mains de la nature.

Transi de froid, Ned voit la pluie s'abattre et se déchaîner contre lui, tandis qu'il tente désespérément de rentrer dans la maison. Une suite de plans nous montre alors l'intérieur vide de la demeure, pendant que se poursuivent les gémissements de Ned et le bruit de la tempête... Il comprend que son train de vie d'autrefois est à jamais perdu.

Le film se clôt sur ce plan de Ned, minuscule et misérable sur le palier de sa porte [#6], image en totale opposition avec celle du début du film où il semblait en symbiose avec ce paysage naturel qu'il chérissait. La nature jadis accueillante aura eu vite fait de se muer en décor tragique des plus inhospitaliers.





[01:04'45"]

Par son entrée surplombée d'un panneau en bois très artisanal, Bailey Park s'affiche d'emblée comme une sorte de terre promise, presque irréelle.

Les espaces naturels dominant encore à l'arrière-plan, ce qui contraste fortement avec l'aspect très standardisé des maisons.



[01:04'54"]

Les jardins des maisons, dont la construction semble à peine terminée, ne sont pas encore tous dotés du lawn verdoyant si caractéristique des suburbs.



[01:04'57"]

L'arrivée de la famille Martini dans son nouveau logement est le seul moment du film qui donne à voir de très près Bailey Park. La maison de plain-pied n'a rien d'extravagante, et son jardin fait acte de présence mais guère plus : les rachitiques arbres de l'allée sont tenus par des tuteurs, et seules quelques paquerettes viennent briser la monotonie de la pelouse de devant. En se démocratisant, la suburbia s'est aussi réduite à l'essentiel, mettant de côté le cadre paysager : l'important, c'est la maison qui abrite le foyer.

Toutefois, de façon intéressante, les liens communautaires sont également mis en avant comme le montre la foule pressée dans la maison pour fêter l'arrivée de la nouvelle famille : la pelouse de devant devient une extension l'espace public de la rue.

Cette démonstration de l'épaisseur sociale du quartier paraît quelque peu étonnante quand on regarde les fictions sur la suburb de la même époque, où l'action se resserre essentiellement sur la sphère familiale.

[93]





Sans pour l'instant rentrer plus en profondeur dans des questions sociales et sociétales, qui feront l'objet de la *Caméra* suivante, de premières conclusions peuvent être tirées.

Déjà, cette première *Caméra* permet de souligner toute la difficulté qui existe pour cerner avec certitude le paysage de la *suburbia* et son attachement à la notion de nature. Puiser dans les références bibliographiques théoriques est indispensable pour tenter de remonter à la source des idéologies fondatrices, et, de fait, ce retour en arrière aide à discerner ce qui relève du fantasme ou de la réalité.

[94]

De leur côté, les films et séries, par la mise en images qu'ils permettent, donnent à voir ce caractère mouvant du paysage qui a su se transformer au fil des décennies pour suivre l'évolution des aspirations des foyers américains. Ce corpus médiographique montrant quasi-exclusivement des *suburbs* datées d'après la Seconde Guerre Mondiale, il paraît de fait assez normal que la question de la nature y soit peu présente, tout du moins en tant que sujet principal ; les préoccupations de la société américaine pendant la Guerre Froide étaient toutes autres que celles du XIX^{ème} s. Et comme nous le verrons par la suite avec des fictions encore plus récentes, ces inquiétudes sont encore différentes aujourd'hui.

« Tandis que la suburb devenait progressivement le paysage dominant aux États-Unis, elle a aussi commencé à refléter des préoccupations culturelles de plus en plus complexes, incarnant les angoisses de la société au sens large. »¹



1 Robert Beuka, *op. cit.*, p.9.



Dans cette histoire suburbaine, la place du fantasme est essentielle.

Ainsi, aussi capitale qu'elle fut à la formation des premières *suburbs*, la nature semble, en fin de compte, avoir été victime de cette trop grande propension des américains à la rêverie : à peine découverte que déjà menacée, puis idéalisée et recréée, cette nature est désormais tellement domestiquée qu'elle s'est presque effacée.

Autant lisible dans le réel que dans les œuvres de fictions, cette longue histoire traduit un rapport que l'on pourrait qualifier de maladroit avec une nature tantôt aimée, tantôt massacrée.

Car résumons brièvement : c'est un fait, la *suburb* visait à rapprocher de la nature pour l'élévation spirituelle de toute une société... mais cela ne veut pas dire cet objectif a demeuré ; et encore moins qu'il a marché.

« *Les jardins publics des villes, tout comme leurs trottoirs, ne sont pas des abstractions, ce ne sont pas des lieux où l'on rencontre automatiquement la vertu et l'élévation morale.* »¹

Dans un contexte tout autre que la *suburb*, Jane Jacobs établit ici un constat qui s'y appliquerait plutôt bien : idéaliser la nature est dangereux et conduit à produire des espaces et modes de vie qui se révèlent, contre toute attente, assez peu vertueux.

[95]

Mais surtout, et c'est ce que ce premier angle thématique visait à préfigurer, cette ambiguïté ne touche pas uniquement la relation à la nature. En fait, c'est une constante de plusieurs autres aspects essentiels de la vie dans la *suburb*.

1 Jane Jacobs, *op. cit.*, pp.116-117.





[96]

« AND A CITY-TO-SUBURBS MOVE FOR A WOMAN
WITH INTERESTS OTHER THAN PURELY FAMILY... »

[« ET UN DÉMÉNAGEMENT DE LA VILLE VERS LA SUBURB POUR UNE FEMME
AVEC DES INTÉRÊTS AUTRES QUE PUREMENT FAMILIAUX... »]





LE FOYER SUBURBAIN,
UN MYTHE TROUBLÉ ?

[97]

« ...CAN SEEM LIKE A JAUNT TO SIBERIA »

[« ...PEUT SEMBLER ÊTRE UN VOYAGE VERS LA SIBÉRIE »]





Les fictions suburbaines ont ceci de commun qu'elles tirent leurs intrigues d'éléments en eux-mêmes très banals. La vie de famille et son lot quotidien de petites aventures, les relations de voisinage et leurs travers... Ces fictions mettent en scène une matière anodine et abondante, dans des déclinaisons qui semblent illimitées.

Impossible d'être passé à côté de ces fictions. Depuis maintenant plus d'un demi-siècle, le cinéma et la télévision en sont remplis : comédies humoristiques ou dramatiques, pour un public jeune, adulte voire âgé, avec des acteurs en chair et en os ou alors animés...

[98]

Et bien évidemment, ces fictions ont pour décor un environnement extrêmement familier aux yeux des américains : la *suburb*. Mais arrêtons-nous justement sur cette idée de familiarité. L'extrême profusion des fictions suburbaines étant aisément constatable, on peut être tenté de penser que ce n'est qu'une simple conséquence de la prédilection des américains pour ces espaces de vie. Quoi de plus naturel que de prendre pour décor ce qui constitue la toile de fond du quotidien de tant de personnes ?

Il est vrai que depuis les années 2000, la part de la population américaine vivant en zone suburbaine a dépassé les 50%. Mais pris avec du recul, ce chiffre interroge. En effet, aussi dominantes soient-elles dans le paysage étasunien d'aujourd'hui, les *suburbs* n'ont pas toujours eu cette emprise : on l'a vu, la vie suburbaine n'était réservée qu'à une élite il y a tout juste un siècle. Les statistiques le confirment : seulement 7% des américains résidaient dans les *suburbs* dans les années 1910.¹ Quels bouleversements ont bien pu avoir lieu pour que ce mode d'habitat devienne dominant... et familier ?

Par ailleurs, en plus de cette empreinte physique considérable, les *suburbs* ont acquis au fil des décennies une empreinte imaginaire des plus fortes, que traduit la profusion des fictions qui en usent. C'est l'idée que la précédente *Caméra* thématique visait à introduire : la *suburb* constitue un paysage porteur de sens, qui n'est pas un simple reflet architectural de choix pratiques opérés par les américains pour mener le vie. Cela va bien au-delà : la *suburb* incarne leurs troubles et sont la matérialisation physique d'idéologies. Utiliser la *suburb* dans un film ou une série est ainsi un moyen de soulever les problématiques inhérentes à la société américaine.

1 2000 Census Atlas of the United States, Washington DC, U.S. Census Bureau, 2007.





Car c'est bien cette société qui a fait de la vie suburbaine la forme d'habitat privilégiée pour son développement au cours du siècle dernier. Intimement liée à la société qui l'a créée, la *suburbia* a donc des choses à nous dire sur la vie de ses habitants, et c'est là que la fiction, en tant que témoin de cette histoire, intervient.

Si cette fiction donne aujourd'hui une image de la *suburbia* comme celle d'un paysage familier pour les américains alors que cette même *suburbia* n'existait qu'en marge il y en a encore peu de temps, c'est donc que cette familiarité s'est construite de façon récente. Se pencher sur la fiction suburbaine est donc ici un moyen de retracer le processus de familiarisation qui s'est opéré entre la *suburbia* et ses habitants, entre un paysage et une société.

Dès lors, une nouvelle question se soulève : la fiction suburbaine est-elle uniquement le reflet de ce processus - comme dans le cadre de la relation des *suburbs* avec la nature - ou en constitue-t-elle aussi un élément moteur ? Brisons tout de suite ce faux-suspens, déjà mis en péril au cours de la *Séquence 2* : la fiction a façonné les *suburbs* autant que ces dernières ne l'ont façonnée.

[99]





SCÈNE 1

DE L'UTOPIE BOURGEOISE À L'UTOPIE DE MASSE

[100]

*Personnages : Un homme visionnaire, une fondation philanthrope,
un président qui agit, des familles qui déménagent.
Décor : Des villes qui grossissent et s'embellissent, un krach boursier,
deux guerres mondiales, et, surprise : des suburbs.*

Pour comprendre les événements qui ont permis à la *suburbia* de devenir ce *home sweet home* si ancré dans l'imaginaire des américains, il nous faut faire un nouveau retour en arrière.

A partir des années 1850, les villes américaines étaient en pleine transformation sous les effets de la Révolution Industrielle. Les États-Unis voyaient leur population se déplacer en masse vers les villes pour chercher du travail dans les usines. Et tristement, tandis que les villes croulaient sous les logements insalubres, la tendance était plutôt à leur embellissement : c'est le *City Beautiful Movement*, qui s'incarnait dans des projets de grande ampleur, comme le *Plan of Chicago* de 1909. Toutefois ces projets, très décriés pour leur coût, semblaient peu efficaces : les populations les plus aisées continuant leur exode vers la périphérie. Dans un double mouvement, les villes attiraient et grossissaient tout en se paupérisant, car elles laissent fuir ceux qui en avaient les moyens.

Après la première vague d'engouement qu'a généré les expériences de Llewelyn Park ou de Riverside dans la seconde moitié du XIX^{ème} s., le développement suburbain des États-Unis se poursuit ainsi pendant plusieurs décennies à un rythme de plus en plus soutenu. Dès 1905, Frederic C. Howe fait cette prédiction : l'avenir de la *city* se joue dans ses *suburbs*.¹ Le temps lui a en partie donné raison.

Cependant, le tableau n'est pas tout noir : la première décennie du XX^{ème} s. donna aussi lieu à de nouveaux types de développements résidentiels, destinés à loger les ouvriers, notamment ceux travaillant dans les prospères usines d'armement lors de la Première Guerre Mondiale. Cette période marqua l'apparition d'un nouveau courant dans la conception urbaine aux États-Unis : le *city planning*. On prit conscience qu'il n'était plus possible de continuer à développer les villes sans tenir compte de préoccupations sociales, en particulier la question du logement de la classe ouvrière.

1 Frederic C. Howe, *The City: The Hope of Democracy*, New York, Scribner's Sons, 1905, cité par Catherine Maumi, *op. cit.*, p.133.





De fait, la tendance était à l'amélioration des conditions de vie pour les couches les moins favorisées de la population. C'est ce à quoi s'employa par exemple la *Russell Sage Fondation* en finançant le projet de Forest Hill, une ville suburbaine proposant équipements publics et logements (vendus à partir de 1911). Les grandes villes elles-mêmes finirent par se saisir de la question, en poussant, via des associations, la création d'un programme d'aide fédérale pour la construction de logements ouvriers... en périphérie. La démocratisation du rêve suburbain était lancée.

Par la suite, l'entre-deux guerre vit l'horizon des *suburbs* s'élargir. Les américains en quête d'un pavillon suburbain reçurent en effet l'appui le plus important qui fut : celui du gouvernement fédéral. Soutenant des actions comme le « *Better Homes Program* » de 1921 - qui visait à améliorer la qualité des logements construits - Washington alla même à grand renfort d'outils économiques. Il garantit désormais les emprunts pour les logements au travers de la *Federal Housing Administration [FHA]*, une agence gouvernementale créée en 1934 avec la signature du « *National Housing Act* ». En raison du contexte économique, les taux d'intérêts des emprunts étaient déjà très bas, mais la *FHA* permettait en plus d'en rallonger les durées de remboursement, facilitant leur accès aux familles les plus modestes.¹

La plupart de ces mesures virent le jour dans le cadre du « *New Deal* » [*Nouvelle Donne*], la politique menée par le président Franklin Delano Roosevelt à partir de 1933 pour redresser le pays dont l'économie était mise à mal par le krach boursier de 1929. La crise coupa certes dans son élan le processus de suburbanisation, mais elle permit de dresser un cadre favorable à sa reprise, plus vive que jamais, après la guerre. Les années 1920-1930 furent donc celles pendant lesquelles la *suburb* devint un véritable instrument du pouvoir central pour dynamiser l'économie, en tirant parti de l'idée désormais durement ancrée que la propriété immobilière est un « *marqueur de réussite* ».²

1 Les durées de remboursement étaient généralement de 5 ans. L'appui de la *FHA* permis de les étendre à 30 ans.

2 Robert Beuka, *op. cit.*, p.31.

Après la Seconde Guerre Mondiale, la « machine à suburbaniser » se remit en route, fortement aidée par le cadre législatif toujours aussi volontariste du gouvernement. Ainsi, en juin 1944, fut signé le « *Servicemen's Readjustment Act* » qui était un ensemble de mesures visant à assurer un bon « retour au pays » pour les soldats revenant du front. Cette loi, également appelée « *G.I. Bill* » mit notamment en place des prêts pour financer l'achat d'un logement, attirant ainsi des millions de nouveaux américains vers les *suburbs*.³

Mais, aussi alléchant que ce nouveau mode de vie suburbain fut présenté, un certain malaise demeurerait. Certes les villes étaient le lieu de la pollution et des logements insalubres, certes la *suburb* permettait de renouer avec la nature et d'offrir la propriété individuelle à des ménages parfois très modestes... mais la dichotomie *suburb/city* était encore très marquée. Le pavillon suburbain et son jardin constituaient une avancée indéniable pour une famille tout juste sortie de la ville, mais le changement n'en restait pas moins brutal.

[101]

3 « Attirant », et même « poussant » dirait Jane Jacobs, pour qui cette politique volontariste montre bien à quel point l'idée de faire des États-Unis une nation suburbaine fut avant tout une décision imposée et réfléchie. Cette dimension volontariste de la suburbanisation sera aussi évoquée dans la *Caméra 4*, car elle nous renseigne sur la relation des américains à leurs villes.





SCÈNE 2

LA NAISSANCE DE LA FAMILLE SUBURBAINE

[102]

Personnages : Un publicitaire tiré à quatre épingles mais un tantinet sexiste,
des familles d'hier et d'aujourd'hui.

Décor : Des cuisines tout-équipées, des horloges et poupées,
des portraits de famille.

Alors que voulait-elle, cette famille suburbaine ? Pourquoi déménagea-t-elle dans ces *suburbs* fraîchement sorties de terre ? Les explications étaient multiples. Déjà, il y avait, par l'achat de la maison, la volonté de constituer un patrimoine à même d'être transmis¹ : on était donc toujours dans la poursuite de cette ambition qui animait les colons, à savoir le droit inaliénable à la propriété individuelle. Mais rien qu'avec cet « enjeu » idéologique, transparaisait une dimension essentielle : la famille.

La maison suburbaine paraissait en effet le lieu idéal pour mener à bien une vie familiale apaisée. Ces maisons, par leur plus grande surface, promettaient aux membres du foyer d'être moins « entassés » les uns sur les autres que dans leurs appartements du *downtown*. En outre, la maison pavillonnaire constituait un objet très plastique, facilement transformable au gré des besoins et évolutions de la famille.

Grâce à ses qualités indéniables, la *single family home* acquit une place centrale dans les aspirations de la société américaine. Et dans ce petit pavillon suburbain, un objet particulièrement récent eut un impact profond et durable : la télévision. Comme le souligne R. Beuka², cette dernière était bien plus qu'un simple « équipement » : c'était un « *point de focale* » de la vie de famille. De plus en plus nombreuses à vivre au sein de la *suburbia*, les familles américaines devinrent alors un type d'audience clé pour les chaînes de TV. Il fallait donc leur proposer des programmes dans lesquelles elles pouvaient s'identifier : ainsi naquirent des séries telles que *The Adventures of Ozzie and Harriet*³ (1952), *Father Knows Best*⁴ (1954) ou *Leave it to Beaver*⁵ (1957).

1 Jean Taricat, *op. cit.*, p.49.

2 Robert Beuka, *op. cit.*, p.85.

3 *The Adventures of Ozzie and Harriet* [Série], Ozzie Nelson [créat.], Stage Five Productions, Volcano Productions, 1952.

4 *Father Knows Best* [Papa a raison] [Série], Ed James [créat.], Rodney-Young Productions, Screen Gems Television, 1954.

5 *Leave It to Beaver* [Série], Joe Connelly, Bob Mosher et Dick Conway [créat.], Gomalco Productions, Kayro-Vue Productions, Revue Studios, 1957.





Mises en parallèle, il est difficile de ne pas voir les similitudes entre ces trois séries. Toutes partaient du même matériau initial : deux parents, deux/trois enfants, une maison suburbaine. Des éléments très simples à mettre en scène : les acteurs principaux étaient plutôt restreints, tout comme les acteurs secondaires. Le décor lui, n'avait rien d'extravagant : c'était celui du quotidien (les scènes en extérieur sont rares), les coûts sont donc réduits.¹ Ces caractéristiques sont celles qui donnent naissance au genre de la *sitcom* [comédie de situation] qui est un format de feuilleton télévisé bien particulier : des épisodes d'une vingtaine de minutes qui permettent d'inclure une dizaine de minutes de coupures publicitaires. Pour les annonceurs toujours dans le besoin de s'adresser à la ménagère responsable des achats du foyer, la *sitcom* suburbaine constitue donc une opportunité en or.

Mais revenons au contenu de ces séries. Dans l'Amérique de l'après-guerre, les ressemblances entre les histoires des *sitcoms* et la vie des foyers qui les regardaient fit que ces fictions opérèrent un rôle qui alla bien au-delà de la simple question du divertissement. Par la similitude qu'elles offraient à leurs spectateurs, ces séries leur permettaient de s'identifier, et aidèrent de fait à ancrer leur modèle familial comme une « norme » dans le paysage social. C'est une mise en abyme : les familles américaines regardent à la télévision des familles « comme elles ». La fiction leur sert ainsi d'appui pour les aider à « migrer psychiquement et physiquement » vers la *suburb*.²

1 Une exception notable : La *sitcom* *Leave It to Beaver* était à l'époque une des séries les plus chères à produire justement en raison du grand nombre de scènes en extérieur. De façon plus récente, la série *Malcolm in the Middle* [Malcolm] fit preuve de la même audace au début des années 2000, en multipliant les tournage en extérieur et empruntant aux façons de faire du cinéma (une seule caméra pour filmer, attention portée à la musique et à la post-production...). Voir à ce sujet « *Malcolm : analyse des audiences de la série aux États-Unis* » [en ligne], Malcolm France, 28 novembre 2018.

2 Robert Beuka, *op. cit.*, p.85.

Au-delà du décor et des personnages choisis, cette mise en scène du foyer traduisait aussi les aspirations de l'époque dans ses intrigues. On l'a dit, rares étaient les scènes de ces comédies de situations qui se passaient en dehors de la maison - même le jardin apparaissait peu. Des fictions plus récentes atténueront cet enfermement de l'intrigue, mais sans toutefois renier ce qui faisait l'essence de ces comédies : la maison. Cette dernière reste donc un point de repère dont il est difficile de se détacher complètement, même si quelques séries et films y parviennent à l'occasion.

Le rattachement de l'action à la maison permet aux réalisateurs de largement mobiliser cet espace à des fins très diverses. La maison suburbaine devient ainsi le support d'informations essentielles sur la personnalité des protagonistes, sur leur statut social, ou même plus généralement sur le contexte (historique, géographique) dans lequel se passe la fiction.

S'intéresser aux décors des fictions suburbaines est par ailleurs un bon moyen de suivre à la fois les changements qui intervinrent dans cette *suburbia* de la seconde moitié du XX^{ème} s. ainsi que le regard critique porté sur elle. *In extenso*, cela permet de comprendre les mutations plus profondes - c'est-à-dire pas uniquement d'ordre esthétique - qui y étaient à l'œuvre.





« Hotpoint Quality Appliances presents America's favorite comedy... »
 [« Les appareils ménagers de qualité Hotpoint présentent la comédie préférée des Américains... »]



« Dishes, dishes, dishes... »
 [« Vaisselle, vaisselle, vaisselle... »]

[104]



« Sometimes does the sight of another stack of dirty dishes make you want to... »
 [« Parfois, la vue d'une autre pile de vaisselle sale vous donne-t-elle envie de... »]

[BRUIT DE VAISSELLE QUI SE CASSE]



« Then lady, you need a Hotpoint automatic dishwasher! »
 [« Alors madame, vous avez besoin d'un lave-vaisselle automatique Hotpoint ! »]

En s'adressant aux familles suburbaines, les sitcoms devinrent une vitrine de choix. Le premier épisode de *The Adventures of Ozzie and Harriet* le mettait bien en évidence : avant même que le nom de la série n'apparaisse en surimpression de la maison, une voix off tonitruante accompagnée du logo Hotpoint viennent monopoliser l'écran.

Cette intrusion publicitaire n'est d'ailleurs pas la seule : juste après la séquence introductive une vraie coupure, plus longue, nous vante les mérites d'un lave-vaisselle [images ci-dessus]. Trois autres spots viendront par la suite interrompre le fil de l'histoire.

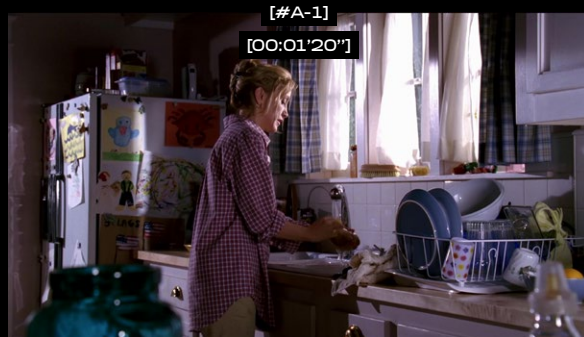
Sur la durée totale de l'épisode (31 minutes), environ 6 sont consacrées à de la publicité.

Si on met pour l'instant de côté le caractère sexiste de ces publicités (le présentateur s'adressant expressément à la « lady » du foyer), cette présence de la publicité permet de se rendre compte des transformations que subirent les foyers américains.

Le déménagement dans la suburbia fut ainsi l'occasion pour eux de moderniser leurs intérieurs : la télévision n'est qu'un équipement parmi d'autres de la panoplie d'appareils électroménagers qui s'installe peu à peu dans tous les foyers. Panoplie destinée, bien évidemment, à soulager madame d'une partie de ses tâches ménagères... quelle générosité ce M. Hotpoint !



DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E4 « WHO'S THAT WOMAN? »]
(JEFF MELMAN, 2004)



DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E1, PILOT]
(CHARLES MCDUGALL, 2004)



La plasticité des maisons est très largement mise à profit par les réalisateurs. Par différents moyens (visuels aussi bien que sonores), elle peut transcrire par exemple :

- La situation familiale voire financière du foyer [#A]
- L'état d'esprit général ou la soumission à la domination masculine des personnages [#B]
- ...voire expliciter une partie de leurs désordres mentaux [#C]

Dans *Desperate Housewives*, le vivant foyer Soavo semble constamment dominé par les enfants (dessins et Jouets encombrant l'espace de beaucoup de scènes) [#A-1]. Cela contraste fortement avec l'intérieur immaculé des Solis, meublé avec grand luxe et que bien évidemment aucun enfant ne vient souiller quotidiennement. [#A-2]

THE STEPFORD WIVES
[ET L'HOMME CRÉA LA FEMME]
(FRANK OZ, 2004)



[IDEM]



The Stepford Wives - dans sa version contemporaine - use d'un contraste similaire, cette fois-ci au sein d'une même maison.

Le « chaos créatif » caractéristique de la maison de Bobbie au début du film [#B-1] se retrouve substitué du jour au lendemain par un intérieur impeccable (mais bien plus glaçant pour l'œil extérieur de son amie Joanna) [#B-1]. L'explication sera donnée plus tard dans le film : comme toutes les femmes de Stepford, Bobbie vient d'être transformée en une femme au foyer-robot par son mari.

LITTLE CHILDREN
(TODD FIELD, 2007)



[IDEM]



Dans *Little Children*, les premières secondes nous informent sur le contexte spatial du film (un paysage suburbain défile depuis la fenêtre d'un train), auquel suivent des plans rapprochés et de plus en plus courts sur les bibelots d'une maison (horloges et figurines à l'aspect enfantin). Le tout est accompagné du tic-tac de multiples horloges et de leur tintement cacophonique quand sonne 9h puis, arrivant progressivement, une voix émanant d'une télévision dont les premiers termes que l'on devine sont « sex offender ». [#C-1]

Cette superposition sonore et visuelle créé une atmosphère aliénante, nous plaçant du côté de l'occupant de la maison, un prédateur sexuel (autour duquel se créé l'intrigue).

La délivrance de ce dernier vis-à-vis de ses pulsions s'enclenche symboliquement par la destruction des horloges et figurines dans un ultime accès de rage à la fin du film. [#C-2]



THE ADVENTURES OF OZZIE AND HARRIET
[S1E1 « THE RIVALS »]
(OZZIE NELSON, 1952)



FATHER KNOWS BEST [PAPA A RAISON]
[S1E1 « BUD TAKES UP THE DANCE »]
(JAMES NELSON, 1954)



LEAVE IT TO BEAVER
[S1E2 « CAPTAIN JACK »]
(NORMAN TOKAR, 1957)



[106]

TROIS SÉRIES,
TROIS FOYERS,
UN MODÈLE.

Il n'y a guère besoin de rentrer dans les détails : la similitude entre les familles Nelson, Anderson et Cleaver saute aux yeux. C'est une variation sur le même thème, à savoir celui de la famille américaine traditionnelle des années 1950.

Les intrigues sont cloisonnées dans le foyer ou gravitent autour, et surtout, elles rassurent : les conséquences ne sont jamais bien dramatiques, le statut quo est préservé une fois le dénouement de l'épisode atteint.

La sitcom des années 1950 est l'éloge de la stabilité : elle rassure les foyers dans une société encore marquée par la guerre.

Au-delà de la composition du foyer, les maisons des sitcoms traduisent aussi l'homogénéité économique et architecturale dont est faite la suburbia de cette époque. Une remarque cependant : si les maisons ne sont pas non plus ostentatoires, leur taille et détails architecturaux traduisent néanmoins l'appartenance de ces familles à une classe moyenne supérieure (*upper middle class*).

Ce ne sont pas forcément les maisons standardisées que l'on retrouve par milliers dans les suburbs de Levittown par exemple...





MODERN FAMILY [S1E1, PILOT] (JASON WINER, 2009)



[107]

TROIS FOYERS,
TROIS MODÈLES,
UNE SÉRIE.

Modern Family et les autres fictions suburbaines contemporaines s'inscrivent directement dans l'héritage des anciennes sitcoms. La vie de famille prend une place prédominante dans l'intrigue, tout comme la maison qu'elle habite. Mais l'originalité de Modern Family réside justement dans sa modernité : en plus du foyer traditionnel [les Dunphy, à gauche], deux autres plus « atypiques » viennent renouveler le genre :

- Une famille recomposée [les Delgado-Pritchett, au centre] : Jay, bien plus âgé que sa nouvelle femme Gloria, qui a eu un fils (Manny) d'un précédent mariage. Gloria est d'origine colombienne.
- Une famille homoparentale [les Pritchett-Tucker, à droite] : Mitchell et Cameron, papas d'une fille adoptée (Lily).

Fait intéressant, la diversité des schémas familiaux est ici mise en parallèle de la diversité architecturale de la suburb. Les trois familles vivent non loin les unes des autres, mais le style de leurs maisons diffère beaucoup.

La maison des Dunphy est la plus proche des standards suburbains (toit en shingles, façade en bardage bois, bow-windows) tandis que celle des Delgado-Pritchett semble d'inspiration moderne. Chez les Pritchett-Tucker, c'est le style renouveau colonial espagnol qui semble ressortir (toit en tuiles faiblement incliné, murs en stuc, fenêtres en arcades romanes).

Au delà du potentiel scénaristique qu'offre cette diversité, il est aussi évident qu'elle vise à une meilleure représentation de la variété des foyers américains.





SCÈNE 3

LE FOYER DANS SON PAVILLON : LE MYTHE D'UN MODÈLE ?

[108]

Personnages : Une ménagère hors-pair mais névrosée, des maris routiniers mais frustrés, des femmes-robots, des enfants délinquants.

Décor : Des seuils d'entrée, un supermarché, un squat de jeunes, un arbre.

Au fil des décennies, les mutations connues par la *suburbia* furent effectivement nombreuses, ce qui en fit un paysage en perpétuel mouvement. Plus on s'intéresse à des productions récentes, plus on constate que les fictions suburbaines - en particulier les séries - s'éloignent du « moule » rigide qui était celui dans lequel elles étaient faites pendant l'après-guerre. En dehors de la maison comme décor récurrent, tout le reste est chamboulé, du nombre d'enfants jusqu'au statut des parents, en passant par les liens sociaux extra-familiaux ou l'architecture de la *suburb*.
[voir double page précédente]

Ces changements de la *suburbia* des fictions au fil des décennies traduisent-ils une évolution du réel ? Visiblement, oui : dans les années 1950, 65% des enfants âgés de moins de 15 ans grandissaient dans une famille où le père travaillait et la mère restait à la maison. Aujourd'hui, cette situation est celle de seulement 22% des enfants.¹ La classique famille nucléaire (composée d'un couple marié avec enfants) a perdu son statut hégémonique dans le réel, et *a fortiori* dans les œuvres filmiques.

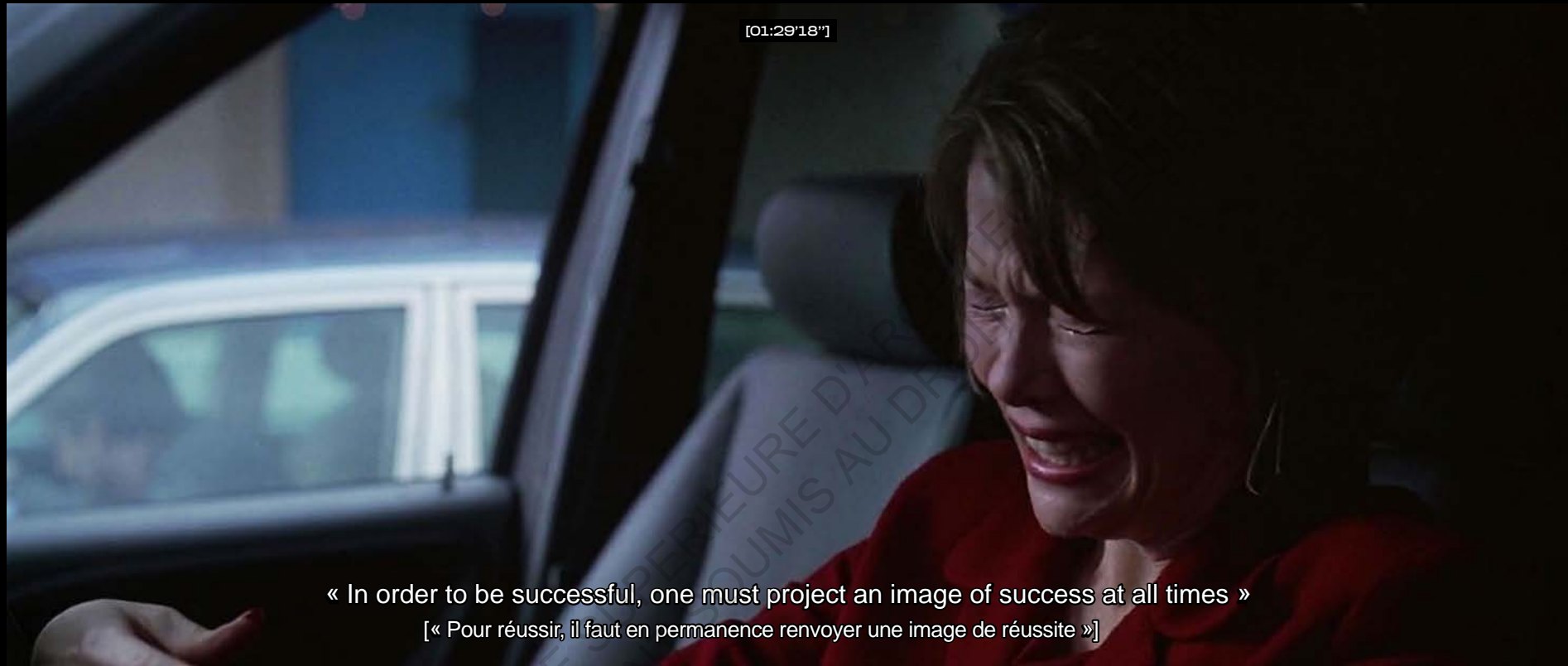
Cependant, cette évolution des fictions ne se fait pas seulement en « miroir » de la vraie vie. Certes, elle montre les mutations sociales passées ou en cours dans la *suburbia* - et plus généralement dans la société américaine - mais elle révèle aussi ce que jusqu'à présent personne ne voulait voir... et ce que les anciennes fictions se gardaient bien de montrer. Car soyons honnêtes : des *sitcoms* comme *Leave it to Beaver* étaient trop lisses pour être vraies. Derrière le charmant portrait de la famille américaine que ces séries tentaient de dresser, il y a une réalité bien plus troublée.

1 Données issues du Bureau du Recensement des États-Unis, et utilisées le rapport du Pr. Philip Cohen, « *Family diversity is the new normal for America's children* », 2014. Cité par Brisid Schulte, « *Unlike in the 1950s, there is no 'typical' U.S. family today* » [en ligne], *The Washington Post*, 4 septembre 2014.





AMERICAN BEAUTY (SAM MENDES, 1999)



[109]

« In order to be successful, one must project an image of success at all times »
[« Pour réussir, il faut en permanence renvoyer une image de réussite »]

Comparé aux sitcoms de l'après-guerre, le film de Sam Mendes brise radicalement le mythe : ici, toute la famille suburbaine souffre (les deux parents aussi bien que les enfants).

Et pour bien enfoncer le clou, même la prise d'indépendance de Carolyn lui apporte tout sauf l'épanouissement qu'on aurait pu imaginer. Tandis qu'elle bataille avec sa carrière d'agente immobilière, son mari quitte son boulot et laisse libre cours à ses fantasmes pour les filles plus jeunes.

Ainsi, quand elle lui dit au début du film que « Mon activité consiste à vendre une image et une partie de mon travail consiste à vivre cette image » [00:30'11"], Carolyn ne semble pas encore se douter que vivre cette image sera finalement la tâche la plus ardue.

Engagée dans une carrière professionnelle, la femme suburbaine ne fait ainsi que déplacer la pression qui repose sur elle. Sortir de la sphère domestique n'est donc pas forcément synonyme de libération. On est bien loin de la vie paisible de la famille des années 1950...





[110]

Dans les fictions, un personnage en particulier concentre le plus l'absurdité et l'hypocrisie de cette vision mythifiée : celui de la femme au foyer, cette *homemaker*. Les *sitcoms* de l'après-guerre semblent absurdes dans la mesure où la mère de famille y tenait une position ambiguë : présente à l'écran toujours en tant que « bras droit » de l'homme du foyer, les intrigues semblaient lui refuser une véritable autonomie.¹ C'est pourtant elle qui se charge quasiment seule de la tenue de la maison. Le pavillon suburbain, c'est son « royaume » comme le dit Robert Beuka : « **a matriarchal realm of female power [...]** ».²

Un royaume, un lieu de vie idéal où tout semblait pourtant fait pour lui simplifier la vie, à commencer par la pléthore d'équipements ménagers qui débarquent dans la cuisine dans les années 1950. Même plus d'un demi-siècle après, cette idée perdure comme en témoignent les propos du personnage de Bree Van de Kamp dans *Desperate Housewives*.³ [voir page ci-contre]

Mais comme bien souvent dans *Desperate Housewives*, ce dialogue vise, sous couvert d'une mise en scène où le comique n'est jamais loin, à mettre le doigt sur une vérité effrayante : la vie dans la *suburbia* est tout sauf idyllique pour les femmes au foyer (on s'en doutait au vu du nom de la série...). Pour reprendre la citation interrompue à l'instant, ce constat est appuyé par R. Beuka pour qui la *suburbia* est « **a matriarchal realm of female power and the worst sort of suffocating, male-dominated enclosure for women** » [« un royaume matriarcal de pouvoir féminin et la pire sorte d'enclos étouffant et dominé par les hommes pour les femmes »].

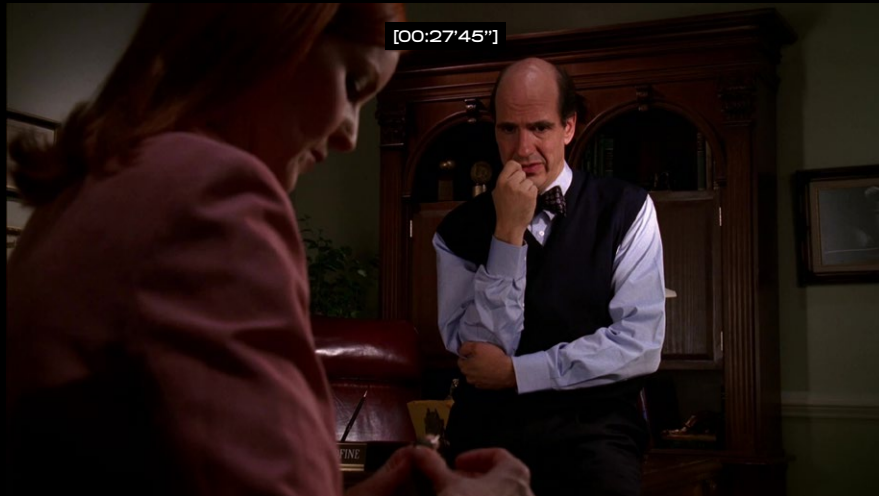
L'une des forces de *Desperate Housewives*, c'est sa capacité à détourner les codes de la traditionnelle *suburbia* : les femmes à la maison, les maris au travail, l'histoire tournant principalement autour des affaires de la famille... Cette structure classique constitue le tableau initial à partir duquel la série vient montrer les limites et l'absurdité de ce modèle hérité, dans une société qui n'est plus celle de l'après-guerre.

1 La *sitcom* d'Ed James s'appelle bien *Father Knows Best* et non pas *Mother Knows Best*...

2 Robert Beuka, *op. cit.*, p.33.

3 *Desperate Housewives* [Série], Marc Cherry [créat.], ABC Studios, Cherry Alley Productions, Cherry Productions, Touchstone Television, 2004.





Dr. Goldfine, déconcerté face à Bree qui lui recoud son bouton de manteau :
– I'm sure Freud would not approve of this.

– Bree : Who cares? I took Psychology in college. We learned all about Freud. A miserable human beings.
– Dr. G. : What makes you say that?

[111]



– Bree : Think about it. He grew up in the late 1800s. There were no appliances back then. His mother had to do everything by hand. Just backbreaking work from sun up to sundown. Not to mention the countless other sacrifices she probably had to make to take care of her family, and what does he do? He grows up and becomes famous peddling a theory that the problems of most adults can be traced back to something awful their mother has done. [Souspire]

She must've felt so betrayed. He saw how hard she worked. He saw what she did for him. Did he even ever think to say thank you? I doubt it. [Renifle]





Cependant, à la différence des anciennes *sitcoms*, *Desperate Housewives* fait de la femme au foyer le personnage principal de son intrigue, les enfants et maris étant relégués au second plan. Cette reprise de la figure de la *housewife* se traduit principalement par deux types de personnages :

- Une authentique *housewife*, qui passe le plus clair de son temps à la maison, pour l'entretien de cette dernière et l'éducation des enfants. C'est le cas du personnage de Bree Van de Kamp, ou même de Lynette Scavo.^[1]
- Une figure plus actuelle, celle d'une femme à la fois présente à la maison et qui travaille, comme Susan Mayer.^[2]

En parlant de « *dominated enclosure* », R. Beuka voyait très juste. En s'installant dans la *suburb*, la femme ne fait pas que de vivre dans la maison, elle y travaille aussi. Ceci contribue à resserrer son horizon dans la sphère domestique, et entraîne une déconnexion profonde avec le monde extérieur. Clairement, dans les *sitcoms* des années 1950, cela ne semblait pas être un problème : la femme apparaissant toujours rayonnante, bien apprêtée après une journée passée seule à la maison en attendant le retour du mari. De façon notable, cette scène du mari accueilli par son épouse en rentrant à la maison après une dure journée de labeur constitue un élément récurrent de la plupart des fictions, toutes époques confondues.

[voir double page suivante]

Pourquoi cette absolue nécessité pour la femme de sauver les apparences ? Tout simplement parce que dans la *suburbia*, c'est une question d'honneur, et donc de survie.

1 Un dérivé de ce modèle est le personnage de Gabrielle (Gabby) Solis, qui ne travaille pas mais n'a pas d'enfant à s'occuper et fait appel à du personnel de ménage et de jardinage.

2 Comme dans toute série, ces statuts vont évoluer au fil des épisodes, signe aussi que les modèles mythifiés (et pétrifiés) ne tiennent pas bien longtemps face aux injonctions du réel. Bree divorcera par la suite, aura d'autres conquêtes amoureuses après le décès de son ex-mari et deviendra chef d'entreprise. Lynette aussi rentrera à nouveau dans le monde du travail.

Pour rester du côté de *Desperate Housewives*, l'une des héroïnes qui incarne le mieux ce mythe de la parfaite *housewife* (mais en réalité désespérée), c'est certainement Bree Van de Kamp. L'action de la série est située dans les années 2000 mais si Bree avait vécu 50 ans plus tôt, nul doute qu'elle aurait brillé par son exemplarité : cuisinière hors-pair, elle a la main verte, une tenue toujours irréprochable, va à l'église avec son mari et ses deux enfants. Mais justement : elle ne vit pas dans les années 1950. Ou pour être plus exact : *elle ne vit pas dans l'image que les fictions suburbaines nous donnaient des années 1950*. Sa rue, Wisteria Lane, est justement un peu plus réaliste aux yeux de n'importe quel observateur un minimum critique que la *suburb* des *sitcoms* de jadis.

Par ailleurs, les maris des *desperate housewives* se révèlent assez ingrats et adoptent une attitude très machiste. Cela se traduit par un manque de reconnaissance de l'ampleur du travail mené par leurs femmes à la maison (pour Lynette) ou de la condescendance en raison du fait qu'elles ne travaillent pas (pour Gaby). Cependant, ces femmes restent actives et particulièrement dominantes au sein de l'espace de la maison, quitte à générer des frustrations sur leurs maris, qui apparaissent comme infantilisés (Tom agacé de se faire expliquer la préparation d'un repas surgelé par Lynette^[3]) voire humiliés (Bree se vengeant à un dîner entre voisins en annonçant que son mari Rex « pleure après l'éjaculation »^[4]).

De fait, aussi restreinte soit-elle, la sphère domestique devient pour les femmes des *suburbs* le lieu où elles tentent de s'accomplir elles-mêmes. Notons que contrairement à ce que laissaient entendre les premières *sitcoms*, cette lutte n'est pas confinée à la maison : elle s'exerce également dans des espaces extérieurs comme la rue ou même l'école des enfants.^[5]

3 S1E3 « *Pretty Little Picture* » (Arlene Sanford, 2004).

4 *id.*

5 S1E6 « *Running to Stand Still* » (Fred Gerber, 2004) : Le spectacle de l'école devient une guerre sans merci pour Lynette. Elle doit lutter contre le temps (elle fait une nuit blanche pour préparer les costumes) et contre une autre mère mesquine et surtout bien plus productive.





« Dinner is on the table! »
[« Le dîner est sur la table ! »]



« This marriage is so over »
[« Ce mariage est vraiment foutu »]

Alors que son mari Rex est parti de la maison, Bree tente de garder la tête haute face à ses enfants. Mais ces derniers ne sont pas dupes.

– **Bree, ouvrant la porte sur un fond de musique classique** : Ah! Dinner is on the table.

– **Son fils Andrew** : Mom, where'd dad go last night?

– **Bree, détournant brièvement le regard pour mieux mentir** : He got a last-minute call to speak at a medical conference in Philadelphia. **[Souriant à nouveau]** Take your seats!

– **Sa fille Danielle, soupirant en découvrant le somptueux repas** : This marriage is so over.

[113]



Autre saison de *Desperate Housewives*, autre leçon sur les codes de conduite des femmes suburbaines. Au moyen d'un flashback de son enfance, Bree se remémore une discussion avec sa mère alors qu'elles étaient dans la cuisine.

Cette scène - qui aide à comprendre celle du dessus - montre que derrière l'apparente soumission des femmes suburbaines réside une forme passive de rébellion.

– **Mère de Bree** : Of course there's so many things I should probably teach you first.

– **Bree** : Like what?

– Like... How to be a woman. That is the most important lesson I can pass down [...].

– Don't I become a woman just by getting older?

– Oh no, Bree. There's something you're too young to understand but I think you're old enough to heard about the mask.

– The mask?

– That's what my mother called it. It's the face you wear when you don't want people to know what you're feeling. All well-brought-up women conceal their emotions, it's very useful especially when dealing with men.

– Why?

– **[Soupire]** If a man knows what you're thinking it gives him power over you. For example, if the man knows how much you love him, he'll take you for granted. He'll hurt you. Carelessly. Cruelly. Constantly.

– Does daddy know you love him?

– Yes, I've told him repeatedly that I cannot live without him.

– If you're so upset with him, why are you making his favorite pie?

– Because after all of these years I have forgotten how to wear my mask so now I must do things to distract daddy, like his pie. When I'll bring it out, he'll be so excited he won't notice the devastation in my eyes.

– Devastation ?

– Hmm... It's an emotion, the kind you might feel when your friend calls to say your husband's LeSabre was seen in the parking lot of a certain motel next to his secretary's Bonneville. **[Silence, se tourne vers Bree avec un sourire]** Practice your mask.

[Bree fait un sourire radieux]

– Oh no, honey that's too much. All you need is the hint of a smile.

[Bree esquisse cette fois un léger sourire]

– Perfect. With an expression like that, no one will ever know what you're really thinking.

– Then I'll have power over men?

– God helps so.





IT'S A WONDERFUL LIFE
[LA VIE EST BELLE]
(FRANK CAPRA, 1947)



FATHER KNOWS BEST [PAPA A RAISON]
[S1E1 « BUD TAKES UP THE DANCE »]
(JAMES NEILSON, 1954)



LEAVE IT TO BEAVER
[S1E1 « IT'S A SMALL WORLD »]
(JERRY HOPPER, 1957)



[114]

Ce moment de fin de journée qui marque le retour du mari à la maison est un des éléments les plus récurrents des fictions suburbaines. Cette scène se retrouve en particulier dans les sitcoms de l'après-guerre.

Dans l'ensemble, on peut distinguer deux degrés d'intentions narratives derrière l'usage de cette « scène type ».

Le premier degré, commun à toutes les fictions qui se servent de cette scène, c'est la volonté de situer l'action. Montrer le mari qui rentre à la maison est une façon de « planter le décor suburbain ». C'est un moment banal dans la journée de la famille américaine lambda, et le montrer à l'écran permet ainsi de cadrer l'histoire dans un contexte familial, comme le fait par ailleurs le schéma traditionnel « papa + maman + enfants + voiture + tv + pavillon suburbain ». Un élément qui atteste de cette intention de contextualisation : ces scènes sont très souvent situées au début de la fiction, voire dès le générique [sur la page de droite : #A-1].

Quand cette scène arrive plus loin dans l'histoire, c'est (peut-être) signe d'une anomalie :

- Le mari a des ennuis au travail : George Bailey vient de perdre l'argent de l'entreprise familiale... [#O-1]
- Une mauvaise surprise l'attend : George Parker trouve la maison vide, sa femme est partie... sans lui avoir fait son dîner. [#B-1]
- C'est en fait la femme qui rentre du travail, car le mari est au chômage : il y a retournement du modèle ! [#C-2]

Le deuxième degré possible, c'est le détournement de cette scène type.

Ancrée dans l'imaginaire collectif des américains par les fictions les plus anciennes [#O], les réalisateurs se saisissent de cette puissante image pour mieux faire trembler le statu quo de la suburbia [#A][#B][#C].

Sans que cette catégorisation ne soit exhaustive, voici trois possibilités narratives que ce détournement permet :

- La banalisation [#A] : Homer Simpson manquant de se faire écraser par la voiture de Marge dans un générique qui n'a presque pas changé depuis 30 ans [#A-1], Mr. Smith qui salue sa femme par un « Eh babe » à peine audible [#A-2]¹ ou Hal qui débarque à la maison en arrière-plan (le bruit de la porte s'entend si on prête l'oreille) mais sans même adresser un mot à Lois [#A-3]... Le retour du mari prodigue se trouve quelque peu désacralisé, non ?
- La rébellion féminine [#B] : A l'arrivée du mari, les femmes ont soit fuit le domicile [#B-1], soit interrompu en vitesse et camouflé un adultère [#B-2] ou soit celui-ci a été avorté de justesse [#B-3]. Quand le chat n'est pas là, les souris dansent...
- La prise de pouvoir féminine [#C] : Seule à diriger le foyer [#C-1], ou à travailler [#C-2] (même si le mari s'occupe des enfants la journée [#C-3]) la femme démontre l'inutilité du mari.

1 Dans ce film, c'est aussi une manifestation parmi tant d'autres du refus du couple Smith de se conformer aux codes de la vie suburbaine.





THE SIMPSONS
(MATT GROENING [CRÉAT.], 1989)



PLEASANTVILLE
(GARY ROSS, 1998)



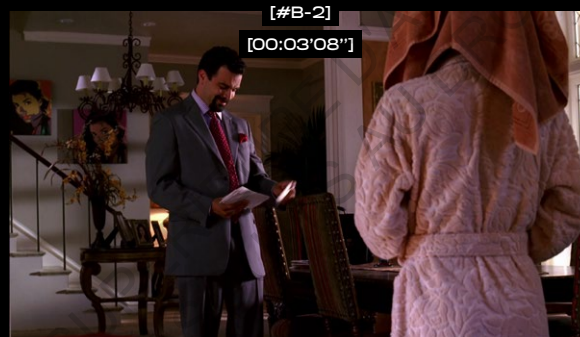
SUBURBIA
(PENELOPE SPHEERIS, 1984)



MR. & MRS. SMITH
(DOUG LIMAN, 2005)



DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E2 « AH, BUT UNDERNEATH »]
(LARRY SHAW, 2004)



AMERICAN BEAUTY
(SAM MENDES, 1999)



[115]

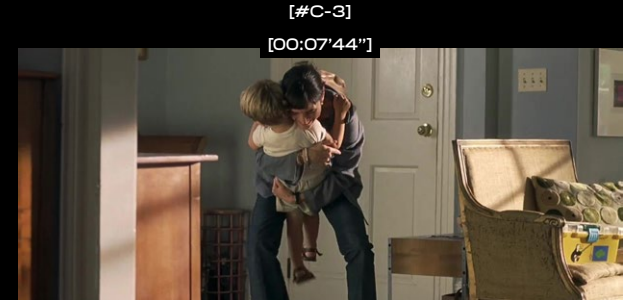
MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S5E1 « VEGAS »]
(BRYAN CRANSTON, 2000)



THE GRADUATE [LE LAURÉAT]
(MIKE NICHOLS, 1967)



LITTLE CHILDREN
(TODD FIELD, 2007)





Dans *Desperate Housewives*, quand elles ne peuvent briller professionnellement, les femmes essayent d'accomplir leur devoir de parfaite *housewife*. Malheureusement, s'il semble possible d'en tirer un sentiment de réussite, le prix à payer est visiblement douloureux et implique de nombreux sacrifices personnels [voir page 113]. Dans certains cas, cela s'avère aussi insuffisant, comme lors de l'épisode 7 de la première saison¹ :

[116]

Lynette organise un dîner d'affaires pour son mari Tom. Le déroulement du dîner (et la scène de dispute qui s'en suit) révèle tous les malheurs et la difficulté pour les couples à trouver l'équilibre (impossible ?) entre vie professionnelle de chacun, vie amoureuse, éducation des enfants et tenue de la maison. Tom exprime son malaise vis-à-vis de Lynette qui s'est accaparée l'attention auprès de ses clients, arguant que sa « participation aurait dû rester limitée » (même s'il finit par reconnaître que cette même participation de Lynette a été indispensable à l'organisation du dîner).

Dans ce conflit en particulier, la figure extérieure de Bree Van de Kamp apparaît comme une source de tension, puisqu'elle est érigée en modèle de la parfaite *housewife* capable de tout organiser et tout gérer sans jamais faiblir ni faire de faux-pas... ce dont Lynette semble visiblement incapable. Derrière la personne de Bree, c'est l'image plus générale - et fantasmée - de la parfaite femme au foyer qui génère cette frustration. Image fantasmée car, quand on s'intéresse à la vie de Bree, on se rend compte que cette image n'est qu'une façade : elle a aussi bon nombre de soucis chez elle.

Lynette a fait le choix (si tant est que cela en fut un) de devenir femme au foyer après une carrière brillante, et semble regretter cette décision. Elle ne parvient en effet pas à atteindre le même niveau d'accomplissement dans son rôle de mère que dans sa carrière passée :

« *I am reminded of a world I left behind, where I was the winner, and people tried to keep up with me. I can't go back. I can't win where I am. I am stuck in the middle, and it is really starting to get to me.* »

[00:38'30"]

[« *Je me souviens d'un monde que j'ai laissé derrière moi, où j'étais le vainqueur et où les gens essayaient de me suivre. Je ne peux pas revenir en arrière. Je ne peux pas gagner là où je suis. Je suis coincé au milieu, et ça commence vraiment à m'atteindre.* »]

« *Middle* » résonne ici de façon particulière, pas tant avec *middle class* mais plutôt avec *middle life* : une vie mi-professionnelle, mi-familiale.





Mais dans The Stepford Wives, il se trouve que l'héroïne du film ne rentre pas vraiment dans les cases de la *suburban housewife*.

De la figure bien identifiée mais transparente et mythifiée des femmes des *postwar sitcoms* aux indépendantes mais troublées *desperate housewives* du début XXI^{ème} s., force est de constater que la place des femmes dans la *suburbia* a quelque peu évolué - pour le meilleur comme pour le pire - et que les fictions ont su en rendre compte.

Entre ces deux extrêmes temporels, il y a la première version du film The Stepford Wives.¹ Sorti en 1975², en plein dans la décennie du mouvement de libération des femmes, le film s'attaque avec force à la question de la condition féminine dans les *suburbs*, un sujet qui était jusque-là passé sous silence... ou combattu avec véhémence par les partisans d'une vision « néo-traditionnaliste »³ de la vie de famille.

Il faut dire que depuis la fin de la guerre, cette vision qui réduit la femme à la sphère domestique était largement entretenue à la fois par les intellectuels que par les programmes télévisés (les *sitcoms* en tête). Comme dit plus haut, la femme y tient une place ambiguë, à la fois en retrait du cœur de l'action mais en même temps la cible principale des *sponsors* désireux de lui faire acheter leurs équipements dernier cri !

1 *The Stepford Wives [Les femmes de Stepford]*, Bryan Forbes, Palomar Pictures (I), Fadsin Cinema Associates, 1975.

2 Le film, tiré du roman éponyme d'Ira Levin, a fait l'objet d'un remake en 2004, lequel fait également parti du corpus étudié. Toutefois, l'original de 1975 se trouve être bien plus habile dans sa critique de la condition féminine, probablement en raison du contexte social de l'époque. Robert Beuka revient longuement sur ce contexte dans le Chapitre 5 « *Approaching Stepford: Gender, Suburbia, and the Politics of Domesticity* » de *SuburbiaNation (op. cit.)*. Voir notamment les pages 187 à 189.

3 Comprendre par « néo-traditionnaliste », le modèle des années 1950 où la femme reste à la maison et où l'homme travaille. Voir. R. Beuka, *op. cit.*, p.188.

Sous l'impulsion de son mari, Joanna, photographe indépendante, abandonne sa vie de citadine new-yorkaise pour s'installer à Stepford, une chic *suburb* située dans la campagne. Là bas, elle se lie d'amitié avec des voisines et profite de ce nouveau cadre de vie pour poursuivre sa pratique photographique. Cependant, malgré ses efforts, Joanna ne parvient malheureusement pas à s'épanouir dans ce cadre a priori parfait. Elle commence aussi à suspecter que la vie bien rangée des familles de Stepford cache une sombre histoire.

L'histoire confirmera les craintes de Joanna. Effectivement, quelque chose ne tourne pas rond à Stepford : les recherches de Joanna lui permettent de découvrir que Stepford était autrefois une ville très progressiste, information des plus étonnantes étant donné que l'horizon des femmes de la ville semble désormais se limiter à la maison et au supermarché. Pour elle, Stepford est une ville « archaïque ».

[117]

Plus grave encore, Joanna se rend vite compte que les femmes de Stepford sont prisonnières de leur statut, s'adonnant perpétuellement aux tâches ménagères et n'ayant aucun autre centre d'intérêt. Le dévouement à leur famille/mari est vue par ces femmes comme une contrepartie normale au dur travail de leurs époux. Cette perte d'intérêt pour tout ce qui ne relève pas de la tenue du foyer les rend sans personnalité, et Joanna en a conscience : si elle devient comme ces femmes, elle ne fera plus de photos. Ce qui désespère aussi Joanna - et qui s'explique lors du *twist* final du film -, c'est l'incapacité des femmes de Stepford à se « rebeller » contre leur sort et à faire preuve d'esprit critique : raison pour laquelle Joanna dit qu'elles ont besoin d'être « secouées » [0:43'05"].





THE STEPFORD WIVES [LES FEMMES DE STEPFORD] (BRYAN FORBES, 1975)



« It's so good that if ever I became famous and the Easy-On ® people ask me would I do a commercial, not only would I do it, I do it for free »

[« C'est tellement bien que si jamais je devenais célèbre et que les gens de Easy-On ® me demandaient si je ferais une publicité, non seulement je le ferais, mais je le ferais gratuitement »]



« Holy cow... »

[« Oh la vache... »]

La tentative de Joanna et son amie Bobbie de « secouer » les femmes de Stepford tourne court rapidement. Après un silence pesant - personne n'osant prendre la parole - la petite entrevue se mue vite en une parodie de « réunion Tupperware ». La scène devient absurde, avec une envolée quasi lyrique sur les bienfaits d'un produit ménager.

[118]

Ce changement de ton est mis en avant par la musique, qui vient subitement rompre le lourd silence d'arrière-plan. Comme Joanna et Bobbie [image ci-dessus], on comprend qu'il est trop tard pour changer la donne : les hommes de Stepford ont réussi leur coup de maître, en transformant leurs épouses en dociles femmes au foyer incapables de ne penser à autre chose qu'aux tâches ménagères.



« I like to watch women doing little domestic chores »

[« J'aime regarder les femmes faisant les tâches ménagères »]



« You came to the right town »

[« Vous êtes venu dans la bonne ville »]

Un peu plus tôt dans le film, une autre scène donnait le ton : le « club des hommes » [Men's Association] se réunit chez Walter et Joanna. Cette dernière, s'affairant dans la cuisine, se sent observée, à raison : le président de l'association, Dale Gribble, se tient sur le seuil. A la remarque de Dale, suit une réponse pleine de sarcasme de Joanna.

Comme le montre R. Beuka (op. cit., p.210), une grande partie du film s'attache à montrer comment la domination masculine s'instaure par le regard. Dans le vocabulaire de Freud, on parle de scopophilie : « le plaisir de posséder l'autre par le regard ». Joanna étant photographe, le retournement de situation est des plus ironiques...



THE STEPFORD WIVES [LES FEMMES DE STEPFORD] (BRYAN FORBES, 1975)



Un autre marqueur de la domination masculine réside dans la place laissée aux rapports sexuels, et plus généralement à une certaine érotisation du quotidien :

- Le mari de Joanna plaisantant en expliquant que la possibilité de faire l'amour devant la cheminée « vient avec la maison » [00:09'07"] ou expliquant qu'il aimerait bien « baptiser » toutes les pièces de la demeure [00:13'37"]
- Même le prix du foncier revêt d'avantages insoupçonnés pour le mari de Bobbie comme elle le dit elle-même : « He's best in bed when the market's up » [00:25'42"]

Cette « charge » érotique présente tout le long du film est un autre indice de l'objectification des femmes par les hommes dans le milieu suburbain. Ce processus atteint son apogée quand les maris transforment leurs épouses en androïdes...

Plus généralement, un des bilans dressés par le film est le suivant : Une vie sexuelle épanouie semble faire partie du « package » du couple suburbain heureux, au même titre que les enfants qui travaillent bien à l'école ou une maison bien tenue.



[119]

Dans le film de Bryan Forbes (1975), Joanna tentait d'échapper à Dale Cobra et finissait prise au piège en tombant nez-à-nez avec son double robotisé. La scène finale, qui arrive juste après, se déroule dans un supermarché. La caméra suit les différentes protagonistes féminines rencontrées au cours du film pendant qu'elles font leurs courses. Le rythme est très lent, accentué par des transitions en fondu qui renforcent le caractère onirique de la séquence, déjà anormalement ralentie par les plates répliques que s'échangent les femmes quand elles se croisent [l'extrait ci-dessus suffit à en résumer la teneur].

A contrario du film de Bryan Forbes, la version faite par Frank Oz en 2004 se conclut par une fin plus heureuse pour les femmes. On finit par découvrir que les androïdes de Stepford n'étaient pas une machination des hommes, mais l'œuvre de Claire, la femme de Mike (celui qu'on pensait être le fondateur de Stepford et que Claire a tué et transformé en robot pour le punir de l'avoir trompée). Les femmes reprennent le pouvoir à Stepford et « tout est bien qui finit bien ».

Comme un pied de nez au film de 1975, la version contemporaine reprend la scène de fin au supermarché en remplaçant les femmes par leurs maris. De par sa longueur bien moindre (23" contre près de 3'00") et la trivialité d'une des rares réplique (un mari exprimant sa peur de se faire tuer s'il ramène le mauvais essuie-tout à sa femme) cette version récente se conclut sur une note comique étonnante et perd en profondeur dans sa critique du système patriarcal, pourtant finalement renversé.

La vue de dessus (rappelant le regard panoptique d'une caméra de surveillance) permet aussi de remarquer la représentation plus stéréotypée du supermarché, où la répétition des articles sur les étagères saute aux yeux. Relégué au rang de quasi-prison (pour les hommes désormais), le supermarché persiste dans son statut de symbole de la société de consommation, symbole attaché à la vie suburbaine.





Mais alors, si la *suburbia* n'est pas le Jardin d'Éden rêvé pour les femmes, on peut au moins se dire que les hommes y trouvent leur compte ? Eh bien pas vraiment.

Il est vrai, dans la version de 1975 de *The Stepford Wives*, le statut masculin n'est pas trop mis en péril : les hommes sont certes dépeints comme misogynes et ayant tout contrôle sur leur famille et leurs épouses, mais c'est surtout la condition féminine qui est mise à mal. Toutefois, leur volonté de contrôle se traduisant *in fine* par la recréation de leurs épouses sous formes d'androïdes bien dociles, on sent quand même que les hommes ont conscience de la fragilité de leur statut concupiscent.

Des fictions plus récentes s'attachent justement à montrer le « malaise » rencontré par les hommes suburbains. C'est par exemple le cas de la série *Desperate Housewives*, qui, même si elle centre l'intrigue autour des femmes, ne laisse pas les hommes de côté et exprime de temps à autre leurs angoisses. [cf. la scène du dîner de Lynette et Tom, décrite page 116]

Ainsi, en contrepied de la classique scène du mari qui rentre à la maison après le travail, les fictions suburbaines usent fréquemment du thème de la crise existentielle masculine. Deux exemples :

- Dans la série *Malcolm in the Middle*¹, nombreux sont les épisodes mettant en scène les lubies du père de famille, Hal. Du simple achat d'un jacuzzi [S5E10], à l'abandon de son travail pour s'adonner à la peinture [S2E14], la confection d'un robot-tueur [S1E14] ou la prise de pouvoir sur l'association de propriétaires du quartier (qui vire au final à une dictature autoritaire) [S6E21], la série témoigne de l'instabilité chronique de la figure paternelle (et plus généralement de l'ensemble du foyer).

1 *Malcolm in the Middle* [Malcolm] [Série], Linwood Boomer [créat.], 20th Century Fox Television, Satin City Productions, Regency Television, 2000.

- Dans *The Simpsons*², Homer aussi montre souvent la même inclination pour des délires en tous genres : tantôt conducteur de chasse-neige [S4E9], le nouveau Thomas Edison [S10E2], ou trafiquant de médicaments [S16E6], Homer semble avoir tout connu, tout vu, tout vécu (même l'espace : [S5E15]).³

La construction de ces deux séries (où l'intrigue propre à chaque épisode est le plus souvent indépendante du reste de la série) est ce qui permet la multiplication de ces expériences par Homer et Hal. Il en résulte un *statu quo* très pratique pour les scénaristes, les personnages abandonnant toujours leurs lubies à la fin de l'épisode, permettant d'en développer de nouvelles dans celui d'après, sans souci de crédibilité temporelle notamment. Ironiquement, c'était ce même *statu quo* qui permettait aux premières *sitcoms* de renvoyer une image de stabilité du foyer...

Comment interpréter cette instabilité masculine dépeinte par certaines fictions ?

Déjà on peut probablement y lire une réaction de ces hommes à leur environnement très « cadré ». La routine *auto-boulot-dodo* que nous dépeignait sans critiquer les *sitcoms* de l'après-guerre se retrouve mise à mal : Hal et Homer ont en commun une relation avec leur travail que l'on peut qualifier, a minima, de « compliquée ». Sans tomber dans l'incompétence légendaire d'Homer (qui, dans son emploi principal est responsable de la sécurité dans une centrale nucléaire (!)), Hal est empêtré dans un emploi de bureau générique⁴ et peu épanouissant.

2 *The Simpsons* [Les Simpson] [Série], Matt Groening [créat.], Gracie Films, 20th Century Fox Television, 1989.

3 Une page Wikipédia existe même pour lister les emplois d'Homer (188 au cours des 400 premiers épisodes de la série, selon son créateur Matt Groening). En mai 2020, la série compte 684 épisodes. Voir : « Liste des métiers d'Homer Simpson » [en ligne], in Wikipédia, s.d..

4 Bien que faisant l'objet de l'intrigue de plusieurs épisodes, l'emploi d'Hal n'est jamais précisément décrit au cours des 7 saisons de *Malcolm in The Middle*.





Par contraste, même des carrières que l'on trouverait a priori plus prestigieuses apportent leurs lots de malheurs aux hommes. Dans la série Mad Men¹, Don Draper et ses collègues sont les rois de la publicité à New York et ont du succès avec la gente féminine. On est au début des années 1960, mais la série étant récente, elle ne cherche pas à refléter une image parfaite de l'homme américain. La consommation d'alcool, l'adultère et les coups bas sont ainsi monnaie courante parmi les publicitaires de Madison Street, des comportements introuvables dans Leave It to Beaver ! L'épisode 5 de la première saison² concentre plusieurs exemples :

- Don doit gérer sa vie de famille tout en faisant face à son passé (un frère caché), n'hésitant pas à mentir et mettre dans l'embarras sa secrétaire Peggy (qui doit mentir à sa femme) ;
- Don semble vouloir combler un vide en voyant sa maîtresse, qui reconnaît elle-même qu'elle est probablement « *une pièce en trop* » dans la vie de Don ;
- Peter, jaloux d'un de ses collègues qui a fait publier une nouvelle, tente de se lancer dans l'écriture comme lui. Il n'hésite pas à user des relations de sa femme (l'ex de celle-ci) pour se faire publier, mais cela la met mal à l'aise.

Les hommes sont ainsi dépeints comme des êtres matérialistes, égoïstes voire égocentriques, et, malgré leur bonne éducation apparente, se comportent en privé comme des personnes grossières et cruelles. Et surtout, ils semblent être dans un statut précaire, toujours à chercher un équilibre, à sauver les apparences : Mad Men serait-il le pendant masculin de Desperate Housewives ?

Les environnements professionnel et domestique, tous deux aliénants, expliqueraient donc en grande partie les comportements déviants des Mad Men (ou les lubies plus immatures et moins tragiques d'Hal et Homer).

Par ailleurs, la dimension matérialiste de la société, essentielle dans l'*American Way of Life* et par extension dans la *suburbia*, peut aussi être une cause de mal-être pour les hommes, et pour leur foyer entier. Nous reviendrons dessus plus loin, puisqu'un certain nombre de fictions, notamment récentes, semblent y concentrer leur point de focale.

[121]

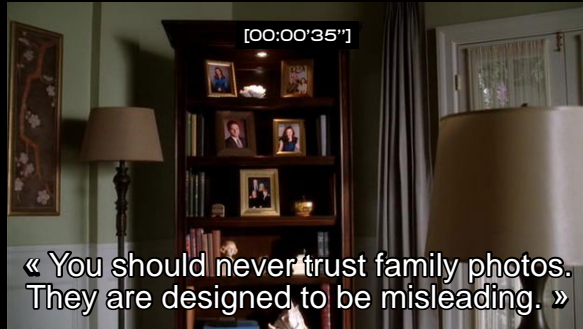
1 Mad Men [Série], Matthew Weiner, Lionsgate Television, Weiner Bros., American Movie Classics (AMC), 2007.

2 S1E5 « 5G » (Lesli Linka Glatter, 2007)

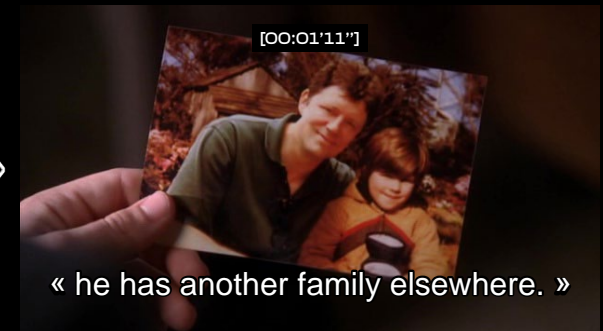




DESPERATE HOUSEWIVES [S6E18 « MY TWO YOUNG MEN »] (DAVID GROSSMAN, 2010)



[122]



MANIFESTATIONS DE L'INSTABILITÉ MASCULINE

Tandis que leurs femmes jonglent tant bien que mal avec une vie de famille et parfois une vie professionnelle tout aussi exigeante, les maris suburbains ne sont pas en reste question malheurs.

Les démonstrations tout comme les causes de ce malaise donnent lieu à des situations très diverses dans les fictions allant du sentiment d'insatisfaction chronique à des troubles personnels plus profonds.





FAR FROM HEAVEN [LOIN DU PARADIS]
(TODD HAYNES, 2002)



MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S2E14 « HAL QUITTS »]
(KEN KWAPIS, 2001)



AMERICAN BEAUTY
(SAM MENDES, 1999)



[123]

L'homosexualité refoulée de Frank dans *Far from Heaven* témoigne du climat général des années 1950 qui s'avère oppressant pour les minorités. Tentant d'abord de suivre un traitement pour se « guérir » et ainsi préserver sa vie de famille (ce qu'il dit explicitement), Frank finira par abandonner le foyer familial.

Dans *Malcolm in the Middle*, les lubies de Hal sont innombrables. Dans l'esprit général de la série, cet épisode de la saison 2 verse dans l'absurde : Hal abandonne son emploi sur le conseil d'un enfant d'une classe de maternelle devant laquelle il était venu présenter son métier. Mais sa nouvelle vocation, peintre, ne lui apportera rien de plus que de la frustration. Sur conseil de sa femme Lois, il finira par renoncer.

Insatisfait de sa vie de père de famille bien rangée, Lester lâche prise : il quitte son job, tombe amoureux et fantasme sur une copine de sa fille. Il comble aussi le vide de sa vie par une pratique sportive intensive et des achats impulsifs, comme cette voiture de sport.





De façon peu réjouissante, on peut également voir le statut des enfants comme tout aussi révélateur de la chute progressive de ce mythe familial que ne l'est le cri de plus en plus violent de leurs parents.

Retournons dans les années 1950 pour jeter un œil aux familles Anderson, Cleaver et Nelson. Face à ces *sitcoms*, un spectateur sans enfants serait presque tenté de se dire qu'en élever n'est guère une tâche si ardue. Certes, les jeunes membres du foyer ne sont pas parfaits - les intrigues de ces séries ayant régulièrement pour thème leurs bêtises -, mais leurs méfaits ne sont jamais bien graves. [voir double-page suivante avec l'exemple de *Leave It to Beaver*] Les dialogues avec leurs parents sont plutôt apaisés et visent souvent à diffuser des messages qui relèvent de la « bonne morale » à destination, ce n'est pas innocent, des « vrais » enfants spectateurs de la série.

[124]

Mais mis face au comportement d'une progéniture plus récente, il ne fait aucun doute que ce spectateur sans enfants aura très certainement envie de ne jamais en avoir. [voir double-page suivante]

Bien évidemment, il convient de tempérer le visage peu flatteur que la fiction récente montre de ces jeunes *suburbanites*. La dimension humoristique y est essentielle : par l'exagération des comportements des enfants et des situations qu'ils engendrent, la volonté de ces fictions est avant tout de faire rire le spectateur. Ce qui n'empêche pas les réalisateurs de se servir de ces scènes relevant parfois de l'absurde pour passer des messages très sérieux.

Cette critique portée par la jeunesse, Penelope Spheeris la met clairement en avant dans son film *Suburbia*, sorti en 1984.²

Après une séquence introductive nocturne des plus gores (un chien attaquant l'enfant en bas âge d'une mère en train d'appeler une dépanneuse pour sa voiture), Spheeris plante le décor. Le plan suivant nous montre un banal pavillon suburbain, devant lequel un autre jeune garçon roule sur son tricycle.² Mais c'est à l'intérieur de la maison que va se cristalliser le début de l'intrigue.

S'attirant les foudres de sa mère quand celle-ci découvre qu'il a bu en cachette dans une bouteille de vodka, le jeune Evan Johnson décide tout bonnement de fuir la maison familiale. Après avoir un peu erré dans les rues et s'être retrouvé dans un concert de *punk rock*, il rencontre Jack Diddley, un autre fugueur qui lui propose de venir habiter à la « *T.R. House* » [T.R. pour « *The Rejected* »], une maison-squat située dans une *suburb* marginalisée près d'une autoroute. Evan accepte et fait là-bas la rencontre d'autres jeunes en perdition qui, comme lui, ont fui le domicile de leurs parents...

Dans ce film, la *suburb* nous est ainsi principalement dépeinte du point de vue des jeunes du squat, lesquels se montrent très critiques vis-à-vis de la société représentée par leurs parents. La plupart d'entre eux ont fui le domicile familial, souvent pour des raisons de maltraitance ou de désaccord avec l'éducation donnée par leurs parents. Une scène est très révélatrice de leur opinion : lorsqu'ils discutent avec l'officier de police Bill Renard (qui est le beau-père de Jack, un des jeunes du squat), l'homme s'interroge sur leurs aspirations. Il leur demande ce qu'ils comptent faire de leur vie, pourquoi ils ne veulent pas aller à l'université et fonder une famille. La réponse des jeunes est sans appel : déjà, ils expliquent avec un certain fatalisme ne pas avoir les moyens pour se nourrir, alors aller faire des études est inenvisageable. Mais surtout, ils disent que : « *Tout le monde sait que les familles ne fonctionnent pas.* » [1:05'08"].

1 *Suburbia*, Penelope Spheeris, Suburbia Productions, 1984.

2 Rapellant ainsi une photo célèbre de Bill Owens [voir page 126].





Cette simple phrase trouve une résonance particulière quand on repense à l'image idyllique de la famille souvent donnée dans d'autres fictions. Cette forme de résignation sur leur propre statut montre à quel point ces jeunes se sentent exclus d'une société qui ne leur convient pas, raison pour laquelle ils tentent de la fuir. En comparaison, la fugue du jeune Beaver [voir double page suivante] dans la *sitcom* des années 1950 montre bien à quel point les problèmes auxquels doivent faire face les jeunes *suburbanites* ont complètement changé d'échelle...

Ce double visage humoristique-critique des fictions récentes nous rappelle à quel point la satire est omniprésente. Ainsi, dans le cas de *Suburbia* comme dans celui de productions ultérieures, il est évident qu'il faut accepter le fait que ces œuvres relèvent plus de l'expressif que du représentatif.¹ On est bel et bien dans de la fiction de méthode : rares seront les parents qui identifieront pleinement leur famille à celle de *Malcolm in the Middle* (et heureusement !), mais ils y pourront toutefois y trouver quelques similitudes qui leur donneront matière à réfléchir (nombre d'enfants, ressemblance de la maison, moments du quotidien...). Ce sont d'ailleurs ces éléments de ressemblance que cherchent les réalisateurs, car sans un minimum de réalisme il leur serait difficile de permettre l'identification, puis, *in fine*, l'attachement du public.² Il s'agit aussi pour eux de constituer une représentation fidèle à même de servir de support aux critiques qu'ils glissent dans leurs productions.

1 Voir p.40 et l'article d'Anne Bossé et Laurent Devisme, « Agrestic, ton univers impitoyable. La série américaine *Weeds* » [en ligne], *Métropolitiques*, 4 novembre 2011.

2 La série *Malcolm in the Middle* [*Malcolm*] faillit bien ne pas voir le jour en partie pour ces raisons. Le panel de spectateurs chargé d'évaluer son épisode pilote avait jugé la série comme étant « trash et immorale ». La FOX, productrice de la série, ne tint cependant pas compte de ces critiques : finalement, *Malcolm in the Middle* connut un beau succès avec 7 saisons.

Paradoxalement, si les ados tentent d'exprimer leur mal-être et leur rejet du système, de l'autorité ou de la *suburbia* - dans le cas du film de Spheeris - par des fugues ou d'autres actes de vandalisme³, la jeunesse n'en reste pas moins un important marqueur qui influence sur le paysage suburbain.

Cette capacité de contrôle exercée par les enfants n'est certes pas visible dans toutes les fictions mais elle est néanmoins suffisamment au cœur d'un grand nombre d'entre-elles pour être remarquée. Cela est particulièrement vrai dans les *sitcoms* comme *Malcolm in the Middle*, *The Simpsons*, *Modern Family*⁴, même si certains films s'en saisissent aussi (*Little Children*⁵).

[125]

3 *Malcolm in the Middle* met aussi en scène ce genre de comportements de la part des ados, mais sans forcément mettre en avant une critique du système.

4 *Modern Family* [Série], Steven Levitan et Christopher Lloyd, Levitan / Lloyd, 20th Century Fox Television, Steven Levitan Productions, 2009.

5 *Little Children*, Todd Field, New Line Cinema, Bona Fide Productions, Standard Film Company, 2007.





SUBURBIA (PENELOPE SPHEERIS, 1984)



[126]

L'allusion à la célèbre photographie de Bill Owens ne fait ici aucun doute : même sujet (un jeune enfant), même décor suburbain, même objets (le tricycle, le fusil). L'image est par ailleurs issue d'une série photographique intitulée *Suburbia* (éditée en livre en 1972).



L'image est réutilisée plus loin dans le film, une fois que le jeune garçon a rejoint les rangs des jeunes du squat T.R. [*The Rejected*].



SUBURBIA - 01 (PHOTO DE BILL OWENS, 1971)



LE JEUNE RICHIE, SON TRICYCLE ET SON FUSIL EN PLASTIQUE



Avant reçu un mot de sa maîtresse, le jeune Beaver Cleaver prend peur en imaginant la cause et les conséquences : a-t-il été exclu de l'école ? Quelle sera la réaction de ses parents ? Seule solution : la fugue, qui se terminera en haut d'un arbre ! En réalité, on apprend à la fin de l'épisode que sa maîtresse souhaitait simplement qu'il joue le rôle d'un ours dans un spectacle de l'école...

Ce type d'intrigue basée sur les bêtises sans gravité des enfants montre toute la dimension morale dont revêtaient les séries comme *Leave it to Beaver* : Il s'agissait de montrer le bon exemple ! Et les organismes de censure veillaient au grain pour que les histoires restent « convenables ». Ainsi, après avoir été initialement censuré, l'épisode « *Captain Jack* » [S1E2] fit de *Leave it to Beaver* la première sitcom à montrer une cuvette de toilettes à la télévision (!).

L'anecdote peut faire sourire mais témoigne d'une époque qui semble aujourd'hui bien lointaine. Rien que dans *The Simpsons*, quand Bart se cache dans sa cabane perchée dans l'arbre du jardin, c'est pour des raisons bien moins innocentes que le jeune Beaver : feuilleter des magazines pour adulte [S16E2] ou aider à dissimuler un fusitif en cavale ! [S25E17]

THE SIMPSONS [LES SIMPSON]
[S6E16, « BART VS. AUSTRALIA »]
(WESLEY ARCHER, 1995)

MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S1E1, PILOT]
(TODD HOLLAND, 2000)

13 REASONS WHY
[S1E6, « TAPE 3, SIDE B »]
(KYLE PATRICK ALVAREZ, 2017)



Les séries récentes, en particulier celles destinées à la jeunesse, semblent de fait avoir totalement oublié la dimension morale qui était en vogue dans les années 1950.



Au contraire, on note une tendance à une sur-représentation des comportements déviants des jeunes : insolence [Bart Simpson créant un conflit diplomatique entre les États-Unis et l'Australie [S6E16]], délinquance [Francis et ses innombrables bêtises dans *Malcolm in The Middle*] voire crimes graves [viols, meurtres, harcèlement sont au cœur de l'histoire de *13 Reasons Why*].



Qui aurait pu penser que la suburb, espace même d'exercice du contrôle social et garante de la bonne morale soit désormais dépeinte comme le lieu de tous les vices ? Finalement, ne ne pourrait-on pas dire que, comme l'Enfer, elle est pavée de bonnes intentions ?





[128]

Certes parfois caricaturale, cette place accordée aux enfants n'est bien évidemment pas le fruit du hasard : le déménagement dans la *suburb* se faisait jadis en partie dans l'optique d'offrir un cadre idéal à l'éducation des enfants, notamment via la proximité de la nature. Ici, dans les *suburbs* contemporaines - où la nature est reléguée au second plan -, leurs parents les sentant en sécurité, les enfants parviennent généralement à faire de l'espace pavillonnaire un monde à eux. Dans les cas les plus extrêmes montrés par les fictions, cela peut même se transformer en une inversion du rapport de force, les enfants parvenant presque à « faire la loi ».

Comme nous le verrons plus loin, l'architecture est pour beaucoup dans cette capacité d'appropriation des plus jeunes, mais les dynamiques sociales ont aussi une importance capitale : ce sont souvent par les enfants que se nouent et s'entretiennent les liens entre les voisins. Les enfants agissent ainsi comme des éléments déclencheurs qui permet d'ouvrir un peu - voire beaucoup - le foyer aux autres familles du quartier. Cette vision des sociabilités interfamiliales de la *suburb*, largement mise en avant par des séries comme *Desperate Housewives*, paraît ainsi plus réaliste que celle des *sitcoms* de l'après-guerre où la famille semblait presque vivre en ermite.



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUS LE DROIT D'AUTEUR



DESPERATE HOUSEWIVES [S1E3 « PRETTY LITTLE PICTURE »]
(ARLENE SANFORD, 2004)

Deux visages des enfants dans l'espace suburbain.

Dans *Desperate Housewives*, leur comportement est loin d'être angélique, comme en témoigne cet exemple (parmi tant d'autres).

Craignant que ne soit dévoilé la liaison qu'elle entretient avec son jardinier, et dont sa jeune voisine été témoin oculaire, Gaby tente une forme de corruption. Après avoir offert une poupée à la petite fille, celle-ci lui réclame un vélo. Puis de lui apprendre à en faire.

La capacité des adultes à négocier avec les enfants s'avère essentielle et donne lieu à bon nombre d'intrigues, dans de nombreux séries et films, toutes époques confondues.



[129]

Autre nécessité à laquelle les adultes, en particulier les parents, doivent faire face : la protection de leur progéniture.

Little Children raconte la suite d'évènements qui surviennent dans une suburb après l'emménagement d'un homme condamné pour exhibition sexuelle sur mineur. Un groupe de résidents se met à placarder le quartier d'affiches titrées « ARE YOUR CHILDREN SAFE ? » [« VOS ENFANTS SONT-ILS EN SÉCURITÉ ? »], affiches qui arborent au passage la photo du prédateur.

Par cette campagne d'affichage, les habitants ont transformé leur quartier d'ordinaire paisible en un espace quasi orwellien : le regard de *Big Brother* étant remplacé par celui du prédateur. Et à la différence du roman 1984, le regard est ici double : on invite les parents à adopter un regard protecteur sur leurs enfants, sous la menace du regard prédateur qui se trouve parmi eux...



LITTLE CHILDREN
(TODD FIELD, 2007)





SCÈNE 4

LE FOYER DANS LE NEIGHBORHOOD : L'AMBIGU RAPPORT PUBLIC-PRIVÉ

[130]

Personnages : Des animaux pilleurs de poubelles, des femmes au foyer toujours aussi désespérées, un vrai-homme dans un faux-monde, la famille la plus célèbre des États-Unis, des voisins bienveillants mais indiscrets.

Décor : Le retour du lotissement paysager, des clôtures variées, un téléviseur envahissant, une ville sous cloche, des fenêtres multifonctions.

Dépeinte par les *sitcoms* de l'après-guerre, cette « vie en ermite » des familles suburbaines peut sembler des plus étonnantes. Car quand on y repense, la notion de vie en organisée en collectivité était essentielle dans les premières *suburbs* anglaises. Avec sa démocratisation, la *suburbia* a donc complètement changé de vocation. Quand elle achète une maison dans la *suburb*, la *middle-class family* ne cherche pas un environnement social : elle veut surtout une maison.¹ Elle n'est pas non plus asociale (la présence de services, de commerces ou d'associations sportives comptent), mais cet environnement social ne constitue toutefois pas sa priorité. L'essentiel, c'est la vie de famille.

Ce repli du foyer sur lui-même est lisible au travers de plusieurs éléments, véritables marqueurs récurrents du paysage suburbain dans les fictions : la clôture, la fenêtre, la télévision.

¹ Jean Taricat, *op. cit.*, p.50.





LA CLÔTURE

La clôture est probablement l'élément le plus difficile à cerner de par sa grande variabilité aussi bien en termes d'aspect, de fonction, ou même d'emplacement sur la parcelle. Selon la place qu'elles accordent à la représentation des espaces extérieurs, les fictions rendent plus ou moins compte de l'importance de cette démarcation. Par ailleurs, la question du clôturage dans la *suburb* a donné lieu à des réponses variées selon les époques.

Lorsqu'il conçut le lotissement paysager de Riverside en 1868, Frederick Law Olmsted préconisait de proscrire toute clôture afin de préserver la fluidité du paysage : les pelouses privées et les façades des maisons pouvant ainsi se confondre avec les aménagements publics. La valeur communautaire du projet étant essentielle, une limite virtuelle était définie pour chaque parcelle : au-delà de la partie privée, une portion du jardin, quant à elle publique, demeurerait soumise à des servitudes d'entretien. Chaque propriétaire participait donc, sur son terrain, à l'entretien et aménagement collectif des rues de Riverside. C'est ce qui donna naissance à la séquence en coupe caractéristique de la *suburb* : maison / pelouse de devant / sentier piéton / terre-plein gazonné / chaussée / terre-plein gazonné / sentier piéton / pelouse de devant / maison.

Le lotissement de Riverside ne possédait pas non plus de porte d'entrée générale, au contraire de certains autres projets similaires.¹ Historiquement, cette présence d'une grille à l'entrée était pourtant fréquente dans les projets de parcs résidentiels anglais réservés à une élite.² Cette tendance à la ségrégation spatiale se retrouve aujourd'hui sous une forme extrême avec les *gated communities*, ces lotissements fermés et sécurisés en plein boom aux États-Unis depuis les années 1990.

L'exemple de Riverside montre que la question de la clôture dans les *suburbs* peut s'interroger à deux échelles : celle de la parcelle (séparation du foyer et de la rue) et celle du lotissement (le quartier et le monde « extérieur »). Parmi les œuvres de fiction du corpus étudié, c'est plus souvent la première échelle qui est traitée, notamment sous l'angle des rapports de voisinage. La seconde échelle de clôturage est peu mobilisée dans les fictions, même si l'on note quelques exemples qui s'y intéressent... mais jamais frontalement.

En effet, l'enclavement du quartier se lit plus souvent de façon indirecte : ce n'est pas que le monde « extérieur » est séparé de la *suburb* par une clôture quelconque, c'est tout simplement que ce monde du dehors n'existe pas ou peu dans l'intrigue. Cet enclavement - voire déni - du monde extérieur traduit généralement une volonté de protection vis-à-vis des dangers qui rôdent au-dehors (la *suburb* étant vue comme une enclave sécurisée). Comme nous le verrons plus longuement dans la dernière *Caméra* thématique consacrée au rapport entre les *suburbs* et les villes-centres, on peut également voir cette mise à distance comme une réaction anti-urbaine.

Pour ce qui est de l'échelle la plus petite (la séparation entre les parcelles), force est de constater que les fictions suburbaines ont largement su exploiter ce filon dans leurs histoires. Dans les films et séries, la *suburbia* - pourtant conçue comme un havre de paix sociale ! - se transforme ainsi régulièrement en un espace de conflits territoriaux. Cela donne quelques scènes des plus délirantes [voir page suivante], tant les causes des conflits sont généralement montrées comme futiles.

[131]

1 Jean Taricat, *op. cit.*, pp.21-22.

2 Jean Taricat, *op. cit.*, p.16.





THE STEPFORD WIVES [ET L'HOMME CRÉA LA FEMME]
(FRANK OZ, 2004)



[132]

THE GREAT GATSBY [GATSBY LE MAGNIFIQUE]
(BAZ LUHRMANN, 2013)



OVER THE HEDGE [NOS VOISINS LES HOMMES]
(KAREY KIRKPATRICK ET TIM JOHNSON, 2006)



EDWARD SCISSORHANDS [EDWARD AUX MAINS D'ARGENT]
(TIM BURTON, 1990)



Dans les fictions suburbaines, le thème de la *gated community* est plus tourné en dérision que critiqué ouvertement. Le film *The Stepford Wives*, dans sa version de 2004, en est une bonne illustration. Le franchissement des grilles d'entrée de Stepford par la famille Eberhart a tout de la scène d'entrée au paradis : le portail blanc qui s'ouvre majestueusement, la caméra qui effectue un travelling vers le ciel en dévoilant la belle route courbe et le paysage verdoyant, et bien sûr la musique (un chœur accompagné d'instruments). La ville clôturée apparaît donc comme un doux Jardin d'Eden, trop beau pour être vrai : avant même que n'apparaissent les premiers troubles, on se doute que c'est ce contexte particulier qui sera la cause des péripéties à venir.

Dans *The Great Gatsby* [*Gatsby le magnifique*], point de clôture physique pour séparer la frénétique ville de New York et l'idyllique West Egg (une riche suburb). La différence entre ces deux univers est essentielle dans le film, mais se traduit par des moyens autre qu'une barrière physique : sur le plan ci-contre, c'est tout simplement la couleur qui joue ce rôle. En haut, c'est New York et ses gris gratte-ciels étincelants, en bas, West Egg et sa verdure. Entre les deux, au milieu, c'est un faubourg, une sorte de banlieue ouvrière qui vit dans la crasse et les fumées.

Les films *Over the Hedge* [*Nos voisins les hommes*] et *Edward Scissorhands* [*Edward aux mains d'argent*] entretiennent l'opposition mythique du jardin et de la nature sauvage. La métaphore du jardin bien ordonné est traduite de la même manière : par une suburb aux maisons génériques (démultipliées à l'infini par la magie du cinéma d'animation du côté du film de Pixar) et des habitants qui craignent l'irruption du monde du dehors. Car ce dehors, c'est la sauvagerie, la *wilderness* tant combattue par les colons américains.

Chez Tim Burton, elle est concentrée dans le personnage androïde d'Edward et architecturée par un manoir gothique entouré d'une végétation broussailleuse ; chez Karey Kirkpatrick et Tim Johnson, elle est incarnée par des animaux pilleurs de poubelles. Et entre ces deux mondes que pourtant tout oppose mais que la curiosité attire inexorablement, la clôture est ténue : une haie impeccablement taillée dans un cas, un vieux portail en fer forgé dans l'autre.

MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S2E13, « NEW NEIGHBORS »]
(KEN KWAPIS, 2001)



[133]

Le non-respect des limites séparatives de la parcelle suburbaine constitue une faute grave, qui peut entraîner des représailles. Folle de rage après avoir constaté le taillage de sa haie par le jardinier de ses nouveaux voisins, Lois n'obtient d'eux qu'une réponse témoignant de leur lâcheté : ils déclenchent sur elle l'arrosage automatique...





Néanmoins, dans d'autres fictions, cette porosité des limites parcellaires permet aussi de faire utilement avancer des intrigues qui dépassent le simple objet du micro-conflit territorial. Les meilleurs exemples sont probablement à chercher du côté de Desperate Housewives. La série se révèle des plus instructives à ce sujet dans la mesure où la continuité visuelle que génère l'architecture de Wisteria Lane sert aux habitants autant à voir qu'à être vus. La pelouse de devant (voire la rue !) devient ainsi une vitrine que les voisins se doivent d'entretenir (il en va de leur réputation), mais ils peuvent aller plus loin que simplement la rendre présentable en la mettant à profit. [voir double-page suivante]

[134]

Une situation totalement opposée à celle de Desperate Housewives peut être observée dans le film Pleasantville¹ du réalisateur Gary Ross, sorti en 1998. Néanmoins, cet exemple est à questionner prudemment.

David est un adolescent des années 1990. Pour échapper à la morosité ambiante de son époque et au stress de sa vie familiale, David aime s'évader en regardant les rediffusions d'une sitcom des années 1950, « Pleasantville ». Cette série raconte la vie quotidienne des Parker, une famille américaine ordinaire pour laquelle tout semble aller pour le mieux. Mais par un étrange phénomène, David et sa sœur Jennifer vont se retrouver piégés à l'intérieur de la sitcom, dans le rôle des deux enfants Parker...

La question de la clôture n'est pas centrale dans le film, mais il est intéressant de s'y pencher dans la mesure où Pleasantville, sorti à la fin des années 1990, montre cette clôture un objet « caractéristique » de la *suburbia* des années 1950. Ainsi, a contrario du quartier où vivent d'ordinaire David et Jennifer, les parcelles de la *suburb* de Pleasantville sont rigoureusement clôturées [voir un peu plus loin, page 138]. Lorsque George Parker - le père - rentre du travail, on le voit très clairement quitter la rue en ouvrant puis refermant le portail pour rentrer chez lui : il passe de la sphère publique à la sphère domestique. Cela peut paraître n'être qu'un détail, mais ce simple geste de franchir une clôture est loin d'être présent dans toutes les fictions, notamment les plus récentes. Signe que désormais, dans la *suburbia* contemporaine, la limite public-privé est encore plus floue ? La théorie est tentante, mais un élément est à prendre en considération concernant l'exemple de Pleasantville.

1 Pleasantville, Gary Ross, New Line Cinema, Larger Than Life Productions, 1998.





En effet, il faut souligner que cette façon de clôturer mise en avant par le film de Gary Ross est à voir comme une parodie. La clôture qui délimite bien distinctement l'espace de vie de la maison et la rue n'est qu'un signe stéréotypé et probablement fantasmé parmi tant d'autres : avec la série *Pleasantville*, le film éponyme tourne en dérision les vraies *sitcoms* de l'après-guerre. Il est donc possible (et même probable), que cette façon de séparer les sphères de vie se fonde sur la réalité d'une époque donnée, mais il serait trop facile et dangereux d'y voir une représentation fidèle et universelle (qui serait valable pour toutes les *suburbs* de l'époque). D'autant que, quand on regarde des *sitcoms* comme *Leave it to Beaver* ou *The Adventures of Ozzie and Harriet* (qui elles, datent bel et bien des années 1950), le portail n'est pas une caractéristique architecturale permanente.¹

De fait, plutôt que de voir la clôture comme un symbole de la *suburbia* qui permet de renforcer le cloisonnement - et *in fine* le repli ? - des familles, il est plutôt intéressant de la considérer telle quelle est : comme un objet un peu flottant, plus ou moins présent et mis en avant selon les fictions. Cela n'empêche pas de constater la faible place qu'on lui accorde désormais dans les productions filmiques récentes, et d'en tirer, à l'occasion, la conclusion énoncée plus haut, à savoir que les sphères publiques et privées ont des limites finalement très floues dans la *suburb*. Mais ce qu'il ne faut pas faire, c'est généraliser et extrapoler ce constat : il n'y pas qu'une seule façon de clôturer les parcelles dans les *suburbs*, et il n'y a donc pas une seule modalité d'interaction domestique-public qui s'y opère. D'autant que ce n'est évidemment pas le seul élément qui influence sur cette interaction.

[135]

1 Le tournage de *Leave it to Beaver* utilisa comme décor plusieurs maisons au fil des saisons : celle de l'épisode pilote « *It's a Small World* » ne possédait pas de clôture, tout comme celle visible à partir de la saison 3. La maison des saisons 1 (hors épisode pilote) et 2 était bien clôturée. Voir p.139.





DESPERATE HOUSEWIVES [S1E1 PILOT] (CHARLES MCDUGALL, 2004)

Si on la compare à la séquence en coupe observée plus haut à Riverside, Wisteria Lane est organisée de façon un peu plus simple : maison / pelouse de devant / trottoir / chaussée / trottoir / pelouse de devant / maison.



[136]



Côté rue, les clôtures sont généralement basses voire inexistantes (les deux cas de figure existent), au contraire des limites séparatives latérales sur l'arrière des maisons, souvent plus hautes.

Ainsi, lorsqu'elle échappe à la surveillance de sa belle-mère qui la soupçonne d'adultère (pour justement rejoindre son amant), Gabrielle Solis est contrainte d'escalader une clôture plus grande qu'elle. Il est intéressant de remarquer l'énergie qu'elle met à franchir cet obstacle. Si on met la magie du cinéma de côté, son cheminement



reste très étrange, puisque la maison des Scavo d'où elle s'échappe est séparée de la sienne par deux autres propriétés, voir annotations ci-dessus. Dans l'épisode, le montage ne montre pas ce cheminement : soit Gabrielle est donc passée à travers deux jardins (!), soit elle est passée côté rue (dans ce cas, pourquoi franchir cette haute clôture, située sur l'arrière de la parcelle ?). La réponse importe peu (cela reste du cinéma : on peut s'arranger avec la réalité), mais l'intention filmique est dans tous les cas intéressante : le but est surtout de donner un caractère épique à cette épopée suburbaine.



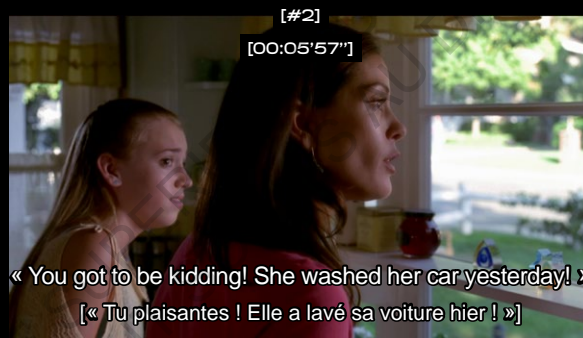
DESPERATE HOUSEWIVES [S1E6 « RUNNING TO STAND STILL »] (FRED GERBER, 2004)



La pelouse de devant trouve ici une nouvelle utilité : sa surface devient un espace de stockage temporaire des affaires, quand Bree menace de mettre ses enfants dehors.

Dans la psychologie de Bree, cet acte de déballage semble marquer un point de non-retour : d'ordinaire très soucieuse de sauver les apparences vis-à-vis de l'échec de son mariage, elle semble ici ne pas s'inquiéter que tous les voisins pourraient la voir être aussi odieuse avec ses enfants. Cet étalage des affaires de ses enfants est un acte très fort : c'est la menace ultime (son fils Andrew l'exprime très bien dans une scène avec son père peu après : « She wants me out » [« Elle veut me mettre dehors »]). Ceci souligne ainsi le caractère symbolique de la pelouse de devant, située entre les pièces de vie (avec la picture window donnant sur la rue) et la rue elle-même : être sur la pelouse, c'est être dehors (ou sur le point d'y être mis).

Finalement, cette pelouse a visiblement tout de l'espace public : on y voit, on la voit, et y on accède facilement depuis la rue. C'est aussi un espace régulièrement mis à profit de façon volontaire et essentiel dans les histoires quotidiennes de Wisteria Lane. Un exemple : le vide-grenier de Paul Youngs (S1E6), autre usage possible de la pelouse ouverte où cette fois-ci l'ouverture au public est volontaire.



[137]

Au début de cet épisode, Susan Mayer est en pleine vaisselle et surtout en pleine contemplation de Mike Delfino, son nouveau et séduisant voisin en train de jardiner. Malheureusement pour Susan, elle n'est pas la seule à avoir un faible pour Mike : sa voisine Eddie Britt compte bien le garder pour elle. Et en l'occurrence, elle tire plutôt bien parti de la continuité visuelle offerte par l'aménagement pauser de Wisteria Lane...

Les plans ci-dessus témoignent du caractère panoramique de la fenêtre : nous sommes bel et bien dans le regard de Susan, qui peut voir aussi bien chez Mike que chez Eddie depuis sa cuisine. En attestent notamment le dégradé noir à gauche [plan #3] (probablement un des montants de la fenêtre de Susan, l'image est également légèrement floue autour, comme s'il y avait une vitre). Autre indice qui confirme cette théorie : sur le plan #1 montrant Eddie et sa voiture, on remarque la présence de la clôture basse du jardin de Susan (pratique cette faible hauteur, non ?).

La rue est ici une véritable scène de théâtre où chaque habitant joue son rôle (avec plus ou moins de crédibilité : Mike est-il dupe ?). A noter que toute la scène est doublée de la musique très sensuelle Do It (Let Me See You Shake), du groupe The Bar-Kays, qui décrit la passion d'un homme regardant une femme danser.

Finalement, Wisteria Lane est-elle une scène de théâtre ou de strip-tease ?





PLEASANTVILLE
(GARY ROSS, 1998)



[01:11'56"]



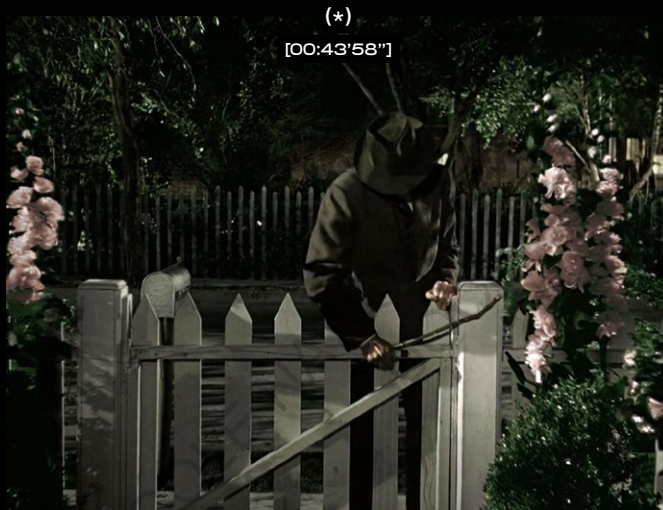
[00:17'44"]

[138]

Ci-dessus, la scène avec George Parker qui rentre du travail, au sein de la série caricaturale *Pleasantville*, située dans les années 1950. Une image similaire se retrouvait déjà dans *It's a Wonderful Life* de Frank Capra, film datant de 1947.

Par cette caricature limpide, le film *Pleasantville* semble entériner la clôture comme un des symboles de la *suburbia* de jadis, au même titre que le vendeur de lait allant de maison en maison.

A cette image d'une suburb pleine de vie, le film oppose celle - montrée pendant seulement quelques instants - des *suburbs* d'aujourd'hui, désertes mais sous le regard mobile des voitures de police...



(*)
[00:43'58"]



(*)
[00:04'16"]

IT'S A WONDERFUL LIFE [LA VIE EST BELLE]
(FRANK CAPRA, 1947)

PLEASANTVILLE
(GARY ROSS, 1998)





LEAVE IT TO BEAVER [S1E0 PILOT « IT'S A SMALL WORLD »]
(JERRY HOPPER, 1957)



Aussi caricaturales et caricaturées qu'elles furent, les sitcoms des années 1950 demeurent une trace historique de l'architecture des suburbs. L'épisode pilote de *Leave it to Beaver* nous montre ainsi que le portail et la clôture « n'allaient pas de soi », bien qu'ils constituent aujourd'hui un des clichés récurrents associés aux suburbs des *fifties*.

LEAVE IT TO BEAVER [S1E2 « CAPTAIN JACK »]
(NORMAN TOKAR, 1957)



Le jardin totalement ouvert se referma dans les épisodes qui suivirent (saisons 1 et 2).. Mais s'ouvrit de nouveau à partir de la saison 3. Une analyse détaillée de tous ces épisodes permettrait peut-être de voir l'influence de cet élément architectural sur l'intrigue, mais il y a fort à parier que cette incidence reste anecdotique.

[139]



LEAVE IT TO BEAVER [S3E?] (RÉAL. INCONNU, SAISON DIFFUSÉE À PARTIR DE 1959)





LA TÉLÉVISION

Pour revenir à une échelle de clôture plus large, on peut regarder du côté du film *The Truman Show*.¹ Le long-métrage de Peter Weir nous montre une *suburb* aux jardins bien clôturés, mais ce n'est pas ce qui est le plus remarquable. L'intérêt du film repose dans sa manière de traiter la question de la vie privée au sens large.

Truman Burbank est l'américain moyen par excellence. Il a une jolie maison, des voisins et amis sympathiques, un emploi de bureau, et une charmante épouse. Sauf que Truman ignore une chose : il est le héros d'une émission de télé-réalité. Acquis à la naissance par une société de production, il est scruté 24 heures sur 24 au moyen de milliers de caméras qui filment les moindres aspects de sa vie, vie qu'il passe ainsi sans le savoir dans une ville-décor-de-théâtre en compagnie de centaines d'acteurs et figurants. Jusqu'au jour où il commence à comprendre que quelque chose ne tourne pas rond...

[140]

En faisant de la vie de Truman l'objet d'une sitcom diffusée mondialement, la télévision brise radicalement la frontière public-privé : le terme « télé-réalité » prend ici une toute autre dimension. Cette question du rapport à la réalité est d'ailleurs au cœur de la critique portée par le film, notamment au travers du personnage de Christof, créateur de la série. Alors que Truman [*true man* : vrai homme] semble commencer à émettre des doutes sur la réalité de son existence, Christof explique lors d'une interview télévisée destinée aux spectateurs du *Truman Show* :

« *We accept the reality of the world with which we are presented. It's as simple as that.* » [01:06'12"]

[« Nous acceptons la réalité du monde qui nous est présentée. C'est aussi simple que cela. »]

Sa position est fortement critiquée par une des détracteurs de sa série qui milite pour la « libération » de Truman. Face à ces attaques, Christof lui rétorque :

« *I have given Truman a chance to lead a normal life. The world, the place you live in, is the sick place. Seahaven is the way the world should be.* » [01:07'23"]

[« J'ai donné à Truman une chance de suivre une vie normale. Le monde, l'endroit dans lequel vous vivez, est un lieu malsain. Seahaven est ce que le monde devrait être. »]

Pour Christof, Truman n'est pas un prisonnier dans une cellule dorée. Au contraire, le faux monde de Seahaven lui offre une protection et par ailleurs, Christof souligne le statut libre de Truman en s'en remettant à son libre arbitre :

« *He could leave at any time. If his was more than just a vague ambition, if he was absolutely determined to discover the truth, there's no way we could prevent him.* » [1:07'41"]

[« Il peut partir à n'importe quel moment. Si c'était simplement plus qu'une vague ambition, s'il était absolument déterminé à découvrir la vérité, il n'y a aucun moyen par lequel nous pourrions l'en empêcher. »]

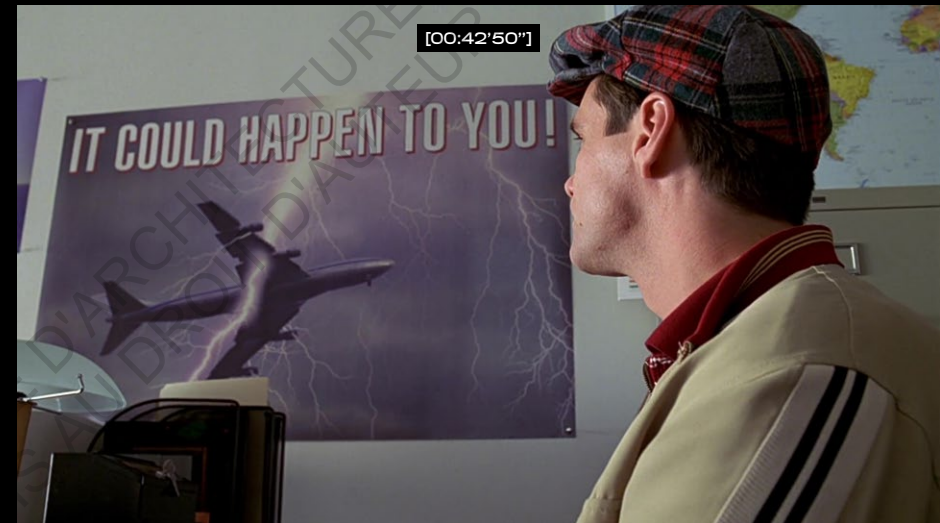
La vie à Seahaven est donc, aux yeux de Christof, la vie dont tout le monde rêve : un refuge près de la mer (Sea - haven). Sa pensée se trouve ainsi dans la continuité de la vision utopique de l'*American Dream*, symbolisé dans les années 1950-1960 par l'explosion des *suburbs*.

1 *The Truman Show*, Peter Weir, Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, 1998.





THE TRUMAN SHOW (PETER WEIR, 1998)



[141]

Le film joue tout du long sur le caractère précaire de la supercherie que constitue la vie de Truman. Pour le dissuader « subtilement » de quitter la ville de Seahaven, les créateurs de la série dont il est le héros le nourrissent de l'idée que la maison est le meilleur endroit où l'on puisse être. Quand il allume son téléviseur, Truman prend ainsi plaisir à regarder une série intitulée *Show Me The Way To Go Home* [*Montre-moi le chemin pour rentrer à la maison*].

Cela constitue-t-il, aux yeux du réalisateur Peter Weir, une sorte en abyme très cynique de ce que prônaient jadis les sitcoms - bien réelles - des années 1950 ?

Parfois, ces techniques de dissuasion subliminales sont un peu moins subtiles pour notre œil de spectateur omniscient. Mais pour Truman qui durant toute sa vie n'a jamais vécu ailleurs que dans le paradis doré de Seahaven, les indices sont bien évidemment plus dur à déceler.





Si on extrapole, l'attitude de Christof semble rejoindre celle des planificateurs urbains et politiques qui ont fait des États-Unis une nation suburbaine : il pense (tout du moins c'est ce qu'il laisse croire) que le cadre de vie construit est le meilleur rempart contre les vices du monde. Du refuge [*haven*] au paradis [*heaven*], la frontière se veut ténue... Le monde de Seahaven ne serait donc pas si différent de celui de la « vraie » *suburbia*... c'en est juste une version plus avancée. Car si la vie à Seahaven est parfaite en tous points aux yeux de Truman, c'est parce qu'elle est aussi très contrôlée, maîtrisée, artificialisée : le monde de Truman tient ainsi sous un dôme où tout est piloté par ordinateur, de la météo à la hauteur des vagues.

[142]

Difficile donc de ne pas faire le rapprochement entre la ville sous cloche où vit Truman et les projets de *gated communities* qui existent aujourd'hui : on est face à la même doctrine sécuritaire qui veut que pour vivre sereinement, il faut vivre coupé de l'extérieur. The Truman Show étend donc l'idéologie de la clôture parcellaire à celle d'une ville - voire d'une vie. Et force est de constater que sur le long terme, à en juger par le désespoir de Truman Burbank, le résultat n'est pas des plus heureux.

Au-delà du concept de vie privée, ce que le film se plaît à tourner en dérision est le conformisme du mode de vie américain. L'organisation de la fausse ville de Seahaven se fait en effet de façon très synchronisée et chronométrée, ce qui permettra à Truman d'en comprendre le caractère factice. Cet aspect routinier de la vie est aussi entretenu à dessein, au moyen de techniques d'intimidation psychologiques, ceci dans le but de dissuader Truman de voyager en dehors des limites de la ville. [voir page précédente] Le fait qu'il cherche à plusieurs reprises à s'en échapper démontre bien sa prise de conscience du caractère aliénant de cet espace de vie : pour s'épanouir, il ressent le besoin de s'enfuir, de voir le monde (du dehors). De fait, c'est lors de sa tentative finale d'évasion - avec un voilier -, qu'il parviendra enfin à échapper à cette prison dorée. En quelque sorte, Truman quitte la série en brisant le « quatrième mur » dont il a longtemps ignoré l'existence.

Bien qu'optant pour une démonstration des plus extrêmes (en faisant de la vie suburbaine un « sous-produit de la TV »¹), The Truman Show démontre que la télévision constitue elle aussi un autre élément perturbateur qui brouille les frontières du public et du privé. Si on retourne du côté de fictions moins dystopiques, on peut constater que ce sont trois sphères qui viennent s'entremêler : celle du foyer (généralement les membres de la famille), du quartier (la *suburb* proche, souvent réduite à une rue) et du monde (tout ce qui ne fait pas partie des deux premières sphères). Les causes qui conduisent à ce mélange sont très diverses selon les intrigues mais leur manifestation intervient simplement par le rôle premier du téléviseur, à savoir diffuser une information issue d'une sphère vers une autre.

Cette capacité de la télévision à transmettre des informations prend souvent des dimensions extrêmes, au point d'influencer de manière régulière sur les intrigues, comme par exemple dans The Simpsons. [voir page ci-contre] Alors qu'elle n'était présente que de façon anecdotique dans les premières *sitcoms*, la télévision fait figure aujourd'hui d'élément à part entière dans le paysage de la *suburbia*.

1 Pour reprendre le terme utilisé par Robert Beuka, op. cit., p.14.

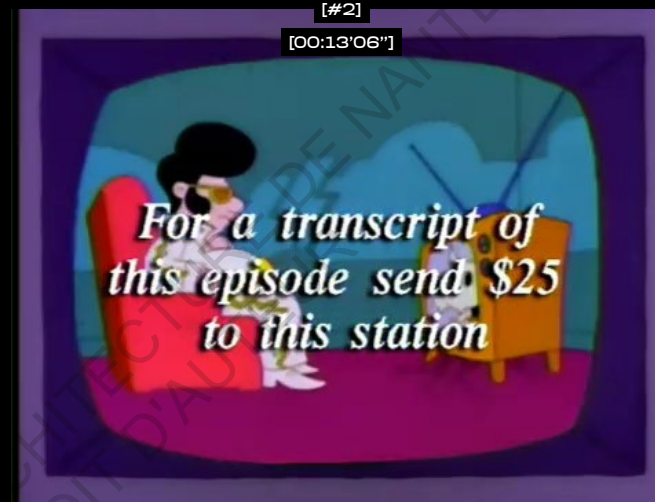


THE SIMPSONS [LES SIMPSONS]
[S14E5 « HELTER SHELTER »]
(MARK KIRKLAND, 2002)



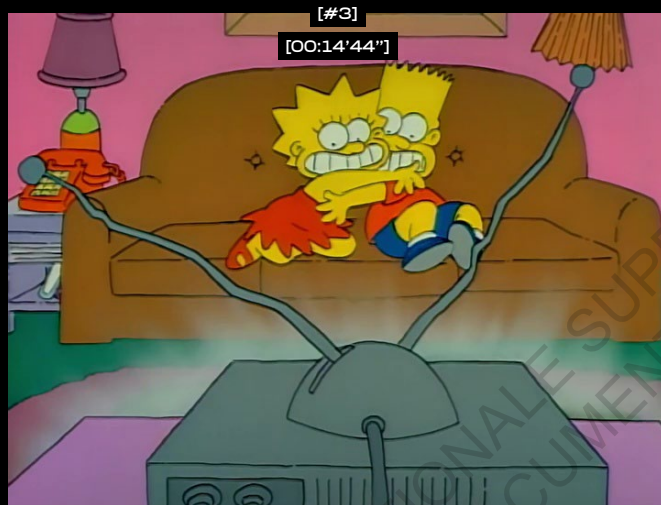
[#1]
[00:09'30"]

THE SIMPSONS [LES SIMPSONS]
[S4E19 « THE FRONT »]
(RICH MOORE, 1993)



[#2]
[00:13'06"]

For a transcript of
this episode send \$25
to this station



[#3]
[00:14'44"]

THE SIMPSONS [LES SIMPSONS]
[S1E13 « SOME ENCHANTED EVENING »]
(KENT BUTTERWORTH ET DAVID SILVERMAN, 1990)

The Simpsons est probablement l'une des séries qui offre le plus de place à la télévision au sein de ses intrigues.

Tantôt source d'information [Bart et Lisa découvrant que leur baby-sitter est une tueuse en série, #3], outil de communication [Homer diffusant une pub pour son activité de chasse-neige, #4], la télévision démontre sa capacité à influencer sur la vie de cette famille suburbaine.



[#4]
[00:09'32"]

THE SIMPSONS [LES SIMPSONS]
[S4E9 « MR. FLOW »]
(JIM REARDON, 1992)

Mais le monde de la télé en prend aussi pour son grade : en plus des piques récurrentes lancées à la FOX [productrice de la série], la série critique ouvertement les émissions de télé-réalité pour leur voyeurisme et sensationnalisme [la famille, sans logement durant l'épisode 5 de la saison 14 participant à une émission de ce type afin d'être logée gratuitement, #1] ou ses dérives mercantiles [une chaîne proposant de payer pour obtenir une copie du script d'un dessin animé... qui a été écrit gratuitement par Bart et Lisa, #2].



[143]





[144]

Dans les fictions, l'intrusion de l'objet télévisuel s'opère généralement d'une manière très forte dans la mesure où elle a lieu à l'intérieur de la maison, au cœur de l'espace sanctuaire qu'est censé être le domicile familial. Par cette présence, la télévision acquiert presque le statut de membre de la famille, puisqu'elle a accès à presque toutes les pièces, et pas uniquement le *living-room*. Il en résulte qu'elle en arrive presque à accaparer toute l'attention du foyer, quitte à les transformer en être passifs, qui ne sortent pas ou peu de chez eux. Cette critique revient souvent dans la bouche des parents en tant que reproche adressé à leurs enfants. [voir page de gauche sur la double-page suivante] Mais force est de constater que les adultes aussi se laissent souvent happer par le petit écran...

La conséquence de ceci est le renforcement de l'autonomie du foyer, ce dernier n'ayant plus besoin de sortir de chez lui pour s'informer sur ce qui se passe dans le monde. Cette autonomisation est toutefois paradoxale : si le foyer est déconnecté physiquement, il ne l'est pas mentalement : le lien est juste dématérialisé. La télévision acquiert un nouveau rôle : elle remplace la ville en étendant sa culture vers les *suburbs*. Quel besoin a donc l'américain suburbain de se déplacer jusqu'en ville ? Aucun : c'est la ville qui vient jusqu'à lui via le petit écran : « [...] **la télévision devient la ville parce qu'elle absorbe tellement d'heures de visionnage que les sorties de la famille en ville se raréfient.** »¹

Bien évidemment, cette virtualisation des échanges n'est pas propre à la vie de la famille américaine dans son pavillon suburbain, mais traduit une évolution globale de la société mondiale depuis l'avènement des nouveaux moyens de télécommunication. Il est néanmoins intéressant de la noter ici dans la mesure où cette rupture physique avec le monde extérieur contribue à renforcer le caractère indépendant du foyer qui est une des caractéristiques de la vie dans la *suburbia*. Dans certains cas extrêmes - comme celui des jeunes squatteurs de *Suburbia* [voir page de gauche sur la double-page suivante] -, cela peut même mettre en exergue une marginalisation, la télévision apparaissant alors comme l'unique façon de se rattacher au monde.

1 Mario Gandelonas, *op. cit.*, p.32.





Cette intrusion à l'intérieur de la maison est toutefois celle qui semble la plus naturelle (puisqu'il s'agit de l'endroit où est généralement installé le téléviseur). *A contrario*, certaines fictions donnent à voir un autre cas de figure, bien plus significatif : l'irruption physique de la télévision dans la rue - et/ou le plus souvent dans le jardin - avec des journalistes et cameramen armés de micros ou de grosses camionnettes surmontées d'antennes satellites. La pelouse de devant montre là sa totale accessibilité, et qu'elle soit clôturée ou non n'y change pas grand-chose pour ces guerriers télévisuels chargés de s'y introduire. [voir page de droite sur la double-page suivante]

L'invasion du monde de la télé fait gagner à la pelouse de devant un nouveau statut. Le jardin n'est plus uniquement un espace de transition entre la rue publique et la maison privée : il accueille le monde, et devient un décor dans lequel la famille se dévoile - bon gré mal gré - aux yeux des téléspectateurs. Cet espace se retourne alors souvent contre ses propriétaires : ce n'est plus une pelouse bien maîtrisée et judicieusement mise à profit [cf. les exemples cités plus haut dans *Desperate Housewives*], mais une estrade où la famille suburbaine doit être jugée. Après la « vitrine familiale » qui accueillait généralement quelques visiteurs souvent issus du voisinage, on est désormais face à un cabinet de curiosités accessible par une foule d'étrangers venant potentiellement du monde entier.

[145]

On comprend ainsi que la télévision est donc un objet extrêmement paradoxal. Conçue pour relier le foyer au monde, elle génère au final son repli sur lui-même. Et en même temps, elle arrive, à certaines occasions, à étaler publiquement par la magie des ondes ce qui relève d'ordinaire de sa vie domestique.





SUBURBIA
 (PENELOPE SPHEERIS, 1984)



THE BURBS'
 [LES BANLIEUSARDS]
 (JOE DANTE, 1989)



EDWARD SCISSORHANDS
 [EDWARD AUX MAINS D'ARGENT]
 (TIM BURTON, 1990)



Élément récurrent des fictions, la télévision n'a plus à démontrer son pouvoir à accaparer l'attention, partout dans la maison. La prise de conscience de sa capacité d'aliénation conduit parfois les personnages à tenter de la combattre [#B] pour reconnecter ses « prisonniers » à la réalité [#B-2 : Marge demandant à Lisa et Bart d'entretenir le jardin].

Néanmoins, la télévision est aussi un moyen de garder ce lien avec l'extérieur, voire parfois le seul moyen pour ceux qui sont exclus de la société [#A-1]. La capacité d'information de la télé peut enfin en faire un outil d'avertissement puissant [#C-2 : Gaby comprenant grâce à un portrait-robot montré au journal télévisé que son mari Carlos a probablement passé à tabac le réparateur du câble qu'il pensait être son amant].

[146]

THE SIMPSONS [LES SIMPSON]
 [S9E12 « BART CARNY »]
 (MARK KIRKLAND, 1998)



DESPERATE HOUSEWIVES
 [S1E4 « WHO'S THAT WOMAN? »]
 (JEFF MELMAN, 2004)



Dans *The Graduate*, la télévision sert à opérer un raccord-objet¹ entre une scène montrant Benjamin Braddock chez lui et une autre dans la chambre d'hôtel avec son amour de l'été, Mrs. Robinson. Par l'oisiveté de Benjamin - que ses parents ne tarderont pas à lui reprocher -, le temps s'étire, et le téléviseur renforce ce sentiment de passivité.

En dehors de cette scène, l'objet reste peu mobilisé, mais fait néanmoins partie du décor : c'est une sorte d'élément passif dont l'utilité n'est pas établie clairement mais qui doit être là pour ancrer l'intrigue dans un contexte historique (au même titre que l'arrivée en avion de la première scène ou les multiples déplacements en voiture).

THE GRADUATE [LE LAURÉAT] (MIKE NICHOLS, 1967)



1 Un raccord-objet est un type de transition où un même objet se retrouve dans le plan de départ et d'arrivée. Autre exemple p.155.



EDWARD SCISSORHANDS
[EDWARD AUX MAINS D'ARGENT]
(TIM BURTON, 1990)

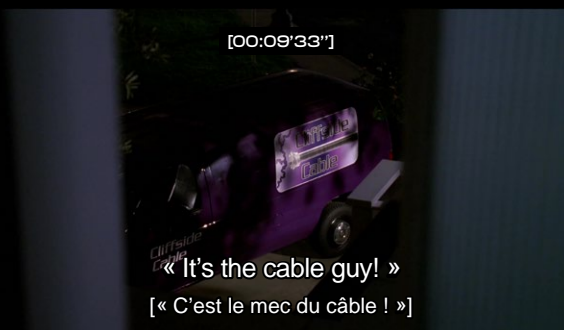


THE BURBS'
[LES BANLIEUSARDS]
(JOE DANTE, 1989)



Face à l'irruption des journalistes, les suburbanites ont généralement deux options : tenter de les fuir en se retranchant chez soi (la porte de la maison devient alors la véritable frontière de l'intimité) ou bien les mettre à profit en acceptant les interviews.

DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E4 « WHO'S THAT WOMAN? »]
(JEFF MELMAN, 2004)



MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S5E21 « REESE JOINS THE ARMY - PART 1 »]
(STEVE LOVE, 2004)



Desperate Housewives - comme souvent jusqu'au-boutiste - trouve un autre moyen de faire rentrer la télévision chez les habitants de Wisteria Lane. Le réparateur du câble arrive chez Gaby au moment où celle-ci est avec son amant ! Finalement, le réparateur se blessant chez eux, Carlos croira que c'est lui l'amant de Gaby... Un quiproquo qui finira tragiquement [voir page précédente].

Autre cas extrême dans Malcolm in the Middle : l'arrestation de Hal (encore en pyjama) par le FBI se transforme en une humiliation publique devant les caméras. Comme souvent dans la série la scène est absurde mais souligne le voyeurisme malsain des Journalistes et la brutalité des forces de police, deux monstres frappant régulièrement les suburbs.

[147]

THE VIRGIN SUICIDES [VIRGIN SUICIDES] (SOFIA COPPOLA, 2000)



Cette scène est un peu une mise en abyme du monde suburbain : déjà le cadre du film The Virgin Suicides, la suburb et ses habitants constituent aux yeux de cette Journaliste un décor idéal pour son reportage.

Malheureusement pour elle, les quatre filles Lisbon (attachées à l'arbre en signe de protestation contre son abattage) viennent de fuir devant l'arrivée des caméras. Déjà bouleversées par le suicide de leur sœur, les jeunes filles refusent donc clairement de voir leur vie privée à nouveau mise à mal. Leur fuite laisse cependant le champ libre aux élasueurs venus abattre l'arbre...

On parlait ci-dessus de monstre : La télévision est-elle comme un loup qui rôde dans les rues des suburbs pour dévorer les petites filles ?





COPS [S32E2 « OUNCE OF CONFIDENCE »] (RÉAL. INCONNU, ÉPISODE DIFFUSÉ EN 2019)
(SÉRIE CRÉÉE PAR JOHN LANGLEY, MALCOLM BARBOUR, 1989)

[148]



COPS constitue un exemple de série télévisée un peu à part dans le corpus puisqu'il ne s'agit pas d'une fiction.

La série raconte les interventions menées par des départements de police des quatre coins des États-Unis. Sur son site officiel il est ainsi précisé à propos du déroulement des épisodes : « Sans narration ni dialogue scénarisé, il dépend entièrement du commentaire des agents et des actions des personnes avec lesquelles ils entrent en contact. ».

La série n'a, de fait, pas de décor préétabli, mais on constate une certaine récurrence des quartiers suburbains les plus défavorisés. Se vantant d'être « la première et la plus authentique émission de télé-réalité existant à ce jour », COPS offre un exemple particulièrement saisissant du regard que peut porter la télévision jusque dans des espaces privés que cela soit les domiciles ou véhicules des personnes interpellées. Ces dernières sont montrées à visage découvert.





LA FENÊTRE

Le dernier marqueur de ce lien public-privé singulier généré par les *suburbs* est tout aussi ambigu que la télévision : il s'agit de la fenêtre. Mais pour jouer son rôle, la fenêtre n'a, contrairement à la télévision, nul besoin qu'une équipe de journalistes ne débarque sur la pelouse de devant ou même que la famille ne possède une antenne.

L'observation via la fenêtre est probablement une des pratiques les plus facilement observables dans les fictions, tous genres et époques confondus.¹ L'explication réside dans l'architecture même de la *suburb* contemporaine : la proximité des maisons, leur faible hauteur (généralement 1 étage au maximum), et la continuité visuelle offerte depuis la rue facilite grandement les regards indiscrets.

Toutefois, cette capacité d'observation offerte par la fenêtre est bien bidirectionnelle : on voit autant depuis l'intérieur des maisons que l'on est vu. La baie vitrée - *picture window* [*fenêtre-image* si on traduit littéralement] - porte le regard et fait de la maison un poste d'observation privilégié. La vue du *suburbanite* s'ouvre ainsi aussi bien sur le jardin et sa nature (la fenêtre devient tableau que l'on contemple, surtout dans les premières *suburbs* peu densément bâties) ou sur la rue (la fenêtre devient la version domestique du panoptique des prisons de Jeremy Bentham). Qu'elle s'ouvre sur la rue ou le jardin, la fenêtre nous rappelle la définition évoquée plus haut du *neighborhood* comme « *horizon d'activités* », horizon que peut définir à l'envi l'américain suburbain.²

Cette visibilité depuis et sur la rue est une caractéristique fondamentale de la vie suburbaine qui peut apparaître comme paradoxale : comment mener une vie de famille sereine avec tous ces regards autour ? Ce périlleux exercice est ce qui constitue le pain quotidien de bon nombre de séries, *Desperate Housewives* là encore en tête. La série de Marc Cherry montre une nouvelle fois son aptitude à mettre en scène le large éventail de rôles joués par un simple objet comme la fenêtre. Mais cette série n'a pas l'apanage de l'usage de la *picture window* : quasiment toutes les fictions du corpus l'utilisent à un moment ou un autre.

[149]

1 Pour R. Beuka, la question de la perte d'intimité provoquée par la fenêtre des pavillons suburbains devient un objet récurrent des fictions à partir de la Guerre Froide. Cf. Robert Beuka, *op. cit.*, p.92.

2 Voir page 67.





DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E6 « RUNNING TO STAND STILL »]
(FRED GERBER, 2004)



DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E3 « PRETTY LITTLE PICTURE »]
(ARLENE SANFORD, 2004)



[150]



DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E4 « WHO'S THAT WOMAN? »]
(JEFF MELMAN, 2004)

Desperate Housewives use à foison de la fenêtre pour toutes sortes d'usages : pour voir et être vu [images du haut], ou bien pour échapper à des situations dérangeantes [Gabrielle Solis qui fuit la surveillance de sa belle-mère, image ci-contre, péripétie racontée p.136].

L'image en haut à gauche montre également un autre rôle : la fenêtre comme décor. Dans la série, ce décor est cependant rarement neutre : quand on nous laisse le voir, c'est qu'il y a un message à en tirer. Ici, c'est la présence de Paul Young tondant sa pelouse et observée par Susan [à droite au premier plan avec Julie]. Ce qui sera confirmé par un plan suivant, zoomé sur Paul et sa conversation avec Julie. Parfois, le son de la rue joue aussi le rôle d'indice complémentaire, aidant à anticiper sur les événements qui sont sur le point d'arriver (par exemple, un bruit de moteur qui indique que Gabrielle se fait embarquer sa voiture par la fourrière, S1E10).

Mais la *picture window* ne remplit pas uniquement le rôle d'outil pour que les personnages puissent voir : elle permet aussi au spectateur de rentrer mentalement dans la vie des personnages. La fin de l'épisode 3 de la saison 1 est intéressante à ce titre : la caméra, placée à l'extérieur, regarde à l'intérieur des maisons de Wisteria Lane par les fenêtres [ci-dessus]. Ici, deux raisons expliquent ce choix.

La première est scénaristique : Paul Young plante bruyamment un panneau « A VENDRE » sur son terrain, ce qui alerte donc les voisins qui regardent par leurs fenêtres. L'autre raison est plus psychologique. Ce placement à l'extérieur a pour but de nous mettre dans la position d'un éventuel voyeur. Légèrement gêné par les reflets et montants des fenêtres comme le serait un véritable voisin indiscret, nous sommes confirmés dans cette impression qu'on ne devrait pas être là. Ce choix filmique renforce ainsi le caractère subjectif de la caméra et souligne par la même occasion que l'architecture de la *suburb* facilite ces comportements malsains.





HOUSE PARTY (REGINALD HUDLIN, 1990)



[151]

House Party propose de nombreuses illustrations des fonctions de la fenêtre en milieu suburbain. Parmi ces différents rôles, il y a notamment les plus classiques et d'autres plus inattendus :

- Offrir un regard sur la rue pour les habitants [comme lorsque le voisin de Play appelle la police à cause du bruit causé par la fête de ce dernier, image ci-contre] ;
- Devenir un outil pour communiquer avec des amis attendant dans la rue [chez Sherane, image en haut à droite] ;
- Permettre à Kid de s'enfuir de chez Sidney [non-montré ici] ;
- Permettre de voir dans l'intimité des foyers [quand Kid, se retrouvant dans un jardin, voit un couple faisant l'amour dans leur chambre, image en haut à gauche]. A noter qu'ici, le jardin était bel et bien clôturé par une haute palissade... que Kid a franchi sans soucis car ayant à ses trousses un groupe de délinquants.

La fenêtre est donc un élément qui est loin d'être neutre, et participe activement à brouiller la limite entre le foyer et la rue.





S'appuyant sur les travaux de Lewis Mumford, Robert Fishman disait que la *suburbia* était « un effort collectif pour mener une vie privée ».¹ A en juger par la place accordée à l'espionnage entre voisins dans les fictions suburbaines, on serait enclins à penser qu'il s'agit plutôt d'un effort collectif pour ne mener aucune vie privée !

Néanmoins, le fait d'être perpétuellement épié ne serait peut-être pas si dramatique qu'on pourrait le croire. C'est la théorie défendue par Jane Jacobs dans le chapitre « *La rue et la prise en charge des enfants* » de son ouvrage *Déclin et survie des grandes villes américaines*.² Selon elle, c'est par cette surveillance généralisée que les enfants s'auto-responsabilisent en public.³ Bien qu'elle critique fortement la *suburb* - comme nous l'avons vu plus haut à propos de la question de la nature - Jane Jacobs offre ici une opinion qui, replacée dans le cadre des espaces suburbains, invite à reconsidérer les qualités de ces derniers. La sociologue Gerda Werkelé insiste d'ailleurs sur la qualité de ses travaux :

[152]

« [...] elle [Jane Jacobs] a été en avance sur son temps en affirmant que nous devrions nous intéresser au vécu quotidien des habitants, et aux manières par lesquelles l'urbanisme et le décor urbain diminuent ou augmentent le sentiment de sécurité. »⁴

Une influence *a priori* plutôt positive dans les *suburbs* : puisque la surveillance de la rue est rendue plus facile par l'architecture, la protection et la bonne éducation des enfants se retrouvent logiquement facilitées elles aussi. Ce qui permet ainsi de faire de la *suburbia* un espace largement approprié par les plus jeunes : à la fois terrain de jeu - et de bêtises -, l'espace suburbain comme royaume des enfants est une image largement mise en avant dans les fictions.

1 *Bourgeois Utopias*, Robert Fishman, 1^{er} éd., New York, Basic Books, 1989, préface, p.X, cité par Jean Taricat, *op. cit.*, p.25.

2 Jane Jacobs, *op. cit.*

3 *Ibid.*, p.90.

4 Gerda Werkelé et Anne Querrien, « De la "coveillance" à la ville sûre », *Les Annales de la Recherche Urbaine* [Vol. 83, N°1], 1999, pp. 164-169.

Malheureusement, comme on pouvait s'y attendre, cet enjeu de surveillance entraîne aussi des dérives. Cette volonté de protection du quartier peut conduire vers de la surveillance de voisinage [*neighborhood watch*] et créer un sentiment de paranoïa ambiante. Comme nous l'avons vu plus tôt concernant la question de la clôture, les fictions suburbaines se sont assez peu saisies du modèle ultrasécuritaire de la *gated community* dans leurs histoires ; *a contrario*, il semblerait que le *neighborhood watch*, plus modéré, fut quant à lui davantage mobilisé. [voir page ci-contre]

Il n'y a probablement pas que sur les enfants que l'œil de la rue agit. La domination par le regard est une des idées qu'explicitait Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Grâce à la fenêtre, l'habitant devient bel et bien membre de ce que le philosophe appelait la « *machine panoptique* » :

« Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la *machine panoptique*, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage. »⁵

Dès lors, c'est une certaine normalisation des comportements qui peut se mettre en place en réponse à ce que Jacobs appelle quant à elle une « *suspicion généralisée sur le voisinage* ». Citant des études menées en Angleterre, elle note que cette méfiance des habitants, qui peut se traduire *in fine* par l'érection de clôtures et une attitude distante, serait un « *réflexe psychologique complexe* » visant à les protéger des pressions pour leur faire « *mener un mode de vie uniforme* ». On tient sûrement là une des explications à la volonté inébranlable des *suburbanites* des fictions de sauver les apparences. Le moindre pas de côté pour sortir du rang et ce sont tous les regards qui se retrouvent braqués sur vous ! Bien que souvent exagérée, cette dimension conformiste de la *suburb* a trouvé un large écho dans les fictions. [voir double page suivante]

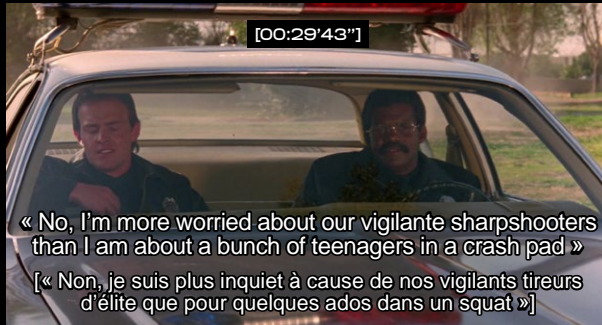
5 Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003, p.219.

6 Jane Jacobs, *op. cit.*, p.75.





SUBURBIA
(PENELOPE SPHEERIS, 1984)



SAFE
(TODD HAYNES, 1995)



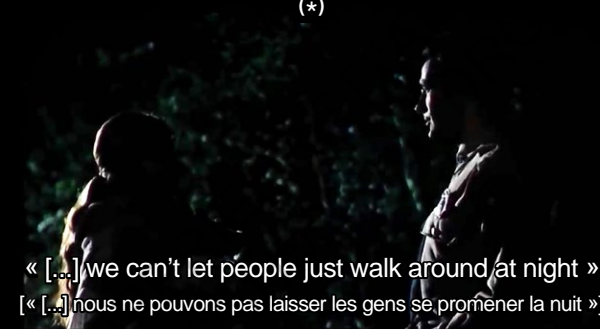
THE BURBS'
[LES BANLIEUSARDS]
(JOE DANTE, 1989)



DESPERATE HOUSEWIVES
[S1E5 « COME IN, STRANGER »]
(ARLENE SANFORD, 2004)



THE STEPFORD WIVES
[LES FEMMES DE STEPFORD]
(BRYAN FORBES, 1975)



LITTLE CHILDREN
(TODD FIELD, 2007)



Parfois, la présence de voisins vigilants crée aussi des tensions avec les forces de l'ordre « officielles » : c'est le cas dans *Suburbia*, où deux voisins armés épient incessamment les jeunes du squat... Les forces de l'ordre semblent avoir un statut particulier dans les *suburbs* : c'est une sorte d'autorité supérieure - parfois déshumanisée et anonymisée - qui rôde jour et nuit et peut aider à l'organisation de patrouilles d'habitants, comme dans *Desperate Housewives*.

Garante du maintien de l'ordre, la présence policière est peu remise en question, mais interroge tout de même face à son caractère intrusif.

Ainsi, dans le film *Safe*, une voiture de police passe devant la maison de Carol pendant la nuit et lui demande si elle va bien (braquant ses phares sur elle) alors qu'elle est juste en pyjama dans son jardin... Une scène similaire est visible dans *The Stepford Wives*, où Joanna se retrouve nez-à-nez avec un policier en pleine nuit [évoqué également p.211].

L'enjeu des patrouilles d'habitants est souvent la naturelle protection des biens et des personnes, notamment après que des événements inquiétants se soient produits. Cependant, les fictions montrent aussi que, souvent, ces patrouilles sont le prétexte pour camoufler une curiosité malsaine (comme dans *The Burbs'* où des voisins étranges viennent d'emménager) voire servir de défouloir émotionnel (dans *Little Children* où un des voisins harcèle et agresse le prédateur sexuel qui s'est installé dans le quartier et qui n'a encore rien fait de répréhensible).





Deux exemples de l'importance - presque subliminale - du montage et de la mise en scène.

Dans cet épisode de *Desperate Housewives*, la similitude des habitudes de consommation et des routines quotidiennes est soulignée par l'enchaînement des plans.

Les deux procédés filmiques montrés ici (le raccord-objet et le raccord-mouvement) créent une fluidité dans la lecture qui aide à lire l'univers de la série comme une unité cohérente. Malgré leurs différences aussi visibles à l'écran (âge, modèle familial, carrière professionnelle, goûts...), les 4 *desperate housewives* partagent des habitudes : ici la lecture du journal pendant leur petit-déjeuner.

Dans le cas du raccord-mouvement [en bas], il faut noter que cet effet est particulièrement facilité par les décors, tous réalisés en studio (les maisons visibles dans les scènes en extérieur sont simplement des façades).

Ce type de procédé filmique est très fréquent dans la série, ce qui permet de montrer un double visage de la vie suburbaine : *Desperate Housewives* s'attache à montrer que la singularité des foyers persiste en dépit d'un certain conformisme ambiant.

[154]



[00:04'11'']





↑ RACCORD-OBJET

Au moment où Zach Young se saisit du verre de jus d'orange, le changement de plan [cut] est immédiat. On retrouve alors la « suite » du mouvement avec Gaby Solis, quelques maisons plus loin...

[155]

Scène de routine du petit-déjeuner : La caméra passe dans le mur, puis ressort dans le salon d'une autre maison... et ainsi de suite, jusqu'à avoir montré les 4 *desperate housewives*.

↓ RACCORD-MOUVEMENT

[LES IMAGES SE LISENT DE DROITE À GAUCHE POUR SUIVRE LE MOUVEMENT DE CAMÉRA]



Sam Lloyd





THE TRUMAN SHOW
(PETER WIER, 1998)

[00:48'58"]



[156]

« Beautifully synchronized, don't you agree? »
[« Magnifiquement synchronisé, tu ne trouves pas ? »]

Deux traitements de la question du conformisme dans les suburbs :

La dénonciation classique (et récurrente) par une forme d'exagération : Ici, le trafic ultra-synchronisé de Seahaven, un nouvel élément qui permet à Truman de comprendre la facticité de son monde.

THE BURBS' [LES BANLIEUSARDS]
(JOE DANTE, 1989)

[00:52'13"]



La dénonciation par la différence : En plaçant une maison mal entretenue dans un voisinage quant à lui impeccable, la non-conformité devient une bizarrerie. On retrouve aussi cette façon de faire dans *Malcolm in The Middle* (avec un jardin dans un état comme ci-dessus), *Little Children* (un papa père au foyer), *Pleasantville* (jeu colorimétrique : l'arrivée d'éléments en couleur dans une suburb en noir et blanc).





« **Les lieux contribuent indéniablement à faire de nous ce que nous sommes.** » résume Thierry Pacquot.¹ On peut donc en apprendre sur nous en questionnant les lieux dont nous faisons partie : c'est un raisonnement déductif.

A l'inverse, l'inductif serait-il possible ? Pourrait-on comprendre les grandes vérités d'un lieu en se concentrant sur certains éléments constitutifs de ceux-ci ? Partons du principe que c'est possible en prenant trois éléments récurrents du paysage suburbain : que nous apprennent la clôture, la télévision et la fenêtre sur les *suburbs* ?

Déjà, on remarque que l'on se retrouve dans une situation analogue à celle du Riverside de jadis (où les séparations existaient mais n'étaient pas physiques). Des observations de ces trois éléments, on retient que les *suburbs* des fictions ont virtualisé et brouillé la limite public-privé. Mais à la différence de la ville sans clôture d'Olmsted, ce n'est ici pas la simple disparition physique de la clôture qui génère cette situation mais au contraire la mise en place d'un ensemble d'éléments distincts. La meilleure preuve c'est que même clôturées, les parcelles des *suburbs* ne garantissent en rien la vie privée de leurs occupants : il y a mille et une façons, pour le voisin indiscret, de découvrir ce qui se trame à côté de chez lui.

Néanmoins, il faut une nouvelle fois tempérer ce portrait esquissé par les fictions. Même si ce voyeurisme ambiant de la *suburbia* que nous montrent les films et séries n'est probablement pas impossible à observer dans la réalité, il n'en reste pas moins qu'il a pour objectif premier de servir des intrigues fictives et inhabituelles. Car si les fictions suburbaines partent d'un matériau réaliste (la vie de la famille américaine lambda), elles en font souvent des histoires peu communes : trafic de drogue (Weeds², The Simpsons), meurtres et/ou suicides (Desperate Housewives, 13 Reasons Why³), pédophilie (Little Children), personnages androïdes (Edward Scissorhands, The Stepford Wives) ou extra-terrestres (American Dad!⁴, South Park⁵) pour ne citer que quelques exemples.

Il en résulte que les méthodes pour faire avancer l'histoire sont tout aussi inhabituelles : espionnage, chantage, menaces (parfois mises à exécution), appels à la police, intrusion des chaînes de télévision et/ou de journalistes... Les fictions ne nous montrent pas des *réalités* (tout du moins pas forcément) mais plutôt des *possibilités* qui sont en l'occurrence facilitées par un contexte social et architectural particulier : celui de la *suburbia*. Cette dernière crée effectivement un rapport public-privé sensiblement différent, et la fiction l'exagère... bien souvent dans un but satirique.

[157]

1 Catherine Calvet, « Thierry Pacquot : "Les lieux contribuent indéniablement à faire de nous ce que nous sommes" », Libération, 4-5 juillet 2020, pp.18-19.

2 Weeds [Série], Jenji Kohan, Lions Gate Television, Tilted Productions, Weeds Productions, 2005.

3 13 Reasons Why [Série], Brian Yorkey [créat.], July Moon Productions, Kicked to the Curb Productions, Anonymous Content, 2017.

4 American Dad! [Série], Mike Barker, Seth MacFarlane et Matt Weitzman [créat.], 20th Century Fox Television, Atlantic Creative, Fox Television Animation, 2005.

5 South Park [Série], Trey Parker, Matt Stone et Brian Graden [créat.], Comedy Central, Braniff, Comedy Partners, 1997.





Ensuite de ce constat découle le second, à savoir que ce qui pâtit de ce nouveau rapport public-privé, c'est l'espace public lui-même.

En effet, les fictions permettent de se rendre compte du caractère secondaire des espaces publics dans la *suburb*. Plusieurs degrés de ce nouveau rapport à l'espace public peuvent alors être distingués :

- [1] **Autarcie totale** : La vie dans la *suburb* se résume à la maison, et donc principalement à la vie de la famille. Hormis l'espace de la rue, pas ou peu d'actions significatives se déroulent dans un espace public. Les fictions qui représentent le mieux cette situation sont les *sitcoms* des années 1950.
- [2] **Vie collective intégrée** : L'intrigue ne se déroule pas uniquement dans la maison, car la *suburb* possède en son sein des lieux de rassemblement ou d'activités. Le caractère intégré de ces espaces peut s'identifier comme tel grâce à la présence de personnages issus du quartier ou grâce aux décors visibles qui attestent que l'on est bien dans la *suburb* (et que l'on n'en sort pas !). Évidemment, ce n'est pas forcément toujours évident à constater. Exemples : The Stepford Wives (dans sa version de 2004 où la grille d'entrée de la Stepford est clairement visible au début du film) ou le film The Burbs [Les Banlieusards].²
- [3] **Vie collective extériorisée** : La famille navigue de manière plus ou moins fluide entre sa maison et des espaces complètement extérieurs à la *suburb* (lieux de travail, d'étude, de vacances). Cela n'empêche pas la fiction d'être toujours centrée autour de la maison (tous les épisodes ou presque montrant le domicile, souvent comme point de départ de l'intrigue), mais l'histoire est souvent plus riche, intègre plus d'actants extérieurs. Exemples : Malcolm in the Middle, The Simpsons, Modern Family.

[158]

Ce cas d'extériorisation de la vie collective [3] est des plus intéressants, car comme celui de l'autarcie totale [1], il renvoie l'idée d'une pauvreté des *suburbs* en matière d'espaces publics. Concrètement, la conséquence dans les fictions est que les personnages sont obligés d'aller chercher ces espaces en dehors de la *suburb*. L'univers de l'intrigue s'étire alors entre deux extrêmes : la maison et des lieux publics lointains (souvent non-situés précisément). Entre les deux, le quartier suburbain se réduit à peu de chagrin, généralement quelques plans et scènes sur la rue.

D'un point de vue purement historique, cette pauvreté paraît être un constat plutôt juste. Elle est fondée idéologiquement (on a vu que les familles venaient dans les *suburbs* principalement pour mener leur vie et pas pour un environnement social). D'autant que lors de l'explosion des *suburbs* dans les années 1950-1960, les aménagements et équipements publics n'étaient pas la priorité des promoteurs qui réduisaient déjà au maximum la taille des parcelles... D'où une conséquence logique : les *suburbs* sont conçues² pour ce repli domestique : on fait des maisons isolées sur leurs parcelles, clôturées, avec des rues en cul-de-sac où il y a peu de passage... Le repli est physique (les familles restent chez elles) mais aussi fonctionnel (elles y restent car il n'y a rien à faire dans le quartier : toutes les activités comme le travail, les études ou les courses se trouvent en dehors du lotissement suburbain).

Mais attention, si ce repli peut se jouer à l'échelle domestique, il peut également avoir lieu à celle du quartier suburbain. On est alors dans le cas [2] : la vie collective est circonscrite spatialement à une rue ou plusieurs.

A priori, cette situation est plus enviable que les autres : la *suburb* n'est alors pas une cité-dortoir, mais bien un espace de sociabilités de proximité. C'est ce que l'on retrouve dans Desperate Housewives notamment : les voisins ne sont pas des étrangers mais se connaissent et, potentiellement, s'apprécient.

2 C'est vrai aussi bien pour les *suburbs* de la seconde moitié du XIX^{ème} s. (avec des parcelles de plusieurs hectares qui isolent les maisons les unes des autres) que celles d'après 1950 (qui généralisent les voies en cul-de-sac, et renoncent aux ambitions paysagères ainsi qu'aux espaces et services publics...). Bien qu'elles se doteront aussi d'équipements et commerces avec le temps - évolution évoquée ici dans la *Caméra 4 -*, les *suburbs* persistent néanmoins dans la séparation par zones des fonctions (résidentielles, commerciales...).

1 The 'Burbs [Les banlieusards], Joe Dante, Imagine Entertainment, Paramount Pictures, 1989.





Mais en s'intéressant justement à Desperate Housewives sur ces questions de sociabilité de proximité, on se rend rapidement compte de l'imperfection de ce modèle. Si l'on reconnaîtra aisément que Leave it to Beaver et consorts étaient de trop belles *sitcoms* pour refléter la réalité il y a 70 ans, la série de Marc Cherry a aussi une certaine tendance grossir un peu trop le trait. Toutefois, elle le fait en bien comme en mal, et c'est ce qui nous aide à mieux comprendre ce qui se joue dans les *suburbs*. Dans cette volonté de compréhension, on peut - une fois n'est pas coutume -, regarder du côté des travaux de Jane Jacobs.

Jane Jacobs était une fervente défenseuse de la ville, ou pour être plus précis, d'une certaine idée de la ville : dense, diversifiée économiquement, socialement, fonctionnellement. Quelqu'un découvrant les *suburbs* aurait pu logiquement penser qu'*a priori* leur hégémonie résidentielle (et par conséquent l'absence de lieu de services) aurait généré une absence de sociabilités. Et c'est effectivement ce que montraient les *sitcoms* de l'après-guerre. Mais dans des fictions plus récentes comme Desperate Housewives, il n'en est rien : à Wisteria Lane, les liens entre voisins se tissent quand même, notamment grâce à de l'entraide, les discussions dans la rue et la surveillance des enfants.

Pour autant, selon les critères de Jane Jacobs, Wisteria Lane ne constituerait pas un « bon quartier urbain » car si la rue possède de bons contacts de voisinage, il lui manque une autre caractéristique qu'elle estime essentielle : la préservation de l'intimité. Aux yeux de Jacobs la séparation privé-public est en effet capitale. Mais elle ne se construit pas avec des clôtures. Cela peut paraître paradoxal, mais selon elle, cette intimité découle de la présence d'espaces publics et de lieux de services. Car sans de tels endroits, les habitants se retrouvent soit dans une absence totale de liens sociaux, soit - et l'expression fait étrangement penser à Wisteria Lane - dans « ***l'obligation de mettre en commun beaucoup de choses*** ».¹

Jacobs utilise le terme « *tout collectif* » pour désigner cette situation :

« ***La formule du "tout collectif" désigne de façon appropriée bien que peu séduisante un dogme très ancien chez les urbanistes selon lequel, comme les habitants d'un quartier ont quelque chose en***

commun, ils doivent, de façon obligatoire, avoir beaucoup de choses en commun. Ce dogme, présenté comme une panacée pour les nouvelles banlieues², possède un pouvoir destructeur lorsqu'il est mis en œuvre dans une cité : cette obligation de mettre en commun beaucoup de choses provoque en fait la désunion chez les habitants. »³

Quand on regarde les intrigues de Desperate Housewives, le terme « désunion » résonne comme un doux euphémisme pour parler de meurtres, suicides, incendies... En appliquant le constat de Jacobs on comprend que ces situations extrêmes découlent du fait que dans la série, la *suburb* n'est pas le théâtre d'une véritable vie sociale mais plutôt de ce qu'elle appelle une « *extension de la vie privée* » poussée elle aussi à son paroxysme. Les habitants vivent presque les uns sur les autres, et la construction de la série l'illustre à merveille : toujours, chaque intrigue concernant un foyer est influencée ou a des répercussions sur ce qui se passe quelques maisons plus loin. Un effet boule de neige en somme.

Effectivement, il faut le souligner, par l'absence de lieux véritablement publics à même d'attirer du monde ne vivant pas directement à proximité, les *suburbs* génèrent cette forme d'entre-soi. Les foyers ne tissent des liens sociaux qu'avec des personnes qui leur ressemblent : cela n'a rien à voir avec ce qui se passe dans une rue animée où les contacts qui « ***n'ont pas de but précis et sont le plus souvent dus au hasard [...] n'en constituent pas moins la petite monnaie qui vient accroître la richesse d'une cité, dans le domaine de la vie sociale.*** ».⁴

Comme Jacobs le défend ardemment, la capacité d'une rue à être animée dépend grandement de sa mixité fonctionnelle, et nous reviendrons sur cette dimension (qui fait défaut aux *suburbs* ?) lors de la *Caméra 4*. Cela dit, le raisonnement qu'elle propose est déjà enrichissant : les regards indiscrets qui ternissent le cadre idyllique de Wisteria Lane ne trouvent pas leur cause dans les clôtures basses ou les baies vitrées panoptiques, mais dans l'absence d'espaces collectifs animés et diversifiés.

Pour autant, les habitants désirent-ils vraiment cette diversité ?

² Pour rappelle, Jane Jacobs écrit cela en 1961 : les *suburbs* sont encore en plein essor.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p.80.

¹ Jane Jacobs, *op. cit.*, p.71.





SCÈNE 5

LE FOYER DANS LA SOCIÉTÉ : L'ÉMERGENCE D'UNE CONSCIENCE DE CLASSE

[160]

Personnages : Des familles expulsées, un homme d'affaire véreux, un duo de flics blancs en manque de donuts, des jeunes noirs qui font la fête.

Décor : Des maisons identiques dans des suburbs cossues (mais pas toujours), un sofa à 4000\$, 4 clôtures pour 4 lieux de vie.

Les *sitcoms* de l'après-guerre laissent peu de place à la représentation de l'espace suburbain : l'accent étant mis sur la vie de la famille dans sa maison, et non pas (ou peu) dans son quartier. Ainsi, si l'on souhaite avoir un aperçu architectural de cette *suburb* des années 1950, il faut se tourner vers des fictions plus récentes.

En effet, parmi les fictions suburbaines datant d'après les années 1990, un nombre significatif¹ possèdent une histoire que l'on peut dater comme se déroulant dans les années 1950/1960. Le fait qu'il soit nécessaire d'effectuer ce saut temporel permet de se rendre compte de deux choses.

Déjà, de la forte charge nostalgique dont sont empreintes les *suburbs* : le fait de choisir une époque en particulier pour une œuvre de fiction n'est pas anodin. Certes, cela peut être dû en partie aux besoins de l'histoire (dans *Edward Scissorhands*, c'est la nécessité de la raconter depuis le présent comme un *flashback*). Mais il n'en reste pas moins que choisir de représenter la *suburb* de l'après-guerre reste un choix lourd de conséquences sur le scénario et sur les décors (qu'il s'agit de recréer). Le fait que certains réalisateurs choisissent cette époque traduit donc une volonté assumée de situer leur histoire dans un contexte qui a un certain sens à leurs yeux.

De plus, ce qui frappe dans ces fictions, c'est l'homogénéité de la représentation de la *suburb*. A contrario de productions récentes qui font la part belle à des *suburbs* très variées - aussi bien sur le plan social qu'architectural - les fictions nous montrent les années 1950 comme semblant presque sorties d'un même moule.

¹ Sur cette dimension « tournée vers le passé » des fictions suburbaines récentes, se référer au graphique récapitulatif p.241.





Historiquement, cette apparente homogénéité s'explique très bien : le développement massif des *suburbs* a notamment été rendu possible grâce à une standardisation à grande échelle.¹ Des projets comme Levittown en 1947 (comportant 17 447 maisons quasiment toutes similaires) incarnent cette duplication à l'extrême de la *single family home* et contribuent à ancrer dans l'imaginaire collectif cette vision d'un paysage taillé au cordeau. Néanmoins, face aux dures critiques de l'époque qui fustigent cette « *production en masse* », Herbert J. Gans nous rappelle : « **Seuls les nantis peuvent acquérir des maisons personnalisées** ». Gans souligne par ailleurs que tout un chacun, riche comme pauvre, conduit des véhicules produits en série « **sans dommage pour sa personnalité** ».²

Sur ce point, il est important de souligner que l'homogénéité de la *suburb* ne répond pas uniquement à des considérations économiques : elle vise aussi à instaurer un nouvel idéal, celui d'une société sans notion de classe sociale. C'est aussi ce qui, toujours d'après Gans, explique la virulence des attaques à l'encontre de la *suburb* dans les années 1950 :

« Comme tout le reste des critiques, la charge est une attaque à peine voilée contre la culture ouvrière, sous-entendant qu'un habitat de production de masse mène à des existences produites en masse. »³

D'une architecture *uniforme* à une architecture *informe*, il n'y aurait qu'un pas selon les critiques les plus acerbes... Mais le fait est que cette démocratisation de l'habitat pavillonnaire a bel et bien fonctionné, permettant l'essor de la *middle class* [classe moyenne].

1 D'après les chiffres donnés par Dolores Hayden dans *Building Suburbia*, p.132, et rapportés par Catherine Maumi, *op. cit.* : En 1950, les deux tiers des maisons individuelles construites aux États-Unis l'étaient par de grands constructeurs.

2 Jean Taricat, *op. cit.*, p.150.

3 *Id.*

Cette idée d'absence de classe [*classlessness*] est un changement radical par rapport aux premières *suburbs* élitistes de la seconde moitié du XIX^{ème} s., où la différenciation sociale (et économique) s'opérait par des différences dans l'architecture, la taille des parcelles, et bien évidemment le prix de vente.

Selon le sociologue et écrivain américain William Hollingsworth Whyte, les *suburbs* de l'après-guerre, quant à elles, installaient dans le monde résidentiel une structure qui existait déjà dans le monde professionnel⁴ : le groupement horizontal des employés instauré par les entreprises n'étant pour Whyte qu'une illusion qui ne supprimerait pas les distinctions de classe. Ce serait la même logique qui serait à l'œuvre pour le parcours résidentiel des américains : les *suburbanites* cherchant toujours à gravir les échelons dans la société... en déménageant notamment dans des lotissements plus prestigieux.

Toujours selon Whyte, cette volonté de progresser socialement implique aussi une conséquence logique inverse : la peur de la faillite économique (et par extension, le retour dans des *suburbs* « inférieures »). On commence à saisir ici un élément qui n'est pas forcément mis en avant dans les fictions : toutes les *suburbs* ne se valent pas...

4 William Hollingsworth Whyte, *The Organization Man*, Garden City, New York, Doubleday, 1956, cité par Robert Beuka, *op. cit.*, p.86.





Si on retourne au XXI^{ème} s., cette question de la précarité latente de la *middle class* persiste : elle constitue ainsi le cœur de l'intrigue de 99 Homes¹, un film de Ramin Bahrani sorti en 2015.

Dennis Nash, ouvrier du bâtiment, vit avec sa mère et sa fille dans une maison suburbaine en Floride. Mais suite à la crise des subprimes, ils n'arrivent plus à rembourser leur emprunt hypothécaire, se retrouvent expulsés et contraints de vivre à l'hôtel. Prêt à tout pour que sa famille regagne sa maison, Dennis devient l'homme à tout faire de Richard Carver, *businessman* peu scrupuleux qui les a expulsés de leur domicile, comme de nombreuses autres familles.

[162] Le total retournement du rêve suburbain montré par le film se cristallise notamment par les multiples discussions entre Richard et Dennis. Richard lui fait ainsi prendre conscience que son métier qui consiste à expulser les habitants de leurs domiciles n'est que la conséquence du système capitaliste auquel tout le monde a laissé les pleins pouvoirs. Richard n'est devenu expulseur que parce que le système l'y a obligé (avant, il était un simple agent immobilier). Ce sont les banques - en octroyant des prêts avec des conditions douteuses à n'importe qui -, l'État - qui non seulement n'a rien fait pour empêcher la crise mais a fait sauter les verrous de protection -, et enfin les emprunteurs inconscients comme Dennis qui ont contribué à la situation désastreuse qui met toutes ces familles à la rue. Le mode de vie suburbain est montré comme reposant sur un laisser-faire : tout le monde est pointé du doigt comme responsable, mais personne ne veut endosser la faute.

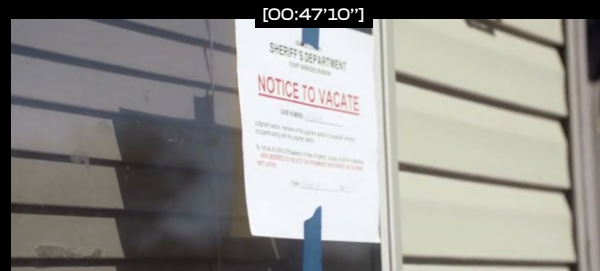
L'image qui nous est renvoyé des *suburbs* est ainsi en contradiction avec les enjeux de leur démocratisation dans les années 1950. Nous sommes passés d'un projet de société, fortement soutenu par l'État et les organismes financiers à une situation que plus personne ne semble ni contrôler, ni assumer. Seuls s'en sortent les banques et certains chanceux comme Richard qui arrivent encore à tirer parti du système.

En effet, et c'est là un élément intéressant : le film va plus loin, car non content de satisfaire aux exigences du système (en mettant en place les expulsions grâce auxquelles il se fait de l'argent), Richard en profite pour le détourner à son avantage. Il arnaque les banques - propriétaires des maisons - ainsi que l'État américain, en extorquant des subventions ou en les détournant. C'est ensuite en faisant comprendre à Dennis que de toute façon, l'État « n'a jamais rien fait pour lui » que ce dernier va décider lui aussi de tirer parti des failles du système pour s'enrichir... Il va alors aider Richard dans ses combines, travaillant au noir pour lui afin de récupérer sa maison. Cette haine du système, globale (ressentie aussi bien par les expulsés qui en sont victimes que par ceux qui s'en sortent grâce à lui comme Richard puis Dennis) semble ainsi reposer sur une bonne dose de mauvaise foi : à plusieurs reprises, Richard insiste sur le fait qu'ils ne font que respecter la loi. Mais dans le cas de Dennis, céder à ces manœuvres est surtout le seul moyen qu'il a pour tenter de sauver sa propre situation.

De façon assez triste, c'est au final le système financier qui prend totalement le dessus, dictant les comportements des moins honnêtes, et écrasant ceux qui ont travaillé toute leur vie pour avoir un toit au-dessus de leur tête. Une fois Dennis passé du côté de l'expulseur, le film enchaîne les scènes le montrant confronté à des personnes en grande précarité financière et sociale [voir page ci-contre]. On est donc très loin, et même à l'opposé des idéaux véhiculés par les *suburbs* 60 ans plus tôt : d'une société sans classe, où tout le monde peut accéder à la propriété grâce à son travail, on est passé à un système où seuls les plus riches sont épargnés et demeurent en sécurité. En remontant encore plus en arrière dans l'histoire, la liberté des pionniers qui pouvaient disposer comme ils désiraient de la terre qu'ils cultivent sans être assujettis à quelque autorité nous paraît bien lointaine...

1 *99 Homes*, Ramin Bahrani, Broad Green Pictures, Hyde Park Entertainment, Imagenation Abu Dhabi FZ, 2015.





[163]

Dans cette séquence d'environ 4 minutes, le film montre le retournement de la situation de Dennis, qui se retrouve dans le rôle de l'expulseur.

Les scènes où Dennis est confronté aux expulsés alternent avec des passages le montrant récupérant les équipements des maisons saisies. Ces maouilles sont donc mises au même niveau que ses conversations avec les habitants chassés de chez eux : c'est le job de Dennis, rien de plus.

La façon de filmer en *run-and-gun* (caméra à l'épaule, légèrement tremblotante) prend ici tout son intérêt : moins qu'un film, c'est plus un reportage que l'on a l'impression de regarder. La tension de la situation se retrouve accentuée par ce style réaliste, d'autant que la teneur des conversations est très malaisante.

La variété des réactions des habitants (menaces, pleurs, incompréhension, déni) montre leur impuissance. En tant que spectateur, même si l'on connaît l'histoire de Dennis (lui-même expulsé) et que l'on comprend qu'il n'est en rien responsable de la situation des personnes qu'il expulse, il est difficile de ne pas désapprouver ce nouvel emploi d'expulseur.

Difficile aussi de trouver un coupable : à qui incombe la faute ? Pas à Dennis, un peu mais pas tant à Richard... à qui alors ? Le film esquisse des pistes (les ménages surendettés, les banques, l'État ?), mais laisse à penser que la faute est partagée. Quoiqu'il en soit, le résultat est le même : les *suburbs* volent en éclat. Leur homogénéité de façade, conçue autrefois pour gommer les différences sociales, ne fait plus le poids face à la réalité des problèmes.

Une autre question reste et nous brûle les lèvres : que reste-il de l'*American Dream* ?





C'est cette attitude destructrice du système qui parvient *in fine* à mettre en péril les valeurs d'entraide et les liens sociaux qui peuvent exister dans ces quartiers suburbains. L'expulsion de Dennis le force non seulement à quitter ses voisins (tout comme son fils qui doit quitter son école), mais elle va plus loin puisqu'elle le fait passer de l'autre côté de la barrière : il se retrouve à mener les expulsions voire à user de méthodes déloyales pour en tirer profit. La destruction du cadre de vie par le système est donc totale, puisqu'elle anéantit à la fois les sociabilités de voisinage et le droit à la propriété individuelle.

Cette négation des qualités et idéaux de la *suburb* est lisible dans le discours tenu par Richard : pour lui, les maisons ne sont que des « boîtes ». Lorsqu'il les regarde, il ne voit que l'opportunité de s'enrichir : « **Je vois un horizon d'argent** » [« **I see green skies ahead.** », en référence à la couleur verte des dollars américains] [1:15'33"]. Paradoxalement, Richard connaît bien le fonctionnement des quartiers car cela l'aide à déceler les opportunités pour s'enrichir. Néanmoins, il refuse le sentimentalisme, et conseille à Dennis d'en faire de même.

99 Homes constitue une plongée très réaliste qui aide à comprendre les dessous de la suburbanisation dans ses dynamiques contemporaines. Par sa critique virulente du système capitaliste et de ses dérives, le film nous montre sans détours que sous le gazon immaculé de la *suburb* se cachent les germes d'effroi de la perte du statut social. Ce triste constat était certes prévisible mais évidemment loin d'être mis en avant par les premières fictions vantant la *suburb* comme le logement de la modernité. En jetant les bases d'une critique d'un système où un statut social acquis de longue date est constamment en péril, des films comme The Swimmer que nous avons vu plus haut tendaient pourtant à nous y préparer.

Mais ce n'est que dans quelques fictions récentes¹ comme 99 Homes que cette vérité nous heurte vraiment de plein écran fouet : dans le monde de la *suburbia*, lorsque l'argent s'en va, plus rien ne va.

La *suburb* était peut-être conçue, au départ, pour être le nouveau lieu de vie de la *middle class*... mais il y a *middle class* et *middle class*. Avec le temps, les fictions suburbaines ont de plus en plus montré à l'écran cette diversité socio-économique [voir page ci-contre], reflétant une image plurielle des *suburbs*. Comme le souligne Mike Davis², les *suburbs* ont perdu cette image de lieu de l'abondance et de la sécurité financière qui prévalait juste après la guerre : « **L'Amérique semble se déliter en son centre moral traditionnel : la périphérie urbaine.** ». Davis appuie ses propos d'un chiffre en particulier : entre 1980 et 1990, le revenu domestique moyen dans les villes suburbaines a chuté de 35%. En cause, « **la perte de plusieurs millions d'emplois, amplifiée par le déclin identique des ressources fiscales et de la valeur de l'immobilier** ». ³ La crise des *subprimes* de 2008 n'est donc pas le premier coup porté au modèle suburbain...⁴

[164]

1 Les problèmes financiers des familles suburbaines est un sujet récurrent, en particulier dans les séries, même s'il demeure souvent sans conséquence (une solution est généralement trouvée au cours de l'épisode, permettant le statu quo). Par son aspect cru, tragique et sans issue, 99 Homes est donc un cas vraiment à part.

2 Mike Davis, Arnaud Pouillot [trad.], Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre, Paris, Editions Allia, 2019.

3 *Ibid.*, pp.93-94.

4 La paupérisation des *suburbs* continue malheureusement de s'accroître. Rien qu'entre 2000 et 2019, le nombre d'américains suburbains vivant en dessous du seuil de pauvreté a bondi de 56%, atteignant 16.3 millions. Pourtant, les *suburbs* des fictions restent majoritairement le royaume d'une classe moyenne en bonne santé financière... Voir à ce sujet : [Auteur non précisé], « *American poverty is moving from the cities to the suburbs* » [en ligne], The Economist, 26 septembre 2019.





THE VIRGIN SUICIDES [VIRGIN SUICIDES]
(SOFIA COPPOLA, 1999)

SUBURBIA
(PENELOPE SPHEERIS, 1984)

Hormis quelques exceptions (comme 99 Homes vu juste avant), les fictions restent globalement attachées à l'idée que la *suburbia* est le lieu de vie de ménages moyennement à très aisés. [images de gauche].

Les fictions qui sortent du lot, comme *Suburbia* (1984) ne nient d'ailleurs pas complètement la bonne santé financière dont jouit au moins une partie des habitants des espaces suburbains. Ce qui ne les empêche pas de porter ce type de cas à l'écran conjointement avec d'autres situations moins enviables [image en haut à droite]. Mais entre ces deux extrêmes, la typologie classique de la *middle class* et de ses pavillons au standing intermédiaire continue de dominer le paysage [image du milieu, à droite].



[165]





AMERICAN BEAUTY (SAM MENDES, 1999)



[166]

– **Carolyn** : This is a \$4,000 sofa upholstered in Italian silk! This is not just a couch!

[Ceci est un canapé à 4 000 \$ tapissé de soie italienne ! Ce n'est pas juste un canapé !]

En plus de pulsions sexuelles de plus en plus difficiles à refréner, la crise existentielle de Lester se manifeste par un rapport paradoxal au matérialisme de la suburb.

Alors qu'il vient de s'acheter une voiture de sport rouge écarlate (que sa femme a découvert dans l'allée du jardin quelques instants plus tôt), Lester s'agace quand Carolyn lui fait une remarque sur sa bière qui risque de couler sur le canapé. Le couple était pourtant bien parti pour s'adonner à des ébats sulfureux sur le sofa...



– **Lester** : It's just a couch! This isn't life! This is just stuff. And it's become more important to you than living. Honey, that's just nuts.

[C'est juste un canapé ! Ce n'est pas la vie ! C'est juste des objets. Et c'est devenu plus important à tes yeux que de vivre. Chéri, c'est dément.]

Cette scène souligne l'impossibilité de concilier les aspirations libertaires de Lester avec le cadre de vie très normé représenté par sa femme. Cette « vie » n'en est plus une aux dires de Lester, qui multiplie les tentatives pour s'échapper de cette prison dorée.

En définitive, le message que renvoie le film est à mettre en parallèle de celui de *99 Homes* : même avec une bonne santé financière, le bonheur ne va pas forcément de lui-même pour le foyer suburbain...





Cependant, un autre élément tend à assombrir encore plus ce paysage suburbain que l'on croyait sans distinction de classe. En effet, la plupart des fictions situant leur action dans les années 1950 s'accordent tristement sur une caractéristique de *casting* : les personnes de couleurs brillent par leur absence. Encore une fois, c'est la triste réalité historique de l'époque qui justifie ce choix des réalisateurs d'aujourd'hui.

Alors que les mesures du gouvernement fédéral ont permis l'accession à la propriété d'un grand nombre d'américains, elles ont aussi institutionnalisé des pratiques discriminatoires à l'encontre des minorités. La *Federal Housing Administration [FHA]*, l'agence gouvernementale créée en 1934 et garante des prêts immobiliers contractés par les ménages, préconisait que les propriétés d'un quartier devaient être occupées « *par les mêmes classes sociales et raciales* ». Etant donné la générosité des financements de la *FHA*, les promoteurs privés n'ont guère protesté. Ainsi, la compagnie en charge de la commercialisation des 17 000 maisons de Levittown s'assurait du statut « *acceptable* » des acheteurs... comprendre par là qu'ils refusaient la vente aux ménages afro-américains.¹

Dans le chapitre « *The Color of Money* » de son livre *Edge City*², Joel Garreau revient sur les transformations qui ont conduit peu à peu les États-Unis à sortir de la ségrégation raciale. Il y explique notamment que ce n'est qu'à partir des mouvements des droits civils des années 1960³ que les choses commencent à réellement avancer dans le bon sens. En 1964 est signé le « *Civil Rights Act* », qui ouvre l'accès à certains services publics et lieux de travail aux afro-américains. L'année d'après, ces derniers obtiennent la garantie de leur droit de vote dans les États du Sud - historiquement très discriminatoires - avec le « *Voting Rights Act* ».

1 Robert Beuka, *op. cit.*, pp.229-230.

2 Joel Garreau, *Edge City: Life on the New Frontier*, New York, 2001 éd., Anchor Books, 1991.

3 Martin Luther King prononce son célèbre discours « *I have a dream* » en 1963.

Ces avancées mirent un certain temps à avoir des répercussions en profondeur : comme le constate Joel Garreau, l'arrivée d'afro-américains dans les *suburbs* est plutôt récente (à l'époque où il écrit son livre, c'est à dire en 1991). Elle correspond en fait à un saut de génération : ce sont les enfants dont les parents ont profité des avancées sociales des années 1960 qui ont pu avoir accès plus aisément à de meilleurs établissements scolaires, puis à l'université et enfin à de meilleurs emplois.⁴ C'est par cette capacité à décrocher des emplois mieux qualifiés que ces jeunes font aujourd'hui partie de la *middle class*, et s'installent dans les *suburbs*.

Un rapide survol des œuvres de fiction permet de constater que cette exclusion est aussi visible à l'écran. D'un point de vue purement chronologique, les noirs sont absents ou ultra minoritaires dans les fictions suburbaines antérieures aux années 1980.⁵ Ce constat est aussi valable pour les fictions plus récentes qui situent leur scénario dans les années 1950/1960. Ainsi, dans le film *Suburbicon*⁶, l'arrivée d'une famille afro-américaine entraîne tout un enchaînement d'évènements où la violence va *crescendo* : réunion de quartier de voisins qui jugent cela inacceptable, mise en place de hautes palissades autour du jardin de la famille⁷, tentatives d'intimidation (avec des chorales nocturnes !?) puis émeutes et incendies. S'il prend une dimension réellement absurde et clairement caricaturée dans le film, cette mise en image de la haine raciale qui tirait les États-Unis à l'époque - et encore aujourd'hui - n'en reste pas moins absolument effrayante.

[167]

4 En 1960, seulement 38% des jeunes noirs américains atteignaient le lycée. Ce nombre est passé à 83% en 1986. Cf. Joel Garreau, *op. cit.*, p.151.

5 Un exemple : Dans le film *Suburbia* (sorti en 1984) : le seul homme noir du casting est le policier, beau-père d'un des jeunes du squat.

6 *Suburbicon* [Bienvenue à Suburbicon], George Clooney, Black Bear Pictures, Dark Castle Entertainment, Huahua Media, 2017.

7 La clôture haute prenant un emplacement inhabituel dans la suburb : comme nous l'avons vu, les hautes barrières servent plutôt à séparer la suburb des dangers « monde du dehors ». Le racisme est donc ne peut plus explicite.





Sur cette question raciale, un film de 1990 se démarque : il s'agit d'House Party¹, du réalisateur afro-américain Reginald Hudlin.

Invité à ce qui s'annonce être la « fête de l'année » chez son ami Play, le jeune Kid se retrouve malheureusement interdit de sortie après une altercation avec des voyous de son lycée. Décidant de filer à l'anglaise, Kid doit faire face à un trajet mouvementé pour se rendre à la soirée, tombant notamment sur la police et sur les mêmes canailles qui ont causé sa punition.

Prenant le contrepied des autres fictions sur la *suburb*, House Party montre à l'écran presque uniquement des personnes afro-américaines. Le lycée de Kid est exclusivement fréquenté par des noirs, tout comme les quartiers qu'il traverse au cours de la soirée. Très ironiquement - et c'est un euphémisme -, seuls les deux policiers qui patrouillent dans le quartier sont blancs. Par leur propension à la violence (ils emmènent les 3 jeunes qui traquent Kid pour les passer à tabac) et leur sens des priorités tout à fait relatif (une pénurie de donuts venant interrompre leur patrouille), ce duo est mis à profit par Hudlin pour dépeindre avec beaucoup de sarcasme les problèmes raciaux de la société américaine.

[168]

L'autre élément qui vient développer la question raciale au sein du film, c'est le personnage de Kid. Selon Robert Beuka, la couleur de peau métisse « *half-white* » du jeune homme n'est pas un hasard. Cette caractéristique physique traduit l'une des préoccupations centrales de l'existence du personnage, qui existe « *sur les marges d'une identité raciale et de classe* ».²

Ceci aide également à comprendre la difficulté qu'éprouve Kid à choisir entre ses deux prétendantes féminines (Sherane, vivant dans un quartier de logements sociaux avec sa famille nombreuse ; et Sidney, qui habite une confortable maison suburbaine avec ses deux parents). Kid, lui, appartient à un statut social intermédiaire [voir double page suivante]. Choisir sa bien-aimée équivaut, pour Kid, à choisir son mode de vie futur : adopter une vie suburbaine confortable ou la pauvreté des *housing projects* ?

Car en effet, même si l'histoire se passe sur un temps très court (une journée) elle parvient pourtant à multiplier les situations socio-économiques et les schémas familiaux. Certes la mixité fonctionnelle et raciale y est absente : ce sont des quartiers résidentiels habités exclusivement par une population noire, Hudlin révélant ainsi à l'écran la ségrégation dont peuvent être victimes les afro-américains en matière de choix résidentiel. Mais House Party a le mérite d'exploiter la *suburb* pour une autre bonne raison.

Ainsi, en dehors de la question ethnique, ce que le film met en avant, ce sont les modèles sociaux intra et extra-familiaux plutôt variés : Kid vivant seul avec son père veuf, Sidney et ses deux parents, Sherane et toute sa famille. Par ailleurs, les enfants apparaissent globalement comme indépendants, mais parmi eux, seuls Kid et Sidney sont visiblement bien encadrés par leurs parents (ce qui ne les empêche pas de désobéir à leurs consignes et à faire des coups en douce...). Les parents sont globalement absents du film, notamment parce qu'ils travaillent ou sont tout simplement partis ailleurs sans que l'on en sache les raisons. On est donc loin de l'image de la *suburbia* d'après-guerre où ne régnait en maître qu'un seul modèle familial très centré autour du foyer. Une grande part des actions du film se passent d'ailleurs en dehors des maisons (qui plus est de nuit) et l'essentiel des sociabilités des jeunes ne sont pas familiales, mais s'effectuent avec leurs amis.

L'idée d'une *suburb* recentrée sur l'échelle du foyer est donc ici caduque mais cela renforce néanmoins l'idée d'un espace très contrôlé - ou tout du moins approprié - par les jeunes. House Party conserve ainsi cette dimension « infantilisée » de l'espace suburbain qui est une constante depuis les premières *sitcoms*...

1 *House Party*, Reginald Hudlin, The Jackson/McHenry Company, New Line Cinema, The Hudlin Brothers, 1990.

2 Robert Beuka, *op. cit.*, p.266.





- **Christopher "Pop" Robinson** : I know why you stopped me. 'Cause I'm a poor black man in a black neighborhood... and y'all just want to bust my black ass.
- **Policier 1** : No.
- **Policier 2** : You look suspicious.
- **Pop** : Ain't that a bitch?
- **Policier 1** : You look suspicious and definitely black.



[Je sais pourquoi vous m'avez arrêté. Parce que je suis un homme noir dans un quartier noir... et vous voulez juste botter mon cul de noir.]

[Non.]

[Vous avez l'air suspect.]

[Trad. litt. : N'est-ce pas une salope ?] [Probablement une référence à la chanson de 1976 « Ain't That a Bitch » du musicien afro-américain Johnny "Guitar" Watson.]

[Vous avez l'air suspect et définitivement noir.]

[169]



La présence des deux policiers (blancs) dans l'intrigue est l'un des éléments les plus significatifs de la critique raciale portée par le film.

Ces policiers apparaissent sous un double-jour : leur présence est à la fois fortement moquée et leur façon de faire très critiquée (le contrôle de Kid et son père résulte d'un délit au faciès ; ils n'hésitent aussi pas à tabasser des jeunes voyous). Pourtant, l'intervention des policiers apparaît comme une nécessité vitale pour l'équilibre du quartier, puisqu'ils empêchent Kid de se faire agresser, ou les trois voyous d'incendier la maison de Play. Cette protection a priori nécessaire est toutefois réservée à une certaine catégorie de la population : la police est totalement absente des quartiers plus défavorisés et semble se cantonner aux suburbs chics.

Tout ceci créé un climat de tension palpable : le spectateur étant placé du côté des personnes noirs (Kid, son père, ses amis), on ressent la présence policière comme une surveillance oppressante plus qu'une véritable protection.





HOUSE PARTY (REGINALD HUDLIN, 1990)

[170]



Un quartier de logements sociaux (les « *projects* », l'équivalent étasunien des HLM français, ici très paupérisé. C'est ici que vit Sherane avec sa famille nombreuse (à l'écran, on voit au moins 6 personnes en plus de Sherane)

L'endroit est composé d'immeubles en barres de faible hauteur dans des espaces dégagés. Les immeubles sont clairement entourés d'un grillage qui ajoute au côté marginalisé d'un quartier que les personnages nous présentent comme peu fréquentable.



Un quartier de petites maisons et immeubles modestes, comprenant la maison dans laquelle vit Kid seul avec son père noir (et anciennement avec sa mère blanche, décédée).

L'état du trottoir et l'allure du grillage qui entourent la maison lui donnent un air peu engageant, mais elle est en réalité plutôt bien tenue, corollaire de la bonne éducation que le père de Kid tente de lui apporter.





HOUSE PARTY (REGINALD HUDLIN, 1990)



Un quartier pavillonnaire que l'on apparenterait à la *middle class* : c'est ici que vit l'ami DJ de Play.

Les parcelles sont plus larges que dans le quartier de Kid, et la maison, d'un *standing* visiblement supérieur. Elle semble par ailleurs plus proche des standards architecturaux des *suburbs* : de plain-pied, jardin impeccablement tenu (tout comme les trottoirs), allée pour garer la voiture. Même la clôture semble un cran au-dessus de chez Kid : ce n'est pas un vulgaire grillage gris, mais bien une belle clôture métallique peinte en blanc.



Un quartier de maisons plutôt cossues, dans lequel vit Sidney avec ses parents (elle devient la petite amie de Kid à la fin du film).

Ce quartier traduit plus les codes d'une *upper-middle class* [classe moyenne supérieure]. La parcelle est plus grande, tout comme la maison, et la clôture subit encore une mise à niveau esthétique.





Sur tous ces aspects sociaux et leurs ramifications, il est temps de dresser le bilan : Que nous ont donc appris ces décennies de séries et films sur la vie des foyers suburbains américains ?

De façon simple, la première constatation qui peut être faite serait que l'évolution générale connue par les *suburbs* est indéniable : aussi bien les fictions que les ouvrages et études plus théoriques s'accordent sur le fait que, au moins depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la *suburbia* s'est radicalement transformée.

[172]

Cependant, ce constat était prévisible. Ce qui est bien plus intéressant à dire, c'est que si on regarde dans le détail, toutes ces évolutions ne constituent pas un mouvement homogène ; ni dans leurs échelles, ni dans la façon dont elles sont traitées par les fictions, ni dans leurs temporalités. Toutes ces fictions témoignent non seulement de la complexité de la société américaine et des débats qui l'animent mais surtout du riche miroir que constituent les films et séries pour observer ces évolutions. Deux cas de figure peuvent alors être identifiés.

Premièrement, un bon nombre évolutions de la *suburbia* se sont vues plutôt correctement traitées par les œuvres filmiques, en particulier la question de la diversité au sens large. Il est loin le temps où l'image de la famille suburbaine à la télévision se résumait à un foyer d'américains blancs, avec le papa qui travaille, la maman à la maison et deux enfants pas forcément angéliques mais dont les bêtises restaient minimes (il fallait bien un peu d'action dans les épisodes !). Les modèles familiaux, architecturaux, ethniques, se sont considérablement enrichis. Rien que sur la composition de la famille, les décennies ont apporté leur lot de nouveautés : couples divorcés, familles recomposées, mono ou homoparentales... suivant ainsi les évolutions de la société américaine et dévoilant ce que les fictions se gardaient bien de montrer.

Certains questionnements sociétaux très polémiques (la condition féminine ou des minorités raciales) ont également émergé peu à peu dans les films et séries, permettant une prise de conscience générale et aidant aussi à faire bouger les lignes. A ce titre, le fait que les *suburbs* constituent toujours un cadre-sujet prisé des productions ces dernières années semble révélateur de la puissance idéologique que les réalisateurs de fictions leur reconnaissent. Dans une société américaine criblée d'inégalités et plus divisée que jamais, on peut donc s'attendre à continuer à voir, dans les prochaines années, des fictions usant de la *suburb* comme d'un porte-étendard de messages hautement politiques.





Cependant, sur certaines thématiques, les fictions semblent avoir encore une marge de progression pour que la critique qu'elles réalisent soit des plus pertinentes. Il en est ainsi de la question du conformisme et du voyeurisme : le traitement de l'un comme l'autre de ces sujets semble avoir peu évolué dans les films et les séries. Un des exemples les plus notables sur ces deux notions : les deux versions (de 1975 et 2004) de The Stepford Wives. 30 ans séparent ces deux films et pourtant, la domination par le regard et l'auto-régulation des comportements semblent tout aussi virulents à chaque fois. Bien que cela ne soit *a priori* pas étonnant (dans la mesure où il s'agit dans les deux cas d'une adaptation filmique du même roman), il est toutefois intéressant de constater que certains clichés relatifs à la *suburbia* persistent. Idem sur d'autres fictions, comme Malcolm in the Middle (2000) ou Desperate Housewives (2004), dans lesquelles ce sont les différences d'une famille - pas nécessairement poussées à l'extrême pourtant - qui la rendent étrange voire mal-aimée aux yeux d'un quartier supposé représenter une idée de « normalité ».

C'est de ces frictions entre ce qui relève de la norme et de l'hors-norme que repose le comique de bon nombre de fictions, anciennes comme récentes. Mais dans les faits, les Américains des *suburbs* sont-ils si inaptes à tolérer la différence de leurs voisins ? Et sont-ils aussi enclins à l'espionnage de quartier que ce que ces fictions nous laissent penser ? Le doute est permis. N'y a-t-il pas d'autres ressorts - moins usés - qui puissent être mobilisés par les réalisateurs que cette question du voyeurisme ou du conformisme ? Des fictions plus atypiques comme 99 Homes ignorent totalement ces aspects et parviennent pourtant à faire de la *suburb* le cœur de leur intrigue : le renouvellement des fictions suburbaines n'est donc pas mission impossible.

De même, si une certaine inertie semble empêcher une évolution critique sur certaines questions, d'autres sujets continuent d'être passés sous silence. Deux illustrations concrètes : déjà, la question des *gated communities*. Ce sujet n'est pas absent des fictions, mais son traitement repose souvent sur une bonne dose de dérision (The Stepford Wives dans sa version de 2004) ou sur un détournement des plus radical (The Truman Show). Si cette façon de faire n'empêche bien évidemment pas de faire émerger une critique sur des sujets connexes (le conformisme, la dimension sécuritaire), l'impression demeure que le problème n'est pas traité dans son entièreté. S'attaquer de front à des sujets aussi complexes est pourtant possible : 99 Homes arrivant à merveille à mettre en lumière l'influence de la société capitaliste sur la production et le déclin du modèle des *suburbs*.

[173]

L'autre sujet qui peine à trouver une place critique alors qu'il constitue un élément essentiel de la vie dans les *suburbs*, c'est l'automobile. Toutes les fictions la montrent en en faisant un objet essentiel pour vivre dans ces *suburbs* excentrées. Pourtant, alors qu'elle a le même statut de symbole de la vie suburbaine que la télévision ou la clôture, il semblerait qu'aucune voix ne s'élève pour venir contester sa place hégémonique...





[174]



A still from the movie 'The Graduate' showing a man in a light-colored suit walking on a sidewalk. In the background, there is a street with a car and utility poles. The scene is framed by a dark border.

LA VOITURE,
CARBURANT DES SUBURBS ?

[175]





En évoquant les marqueurs physiques qui soulignent le nouveau rapport public-privé de la *suburb* et notamment le rapport du foyer à la rue, nous avons omis un élément essentiel. Un élément qui, à lui seul, explique l'existence même de cette rue et sans lequel la *suburb* n'aurait certainement pas la même morphologie. On peut même aller jusqu'à dire que sans cet élément, la *suburb* telle qu'on la connaît n'existerait pas.

[176]

Cet élément c'est l'automobile.

Mais attention : réduire la genèse et le développement de la *suburb* uniquement à son rapport à l'automobile, ce serait oublier une partie de l'histoire. Comme on l'a vu, l'histoire des *suburbs* a démarré aux États-Unis dès la seconde moitié du XIX^{ème} s., à une époque où les moyens de transports motorisés étaient essentiellement collectifs. La voiture individuelle avec moteur à explosion n'avait pas encore fait son apparition et ce sont donc d'autres logiques de développement (et formes urbaines) qui étaient à l'œuvre.

Dans l'histoire suburbaine des États-Unis, l'automobile entra en jeu quelques décennies plus tard, pendant l'entre-deux guerres et surtout après 1945. C'est à partir de cette époque que s'est établi profondément le lien qui lie la voiture au paysage suburbain américain contemporain. L'automobile fut ce qui permit de façonner ce paysage en jouant le rôle de cadre formel et mental, en servant, pour user d'un terme anglais, de *framework*. La nécessité de rendre les logements accessibles à l'automobile - le nouveau moyen de transport en plein essor au XX^{ème} s. -, fut ce qui donna la forme du tracé viaire dans lequel vinrent s'insérer les petits pavillons des américains. C'est encore aujourd'hui ce tracé viaire forgé par la voiture qui domine quand on observe la *suburb* depuis le ciel.

Deux rôles de l'automobile sont alors à distinguer. Le premier, on pourrait le qualifier de rôle « pratique » : de par son détachement spatial de la ville-centre, la *suburb*, pour être habitée, implique un déplacement (le *commuting*). L'automobile est donc la réponse à la simple question : *Comment on s'y rend, dans la suburb ?*





L'autre fonction de la voiture dans l'histoire suburbaine intervient dans des questionnements beaucoup moins pragmatiques. Nous l'avons vu dans la *Caméra* précédente, la télévision n'a pas été qu'un simple « reflet » de la transformation de la société américaine. Elle a dans un premier temps servi à aider la migration mentale et physique des américains vers les lotissements de périphérie, puis dans un second temps permis de cerner les troubles et incohérences que cette nouvelle société suburbaine portait en son sein. La télévision avait ainsi un double rôle idéologique (elle transmettait une idéologie tout comme elle en permettait la critique).

La voiture, quant à elle - si elle peut certes par son omniprésence dans la société véhiculer une idéologie - va plus loin dans la mesure où *elle est idéologie*. La voiture constitue le pendant mobile de la maison pavillonnaire. Avec cette dernière, l'américain avait retrouvé le droit à la propriété individuelle, qu'il avait dû délaisser en venant vivre en ville. Avec l'automobile, c'est sa liberté de mouvement qu'il récupère. Grâce à ce couple maison + auto, il est désormais en mesure de définir son propre « *horizon d'activité* », une des définitions du *neighborhood* [quartier] que nous avons vue plus haut.¹

Ce caractère pratique et idéologique constitue ainsi les deux faces de ce même objet qu'est l'automobile. Un objet au double statut donc, et avec lequel les américains ont noué un rapport bien moins ambigu que celui, étudié précédemment, qui les lie à nature.

[177]

1 Voir p.67.





SCÈNE 1

DE L'HIPPO À L'AUTO : UNE SOCIÉTÉ EN TRANSITION

[178]

Personnages : Des américains qui n'aiment pas le train.

Décor : Des hippomobiles et ferries à vapeur, les premières couronnes suburbaines, Chicago, le Far West, des trains à foison en attente de disparition...

« *Toutes les villes, au cours de l'histoire, ont été façonnées par le moyen de transport de pointe de leur époque.* » rappelle Joel Garreau.¹ Et, comme nous l'avons vu plus tôt, l'apparition du mode de vie suburbain aux États-Unis a lieu au début du XIX^{ème} s., avant de connaître un développement plus soutenu dans sa seconde moitié. Quel fut donc le moyen de transport employé par ces citoyens aisés désireux de rejoindre la nature ?

Initialement, ce n'était pas la voiture - elle est arrivée un siècle plus tard -, ni encore le train - il est un peu trop tôt, la première ligne de chemin de fer des États-Unis est créée en 1830. Ainsi, comme nous l'apprend Catherine Maumi, c'est par les omnibus, tramways hippomobiles et autres ferries à vapeur que les premières *suburbs* américaines furent reliées aux *cities*.²

Car, aussi incommodes qu'ils furent par les désordres des villes qu'ils quittaient, les premiers suburbains restaient réalistes : ils ont besoin de la ville pour vivre, notamment pour travailler. La facilité d'accès des nouveaux quartiers suburbains était donc, déjà à l'époque, un argument de choix pour ses promoteurs.³ Une condition *sine qua non* que l'on retrouve ensuite dans les développements suburbains plus emblématiques, comme par exemple à Llewelyn Park, qui disposait de sa propre gare de chemin de fer, inaugurée en 1868.⁴ S'il n'a pas initié le mouvement de suburbanisation, le train en devint toutefois un élément moteur lorsqu'il fut plus largement répandu : quand elles furent électrifiées en 1900, les lignes de chemin de fer de Boston étendirent leurs ramifications jusqu'à 10 km du centre. C'est ce qui valut à ces premières couronnes suburbaines le nom de « *railroad suburbs* » ou « *streetcar suburbs* ».

1 Joel Garreau, *op. cit.*, p.106.

2 Catherine Maumi, *op. cit.*, p.76.

3 Le quartier de Brooklyn Heights, considéré comme la première *suburb* (il date de 1819), était relié par un ferry à vapeur et accessible en 15 à 25 minutes de trajet. Cf. Catherine Maumi, *op. cit.*, p.79.

4 Jean Taricat, *op. cit.*, p.25.





Le train pris en effet une place importante dans le développement des États-Unis au moment de la Révolution Industrielle. En réduisant drastiquement les distances, il aida à la croissance massive que les villes américaines connurent dans la seconde moitié du XIX^{ème} s. C'est grâce au dynamisme apporté par le train que Chicago dépassa le million d'habitants en 1890, alors même qu'elle n'était qu'une petite bourgade d'une centaine d'âmes 60 ans plus tôt. Les lignes transcontinentales (la première est inaugurée en 1869) participèrent aussi à étendre le développement de la civilisation américaine toujours plus à l'ouest. Comme le souligne Catherine Maumi, c'est également le train qui, avant l'automobile, donna à la Californie du Sud sa structure spatiale multipolaire, éclatée, les populations se concentrant près des gares et autres points du réseau de rail qui constellaient ce territoire.¹

Mais aussi étonnant que cela puisse paraître tant il semble intimement lié à l'image populaire de la conquête du *Far West* - là encore, les fictions comme les films de western ont participé à cet ancrage dans l'imaginaire collectif -, le train ne fut qu'une étape plutôt courte dans l'histoire des États-Unis : « ***Nous n'avons construit des lignes de train transcontinentales que pendant seulement 35 ans.*** » rappelle Joel Garreau.²

Car les moyens de transport motorisés comme le train ou le tramway avaient beau se développer, ils n'en restaient pas moins chers et contraignants : le prix prohibitif du trajet centre-périphérie fut un des éléments qui rendit les premières *suburbs* inaccessibles aux couches de la population les moins aisées.³ Mais le prix n'est qu'une des raisons de l'évincement progressif du train. Selon Joel Garreau, le train souffrait d'un autre inconvénient, bien plus néfaste à son adoption plus large : il était collectif. Ceux qui l'empruntaient étaient donc tributaires de ses horaires, de l'emplacement de ses gares et de son prix. Et ça, dans une société qui, depuis ses débuts, était attachée à la liberté individuelle, ce fut un problème majeur.

Les américains étaient ainsi en attente d'un moyen de transport offrant une absence totale de contraintes et qui leur soit financièrement accessible.

[179]

1 *Ibid.*, p.152.

2 Joel Garreau, *op. cit.*, p.107.

3 Jean Taricat, *op. cit.*, p.25.





SCÈNE 2

L'AUTOMOBILE COMME OUTIL : FAÇONNER LES SUBURBS

[180]

Personnages : Henry Ford, des adeptes de la décentralisation, un britannique fan de SF, de puissants et patients lobbys, des urbanistes soucieux des autos, de nouveau l'homme en maillot de bain.

Décor : Des villes congestionnées, de jolies routes aménagées, encore New York, 66 000 kilomètres d'autoroutes, des suburbs car-friendly, des culs-de-sac animés.

Ce rêve d'une liberté absolue de mouvement devint réalité au début du XX^{ème} s. grâce à la révolution automobile.

En 1915, un peu plus de 2 300 000 voitures étaient en circulation aux États-Unis.¹ Mais nous sommes seulement un an après qu'Henry Ford ait inauguré sa première chaîne de montage, faisant entrer la voiture dans le panthéon des objets de consommation courante. A partir de là, les choses se sont accélérées : entre 1920 et 1930, le nombre d'immatriculations passa de 9 à 21 millions. Rapportée à la population du pays, cela voulait dire qu'on trouvait environ 1 voiture pour 6 habitants en 1924. Dans certaines régions, comme en Californie, ce chiffre grimpa à 1 voiture pour 3 personnes.² En France ou au Royaume-Uni, à la même époque, c'était 1 voiture pour 50.

De plus en plus prisée, la voiture rendit pourtant les villes de plus en plus congestionnées. Les agglomérations tentèrent de riposter en drainant ce flux d'automobiles vers les campagnes avec la construction d'expressways, de highways, ou de parkways. Pouvant circuler sur de nouvelles routes souvent paysagées avec soin, les automobilistes eurent la possibilité de s'aventurer toujours plus loin des villes tout en prenant plaisir à conduire. Les objectifs de ces infrastructures étaient multiples : elles visaient à la fois à soulager la ville de certaines nuisances et pollutions, tout en orientant leur expansion [sprawl] dans certaines directions. Ce contexte de développement urbain inédit fit émerger une idéologie décentralisatrice aux États-Unis.

¹ Catherine Maumi, *op. cit.*, p.142.

² Catherine Maumi, *id.*, citant les chiffres rapportés par Frederick Law Olmsted. Rapport n°39, V^{ème} congrès de l'Association Internationale Permanente du Congrès de la Route, 1926, p.4.





Alors que la croissance se concentrait jusqu'à présent dans les villes, la fin de la guerre fit prendre conscience de la nécessité de ne plus seulement maintenir le développement dans des zones localisées : c'est la naissance de la planification régionale, portée notamment par la *Regional Planning Association of America* (RPAA), fondée en 1923. Ses membres - parmi lesquels on retrouve des architectes et urbanistes - diffusèrent les idées de l'association, faisant apparaître dans le pays plusieurs projets de plans régionaux, comme celui de New York, conçu entre 1923 et 1926. Ce projet de voies nouvelles bordées de parcs fut d'un grand succès, paysager tout d'abord - devenant apprécié des automobilistes - et économique, puisqu'il participa à l'augmentation de la valeur foncière des terrains situés à proximité.

Les projets de ce type aidèrent à démontrer tout l'intérêt de l'automobile comme outil de développement du territoire, notamment des zones rurales. Les multiples avantages et la faisabilité de cette « décentralisation » de la ville par l'automobile se retrouvent par ailleurs confortés avec les autres technologies qui se développèrent à l'époque, comme l'énergie électrique et le téléphone. Joel Garreau met bien ce changement de paradigme en avant en reprenant les mots de l'historien et écrivain Herbert George Wells (auteur de *La Guerre des Mondes*) : « **le système électrique donnait à chaque point d'une région le même accès au courant que les autres ; l'avantage d'une situation centrale était donc réduit** ».¹

La période qui suivit la Seconde Guerre Mondiale confortait cette tendance. Après des décennies de *lobbying* de la part des industries automobiles et plusieurs projets plus minimes, la création d'un véritable réseau national d'autoroutes fut rendue possible grâce au « *Federal Aid Highway Act* ». Ratifiée en 1956, cette loi prévoyait la construction de 66 000 kilomètres d'autoroutes inter-États pour un budget initial de 27 milliards de dollars (le coût réel fut 4 fois supérieur). Ce projet d'ampleur inédite - comparable en termes d'échelle au quadrillage entrepris par Thomas Jefferson 200 ans plus tôt - se déroula en parallèle d'une suburbanisation toujours plus effrénée. Ne manquant pas de raisons pour quitter la ville, puis ayant obtenu la voiture (démocratisée par l'industrialisation) et la maison (financée par les programmes de l'administration), la majorité des américains étaient désormais en possession du dernier élément qui les conduiraient vers la *suburbia* : la route asphaltée.

[181]

Et c'est au milieu de ce maillage de voies rapides qui traversent les États sur des centaines de kilomètres, qu'un autre réseau bien plus fin est venu s'insérer : celui des rues formant les *suburbs*. Ces dernières constituèrent ainsi le lieu où deux « *champs de formes organiques* »² - l'une associée à la vitesse des *freeways*, l'autre à la lenteur des paisibles rues suburbaines - vinrent fusionner :

« **Le système d'autoroutes occupe les traces successives et presque coïncidentes du chemin de fer datant des premiers sentiers amérindiens, un système qui condense l'histoire et la géographie, à la recherche d'un flux fluide et constant. Les banlieues elles-mêmes sont organisées au moyen d'un réseau de rues curvilignes qui s'enchevêtrent pour ralentir le mouvement et raccourcir les vues, et des impasses où le mouvement s'arrête finalement.** »³

1 Joel Garreau, *op. cit.*, p.108.

2 Mario Gandelonas, *op. cit.*, p.32.

3 *Id.*





Deux échelles de célérités et de morphologies radicalement opposées mais qu'il s'agissait à nouveau de faire cohabiter. Dans le passé, ce problème spatial s'était déjà posé, comme nous l'avons vu avec les toutes premières *suburbs* du début XIX^{ème} s. dont les rues rectilignes restaient trop attachées à la grille orthogonale de Jefferson aux yeux de leurs habitants. La leçon avait vite retenue : dans les lotissements paysagers qui vinrent par la suite pendant la seconde moitié du XIX^{ème} s. - comme Riverside ou Llewelyn Park -, on avait fait honneur à des voies très curvilignes, qui n'avaient que faire du quadrillage continental.

Cependant, dans ce moderne XX^{ème} s., à une époque où *suburb* rimait désormais avec automobile, cette indifférence au réseau viaire extérieur se devait d'être reconsidérée. C'est ainsi qu'apparurent des villes « conçues pour l'ère du moteur » comme Radburn.

Imaginée en 1928 par les urbanistes Clarence Stein, Henry Wright¹ et l'architecte-paysagiste Marjorie Sewell, Radburn instaura un nouveau rapport entre le piéton et l'automobiliste. Constitué d'une trame de *superblocks* - des îlots de plusieurs centaines de mètres de côté -, eux-mêmes subdivisés en plusieurs impasses résidentielles - des culs-de-sac -, le plan de Radburn permet une séparation nette entre les voies motorisées et celles réservées aux piétons. Ces derniers sont donc en mesure d'accéder à un ensemble de services de proximité sans jamais croiser une seule voiture. Pour ses nombreuses qualités d'usage et de paysage, Radburn devint ainsi l'un des modèles les plus influents de ville suburbaine américaine.

1 Stein et Wright étaient membres de la RPA (Regional Planning Association of America), et donc de fervents partisans de la décentralisation.

Une influence qui, malheureusement peut-être, ne fut pas totale. Parmi les mesures mises en place par le président Roosevelt pour redresser l'économie du pays après le krach de 1929, une institution en particulier eut un impact décisif sur la morphologie des *suburbs* : la *Federal Housing Administration* [FHA]. Cette agence gouvernementale, chargée de se porter caution des emprunts immobiliers réalisés par les américains, les aida grandement à accéder à la propriété. Néanmoins, son appui efficace avait une contrepartie : la FHA veillait au grain pour s'assurer de la sécurité de ses investissements. En plus des mesures discriminatoires à l'encontre des afro-américains que nous avons vu dans la *Caméra* précédente, l'agence a établi des « lignes de conduite » [*guidelines*] pour la conception des projets de lotissements. Certaines de ces mesures étaient plutôt positives car elles visaient à améliorer la qualité des logements construits au travers de normes minimales sur les fondations, la plomberie...

Cela dit, les recommandations de l'agence ne se limitaient pas aux maisons puisqu'elles concernaient aussi le quartier dans son ensemble. La FHA préconisa des largeurs minimales pour créer des rues « *car-friendly* » [adaptées à l'automobile] et alla même jusqu'à proposer des plans types à suivre... ou à éviter. Les « *good plans* » de la FHA préconisaient en outre les rues courbes à même de faciliter la circulation automobile et d'aider à suivre la topographie naturelle du terrain si elle existait (au contraire de plans rigides, en grille, qui auraient nécessité plus de travaux de terrassement).² Enfin, le cul-de-sac devint un élément récurrent de ces plans, car il permet de ralentir le trafic automobile : apparut ainsi un autre des symboles si solidement attachés à l'image populaire des *suburbs*.

Tous ces lotissements s'inspiraient notamment du plan de Radburn, mais dans une version nettement simplifiée et axée essentiellement sur l'automobile : *exit* donc la double desserte des maisons par des voies piétonnes et des allées réservées aux autos... ce furent ces dernières qui eurent désormais la priorité.

2 [Réalisateur inconnu, vidéo présentée par Phil Edwards] « *Why so many suburbs look the same* » [en ligne], Vox, 9 août 2019.





Si les prescriptions de la FHA se généralisèrent tant, c'est pour la simple et bonne raison que sans son soutien, les promoteurs immobiliers auraient été en grande difficulté pour vendre leurs maisons : la plupart des américains n'avaient accès à des emprunts immobiliers que parce que la FHA se portaient garante pour eux. Il incombait donc aux concepteurs des *suburbs* de montrer, dans leurs plans, qu'ils étaient dignes de confiance...

A voir les images satellites désormais accessibles par tout un chacun, l'influence de la FHA sur la morphologie des *suburbs* semble donc difficile à nier : les rues courbes règnent en maître à l'instar du cul-de-sac qui a lui aussi su trouver sa place dans ce paysage, en devenant la solution privilégiée pour marquer la fin des voies. En revanche, derrière ces deux formes dominantes, la hiérarchisation des rues et la structure des quartiers suburbains est loin de reposer sur un seul et unique plan type.¹ Le contexte géographique (la présence de voies d'eau, de relief), d'équipements (une piste d'aéroport, des centres commerciaux) ou la classe sociale occupant le quartier (avec des parcelles plus ou moins grandes) génèrent des *suburbs* variées. Les photos aériennes soulignent néanmoins que, si elle loin d'être morphologiquement homogène, la *suburbia* américaine rend ses occupants dépendants de l'automobile. Le modèle de Radburn qui mariait à merveille automobiles et piétons est en effet rendu caduque par une absence de considération pour ces derniers : non seulement les voies qui leur étaient dédiées sont désormais rares voire inexistantes, mais l'échelle tentaculaire des lotissements éloigne drastiquement les lieux de services des lieux d'habitations. La voiture devient donc indispensable pour se déplacer dans et hors de la *suburb*.²

Mais qu'en est-il des fictions ? Les décors des films et séries sont-ils eux aussi imprégnés du sceau de la FHA ? Nous l'avons vu : le centrage des intrigues sur la famille fait qu'il est souvent difficile d'avoir une représentation large du quartier suburbain dans lequel elles vivent. Tant pis, il faudra se contenter de peu : mais justement, ce « peu » auquel nous laissons accéder les réalisateurs n'en a que plus de valeur. Car si mener une analyse typo-morphologique approfondie des *suburbs* des fictions est probablement impossible, il est peut-être envisageable de trouver du sens dans les quelques plans du quartier qui parsèment les fictions. Tout comme il apparaît possible d'étudier le lien singulier noué entre les américains et leurs colosses de métal motorisés.

[183]

1 John Hill, « Get a Bird's-Eye View of America's Housing Patterns » [en ligne], Houzz, 24 Janvier 2013.

2 Voir l'image de gauche page suivante, tirée de l'article ci-dessus, très révélatrice de l'absurdité du tracé viaire des *suburbs*...





SUN CITY, COMTÉ DE MARICOPA, ARIZONA, ÉTATS-UNIS
 [33°36'45.58" N ; 112°21'02.77"] [IMAGE GOOGLE EARTH]



[184]

Même quand la distance « à vol d'oiseau » est infime, un trajet à pied dans une zone suburbaine est rendu ridiculement long par le réseau viaire. L'image ci-dessus est visible dans l'article de John Hill [cité sur la page précédente] donnée comme illustration pour le cas des « *Cul-de-sac segregation* ». Le terme ségrégation est effectivement des plus appropriés, tant c'est bel et bien la morphologie

de ce réseau de voie en impasses qui étire de façon absurde les distances parcourues. Ici, comme l'explique John Hill dans son article, cette situation est due à la façon dont sont construits ces lotissements : chacun de ces « *developments* » est une entité indépendante (une sorte de cul-de-sac géant) qui vient se brancher sur la route principale à l'aide d'une ou deux voie, mais guère plus.

(*)

[00:00'39"]



Les vues aériennes à une échelle aussi élevée restent marginales dans les fictions. Les réalisateurs se contentent plus souvent de vues « à vol d'oiseau », bien plus rapprochées mais qui empêchent de véritablement lire le motif suivi par le réseau viaire.

Quelques exceptions sont néanmoins à noter, comme ici avec le film *The Burbs'*. Partant d'une vue prise depuis l'espace (on voit la Terre en entier), puis zoomant pour se terminer dans un cul-de-sac, la séquence introductive du film traduit toute la puissance dont revêt la vue aérienne pour aider à l'identification immédiate du contexte.

Le message renvoyé est clair : l'histoire se passe aux États-Unis, dans une rue suburbaine comme il en existe des milliers (comme si le titre du film n'était déjà pas assez clair !). La *suburb* se retrouve donc réduite à son minimum, symbolisée par une typologie routière.

THE BURBS' [LES BANLIEUSARDS]
 (JOE DANTE, 1989)



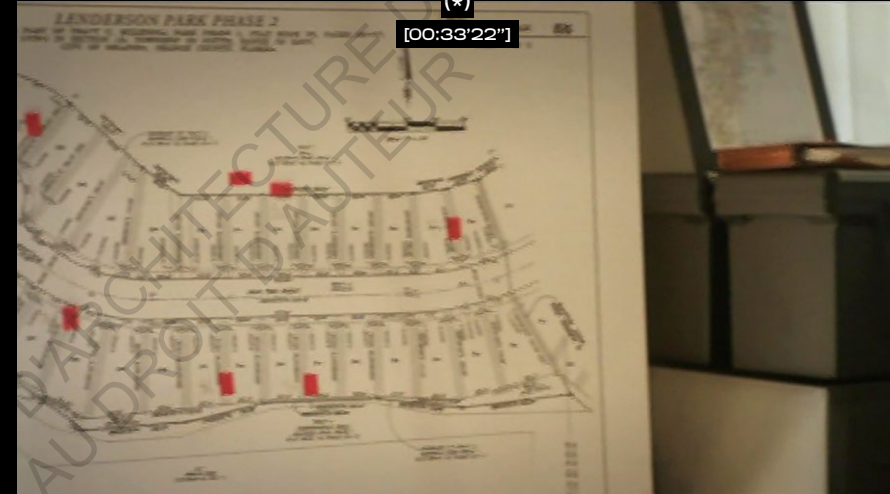


THE SWIMMER [LE PLONGEON]
(FRANK PERRY ET SIDNEY POLLACK, 1968)

99 HOMES
(RAMIN BAHRANI, 2015)



[01:19'34"]



(*)

[00:33'22"]

[185]

Deux autres cas où la route occupée par les voitures démontre son fort symbolisme.

Dans *The Swimmer*, la traversée de la *highway* par Neddy permet de mettre en évidence deux choses. Déjà, la puissance de la voiture comme outil de transformation du paysage. Neddy, ici piéton, a bien dû mal à regagner son chez lui face à cette route infranchissable. Lui qui vient pourtant de passer plusieurs heures à avancer pieds nus mais sans encombre dans la nature de sa *suburb*...

Ensuite, sa tenue n'est pas sans évoquer l'image du sauvage face à la civilisation : la voiture et l'autoroute symbolisent donc le progrès inéluctable violemment opposé à ceux qui refusent de le suivre (Neddy est victime des brimades et jets de déchets des automobilistes).

Du côté du film de Ramin Bahrani, le court passage de la caméra sur un plan d'une rue en cul-de-sac trouve une signification supplémentaire à la simple identification du contexte suburbain (lequel est déjà intégré par le spectateur : on est à la 33^{ème} minute). Ici, la vue en plan permet une réduction de la *suburb* non seulement à sa morphologie routière, mais plus généralement à ses attributs purement matériels. Comme on l'a vu plus haut, pour le *businessman* Richard Carver - chez qui se passe cette scène -, il n'y a pas de place pour le sentimentalisme. Les maisons ne servent qu'à l'enrichir, elles n'ont pas d'épaisseur sociale : ce sont des boîtes numérotées qui s'alignent le long des rues, rien de plus. Cette impasse représentée froidement sur le plan apparaît comme un animal en train d'être disséqué pour les magouilles mercantiles de Carver...





Les exemples de la double page précédente sont révélateurs du lien étroit qui s'est tissé entre les *suburbs* et l'automobile. A la fois formées par la voiture et en même temps victimes de sa tendance à l'hégémonie, les *suburbs* ne semblent plus pouvoir être définies indépendamment d'elle. Car au-delà de la morphologie de son réseau de rues, résultat direct des contraintes dues à l'automobile, la *suburb* n'est pas plus uniquement construite par la voiture mais devient souvent racontée par la voiture. Ce *diktat* morphologique mué en *diktat* scénaristique se ressent dans une grande partie des fictions étudiées ici.

Dans *Far from Heaven*¹ et *Safe*, on rentre ainsi dans la *suburb* en voiture [voir page ci-contre], et ce, dès les premières secondes. Un cas similaire se retrouve dans la version de 1975 du film *The Stepford Wives*, où le trajet en voiture depuis New York vers Stepford fait office de fond pour le texte du générique. La séquence dure 2'30" et se compose de plans variés montrant la voiture faisant son bout de chemin sur des autoroutes puis des routes de campagne. Les mouvements de caméra sont très répétitifs (en général, un plan panoramique de la gauche vers la droite qui suit la voiture avançant sur la route), mais le voyage semble agréable (les enfants jouent à l'arrière, le paysage devient plus champêtre une fois franchi la barrière de péage). La voiture apparaît comme le compagnon du voyage entrepris par l'américain moyen pour s'extirper de la ville.

Ce type de séquence introductive destinée à amener les personnages (et le spectateur) vers la *suburbia* n'est pas l'unique moyen de faire prendre conscience de la place singulière occupée par la voiture dans les *suburbs*. Comme le montrent les extraits [de la double page suivante], de simples plans disséminés le long de l'intrigue peuvent aussi jouer ce rôle de façon plus diffuse.

Et c'est sans compter bien sûr sur la foule de scènes qui montrent l'automobile plus ou moins subtilement et que l'on retrouve dans la plupart des fictions suburbaines ! Nous en verrons plusieurs exemples dans les pages qui viennent, mais déjà, eut égard au fait que ces scènes s'annoncent nombreuses et diverses, une question nous brûle les lèvres : pourquoi sont-elles là ces voitures ?

Nous avons déjà vu deux éléments de réponse : déjà, elles sont là pour des raisons historiques, la voiture étant l'outil qui a permis aux américains d'accéder au confort de la vie suburbaine. Ce qui explique le second élément, à savoir que l'automobile est omniprésente dans les fictions car elle joue le rôle de symbole / élément d'identification, les *suburbs* ont une morphologie conçue pour l'automobile) : c'est ce qu'illustre les exemples étudiés sur la double-page suivante. La voiture est donc un outil, une sorte de clé qui a servi à accéder et former les *suburbs*. Mais est-ce la seule explication ?

De la même manière que l'on peut chercher à comprendre ce qui explique la surreprésentation des *suburbs* dans les fictions, l'automobile peut s'interroger selon un mode opératoire similaire : on a envie de penser, a priori, que la surreprésentation de la voiture ne tient pas uniquement à des raisons pratiques ou liées à un contexte temporaire. Qu'on pourrait trouver, en grattant la peinture métallisée de l'automobile, plus qu'une vulgaire carcasse d'acier qui permet d'aller d'un point A à un point B..

Pourrait-on y trouver... une dose d'utopie !?

[186]

1 *Far from Heaven* [Loin du paradis], Todd Haynes, Focus Features, Vulcan Productions, Killer Films, 2002.





FAR FROM HEAVEN [LOIN DU PARADIS]
(TODD HAYNES, 2002)



SAFE
(TODD HAYNES, 1995)



[187]

La *suburb*, on y accède en voiture : cette évidence saute aux yeux quand on regarde les fictions suburbaines.

Dans les deux films ci-dessus, c'est en effet l'automobile qui monopolise l'écran, avant même que n'apparaissent les premiers acteurs humains. Pourtant, bien qu'elle soit importante dans l'intrigue de *Safe* (où la pollution qu'elle

génère est visiblement la source des problèmes de santé de Carol), l'auto n'est pas du tout un élément essentiel dans *Far from Heaven*...

La *suburb* est-elle le royaume des américains libérés de la ville... ou le royaume de leurs voitures ?





MR. & MRS. SMITH
(DOUG LIMAN, 2005)

[00:09'10"]



[188]

Ces deux plans possèdent une construction similaire. La route est parfaitement centrée dans le cadre, ce qui crée une impression de symétrie. Dans les deux cas, les parcelles des maisons semblent occuper une place dérisoire, elles sont reléguées au second-plan face à cette immense surface asphaltée. On notera aussi le choix de représenter ici des rues droites et non pas curvilignes, pour d'évidentes raisons esthétiques.

LITTLE CHILDREN
(TODD FIELD, 2007)

[01:29'18"]



Ce type de plan aide à l'identification du contexte en soulignant la place importante accordée à la voirie. La route devient ainsi un élément du quotidien de la vie suburbaine, un support des événements qui ponctuent la journée des protagonistes : la livraison du journal et le passage du bus scolaire (deux images ultra-récurrentes dans les fictions suburbaines) [à gauche] ou juste le lieu de passage obligé après une sortie en dehors de la suburb [à droite].





DESPERATE HOUSEWIVES [S1E1, PILOT]
(CHARLES MCDUGALL, 2004)



Quelques réalisateurs mettent néanmoins à profit la rue pour rappeler son potentiel en tant qu'espace vecteur de sociabilités. Dans le premier épisode de *Desperate Housewives*, plusieurs scènes usent de plans pris en hauteur qui permettent d'apprécier du regard l'animation qui règne dans Wisteria Lane (aussi bien par la présence humaine que par les véhicules qui passent). Ce détachement de la caméra du sol permet ainsi de nuancer l'image classique de la suburb « mer de bitume » où ne se croiseraient que des engins à 4 roues...

SUBURBIA
(PENELOPE SPHEERIS, 1984)



Dans cette scène de *Suburbia*, Penelope Spheeris fait un choix des plus intéressants en situant ce vide-greniers dans un cul-de-sac. Le plan ci-dessus reprend une construction centrée plutôt classique, mais la symétrie permet ici aussi un rééquilibrage : certes le bitume occupe la moitié inférieure de l'écran, mais il est en partie occupée par des humains (seules deux voitures sont visibles). Le cul-de-sac, conçu originellement pour gérer le trafic automobile se retrouve donc détourné, approprié par les habitants pour de nouveaux usages : il devient une place publique suburbaine.

La suite de la scène est également intéressante puisqu'elle montre l'arrivée, en voiture, des jeunes du squat T.R. qui sèment la panique dans le quartier (notamment via des cambriolages). Symbole d'un repli physique et communautaire mais également support d'une certaine vie sociale, le cul-de-sac est donc aussi la porte d'entrée des dangers du monde extérieur.

[189]





SCÈNE 3

L'AUTOMOBILE COMME SYMBOLE : DÉCODER LES SUBURBS

[190]

Personnages : De jeunes filles confinées, une femme renversée, un diplômé charmeur, des suburbanites à vélo et d'autres en voiture.

Décor : Un garage enfumé, une rue ensanglantée, une voiture toute équipée et des voitures, beaucoup de voitures.

Bien plus qu'un outil qui aurait uniquement pour vocation de permettre à l'américain de se déplacer jusqu'à sa *suburb*, la voiture constitue la matérialisation de plusieurs désirs ancrés dans les mœurs de la civilisation américaine.

Le premier de ces désirs est probablement celui de la liberté. Pour être plus précis, c'est une liberté bien particulière : celle de mouvement. Elle comprend notamment la décision du point de départ et de destination, le choix des horaires, de la vitesse, et aussi, peut-être le plus important, des personnes que l'on côtoie - ou non - pendant le trajet.

Pour rester dans un thème cher à la fiction, c'est le cliché modernisé du *cow-boy* vagabondant sur son cheval, une image fantasmée de l'américain qui n'obéirait qu'à ses propres règles sans recevoir de pression de personne, et surtout pas de la société civilisée. Le paradoxe veut qu'ici, dans le cas de l'automobile, ce soit cette société civilisée qui ait justement permis l'essor - via l'industrialisation de la voiture et la construction d'autoroutes - de ce mode de déplacement individuel. En même temps qu'ils acquièrent leur statut de nation suburbaine, les États-Unis devinrent de plus en plus le pays de l'automobile. La croissance des *suburbs* alla de pair avec le développement de ce moyen de déplacement et du réseau de routes dont il avait besoin. L'automobile se développant, d'autres moyens de transport publics comme le train périclitèrent...

Les fictions tirent parti de ce désir visiblement enfoui dans le cœur des américains pour associer la voiture à un grand nombre d'histoires où la question d'aspiration à la liberté est centrale. Mais non contentes d'évoquer les aspects les plus nobles, les films et séries savent aussi user de la voiture pour montrer en quoi l'excès de liberté peut se révéler destructeur.





THE VIRGIN SUICIDES [VIRGIN SUICIDES]
(SOFIA COPPOLA, 2000)

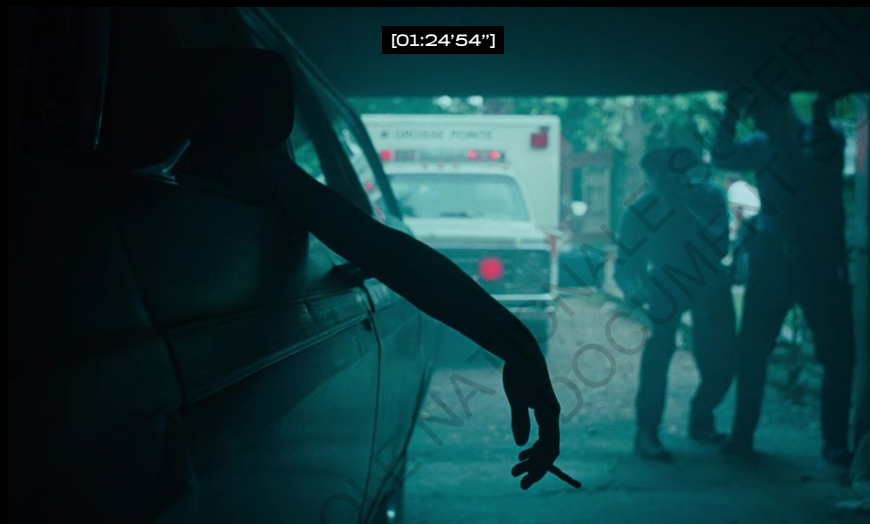


La conduite d'une voiture est une activité maintes fois représentée dans les fictions suburbaines. Dans *The Virgin Suicides*, c'est notamment un moyen pour les Jeunes filles Lisbon d'échapper au quotidien ultra-surveillé et confiné imposé par leurs parents. La voiture permet ici de fuir la maison suburbaine, réceptacle de tous les dérapages possibles du modèle familial traditionnel.

Dérapages qui malheureusement conduisent parfois à des sorties de route aux conséquences désastreuses : la virée en voiture montré ci-contre n'est qu'un rêve de Jeunes adolescentes en manque de liberté. Il n'était pas difficile de comprendre que cette séquence était trop belle pour être vraie : elle est insérée brutalement (sans transition) au beau milieu de la séquence montrant l'intrusion nocturne des amis des Jeunes filles au domicile des Lisbon.

Point d'échappatoire par l'automobile pour les adolescentes : la vraie utilité de la voiture pour les filles Lisbon sera finalement un peu différente. Comme le film nous le montre quelques minutes plus tard, Lux Lisbon s'est suicidée par intoxication dans la voiture familiale, en laissant le moteur tourner. On notera la différence colorimétrique entre cette scène et celle de la virée en voiture, qui reprenait les teintes plus chaleureuses du début du film [dont nous avons déjà parlé page 76]. L'onirisme prend fin : on se souvient alors d'un des codes du film : la teinte bleutée, froide, est celle du monde réel, aliénant... et suburbain.

[191]



Lux orchestre son suicide dans le garage tandis que sa sœur Bonnie choisit la pendaison dans la cave. Ce sont les garçons, illégalement entrés dans la maison, qui furent les premiers à découvrir leurs corps :

« Most likely Bonnie had died while we were waiting in the living room, dreaming of highways. » [01:24'31"]

[« Il est probable que Bonnie soit morte alors que nous attendions dans le séjour, rêvant d'autoroutes. »]

Très ironiquement, ces autoroutes de la liberté dont rêvait Bonnie sont les mêmes qui ont permis l'essor de la « prison suburbaine » où elle et ses sœurs moururent recluses.





DESPERATE HOUSEWIVES [S1E8 « GUILTY »]
(FRED GERBER, 2004)



Dans ce huitième épisode de *Desperate Housewives*, le hasard fait bien les choses : alors qu'elles nettoient les traces de sang de la mère de Carlos - renversée par une voiture folle - un chauffard déboile dans Wisteria Lane. Il n'en fallait pas plus pour attiser la colère de Lynette.

[192] La voiture concentre les critiques et craintes des habitants. Elle incarne la liberté, les excès, voire les déviances morales. Pour Andrew (qui, bien qu'encore non-identifié à ce stade, est celui qui a renversé la mère de Carlos), la voiture est une forme de liberté à laquelle il a dû mal à renoncer une fois qu'elle lui a été accordée. Cherchant à vérifier qu'Andrew regrette ce qu'il a fait, sa mère Bree n'en cru pas ses oreilles quand il lui répondit :

[00:23'57"]



« I feel bad that she got hurt. But I also feel bad that my car got dinged because somebody didn't have enough sense to look both ways before she crossed the street. And I also feel bad that now I am going to have to ride my bike to school. » [00:23'47"]

[« Je me sens mal qu'elle ait été blessée. Mais je me sens aussi mal que ma voiture ait été cabossée parce que quelqu'un n'a pas eu le bon sens de regarder des deux côtés avant de traverser la rue. Et je me sens aussi mal d'avoir désormais à prendre mon vélo pour aller à l'école. »]

Même association voiture / conduite dangereuse / jeunesse insouciante dans *The Great Gatsby*. A ceci près que nous sommes dans les années 1920, et que l'automobile reste encore l'apanage d'un nombre réduit d'américains. L'auto est ici montrée comme le moyen privilégié qui permettait à « toute la ville » de New York (tout du moins celle qui en a les moyens) de se retrouver chaque weekend dans les fêtes d'ampleur démesurée de *Gatsby*... fêtes qui avaient lieu dans sa résidence suburbaine.

Signe qu'avant même sa démocratisation, la vie suburbaine faisait de la possession d'une automobile un prérequis ?



THE GREAT GATSBY [GATSBY LE MAGNIFIQUE]
(BAZ LUHRMANN, 2013)



En observant ce mythe de la voiture à l'échelle du foyer, on se rend compte que l'automobile est également un objet avec lequel les américains avancent dans la vie : souvent symboliquement associée au passage à l'âge adulte, la voiture marque la prise d'indépendance des jeunes du foyer. Mais cette indépendance se mérite : parfois simplement offerte sans raison spécifique¹ ou pour raviver un mariage en perte de vitesse², la voiture n'est pas un objet anodin. Les fictions suburbaines caractérisent la voiture comme un élément essentiel de la vie, comme l'illustre ce passage d'Edward Scissorhands où Bill fait remarquer qu'Edward n'est pas rémunéré pour les services de jardinage qu'il effectue chez les voisins :

- « – **Bill** : *Speaking of money... I understand you're not charging for your gardening, Edward.*
- **Peg** : *Now, Bill... Marge made him cookies today.*
- **Bill** : *Sweetheart... You can't buy the necessities of life with cookies. You can't buy a car with cookies.* » [00:46'50"]
- [« – **Bill** : *En parlant d'argent... J'ai cru comprendre que tu ne faisais pas payer ton jardinage, Edward.*
- **Peg** : *Bill... Marge lui a fait des cookies aujourd'hui.*
- **Bill** : *Chérie... On ne peut pas subvenir à ses besoins du quotidien avec des cookies. On ne peut pas acheter une voiture avec des cookies.* »]

1 *Malcolm in the Middle* [Malcolm] [S5E13 « Lois' Sister »] (David D'Ovidio, 2004).

2 *Desperate Housewives* [S1E2 « Ah, But Underneath »] (Larry Shaw, 2004), voir p.195.

Par son coût important, la voiture est un aboutissement, une sorte de Saint-Graal qui s'obtient avec de la volonté. Cela peut-être par un travail directement rémunérateur, ou bien par des résultats scolaires (ce sont alors les parents qui vont en assumer le coût financier). C'est ce que l'on retrouve dans le film The Graduate [Le lauréat]³ [voir page suivante], où Benjamin a obtenu sa voiture suite à des études couronnées de succès.

Obtenir une voiture, c'est donc réussir (à entrer dans l'âge adulte, ou gravir les échelons dans la société). En ce sens, la voiture se rapproche symboliquement de la maison. Car on peut certes être tenté de céder à l'image de la *suburb classless* [sans classe sociale], mais comme nous l'avons vu, les réalités économiques ont relégué cette image au statut de vision fantasmée. Dans les faits, l'américain suburbain ne possède pas une maison avec une voiture, il possède telle maison avec telle voiture dans tel quartier. Bien que génériques car produites en série, la voiture comme la maison ne sont pas pour autant indéfinies (elles ont un prix bien précis). En clair, si toutes les maisons (et *suburbs*) ne se valent pas, il n'y a pas de raison pour qu'il en soit autrement pour les automobiles.

Un constat que l'on peut aisément dresser dans la plupart des fictions où les situations financières des familles, confortables comme délicates, ne sont plus aussi tabous que dans les *sitcoms* des années 1950. La voiture a ainsi un double rôle : reflet de l'état des finances du foyer, elle fait aussi office de variable d'ajustement quand ces finances évoluent. Nombreux sont les exemples fictionnels où la famille suburbaine abandonne son véhicule habituel pour un modèle supérieur ou inférieur pour des raisons économiques.

[193]

3 *The Graduate* [Le lauréat], Mike Nichols, Lawrence Truman Productions, 1967.





THE GRADUATE [LE LAURÉAT]
(MIKE NICHOLS, 1967)

[01:14'02"]



[01:41'44"]



[194]

La voiture est ici à la fois une récompense qui conclut une étape de la vie de Benjamin (un cadeau de ses parents pour le récompenser d'avoir terminé ses études) et en même temps le symbole d'un nouveau départ, de son lancement dans la vie d'adulte. L'Alfa Romeo Spider du jeune homme fait figure de quasi-personnage, puisqu'elle l'accompagne dans toutes les situations les plus importantes du film :

- Elle sert de prétexte à Mrs Robinson pour qu'elle demande à Benjamin de la ramener chez elle ;
- Elle lui servira ensuite tous les soirs lorsqu'il rejoint Mrs Robinson à l'hôtel ;
- Elle lui permet d'emmener librement Elaine en soirée ;
- Elle lui permettra finalement de partir rejoindre Elaine pour l'emmener (la sauver) alors que celle-ci s'apprêtait à se marier.

Dans ce dernier cas, l'utilité de la voiture est critique : elle seule octroie suffisamment de liberté de déplacement à Benjamin pour qu'il se rende rapidement au mariage. Toutefois, la dépendance que peut créer la voiture est aussi montrée : une panne d'essence survient au moment où Benjamin se rapproche de l'église. Il est alors contraint de courir pour arriver à destination (acte assez rare dans les fictions suburbaines !).

Notons pendant ce passage à pieds quelques changements assez révélateurs : la musique entraînante de Simon et Garfunkel s'arrête, remplacée par le bourdonnement des moteurs du trafic environnant ; la caméra a du mal à suivre la course de Benjamin (le premier des deux plans est un panoramique zoomé où la mise au point chaotique rend l'image floue).

Le rythme jusque-là effréné s'en retrouve suspendu, ralenti, comme si la panne était survenue par surprise dans une course qui s'annonçait sans accroc. En parlant d'accroc, les derniers mètres à pied ne sont pas sans embûches : le trottoir n'est pas si commode pour les piétons [image ci-dessus]. Pourtant, en voiture, les kilomètres défilaient sans encombre...

Aussi fantastique et grisante soit-elle, la voiture n'est donc pas un objet infailible... même si elle reste indispensable pour pouvoir mener (conduire !) une vie d'adulte à peu près là où on peut le souhaiter.



MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S7E18, « BOMB SHELTER »]
(MATTHEW CARLSON, 2006)



« Just a second, first I have to change my pants »
[« Juste une seconde, d'abord je dois changer de pantalon »]

La voiture nécessite un effort d'autant plus grand pour être obtenue qu'elle est un objet hautement symbolique.

Dans cet épisode de *Malcolm in the Middle*, Lois participe à un concours organisé dans un centre-commercial : la personne qui reste le plus longtemps la main posée sur la voiture (un gros 4X4) remporte le véhicule. Après plusieurs jours de lutte ininterrompue, Lois - dont il n'est nul besoin d'expliquer le besoin de changement de tenue - rentre fièrement à la maison au volant de la voiture. « I WON THE TRUCK ! » assène-t-elle à deux reprises avec des coups de klaxon, face à l'initiale absence de réaction de son mari et de ses enfants. Passée la surprise, la joie est immense pour la famille - habituée aux déconvenues financières et automobiles. Le statu quo de chaque épisode faisant cependant loi, le 4X4 ne sera plus mentionné ou visible dans la suite de la série : au final, ce qui est important ici ce n'est pas tant la voiture en elle-même, mais les efforts qu'elle représente pour être acquise.

D'autres exemples renvoient le même message : Dans *13 Reasons Why* [S1E5 « Tape 3, Face B »] (Kyle Patrick Alvarez, 2017), les parents d'Hannah, pourtant en difficulté financière, n'hésitent pas à changer de voiture pour que leur fille puisse aller triomphalement au bal de promo de son lycée. La voiture dépasse donc le but purement utilitaire : c'est un objet marqueur du statut social, une « vitrine » potentiellement mystifiée de la réussite du foyer.

DESPERATE HOUSEWIVES [S1E2 « AH, BUT UNDERNEATH »]
(LARRY SHAW, 2004)



« I thought “Gabrielle would look so beautiful in this !” »
[« J'ai pensé “Gabrielle aurait l'air tellement belle dedans !” »]

Cette idée de la voiture comme objet justifiant tous les sacrifices possibles pour acquérir ou conserver un certain statut, les fictions en usent souvent.

Du côté de *Desperate Housewives*, l'épisode 2 de la saison 1 l'illustre en toute simplicité : sans crier gare, Carlos offre à sa femme Gaby une voiture de sport flambant neuve. Les motivations sont toutefois ici un peu floues, mais certainement très perverses. Il s'agit pour Carlos d'un moyen de susciter l'adoration de sa femme (qui lui a reproché peu de temps auparavant qu'il ne la surprenait plus assez) mais on se demande aussi si ce n'est pas également une façon pour lui de mettre en avant sa propre réussite professionnelle et financière. Preuve en est, lorsqu'il montre la voiture à Gaby, il vante principalement les options dont le véhicule est équipé (GPS, système audio...). On en oublierait presque qu'il s'agit d'un objet permettant de se déplacer !

[195]



Aussi symbolique soit-elle dans les fictions pour la liberté qu'elle offre et le mérite qu'elle nécessite, la voiture n'est cependant pas si différente d'un autre moyen de transport individuel : le vélo. Il est intéressant de se pencher sur ce dernier dans la mesure où il offre en fin de compte des avantages similaires (liberté de mouvement), et arrive chronologiquement avant la voiture dans la vie des jeunes américains. D'autant que, tout comme l'auto, le vélo se mérite : ce ne sont pas Beaver et Wally Cleaver qui diront le contraire !¹

En revanche, à la différence de la voiture, le vélo semble posséder des vertus de loisir familial. Evidemment, la voiture peut elle aussi amener nos foyers suburbains à se divertir tous ensemble, mais c'est généralement un divertissement passif (regarder une course de *stock-cars*²) ou indirect (le père et le fils entretenant la voiture dans l'allée du jardin³). Le vélo quant à lui, nécessite un apprentissage préalable pour les enfants (les calmes rues courbes des *suburbs* sont alors bien pratiques) et il peut ensuite constituer un *passé-temps* à part entière, là où la voiture, objet plus utilitaire et réservé aux adultes, sert principalement à *gagner du temps*... Un aspect des plus importants.

[196]

1 Dans le premier épisode de *Leave it to Beaver* [S1E0 Pilot « *It's A Small World* »] (Jerry Hopper, 1957), les deux frères se mettent à collecter 1000 bouchons de bouteille de lait croyant à un jeu-concours qui leur permettrait de remporter une bicyclette. Par un *imbroglio* incroyable, ils l'obtiendront effectivement...

2 Deux illustrations concrètes : *Malcolm in the Middle* [Malcolm] [S1E10 « *Stock Car Races* »] (Todd Holland, 2000) où Hal prend sa journée pour emmener les enfants à une course, et *The Simpsons* [Les Simpson] [S11E14 « *Alone Again, Natura-Diddily* »] (Jim Reardon, 2000) où visiblement toute la ville de Springfield est présente, pas uniquement la famille Simpson.

3 *13 Reasons Why* [S1E1 « *Tape 1, Side A* »] (Tom McCarthy, 2017) ou encore *The Simpsons* [Les Simpson] [S11E21 « *It's a Mad, Mad, Mad, Mad Marge* »] (Steven Dean Moore, 2000).

Car s'il est vrai qu'il connaît un léger gain d'intérêt⁴ aux États-Unis, le vélo peine à séduire de la même manière sur tout le territoire : sa croissance est surtout visible dans les villes-centres mais pas dans les *suburbs*. Son usage comme moyen de transport quotidien reste de fait plutôt marginal comparé à la voiture. Dans son ouvrage de 1995 intitulé *The Next American Metropolis*, Peter Calthorpe soulignait cette domination de la voiture : les habitants des espaces suburbains contemporains parcourent en général deux fois plus de distance avec leur voiture que ceux des quartiers plus anciens ou des villes-centres.⁵

La faute incombe-t-elle à la façon dont ces *suburbs* ont généré un étirement considérable des distances ? Effectivement oui, mais c'est une réponse imprécise : selon Joel Garreau, le problème n'est pas tant la distance parcourue que le temps que cette distance fait perdre. Pour lui, le gain de temps dans les déplacements du quotidien est l'un des facteurs qui explique la persistance de l'automobile sur les autres moyens de transport. A ses yeux, la transformation du paysage par l'automobile rend visible de façon très frappante l'idéologie de la société américaine : « **La mesure du temps, de l'individualisme et de la civilisation c'est le parking.** »⁶

4 Entre 1990 et 2009, la part de travailleurs [commuters] américains utilisant quotidiennement le vélo dans leurs déplacements maison-travail est passée de 0.4 à 0.6%. Cf. John Pucher, Ralph Buehler et Mark Seinen, « *Bicycling renaissance in North America? An update and re-appraisal of cycling trends and policies* », *Transportation Research Part A: Policy and Practice* [N°45-6], 1 juillet 2011, pp. 451-475.

5 Peter Calthorpe, *op. cit.*, p.35. Calthorpe donne en graphique un exemple plus parlant encore : Par rapport à ceux résidant dans le centre urbain de San Francisco, les habitants de la *suburb* de Danville parcourent 4 fois plus de miles en voiture.

6 *Ibid.*, p.124.





13 REASONS WHY
[S1E1, « TAPE 1, SIDE A »]
(TOM MCCARTHY, 2017)



Les trajets à vélo de Clay Jensen dans *13 Reasons Why* illustrent le caractère individuel de ce mode de déplacement et la totale liberté qu'il offre à l'adolescent.

Le vélo devient aussi porteur de sens que ne l'est la voiture dans d'autres fictions : Clay ne quitte presque jamais son vélo, ce dernier est une part de lui, une extension de sa personne (l'un comme l'autre se blessent, se font malmenés par les événements). Et c'est surtout un outil indispensable pour que Clay puisse, en toute liberté et à son rythme, recoller les pièces du puzzle qui ont conduit au suicide de son amie Hannah.

Par cet attachement au vélo, la série avance donc à contre-courant des autres fictions où la voiture est dépeinte comme le rêve de la plupart des adolescents américains. Ici au contraire, la voiture est synonyme pour Clay de confession, de contact

MODERN FAMILY
[S1E2 « THE BICYCLE THIEF »]
(JASON WINER, 2009)



à l'autre, souvent non désiré, parfois forcé. Ce n'est pas un symbole d'individualisme : quand Clay se retrouve dans une voiture, c'est en général avec son ami Tony (qui cherche à l'aider en le faisant parler), ou les autres garçons de son lycée (qui veulent l'effrayer).

Dans des registres moins sombres, les scénaristes font souvent appel au vélo pour ses vocations ludiques, mettant en scène des situations communes [une balade en famille dans les rues de la *suburb*, image ci-dessus] ou plus atypiques [Reese apprenant à sa mère à faire du vélo, image de droite].

Ces cas de figure, plutôt réguliers dans les fictions, pourraient laisser penser que l'hégémonie de la voiture dans les *suburbs* est surfaite. En réalité, en y regardant de plus près, on se rend compte que l'usage du vélo reste quand même très occasionnel,

MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM]
[S7E17, « HAL'S DENTIST »]
(STEVE LOVE, 2006)



souvent réservé aux déplacements des adolescents ou à des activités ludiques comme celles évoquées à l'instant.

En tant que moyen de transport du quotidien de toute la famille, la voiture semble être un monarque solidement attaché à son trône.

[197]





La voiture, les américains la prennent pour gagner du temps : c'est un moyen de transport dit « *convenient* » [pratique]. Joel Garreau étaye cette idée en invoquant notamment une des règles implicites - et quelque peu effarante - de l'urbanisme aux États-Unis : s'il y a plus de 400 m à parcourir, l'américain moyen prendra sa voiture. Non pas « **parce qu'il est paresseux** »¹, mais simplement parce qu'il est pressé, et c'est ce en quoi la voiture doit l'aider : « **La voiture, dans tous les cas, veut aller vite** » explique quant à lui Peter Calthorpe au début de *The Next American Metropolis*.²

[198]

Les implications urbanistiques de la voiture sont par conséquent en totale inadéquation avec celles du piéton ou des cyclistes : la voiture exige des rues toujours plus larges, des autoroutes toujours plus nombreuses, des parkings toujours plus grands, plus de virages courbes et moins d'intersections... En bref du bitume, du bitume et encore du bitume. Mais ce n'est pas tout.

En croissance effrénée depuis la Seconde Guerre Mondiale³, la voiture règne désormais en maître sur le domaine public, « **étendant la sphère privée de la porte du garage au parc de stationnement** ».⁴ La voiture devient une bulle hermétique qui rend possible le déplacement du foyer sans que celui-ci n'ait à quitter sa sphère privée. L'automobile n'a ainsi jamais mieux porté son nom : avec l'« auto-mobile » on se déplace soi-même, presque comme si on était toujours assis sur le canapé de son salon.

1 Joel Garreau explique - avec une pointe de sarcasme ? - que ce n'est pas de la paresse dans la mesure où les américains peuvent très bien prendre leur voiture pour aller à la salle de gym...

2 Peter Calthorpe, *op. cit.*, p.27.

3 *Id.* : Entre 1969 et 1990, la population américaine a augmenté de 21%, tandis que la distance parcourue en voiture a explosé de 81%.

4 *Id.*

Pour Mario Gandelsonas, il n'est de fait plus étonnant que dans les *suburbs* « *la voiture supplémente la maison* ». ⁵ C'est un changement de paradigme majeur, un nouveau rapport de force entre les sphères publiques et privées que nous avons déjà pu voir sous une autre forme lors de la *Caméra* précédente où *la télévision supplémentait la ville*. ⁶ Par l'intimité confortable qu'elle offre au *commuter*, l'automobile devient un lieu refuge, une extension de la maison suburbaine qui accentue l'enclavement que cette dernière avait déjà initié : « **Les commuters passent de maisons individuelles de banlieue climatisées par des voitures climatisées à des bureaux climatisés [...]** ».⁷

Du côté des fictions, cette image de la voiture-bulle fait l'objet de représentations très diverses, qu'il est possible de classer pour en comprendre l'intention [voir page ci-contre]. Le degré « d'enfermement » offert par la voiture est ainsi modulable, ce qui rend cette dernière propice à toutes sortes de situations :

- **La voiture-salon** : Hermétique au monde extérieur, la voiture est une extension de la maison suburbaine. Ce qui compte, c'est ce qui se joue entre les personnages. Plans uniquement internes.
- **La voiture-outil** : La voiture sert d'outil pour se déplacer. Commode [convenient], elle facilite le déroulement de l'histoire mais pourrait presque être remplaçable. Grande variété de plans internes (sur les personnages) et externes (sur le paysage).
- **La voiture-cow-boy** : La voiture exalte l'idéologie de liberté, elle est au centre de l'image mais n'en occupe pas toute la place (la caméra n'hésite pas à s'en éloigner). La voiture fait partie du paysage, elle en permet la découverte et l'exploration.

5 Mario Gandelsonas, *op. cit.*, p.32.

6 *Id.*

7 *Id.*



REVOLUTIONARY ROAD
[LES NOCES REBELLES]
(SAM MENDES, 2009)

HOUSE PARTY
(REGINALD HUDLIN, 1990)

THE GREAT GATSBY
[GATSBY LE MAGNIFIQUE]
(BAZ LUHRMANN, 2013)



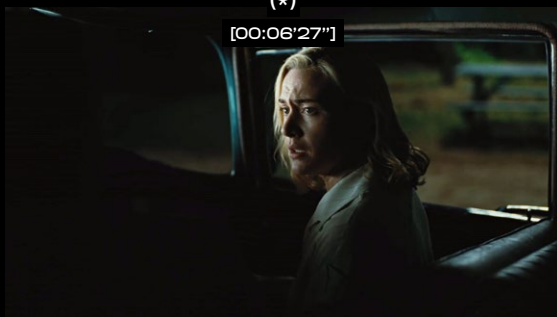
(*)

(*)

[00:06'27"]

[01:19'24"]

[00:37'34"]



IDÉOLOGIE
MISE EN AVANT

LA VOITURE-SALON

INDIVIDUALISME
AUTONOMIE DU FOYER

LA VOITURE-OUTIL

AUCUNE

LA VOITURE-COW-BOY

LIBERTÉ DE MOUVEMENT

PLANS
EXTERNÉS
À LA VOITURE

NON

CADRAGE SOUVENT CENTRÉ SUR LA VOITURE



PANORAMIQUES,
TRAVELLINGS



FIXES

CADRAGES PLUS LIBRES, TRÈS LARGES



PANORAMIQUES, TRAVELLINGS

[199]

RAPPORT
AU MONDE

PAYSAGES INDISTINCTS
SONS EXTÉRIEURS TRÈS ATTÉNUÉS
VOIRE INAUDIBLES

PAYSAGES INTELLIGIBLES
VIA DES PLANS DÉDIÉS
(VOIR CI-DESSOUS)

SONS EXTÉRIEURS AUDIBLES

FORTE INTÉGRATION
VOITURE/PAYSAGES
SONS EXTÉRIEURS AUDIBLES
VOIRE DOMINANTS

PLANS
INTERNES
À LA VOITURE

ALTERNANCE PERSO. / PERSO.



PLANS FIXES

ALTERNANCE PERSO. / PAYSAGE



PLANS FIXES

PLANS FIXES
(DEPUIS FENÊTRE OU RÉTRO)

RARES

OU PEU MARQUÉS*

* AVEC UNE VOITURE DÉCAPOTABLE,
LA LIMITE INTERNE / EXTERNE EST CADUQUE

+
CAS

American Beauty [voir p.109]

Safe [voir p.85]
The Stepford Wives [1975] [voir p.186]

The Graduate [voir p.194]





Chacun de ces cas-type ne constitue pas non plus un modèle rigide. Déjà, parce que selon les intentions du réalisateur et les besoins de son histoire, certains codes et façons de filmer peuvent être aménagés. Une scène de type « *voiture-salon* » peut ainsi très bien user ponctuellement de plans externes, par exemple au début de la scène, pour aider le spectateur à situer spatialement l'action. Tout comme la « *voiture-cow-boy* » peut faire des plans resserrés sur les personnages : dans l'exemple de *The Great Gatsby*, c'est notamment le cas car la discussion entre les deux protagonistes est importante dans le fil de l'histoire. Rapprocher la caméra permet ici de faciliter la compréhension du dialogue, les bruits extérieurs et du moteur étant très présents.

Par ailleurs, une même fiction peut multiplier les cas-types, et même les faire s'enchaîner de façon fluide. Pour continuer sur l'exemple de *Revolutionary Road*¹ de la page précédente, cette scène de début avec la voiture peut être découpée en quatre temps :

- **Temps 1 « voiture-outil »** : La voiture roule. Un unique plan externe à travers le pare-brise montre la tension monter petit à petit entre le mari et la femme. On entend distinctement les autres véhicules et le leur. Puis c'est le point de rupture : agacé, le mari quitte la route. Plan externe montrant la voiture se garer sur le bas-côté.
- **Temps 2 « voiture-salon »** [celui de la capture d'écran] : Ils sont à l'arrêt et se disputent. Les bruits des autres véhicules sont toujours audibles, mais plus celui du moteur de leur voiture : la scène « se referme », se privatise un peu plus.
- **Temps 3** : La femme quitte la voiture. La dispute se continue en dehors du véhicule, atteint son *extremum* de violence.
- **Temps 4 « voiture-salon »** : Le couple rentre dans la voiture. On est de nouveau dans la mise en scène du second temps, version post-dispute.

1 *Revolutionary Road* [Les noces rebelles], Sam Mendes, DreamWorks, BBC Films, Evamere Entertainment, 2009.

Cependant, en plus d'enfermer le foyer suburbain dans une bulle, la voiture est montrée dans les fictions comme un objet causant une forte distension des relations intra-familiales. Chaque membre de la famille (en particulier les adultes) étant en mesure de se déplacer plus loin et plus vite avec l'automobile, les moments d'isolement n'en deviennent que plus nombreux [voir page ci-contre].

Une tendance qui n'est toutefois pas un fait nouveau : les familles des *early suburbs* du début XIX^{ème} s. souffraient déjà de ce manque de dynamisme social comme nous l'avons vu plus tôt.² Le fait est que désormais, cet éclatement du foyer se retrouve généralisé par l'essor des *suburbs* permis par l'automobile. Cette dernière devient donc ainsi la meilleure « ennemie » des femmes au foyer (aspirant chaque matin leur mari hors de la *suburb* !), mais aussi, paradoxalement, leur meilleure arme pour faire face à leurs responsabilités. En effet, sans l'automobile, les ménagères se retrouveraient bien démunies pour faire face à toutes leurs obligations quotidiennes : récupérer les enfants à l'école, les emmener à leur éventuel club de sport, aller faire les courses... Un rôle de « chauffeur », souvent dépeint par la fiction³ et montré comme peu enviable et stressant, mais qui pourtant constitue une représentation inexacte car datée. La plupart des mères ayant aujourd'hui un emploi à gérer en plus de leur vie de famille : « *Les femmes sont [aujourd'hui] certainement moins disponibles pour mener à bien un style de vie familial suburbain qui requiert un chauffeur pour chaque trajet d'enfant.* »⁴

La voiture est donc un objet pernicieux : Non seulement elle étale spatialement les familles, mais chacune de ces familles se retrouve désintégrée, éclatée. La voiture ne rapproche pas, elle éloigne.

2 Voir p.70.

3 Voir par exemple l'épisode de *Malcolm in the Middle* [Malcolm] [S7E17, « Hal's Dentist »] (Steve Love, 2006) où Lois découvre à son grand étonnement qu'elle a du temps libre (25 minutes en l'occurrence) après avoir déposé ses enfants partout où ils devaient être et effectué toutes ses tâches ménagères...

4 Peter Calthorpe, *op. cit.*, p.18.



DESPERATE HOUSEWIVES [S1E1, PILOT]
(CHARLES MCDUGALL, 2004)



« Hey, is anybody home? »
[« Hey, y a quelqu'un à la maison ? »]

L'absorption de Tom par son travail (qui l'oblige à enchaîner les déplacements professionnels aux quatre coins du pays) est une des causes des crises traversées par le couple Scavo durant la première saison de *Desperate Housewives*.

Le *commuting* n'a pourtant rien de nouveau : Dans les sitcoms des *fifties*, l'image du papa qui rentrait du travail était récurrente, banale, elle traduisait une routine du quotidien après laquelle l'homme du foyer pouvait dédier du temps à sa famille ; dans la série de Marc Cherry, elle devient exceptionnelle, Tom étant accueilli par ses enfants comme s'il revenait du front. L'effet de la voiture se retrouve ici couplé à celui de l'avion, qui allonge la durée des absences de Tom.

L'homme du foyer est donc réduit à son statut de *breadwinner* [« gagnant de pain »] ; il devient une figure fantôme de la famille où la femme gère les tâches ménagères et l'éducation des enfants, prisonnière de sa condition suburbaine.

Ci-dessous, dans le film de Sam Mendes, le contexte est différent mais le message est le même. La scène nous montre Frank Wheeler quitter son chez-lui pour se rendre au travail. L'essentiel de la séquence qui suit se concentre sur lui, mais un plan en particulier permet de rendre intelligible l'isolement de sa femme April, qui semble suetter avec angoisse son départ, seule dans la pénombre, un torchon à la main. Cette scène explicite clairement ce qui fait le malheur du couple : aucun des deux amoureux n'est visiblement heureux dans cette vie, une situation donc très similaire à celle des Scavo vue à l'instant.

Mais surtout, l'autre point commun avec *Desperate Housewives* réside dans le fait que cette situation d'éclatement spatial (et par conséquent relationnel) du couple est tout sauf temporaire ; c'est le quotidien des familles suburbaines. Ceci est mis en évidence par le placement des deux scènes présentées ici : dans *Revolutionary Road*, ce moment est visible au bout de 10 minutes de visionnage - juste après l'intertitre donnant le nom du film. Dans *Desperate Housewives*, c'est le premier épisode de la série... Le ton est donné.

[201]



REVOLUTIONARY ROAD [LES NOCES REBELLES]
(SAM MENDES, 2009)





Tout comme le lien étroit entre les *suburbs* modernes et l'automobile est difficile à nier, l'imbrication de cette dernière avec l'idée de liberté l'est tout autant. C'est un fait : non contente d'avoir ouvert les portes des *suburbs* aux américains, la voiture a aussi exacerbé l'idéologie d'individualisme sur laquelle leur civilisation avait été fondée. Ah, quel plaisir de pouvoir aller où l'on veut, quand on veut, et de le faire seul, en paix !

Mais la voiture n'a pas fait que briser les chaînes de ce peuple, elle a aussi dévergondé sa façon de construire ses villes. Pour reprendre les mots de Peter Calthorpe, l'automobile a « **libéré l'architecture des limites du contexte urbain et de l'échelle humaine** »¹, quitte à générer « **le plus grand stress pour l'environnement** » : consommation d'espace, dépendance aux énergies fossiles, pollution de l'air et des sols...

Ces problèmes environnementaux n'ont presque pas été traités dans ces pages. Pourquoi ? Parce que la fiction, qui constitue ici le matériau d'étude, ne s'y attarde pas vraiment.² A la place, elle nous a révélé un autre écueil de ce mode de déplacement : à savoir que la planète n'est pas la seule à payer au prix fort le coût de l'automobile ; les humains aussi sont contraints de sortir le carnet de chèques. La critique portée par la fiction sur ce thème de l'automobile s'avère ainsi partielle, ne traitant principalement « que » des thèmes sociaux. Même si ces enjeux restent bien évidemment importants.

1 Peter Calthorpe, *op. cit.*, p.28.

2 Même le film *Safe*, où la question de la pollution constitue un élément central, ne se dresse pas pleinement contre la voiture : cette dernière n'est qu'un composant parmi d'autres (les produits ménagers, laitiers...) d'une société contemporaine nocive.

A la liste de désagréments entamée à l'instant, on pourrait donc en ajouter d'autres, plus liés directement aux conducteurs de ces millions d'automobiles : isolement social et éclatement du foyer, allongement des distances qui créent une dépendance à la voiture au quotidien, coût financier important...

Cette énumération pourrait continuer encore longtemps. Mais elle est déjà hautement paradoxale : ne vient-on pas de voir que la voiture avait permis aux américains de fuir les villes et d'accéder à un mode de vie où ils seraient de nouveau en mesure de toucher du doigt cette liberté connue par leurs ancêtres les pionniers ?

Belle utopie : la voiture leur a peut-être donné cette liberté, mais elle l'a fait en s'infiltrant en profondeur dans leurs modes de vie, en devenant la pierre angulaire de leur nouveau modèle de société : « **La suburbanisation est une restructuration de l'espace destinée à faire de la consommation de produits liés à l'automobile une nécessité plutôt qu'un luxe.** »³ résume Jean Taricat.

3 Jean Taricat, *op. cit.*, p.127.





Bien sûr, tous ces éléments - négatifs - pris en compte, il est aisé de pester contre la place accordée à la voiture dans les *suburbs*, contre son hégémonie. Et on pourrait donc regretter d'autant plus que la fiction se contente de ne piocher que dans une partie de ce panier visiblement bien garni !

Néanmoins, critiquer trop durement l'automobile, ce serait se montrer un peu hypocrite. Si la voiture a permis leur expansion, c'est tout bonnement parce que les *suburbs* avaient besoin d'elle. Le *sprawl*, cet étalement urbain incontrôlé, n'aurait pu être possible sans la démocratisation de la voiture. Ou dit d'une façon plus enjolivée : le rêve suburbain est devenu réalité grâce à l'automobile. L'un et l'autre semblent donc réellement indissociables, aussi bien historiquement qu'idéologiquement.

Une question peut alors surgir : Que désiraient le plus les américains ? La *suburb* ou la voiture ? A en croire la fiction, on aurait presque envie de penser que c'est la voiture. Par son omniprésence dans les fictions suburbaines, l'automobile exerce un pouvoir d'attraction, porte une charge symbolique des plus fortes, se mettant parfois au centre de l'action ; comme nous l'avons vu, il arrive ainsi que dans certains films ou épisodes de séries la voiture vole aux maisons pavillonnaires ce statut de *quasi-personnage*.

Néanmoins, il faut rappeler ce que nous avons dit au début de cette *Caméra* thématique : bien qu'elle se soit avérée essentielle au développement des *suburbs*, la voiture ne suffit pas à justifier pleinement l'engouement que ces nouveaux espaces ont créé. Elle a été un moyen extrêmement efficace pour concrétiser la suburbanisation et en porter les valeurs (*le comment ?*), mais elle n'en constitue pas la raison d'être (*le pourquoi ?*).

[203]

C'est cette raison d'être que la dernière *Caméra* vise à regarder à la loupe. Sans plus de suspens : il s'agit du rapport entre l'urbain et le suburbain. Cette relation, essentielle pour comprendre les *suburbs*, nous l'avons pourtant déjà évoquée à plusieurs reprises dans les précédents cadrages thématiques. Mais la question de la ville n'y était jamais vraiment isolée ; au contraire elle était toujours couplée à une autre « cause » connexe de la suburbanisation : la quête de la nature (la ville comme antinaturelle / polluée) ou le repli individualiste (la ville comme lieu collectif / de la promiscuité).

Il est temps, enfin, de s'intéresser à la ville pour ce qu'elle est, et de voir comment le traitement que lui réserve la fiction permet de mieux comprendre le « désamour » que semblent éprouver les américains à son égard.





[204]



« I WAS WITHIN... AND WITHOUT »

[« J'ÉTAIS DEDANS... ET DEHORS »]





DE SIN CITY À EDGE CITY,
LA VILLE EN DISPERSION

[205]

« ENCHANTED AND REPELLED... BY THE INEXHAUSTIBLE VARIETY OF LIFE »

[« ENCHANTÉ ET REPOUSSÉ... PAR L'INÉPUISABLE VARIÉTÉ DE LA VIE »]





Avec les *suburbs*, les américains accomplissaient un retour aux sources. A la recherche d'une vie meilleure, ils tentaient de renouer des liens avec un milieu naturel, de trouver un logement plus grand (en devenant propriétaire), de se recentrer sur cette cellule de base que constitue la famille... et aussi de fuir la ville et ses maux.

[206]

Justement, « la ville et ses maux » : voilà une expression que nous avons déjà utilisée ici, comme si elle paraissait aller d'elle-même. Mais que faut-il mettre derrière ces « maux » : la pollution, la promiscuité, la criminalité, le bruit, les épidémies ? Dans les ouvrages traitant de la genèse des *suburbs*, bon nombre de ces désagréments sont effectivement avancés comme justifications à la prédilection des américains pour ces lotissements de périphérie, et les fictions étudiées précédemment en ont montré certains aspects. Pourtant on a également vu que, passé le charme de la nouveauté, les *suburbs* ne se sont pas réellement montrées exemptes de défauts.

Il est alors peut-être intéressant de se demander si tous ces désagréments associés aux espaces urbains n'étaient pas des prétextes commodes destinés à justifier un départ des grandes villes rêvé depuis un certain temps. En d'autres termes : il n'y a-t-il pas des raisons plus profondes au désamour des américains pour leurs villes ?

Si on fait un pas de côté, des explications plus fondamentales à ce rejet de la ville sont certainement à rechercher auprès des aspirations utopiques qui ont fondé les *suburbs*. A ce titre, un écrit de Robert Fishman² offre probablement une clé de lecture prometteuse.

Dans cet ouvrage, Fishman s'intéressait à trois exemples d'utopies urbaines : la cité-jardin d'Ebenezer Howard, la *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright et la *Cité Radieuse* de Le Corbusier.

Le point commun de ces trois projets : ils se basaient sur une forme de socialisme utopique, qui visait à concilier « l'ordre social et la liberté individuelle ». Et le point commun de leurs trois concepteurs : un rejet, plus ou moins affirmé, des espaces urbains du XIX^{ème} s. Pour eux, la ville était comparable à une « tumeur cancéreuse » (Wright) ou à un « ulcère hypertrophié » (Howard).

1 Robert Fishman, *L'Utopie urbaine au XXe siècle : Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles, Mardasa, 1980.





Si, remis dans le contexte actuel où la majorité de l'humanité est désormais urbaine¹ ces mots peuvent nous sembler exagérés, c'est probablement parce que, selon Robert Fishman, nous avons beaucoup romancé les villes du XIX^{ème} s. Selon lui, ces réflexions étaient en effet probablement très proches de ce que pouvaient ressentir les habitants de ces villes apparues si soudainement et dont les dimensions étaient à l'époque totalement inédites. Ce sont de ces villes surpeuplées, grouillantes d'activité et noyées dans la fumée des usines dont il nous faut donc désormais parler pour tenter de saisir un autre des multiples pans de l'idéologie suburbaine américaine.

Car n'oublions pas que dans suburbain, il y a urbain. D'ailleurs, puisque nous avons déjà expliqué comment sont apparues les *suburbs*, il ne semble pas incongru de désormais nous intéresser à l'élément *a priori* antagoniste dont elles sont parties : la ville-centre, la ville dense, la grande ville : en d'autres termes, la *city* américaine.

[207]

1 En 2019, 55.7% de la population mondiale est urbaine. Voir : « Population urbaine (% du total) » [en ligne], La Banque Mondiale (données des Nations Unies), 2020.





SCÈNE 1

LA VILLE : SOURCE DE TOUS LES MAUX ?

[208]

Personnages : Un Président qui n'aime pas les grandes villes, une Jane Jacobs qui s'inquiète pour elles, des suburbanites en promenade nocturne, un new-yorkais fêtard et ses très nombreux invités.

Décor : Un pays rural devenu urbain, des rues sombres, des bars gays, une voiture bientôt abandonnée, des gratte-ciels et une suburb cossue.

Avant le mouvement de suburbanisation massif connu par les États-Unis à partir des années 1930, la ville s'était imposée dans le paysage américain. La raison est plutôt simple : la ville dense était la forme de peuplement la plus à même de répondre aux aspirations dominantes de la civilisation américaine de l'époque.

Cherchant à s'affirmer face à l'Europe - les États-Unis déclarent leur indépendance vis-à-vis de l'empire britannique en 1776 -, le pays se devait de développer son économie pour être véritablement autonome. Et cette économie, elle était prospère dans les villes marchandes de l'Est du pays (New York, Chicago...) qui connurent durant le XIX^{ème} s. une croissance démographique vertigineuse. Cela n'a rien de surprenant : les populations se dirigent là où sont les emplois, c'est à dire vers les usines, vers l'industrie, et donc vers les villes. Impossible pour les ouvriers s'éloigner du milieu urbain : comme nous l'avons vu, à cette époque les moyens de transports étaient plutôt limités. L'automobile n'existait pas encore, les tramways ne s'éloignaient que peu des centres-villes et les trains demeuraient financièrement élitistes : seuls les plus aisés pouvaient s'offrir le luxe de vivre dans les « *streetcar suburbs* » qui florissaient en cette seconde moitié du XIX^{ème} s. La classe moyenne et ouvrière, quant à elle, était contrainte de vivre à proximité des lieux de travail. La densité des villes industrielles américaines découle naturellement de ce besoin de minimiser les distances.

Attirés par ces villes pleines de promesse, les travailleurs américains du XIX^{ème} s. avaient ainsi quitté leurs campagnes pour s'installer en milieu urbain. Cet exode marqua un changement radical dans l'histoire d'un pays jusque-là essentiellement rural, en faisant des américains un « *peuple de citadins* » pour reprendre les mots de Jane Jacobs.¹

¹ Jane Jacobs, *op. cit.*, p.219.





Pourtant, cette ruralité historique – en perdition au XIX^{ème} s. – s’expliquait très bien d’un point de vue idéologique : il s’agissait de marquer une rupture avec l’Europe féodale où les villes avaient sous leur contrôle la campagne environnante. Deux éléments très concrets montraient cette volonté de se passer de hiérarchie territoriale : le quadrillage continental entrepris par Thomas Jefferson (une découpe homogène et parfaitement régulière qui donne à chaque point du territoire une importance égale aux autres) et le peuplement via des « *townships* » (des communautés rurales de petite taille, où les paysans étaient en mesure de cultiver leurs terres sans être soumis à une quelconque autorité centrale). Ces *townships* disposaient des services et équipements à même d’offrir une relative autonomie à leurs habitants sans pour autant présenter des densités de population comparables aux cités urbaines que l’on trouvait en Europe – et préservant ainsi les américains des maux dont ces cités étaient affublées.

Cette persistance du modèle du *township* jusqu’à l’aube de la Révolution Industrielle explique aussi la mauvaise image des villes et d’une réticence à l’idée d’une forme de contrôle public dans l’esprit des américains (y compris notamment du président Jefferson). Il n’est de fait guère étonnant que par la suite, alors même que la Révolution Industrielle battait son plein, certains comme l’économiste Henry George continuaient de marteler que les États-Unis étaient toujours une nation agraire et se devaient de le rester pour préserver la démocratie...¹

Bercés dans un milieu rural, les États-Unis embrassèrent la Révolution Industrielle de façon quelque peu contrariée. Car si Jefferson, un siècle plus tôt, parlait des villes comme d’une « **plaie sur le corps politique** », il savait pour autant que sans développer leur industrie et des places marchandes, les États-Unis n’acquerraient jamais leur indépendance. Les villes (notamment sur la côte Est) poursuivirent ainsi un processus que Jefferson avait compris inévitable. Ce développement urbain perturba l’opposition entre villes et campagnes : les premières étant vues comme les lieux du vice et de la pauvreté mais aussi de la civilisation et de la culture, les secondes comme les lieux d’une vie rude mais jouissant de l’image idéalisée de la pastorale. Une opposition, qui, nous l’avons vu, tenta d’être comblée par les développements suburbains qui apparaissaient alors... mais demeuraient pour l’heure marginaux.

[209]

En ce XIX^{ème} s., les États-Unis entraient donc dans une nouvelle ère, une ère résolument urbaine. Mais comme le souligne Catherine Maumi, ce bouleversement radical est à nuancer. Contrairement au mythe si cher à Thomas Jefferson, les États-Unis ne se sont pas uniquement formés par le travail acharné de pionniers isolés : ce sont bel et bien les *townships*, ces petites communautés de paysans, qui ont peuplé peu à peu le gigantesque territoire américain. La ruralité affirmée du pays était donc, dès ses débuts, teintée de caractéristiques urbaines (concentration des populations, des services). Ces « germes urbains », dopés par le chemin de fer et la Révolution Industrielle, ayant ensuite donné naissance à des mégalofoles parmi les plus importantes de la planète.

1 Catherine Maumi, *op. cit.*, p.124.





Avoir en tête tout ce processus historique est nécessaire pour comprendre pleinement l'essence des *suburbs*. Refusant de laisser la mainmise aux villes, puis développant ces dernières en réponse à de nouvelles aspirations pour finalement les laisser se diluer dans les campagnes via les *suburbs*, la civilisation américaine nous révèle ici l'instabilité de sa relation avec ses espaces urbains. On peut ainsi percevoir le premier paradoxe du lien *cities-suburbs* : ces dernières, bien que conçues comme antagonistes des villes, n'auraient jamais pu voir le jour sans elles. Les *suburbs* découlent directement des villes. Ce lien de filiation est lisible à plusieurs niveaux :

[210]

- **Spatialement**, puisque les *suburbs* se sont développées depuis les villes, via l'extension des réseaux ferroviaires (pour les *streetcars suburbs* du XIX^{ème} s.) puis routier (quand l'automobile s'est démocratisée au XX^{ème} s.), deux éléments passés au crible avec la *Caméra* précédente ;
- **Idéologiquement**, puisque les *suburbs* sont nées à cause des villes, en réponse à leurs conditions de vies peu enviables, facteurs également étudiés plus tôt ;
- **Économiquement**, puisque les *suburbs* ont été financées par les villes, soutien qui s'est d'ailleurs fait au détriment des quartiers centraux.

Ce dernier point fait l'objet d'une critique très véhémente de la part de Jane Jacobs dans un chapitre de son livre *Déclin et survie des grandes villes américaines*.¹

« Il est clair que ce sont les citadins qui financent la construction dans les banlieues et l'une des missions historiques imparties à ces endroits si merveilleusement actifs que sont les villes consiste par conséquent à financer la colonisation de leurs abords. L'argent sert donc à faire n'importe quoi. »²

1 Jane Jacobs, *op. cit.*, pp.289-314.

2 *Ibid.*, p.306.

Rappelons que Jane Jacobs écrivait ceci en 1961. Quand elle dit que cette situation est due à des changements intervenus dans les modes de financement des villes américaines depuis une trentaine d'années, elle fait donc explicitement référence aux bouleversements intervenus après la crise financière des années 1930. Une crise qui, comme nous l'avons vu plus tôt, a effectivement posé les bases d'un contexte favorable à l'essor des espaces suburbains dans les décennies qui suivirent, grâce notamment à la politique volontariste du gouvernement fédéral américain. Une des conséquences de ceci : la mise en place d'un marché hypothécaire à l'échelle nationale, qui a exacerbé les échanges de capitaux dans le pays, et par là même facilité le développement de projets immobiliers à grande échelle, potentiellement éloignés des villes, et menés par des investisseurs privés... En bref, du pain béni pour les lotissements suburbains.

Bien qu'elle s'attache à les raconter de façon la plus claire possible, les dynamiques économiques et financières que Jane Jacobs détaille s'avèrent relativement complexes. Cependant, le bilan final est quant à lui limpide : les grandes gagnantes, ce sont les *suburbs* où finissent les capitaux jadis détenus par les villes-centres et leurs habitants, qui eux sont les perdants de cet échange.³

3 Tout au plus, souligne Jane Jacobs, les villes-centres mettent à profit les capitaux que la société concède à leur octroyer dans des projets de réhabilitation des zones insalubres qui seront par la suite données en pâture à des investisseurs privés...





Constatant l'effet pervers que ces financements alloués aux espaces suburbains ont eu sur les quartiers centraux des villes, Jane Jacobs ne pointe pourtant pas du doigt le système financier mais « *des sociologues à l'âme pleine de générosité* ». ¹ Parmi eux, on retrouve des politiques tels que Rexford G. Tugwel, l'administrateur en charge du projet des *suburbs* modèles de la Ceinture Verte - la *Green Belt* -, un des projets phare du *New Deal*. Tugwel semblait déterminé à promouvoir les *suburbs* :

« *Mon idée, c'est d'aller, juste à côté des centres urbains, repérer des terrains bon marché, y bâtir des communautés se suffisant à elles-mêmes et y attirer des habitants. Puis, je retournerai dans les villes et j'y raserai les zones de taudis pour les transformer en jardins publics.* » ²

Les fictions entretiennent aussi largement ce rejet de la ville, témoignant de l'état dégradé des centres historiques et des conditions de vie qui y règnent. [voir les exemples de la page suivante] Face à ce portrait péjoratif de la ville, la *suburb* semble être mise sur un piédestal, tout du moins en apparence. Car bien que jouant avec cette opposition ville/*suburb* très caricaturale, les fictions suburbaines savent montrer que la réalité est probablement moins binaire que cela.

1 *Ibid.*, p.307.

2 *Id.*

A ce titre, on peut citer un passage de la version de 1975 de *The Stepford Wives*, où Johanna Eberhart, ayant déménagé dans la chic *suburb* de Stepford, décide de partir se promener en pleine nuit. Elle tombe alors nez-à-nez sur un agent de police qui lui fait comprendre qu'il est dangereux de se promener ainsi en pleine nuit. La réponse de Johanna traduit son incompréhension :

« *One of the reasons I moved from the city was so I could walk around at night.* » [00:57'10"]

[« *Une des raisons qui m'a fait quitter la ville était que je puisse me promener dehors la nuit.* »]

L'une des critiques les plus récurrentes mises en image par les fictions est en effet la dangerosité des espaces urbains, en particulier de nuit. Les réalisateurs tirent profit de ce caractère à part des *downtowns* pour pimenter leurs récits de péripéties nocturnes. Outre les deux exemples de la page suivante, cette vision stéréotypée de la ville est parfois tournée en dérision. Ainsi, dans l'épisode 22 de la saison 3 de *Malcolm in the Middle* ³ :

[211]

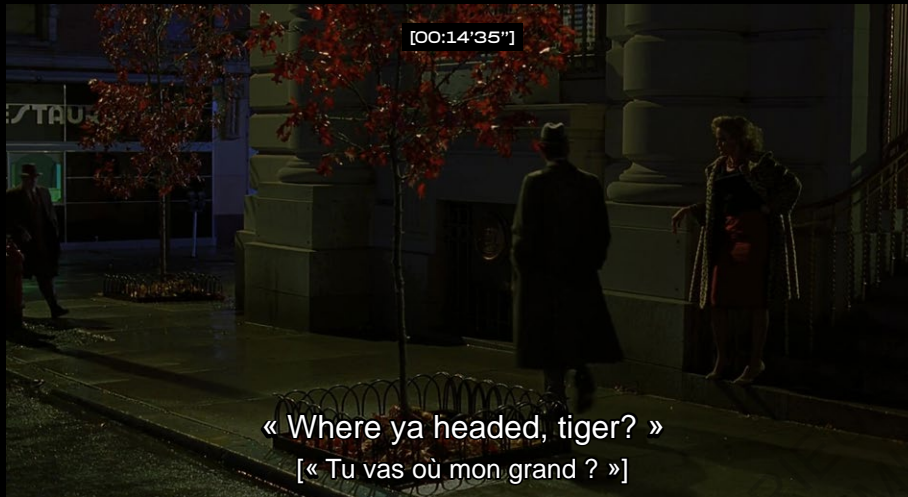
Hal, traumatisé par une tentative de cambriolage (tentative déjouée par son fils) souhaite se prouver qu'il peut lui aussi assurer la protection de sa famille. C'est la nuit qu'il décide de se rendre dans un quartier visiblement peu recommandable pour y effectuer un retrait en liquide assez important. La mise en scène est risible, absurde (au distributeur, Hal s'exprime à voix haute sur le manque d'éclairage de la rue qui l'empêche de voir sa soi-disant montre Rolex). Pourtant, au lieu de se faire agresser par l'inquiétant saillard situé à proximité, Hal se fait avertir par cet homme que ses billets dépassent de sa poche et qu'il devrait faire attention car « *it's a bad neighborhood* »...

3 S3E22 « *Monkey* » (Ken Kwapis, 2002).





FAR FROM HEAVEN [LOIN DU PARADIS]
(TODD HAYNES, 2002)



[212]

Dans ce film de Todd Haynes, la *suburb* où vivent Cathy et son mari Frank cohabite à l'écran avec divers autres espaces de la ville, notamment le centre historique. Il est intéressant de noter que ce *downtown* est souvent montré de nuit : il devient ainsi un cadre approprié aux sorties nocturnes de Frank, homosexuel refoulé, qui a l'habitude de passer ses soirées au cinéma et dans les bars gays. C'est aussi une nuit que Cathy se rend au bureau de Frank et le surprend embrassant un homme.



Le plan incliné (« *dutch angle* ») visible ci-dessus renforce le caractère étrange de cette sombre ruelle. La ville (associée au vice de l'adultère et à une homosexualité refoulée) est ainsi montrée comme en opposition avec les *suburbs* (respectables, lieu de la vie familiale). Cette dualité manifeste, presque caricaturale, met en lumière une part du rejet des américains pour leurs villes-centres, et leur prédilection pour la vie dans les *suburbs*.





DESPERATE HOUSEWIVES [S1E8 « GUILTY »]
(FRED GERBER, 2004)



[213]

Desperate Housewives joue également sur cette classique opposition ville/suburbs.

Tenant de faire disparaître la voiture avec laquelle leur fils Andrew a renversé la mère d'un voisin, Bree et Rex Van de Kamp ont l'idée d'aller l'abandonner dans un quartier malfamé. Les immeubles de brique sombre et les rues étroites renvoient effectivement à l'apparence des centres historiques anciens des villes américaines. La scène est également filmée de nuit pour accentuer l'impression hostile de l'endroit et des sirènes de police se font entendre.

– **[Voix off]** Like every city, Fairview had a neighborhood that was less than desirable. It was an accepted fact anyone who lingered there aftermidnight was usually up to no good.

– **Rex** : You really think this is going to work?

– **Bree** : This is the most impoverished neighborhood in the city. Trust me, somebody will steal the car.

– **Rex** : How can you be so sure?

– **Bree** : Because I have faith in the poor.





Une ville source d'insécurité et de nombreux vices, mais finalement source des *suburbs* : voilà un paradoxe dont les américains sont visiblement passés outre. D'ailleurs, si on s'intéresse au statut qu'ont ces espaces suburbains dans les États-Unis d'aujourd'hui, il est intéressant de constater que la rupture des villes avec leur périphérie est loin d'être consommée.

[214]

L'exemple de *99 Homes* [voir page ci-contre] montre effectivement comment le lien étroit entre l'urbain et le suburbain américains persiste, malgré les antagonismes. En l'occurrence, il s'agit d'un lien plutôt hiérarchisé, la ville exerçant une forme de contrôle sur une périphérie qu'elle façonne. Le centre rayonne et ordonne, la périphérie obéit et subit. Cette dernière ne serait-elle donc qu'une manifestation du pouvoir dont dispose la ville-centre ? Si tel est le cas, alors le bilan serait plutôt désolant : la *suburb* serait ainsi difficilement lisible comme une alternative libérée du contrôle - nocif ! - de la ville-centre. Pour une nation si déterminée à se différencier du modèle féodal européen où les villes dominaient les campagnes environnantes, ce serait un échec plutôt cuisant.

Restons positif et raisonnons autrement : si elle ne semble pouvoir disposer de sa propre autonomie, la *suburb* peut-elle être vue comme ayant, a minima, une identité propre ? D'un point de vue purement spatial, cela semble discutable (on l'a vu, même si elles se caractérisent par un tracé viaire singulier, les *suburbs* se sont quand même en partie développées en extension des villes anciennes) ; mais nous reviendrons sur cet aspect un peu plus loin. Pour l'heure, concentrons-nous davantage le mode pensée sous-jacent à ces *suburbs*. Une chose est sûre de ce côté-là : initialement, la distinction initialement recherchée avec la ville-centre se voulait radicale ; mais elle n'a pas perduré. [voir l'exemple de *The Great Gatsby* p.216]





IT'S A WONDERFUL LIFE [LA VIE EST BELLE]
(FRANK CAPRA, 1947)



99 HOMES
(RAMIN BAHRANI, 2015)



Le film de Frank Capra se déroule dans une ville fictive appelée Bedford Falls. Dans cette petite bourgade, un lotissement « *Bailey Park* » est en train de sortir de terre [voir p.93]. Cette *suburb* est très liée à la partie plus centrale et ancienne de la ville, qui concentre les pouvoirs économiques et financiers. Mais Bedford Falls est une ville à échelle humaine, où la solidarité est essentielle (c'est la morale de la fin du film : les habitants de Bedford Falls s'unissent pour sauver George Bailey).

Le fait que la *suburb* résidentielle de Bailey Park soit construite grâce à la mutualisation des capitaux des habitants de la ville n'est pas anodin. Le film nous plonge dans une version idéalisée de la fabrique de la ville américaine, une sorte de capsule temporelle où les petits investisseurs privés ont le contrôle. La volonté de Capra de porter à l'écran un tel message s'explique probablement par le contexte historique de l'époque : nous sommes au lendemain de la guerre et les séquelles de la crise de 1929 sont encore perceptibles.

Près de 70 ans après le grand classique de Capra, Ramin Bahrani nous plonge dans un univers radicalement différent avec *99 Homes*. Montrant majoritairement des espaces suburbains, le film laisse peu de place à la ville-centre.

[215]

Le plan aérien ci-dessus est situé juste avant une séquence montrant les tractations entre plusieurs magnats de l'immobilier négociant l'achat de vastes lotissements suburbains.

Le message est limpide : ce sont les hommes des centres qui ont la mainmise sur les *suburbs* ! Là, exit le visage humain de sa fabrique : ceux qui la contrôlent sont dans le CBD [*Central Business District*], loins, dans des immeubles énormes et sans âme, et la regardent « de haut », comme une masse générique. Un autre plan le raconte de manière explicite : les magnats réalisent une sortie en hélico au-dessus des *suburbs* qu'ils prévoient de négocier... Un type de plan aérien, qui est, comme nous l'avons vu, plutôt rare dans les fictions suburbaines.

C'est l'exact opposé de ce que racontait Frank Capra : d'ailleurs, ici, ces businessmen en costard s'attachent plutôt à déconstruire la *suburb* qu'à la créer...





THE GREAT GATSBY [GATSBY LE MAGNIFIQUE]
(BAZ LUHRMANN, 2013)

[00:04'16"]



[216]

Le film se base sur le roman éponyme de Francis Scott Key Fitzgerald, dont l'action se passe dans les années 1920-1930. Une grande partie de l'histoire tourne autour des fêtes organisées par le riche Gatsby dans sa propriété de West Egg, une riche suburb new-yorkaise.

D'ampleurs démesurées, ces rendez-vous mondains attirent tout le gratin new-yorkais. La suburb est ici dépeinte comme le lieu exutoire d'une classe sociale aisée, qui peut s'amuser sans limites à l'écart de la ville. Tout au long du film, la rupture ville-suburb est assumée, mais les deux entités n'en restent pas moins en lien très étroit et revêtent d'une importance à peu près égale pour la progression de l'intrigue.

[00:44'49"]



Le film se refuse également à adopter une vision manichéenne, la ville n'étant en elle-même pas si mal dépeinte : elle est certes habitée par les classes moyennes ou ouvrières et grouillante d'activité, mais d'une activité sociale plutôt connotée positivement (on y rencontre les grandes personnalités locales). Nous évoquerons à nouveau cet aspect plus loin.

A l'inverse, ce sont plutôt les proches banlieues qui sont vues comme polluées, sales, mal famées... Ces faubourgs demeurent un point de passage obligé pour tout trajet reliant les lointaines suburbs huppées comme West Egg au downtown new-yorkais.





L'histoire de The Great Gatsby se déroule à une époque charnière dans l'histoire des *suburbs*. C'est le moment où leur caractère élitiste prend fin : la démocratisation du pavillon *suburbain* est en marche et bientôt l'américain moyen aura lui aussi accès à ce qui était jusqu'alors une enclave douillette pour les foyers les plus aisés. Auparavant, si les mondes des lointaines *suburbs* et des villes-centres interagissaient effectivement, le contraste entre les deux était saisissant : les premières étant le refuge des classes supérieures, les secondes le lieu de vie ceux qui n'avaient pas les moyens d'aller ailleurs. C'est ce portrait qui est visible dans The Great Gatsby.

Mais en se généralisant dans la société américaine, la *suburb* a perdu le caractère « exclusif » qui la distinguait. Un glissement s'est opéré ; la hiérarchie de classe, si elle n'a pas disparue, a été néanmoins nivelée : c'est l'avènement de la classe moyenne, qui constitua l'essentiel de la population des *suburbs* à partir des années 1940. Pour les *suburbs*, une nouvelle identité, moins antagoniste vis-à-vis des villes, était née. Mais une différence majeure persistait à néanmoins entre ces deux mondes : a *contrario* des villes, les *suburbs* étaient en grande majorité monofonctionnelles. Ce sont pour beaucoup des cités-dortoirs. Paradoxalement, c'est cette différence qui rendait le lien avec la ville absolument nécessaire à la subsistance des *suburbs*. Car oui, les *suburbs* d'alors avaient peut-être une identité bien à elles, elles n'étaient pas autonomes.

[217]





SCÈNE 2

LA SUBURB : UNE ENCLAVE RÉSIDENTIELLE ?

[218]

Personnages : Une famille à la peau jaune, le papa du *sprawl*, une femme au foyer qui « commute » en un éclair, un automobiliste et une abeille.

Décor : Un mall et sa couronne de parking, une salle-à-manger/bureau, une autre zone commerciale, un camion de livraison et une enseigne.

Le *commuting*, élément clé du fonctionnement des premières *suburbs*, témoignait du caractère encore incomplet de ces espaces en pleine expansion : les activités économiques continuant de se concentrer dans les villes-centres jusque dans les années 1950. A partir de là, un basculement s'est opéré, puisque les acteurs économiques comprirent tout l'intérêt qu'ils pouvaient avoir à se déplacer en périphérie. Doté d'un solide réseau autoroutier, les États-Unis avaient aussi un grand nombre de terrains bon marchés situés à proximité de ces voies à grande vitesse : « **La main d'œuvre et la marchandise se déplacent facilement. Il est plus important pour l'usine ou l'entrepôt d'avoir un site aux accès faciles, rapides, bien aménagés que d'être entourés des résidences du personnel. [...]** ».¹

Le résultat ne s'est pas fait attendre : après l'apparition des *shoppings centers* suburbains dans les années 1960-1970, c'est au tour des lieux de travail de désertier les villes à partir de 1970-1980.² D'abord résidentielle, la décentralisation devint désormais commerciale, industrielle, tertiaire : c'est l'avènement de ce que Joel Garreau appelle l'« *Edge City* » [« ville périphérique »].³

La *suburb* connut donc une mutation profonde : elle n'était plus uniquement constituée de lotissements pavillonnaires ! L'environnement suburbain devint plus riche, et cette mixité fonctionnelle offrit des possibilités scénaristiques nouvelles. Ceci explique aussi sûrement l'ouverture progressive des films et séries, qui n'hésitèrent désormais plus à emmener leurs protagonistes en dehors de leur maison, de leur rue, voire de leur quartier.

Alors que des séries comme *Leave it to Beaver* (1957) devaient avoir recours à des plans tournés en ville pour étendre un peu leurs intrigues (ce qui était déjà inhabituel dans ce type de séries à l'époque), des créations comme *The Simpsons*, *Malcolm in the Middle* ou la plus récente *Modern Family* font des *malls* et autres zones industrielles suburbaines des lieux d'intrigues à part entière.

1 Jean Gottmann, "Grandeur et misère de l'urbanisme moderne", *Urbanisme* [t. 88], mai 1965, p.44, cité par Jean Taricat *in op. cit.*, p.55.

2 Joel Garreau, *op. cit.*

3 Jean Taricat, *op. cit.*, p.56.





THE SIMPSONS [LES SIMPSONS] [S1E1 « SIMPSONS ROASTING ON AN OPEN FIRE »]
(DAVID SILVERMAN, 1989)

[00:05'57"]



[219]

Apparu dès le premier épisode de *The Simpsons*, le mall de Springfield est aussi le troisième lieu à être mis en image dans la série, juste après l'école élémentaire et la maison de la famille. Son apparence changera dans les épisodes suivants, une fois la série mieux installée, mais cette première version demeure intéressante par sa représentation : le mall apparaît noyé au milieu d'une mer de parking (un effet de fausse perspective *fish-eye* déforme le sol pour accentuer l'effet).

Cette scène vise donc, comme souvent au début d'une fiction, à planter le décor : la famille Simpson est une famille américaine comme les autres, son quotidien se partageant entre la maison et d'autres lieux suburbains comme le mall. Notons néanmoins, qu'à la différence de bien des fictions suburbaines, *The Simpsons* s'est toujours montré enclin à sortir de la suburb au cours de ses épisodes...





Cependant, on peut légitimement s'interroger sur la spatialisation de ces intrigues : où se passent-elles ? On mettra ici de côté la question du lieu de tournage, premièrement parce qu'il est loin d'être toujours connu mais surtout parce que sa détermination apparaît comme peu pertinente au regard de notre objet d'étude. Il est plus intéressant de s'interroger sur la volonté des réalisateurs quant à l'impression que doivent donner leurs fictions : quand ils écrivent leurs films et séries, quelle idée ont-ils du lieu où sont supposés se passer les histoires ? Qu'ils tournent en studio ou dans un vrai contexte, quel est le degré d'importance de l'emplacement « raconté » d'une scène ?

[220]

Malheureusement, les œuvres suburbaines laissent en général peu d'indices sur la localisation fictive de leur histoire. En effet, quand la caméra ose s'aventurer loin du pavillon suburbain, elle semble presque équipée d'ocillères : les plans sont souvent resserrés sur l'action, peu de place est laissée à l'observation du décor environnant. La voiture est, comme nous l'avons vu précédemment, un bon allié dans ce type de situation puisqu'elle permet de rendre les déplacements des protagonistes le plus transparent possible aux yeux des spectateurs, même si les réalisateurs s'avèrent parfois plus créatifs et subtils. [voir page suivante] Quand le trajet n'est tout simplement pas coupé, le spectateur ne garde finalement qu'une image floue, indistincte et sans relief des paysages traversés par les personnages.

De façon intéressante, ceci corrobore assez bien la vision d'un certain nombre d'intellectuels qui, à partir des années 1960, alertent sur le brouillage de la notion de même de ville. Dans un article de 1958, le sociologue William H. Whyte parlait ainsi de « **déserts enfumés qui ne sont ni villes, ni banlieues, ni campagnes** ».¹

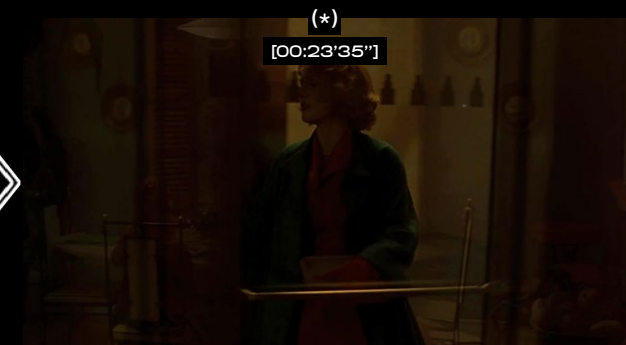
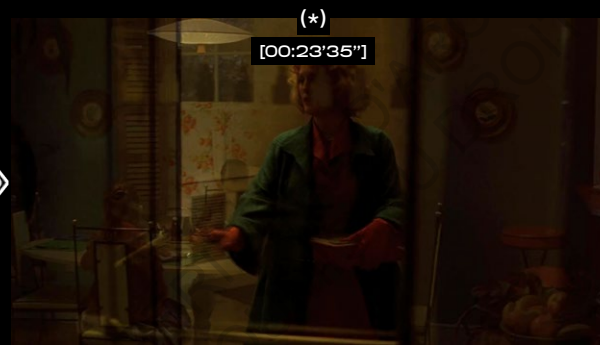
La ville fusionne avec sa périphérie, la *city* devient *suburb* : quel intérêt il y a-t-il donc pour un réalisateur à montrer des paysages redondants ?

1 C'est à Whyte que l'on attribue notamment l'invention du mot « *sprawl* » (contraction de « *crawl* » [ramper] et « *spread* » [répandre]), terme connoté péjorativement et souvent indétachable de *suburbia*. Cf. Jean Taricat, *op. cit.*, p.52.





FAR FROM HEAVEN [LOIN DU PARADIS]
(TODD HAYNES, 2002)



[221]

On observe ici une transition fluide entre la salle à manger de Cathy et le bureau où travaille son mari.
L'effet (un fondu entre deux plans) est simple mais redoutablement efficace.





[222]

Cette impression générique que l'on a de la ville, caractéristique de bon nombre de fictions suburbaines, semble par ailleurs être une réponse à deux types d'impératifs propres aux œuvres filmiques. Elle est non seulement une conséquence du « format » de ces œuvres de fiction : la durée des épisodes de séries impose souvent aux réalisateurs d'aller à l'essentiel et d'user d'astuces scénaristiques comme des « ellipses » pour que le récit reste efficace (la scène de Far from Heaven vue à l'instant en est un excellent exemple). Mais c'est également une façon de créer un sentiment d'identification chez le spectateur. On retrouve ici une des clés de réussite déjà à l'œuvre dans les *sitcoms* de l'après-guerre : on montre aux spectateurs une famille « qui leur ressemble ». En plus de cette connivence avec les personnages, il s'agit aussi de leur faire comprendre que l'action pourrait très bien se dérouler près de chez eux (le lieu de vie des protagonistes des fictions n'est d'ailleurs pas systématiquement nommé).¹

D'ailleurs, quand les réalisateurs, à l'occasion, daignent à faire des plans plus larges, les décors choisis s'avèrent généralement peu révélateurs de la localisation géographique. Ces espaces sont monotones, dénués des fameux « *landmarks* », ces points de repère essentiels à l'imagibilité d'une ville selon Kevin Lynch. On notera tout de même une caractéristique importante : ces paysages génériques dont raffolent les fictions suburbaines sont des « zones », souvent spécialisées : commerciale, industrielle, de bureaux... Les extraits de la page ci-contre, issus de Safe et Malcolm in the Middle, ne sont que deux exemples parmi des centaines d'autres...

Grâce à ces quelques plans visibles çà et là, les fictions rendent compte de manière discrète de la profonde transformation du territoire américain depuis la Seconde Guerre Mondiale. Les cités adoptent un nouveau modèle ; *exit* la nette séparation ville/campagne, on les lit désormais comme des successions d'espaces aux bords flous mais aux fonctions bien précises. La ville américaine n'est plus un centre entouré d'une périphérie : c'est une mégalopole diffuse constituée d'une multitude d'enclaves spécialisées dont la *suburb* résidentielle si chère à la culture populaire (et aux fictions) n'est plus qu'une *suburb* parmi tant d'autres...

¹ Dans *Malcolm in the Middle*, le mystère est même entretenu jusqu'au nom porté par la famille, ceci pour éviter un catalogage ethnique ou religieux selon les dires du créateur de la série, Linwood Boomer. Cf. « Le saviez-vous ? » [en ligne], Malcolm France, s.d..



SAFE
(TODD HAYNES, 1995)



Montrée à plusieurs reprises dans le film, la zone commerciale où se rend Carol à tout de l'espace suburbain purement générique : dominée par la voiture, d'une faible densité, elle arbore une architecture visiblement récente à en juger par l'état des bâtiments. Mais comme bien souvent dans les fictions, impossible d'être absolument certain de l'emplacement de cet endroit puisque le trajet nous est inconnu et qu'aucune mention de lieu n'est formulée... L'endroit n'est donc qu'un point isolé de plus dans l'atlas de la vie de Carol.

Cette scène de la 7^{ème} saison de *Malcolm in the Middle* montre Hal - le père de famille - dans une situation absurde dont il a l'habitude. Aux prises avec une abeille qui le harcèle depuis plusieurs jours, il livre contre l'insecte une bataille acharnée depuis le volant de sa voiture.

Ses péripéties automobiles faites de plans larges sur la voie publique nous donnent à voir ce qui semble être une zone suburbaine d'activité tertiaire. Tous les codes en sont d'ailleurs présents : les larges voies (presque aussi désertes que les trottoirs), le camion de livraison « UMS » (clin d'œil à UPS), l'enseigne « VTG Systems » (nom générique oublié

aussitôt la caméra regardant ailleurs), les pelouses impeccables et arbres bien alignés. Même l'arrière-plan visible pendant à peine une seconde constitue un indice sur le caractère suburbain de l'endroit : on y devine la fin « abrupte » de la zone, visiblement construite à la frontière d'un paysage plutôt désertique.

[223]



MALCOLM IN THE MIDDLE [MALCOLM] [S7E5, « JESSICA STAYS OVER »]
(ALEX REID, 2005)





SCÈNE 3

RETOUR VERS LA CITY ?

[224]

Personnages : Un paresseux suburbanite, des new-yorkais égoïstes et d'autres aux étoiles plein les yeux, un pharmacien désemparé, trois femmes névrosées, encore Jane Jacobs et la famille à la peau jaune, des chercheurs du MIT.

Décor : Un pique-nique à l'ancienne, encore un parking de supermarché, un quai de gare, la skyline new-yorkaise, une ville en noir et blanc.

Mais si la ville américaine se transforme - le terme « ville » étant ici entendu au sens large - et si ses frontières se brouillent, il en est de même pour l'image de ses *suburbs*.

Les fictions étudiées ici concentrant leur attention sur la *suburbia*, elles en brosent un portrait assez large tantôt mélioratif et tantôt plus incisif. De fait, elles sont assez peu nombreuses à porter leur regard sur les espaces urbains centraux : l'autarcie est de mise, on ne quitte pas la douillette *suburb* (exemples les plus parlants : *Surviving Suburbia*, *The Burbs*...). Et quand ces fictions le font, c'est de manière sporadique et souvent stéréotypée (comme dans l'exemple nocturne de *Desperate Housewives* vu au début de cette *Caméra* thématique). Dans cet exemple précis, bien que la série de Marc Cherry ne se montre pas particulièrement tendre avec la *suburb*, cette dernière reste toutefois mise sur un piédestal comparé au traitement infligé à la ville-centre. La *suburb* n'est pas parfaite mais elle reste un moindre mal pourrait-on conclure...

Néanmoins, cette triste façon de voir les choses n'est pas propre à toutes les œuvres filmiques. D'autres exemples, qui s'attachent eux aussi à cerner les limites de la vie suburbaine, arrivent en effet à esquisser l'idée que finalement, la ville n'était peut-être pas si terrible que cela. Apparaît alors l'idée que le déménagement dans la *suburb* ne peut être considéré comme la solution miracle à tous les travers de la vie...





Par exemple, dans le film The Burbs, un certain glissement vis-à-vis des vertus de la *suburb* s'opère nettement. Aussi idyllique et paisible qu'on pourrait la penser, la *suburbia* ne constitue pas ici le summum de la vie pleine de repos. En tant que spectateur, ceci se comprend assez aisément dans la mesure où The Burbs joue sur les codes « film d'horreur » et la paranoïa ambiante (la scène introductive du film est tournée de nuit). Par ailleurs, quand sa femme propose à Ray qu'ils partent se reposer dans un cottage près d'un lac, il refuse car ce n'est pas un endroit qu'il estime reposant.

Il est intéressant de voir que cette invitation à partir en vacances est ici justifiée par ce qui a créé l'envie de vivre dans les *suburbs* jadis : la quête de la quiétude, du contact de la nature. Mais Ray estime qu'il serait mieux à paresser à la maison, à regarder la TV (il ironise à un autre moment en disant qu'il va faire une activité « *productive* » en allant la regarder). La *suburb* moderne est donc ici le lieu de la paresse et de l'oisiveté et non pas du repos ou de l'élévation spirituelle cherchée par les premiers *suburbanites*.

La *suburbia*, censée concilier le meilleur des deux mondes (urbain et rural) ne serait donc pas la panacée ? Pire encore, certaines fictions semblent même montrer que le remède suburbain serait pire que le mal urbain !

[225]

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT NUMÉRIQUE DROIT D'AUTEUR





THE STEPFORD WIVES [ET L'HOMME CRÉA LA FEMME]
(FRANK OZ, 2004)



[226]

La raison de la « fuite » de Joanna et sa famille vers la chic ville suburbaine de Stepford apparaissent comme l'histoire classique des citadins désirant trouver du repos à la campagne. De ses propres mots, ils ont déménagé car c'était leur « dernière option ».

Cette tendance à l'« urban flight » est également moquée par les histoires des personnages de Roger et Bobbie, eux aussi arrivés à Stepford il y a peu. Roger et son compagnon ont suivi la recommandation de leur conseiller conjugal de déménager dans la suburb pour « trouver un équilibre ». Bobbie confesse quant à elle que ça s'est fait sur « ordre du tribunal » et exhorte Roger et Joanna à ne pas lui poser de questions à ce sujet.

De la quête du repos au redressement des amours en perdition voire de l'âme, le déménagement vers la suburb est montré ici comme la solution miracle à tous les maux. Evidemment, dans le cas présent, le remède suburbain n'aura pas vraiment porté ses fruits...

Notons quand même que, comme en atteste la scènes présentées ici, la city aussi est moquée à plusieurs reprises : l'urbain comme le suburbain en prennent donc pour leur grade...





13 REASONS WHY [S1E4, « TAPE 2, SIDE B »]
(HELEN SHAVER, 2017)



Andy Baker, gérant d'une pharmacie qui souffre de la concurrence du nouveau centre commercial Walplex (référence à la véritable chaîne de supermarchés Walmart), se promène devant le supermarché en question. Il y rencontre un ami et ancien client de sa pharmacie, visiblement gêné d'être vu allant à la concurrence...

13 REASONS WHY [S1E3, « TAPE 2, SIDE A »]
(HELEN SHAVER, 2017)



L'action se déroule dans les années 2010 mais l'ouverture du complexe commercial pourrait tout aussi bien se passer dans les années 1950. Ce qui change, c'est le traitement de cette nouvelle : Walplex nous apparaît comme le méchant mastodonte qui ruine les petits commerces de proximité par sa praticité et ses prix cassés. Le libéralisme effréné incarné par la suburbia et la volonté de cette dernière de s'équiper toujours plus n'est donc pas sans conséquences, notamment sur les commerces du centre-ville comme la pharmacie d'Andy.





THE HOURS (STEPHEN DALDRY, 2002)

L'histoire du film est construite autour de trois personnages féminins distants dans le temps et l'espace mais finalement étroitement liés par leurs histoires respectives (voir le récapitulatif de la page ci-contre).

A mesure que se déroule l'intrigue, une forte corrélation s'établit entre le statut de chacune des protagonistes et leur lieu de vie :

VIRGINIA WOOLF
1923, RICHMOND, ROYAUME-UNI



LAURA BROWN
1951, LOS ANGELES, ÉTATS-UNIS



CLARISSA VAUGHAN
2001, NEW YORK, ÉTATS-UNIS



[228]

Dans la scène montrée ci-dessus, L'image de Londres est sans équivoque : aux yeux du mari de Virginia, c'est une ville trop agitée et bruyante qu'il convenait de fuir à tout prix pour préserver la santé de sa femme.

La vision de Virginia est toute autre : ce qu'elle recherche au contraire, c'est l'animation et exècre cette vie morne de banlieusarde à Richmond. Elle dit ainsi, dans des termes plutôt lugubres : « Si le choix entre Richmond et la mort m'est posé, Je choisis la mort. ».

La dichotomie entre la ville et la banlieue est pour elle sans appel, quitte à le répéter plusieurs fois pour se faire comprendre par son mari : « Je n'opte pas pour l'anesthésie suffocante des faubourgs, mais pour le choc violent de la capitale. C'est mon choix. ». Elle ajoute aussi : « On ne trouve pas la paix en évitant de vivre. ».

La notion de fuite de la ville prend ici tout son sens : fuite pour des raisons médicales, la ville est vue par Virginia comme une condition pourtant nécessaire à sa survie ! Elle prononce ces mots dans un lieu qui n'est pas choisi au hasard : il s'agit du quai de la gare... quai où partent les trains pour Londres.

Le rapport à la ville est très flou. La suburb dans laquelle vit Laura semble proche de la ville-centre, dans la mesure où elle reprend des caractéristiques urbaines comme les larges avenues et la densité des maisons. Toutefois, il n'est jamais possible d'en avoir le cœur net, les actions de Laura ayant généralement lieu dans un cadre très fermé (celui de sa maison le plus souvent).

Son emplacement apparaît donc comme paradoxal : apparemment plus proche de la ville que Virginia, Laura apparaît encore plus enfermée sur son domicile. Un élément vient cependant contrebalancer cette vision : la présence de la voiture, qui sert à Laura pour échapper, pendant quelques heures, à l'anxiété créée par sa vie et son foyer.

Vivant dans une suburb (l'espace intermédiaire par excellence entre la ville et la campagne), son mal-être est pour autant le plus extrême des trois héroïnes du film...

Clarissa est l'image même de la femme contemporaine. Loin d'être une mère au foyer, c'est une éditrice dynamique, aux journées chargées et à l'homosexualité assumée (à la différence de Laura et Virginia). Elle vit en plein cœur de New York, avec toutes les commodités à proximité.

Bien que sa vie ne soit pas non plus idyllique (elle est stressée par ses responsabilités, délaisse sa compagne Sally) le statut de Clarissa apparaît néanmoins comme un aboutissement dans le parcours spatio-temporel des trois personnages principaux : de la banlieue éloignée vers la ville-centre, de la femme cloîtrée chez elle à la femme libre et accomplie.





THE HOURS (STEPHEN DALDRY, 2002) - RÉCAPITULATIF

	VIRGINIA WOOLF	LAURA BROWN	CLARISSA VAUGHAN
Année	1923	1951	2001
Lieu	Richmond, Royaume-Uni	Los Angeles, États-Unis	New-York, États-Unis
Type	Ville de banlieue	<i>Suburb</i> résidentielle	Centre-ville
Statut, métier	Écrivaine	Mère au foyer	Éditrice
Maladie	Elle-même (troubles mentaux)	Une voisine amie (cancer de l'utérus ?)	Un ami (ex-petit ami)
Sexualité	Mariée à un homme, attirée par les femmes	Mariée à un homme, attirée par les femmes	En couple avec une femme
Rapport à la ville	Veut y revenir à tout prix	N'en n'est pas très éloignée, mais est visiblement malheureuse de la vie en banlieue	Y vit et semble s'y plaire ?
Évènement (le film se déroule sur 24h) <i>Organisateurs</i>	Accueille sa sœur <i>Les domestiques (facilement)</i>	Fête pour l'anniversaire de son mari <i>Laura et son fils (avec difficulté)</i>	Fête pour le prix de son ami écrivain, Richard <i>Clarissa et ses proches (ça se passe plutôt bien)</i>
Lien entre les personnages	A écrit Mrs Dalloway, dont le personnage s'appelle Clarissa	A lu Mrs Dalloway	Son ami Richard est le fils de Laura, et il appelle Clarissa "Mrs. Dalloway"
Destin	Se suicide par noyade	Envisage de se suicider... Mais décide de fuir sa famille	Voit son ami Richard se suicider, cela la rapproche des siens

[229]





Quelques fictions n'hésitent donc pas à réhabiliter la ville. Il faut dire aussi que la transformation de la *city* américaine évoquée plus haut semble avoir porté préjudice à la *suburb*. Même Jane Jacobs - aux positions d'ordinaire affirmées quand il s'agit de défendre la ville dense - concède effectivement que les *suburbs* possèdent des qualités mises à mal par l'expansion urbaine :

« [...] au fur et à mesure que la cité poursuit son expansion, la caractéristique qui rend ces semi-banlieues attrayantes et bien conçues disparaît progressivement. Au fur et à mesure que ces endroits sont littéralement engloutis et enclavés dans la ville, ils perdent en effet l'avantage qui était le leur d'être proches de la véritable banlieue, voire de la campagne environnante. »¹

[230]

Bien qu'usant d'arguments différents que les fictions, Jacobs réalise une critique au fonctionnement similaire : elle use des caractéristiques propres à chaque espace (ville-centre/*suburb*) pour démontrer l'intérêt de la première et les limites de la seconde. Le *downtown* possède la densité, il a donc un poids politique, une diversité sociale, économique, fonctionnelle. *A contrario*, la *suburb* n'a rien de tout cela, mais elle possède pour elle la proximité de la nature, un certain cadre de vie, le repos ; tant d'éléments qui manquent à la ville agitée. Mais justement : ce sont ces mêmes avantages qui disparaissent quand la *suburb* se retrouve « engloutie » par la ville en quête d'expansion. De fait, la *suburb* se retrouve affublée des maux de la ville (sans pour autant avoir les ressources pour les gérer) et sans pouvoir non plus jouir de ce qui faisait initialement son intérêt...

1 Jane Jacobs, *op. cit.*, p.210.

Du côté des fictions, on retrouve au moins en partie la même palette des avantages de la vie urbaine que celle utilisée par Jane Jacobs. Les films et séries qui montrent un attachement à la ville la dépeignent ainsi comme le lieu de la sphère publique, d'une vie sociale animée, de la réussite professionnelle...

Un exemple assez complet à ce titre peut être vu dans la série *Mad Men*. Dans le premier épisode de cette série² se déroulant dans les années 1960, la supérieure de Peggy (fraîchement arrivée dans l'entreprise) l'interroge sur son moyen de transport pour se rendre au travail. Peggy expliquant qu'elle vient en train, sa supérieure lui répond :

« *In a couple of years with the right moves you'll be in the city with the rest of us. Of course, if you really make the right moves, you'll be in the country and won't be going to work at all.* » [00:05'09"]

« *D'ici quelques années avec les bonnes décisions, tu seras en ville avec nous autres. Bien sûr, si tu prends vraiment les bonnes décisions, tu seras à la campagne et n'auras même plus à travailler du tout.* »

La vie dans le *downtown* est donc montrée ici comme un aboutissement, un corollaire de la réussite professionnelle. En parallèle, la vie dans la *suburb*, certes plus lointaine, semble associée quant à elle à une sorte d'étape ultime, où le statut de femme au foyer mariée - futur statut de Peggy si elle « *really make the right moves* » - constitue ce qu'il y a de plus désirable pour une femme de l'époque. Les épisodes suivants confirment ce message. [voir page ci-contre]

2 S1E1 « *Smoke Gets in Your Eyes* » (Alan Taylor, 2007).



MAD MEN
[S1E4, « NEW AMSTERDAM »]
(TIM HUNTER, 2007)



Dans la série *Mad Men*, l'épisode 4 de la saison 1 se finit par la visite du futur appartement de Pete et sa femme. Alors que Pete admire les buildings new-yorkais briller de mille feux dans le paysage nocturne, une musique des plus évocatrices se lance : « *Manhattan* » d'Ella Fitzgerald. La ville continue de fasciner, de faire rêver et d'attirer... La *suburb* n'est pas hégémonique dans les rêves des jeunes américains des années 1960 !

THE GREAT GATSBY
[GATSBY LE MAGNIFIQUE]
(BAZ LUHRMANN, 2013)



Retournons du côté du film *The Great Gatsby*. Du portrait de New York des années 1920 dressé par le film, le spectateur retiendra surtout la frénésie, l'animation, le champ des possibles.

Les sorties que les personnages - de riches résidents suburbains - réalisent dans la ville-centre ont en commun de se traduire dans la mise en scène par un grand nombre d'acteurs et figurants, des décors très denses et colorés, et des plans très courts parfois difficiles à suivre. Face à ce monde au rythme effréné, qui semble jouissif pour les protagonistes tant ils y naviguent avec aisance, la *suburb* se ressent comme un havre de paix parfaitement complémentaire où seules les fêtes démesurées données par *Gatsby* dénotent. Ces soirées semblent ainsi un moyen d'importer le délectable dynamisme urbain new-yorkais dans la paisible *suburb* de West Egg.

THE STEPFORD WIVES
[ET L'HOMME CRÉA LA FEMME]
(FRANK OZ, 2004)



Ici, dans le film de Frank Oz, la coquette ville suburbaine de Stepford et la ville-centre (encore New York) sont totalement en opposition.

De la ville, on n'en voit que l'agitation de certains espaces intérieurs : bureaux dans les *buildings*, plateaux de télé, salles de conférences, ainsi qu'une chambre d'hôpital. La ville est associée à la vie mondaine, aux projecteurs, à un mode de vie animé, mais qui peut brutalement s'effondrer...

La *suburb* quant à elle, se centre sans surprise sur la vie domestique et sur des relations de voisinage, le tout dans un décor quasiment rural. Après de rocambolesques péripéties suburbaines, Joanna et sa famille finiront par revenir dans la grande ville. Cette différence notable avec la version de 1975 du film peut être interprétée comme une actualisation visant à mieux suivre les mœurs de la société américaine. Auparavant, la *suburbia* était le seul des mondes possibles : désormais la ville - certes imparfaite - retrouve ses lettres de noblesse, incarnant presque une forme de stabilité.





Continuons avec un autre exemple fictionnel : Pleasantville, le film de Gary Ross déjà étudié plus tôt. Pleasantville constitue un cas à part dans les tentatives de réhabilitation des espaces urbains.

[232]

Dans ce film, deux ados des années 1990, David et Jennifer, se retrouvent prisonniers d'une série télévisée « Pleasantville ». Cette série en noir et blanc repose sur une image hautement stéréotypée de la société américaine de l'Après-Guerre : la ville qui donne son nom à la série est un cliché de la petite bourgade américaine des années 1950. Son centre est résumé ironiquement à deux rues lors du cours de « géographie » donné par une enseignante du lycée, ce qui ne semble étonner ou poser problème à aucun des habitants.

Avec Pleasantville, Gary Ross se moque clairement de la vision qui semble persister d'une ville idéalisée, où tout suit sa routine, où rien ne va de travers... Bien que la *suburb* domestique contraste avec la ville-centre plus dynamique, l'une comme l'autre renvoient l'image d'une société figée, qui refuse la nouveauté (incarnée par l'arrivée de personnes en couleurs dans ce monde en noir et blanc). Par ailleurs, la *suburb* de Pleasantville, qui constitue le lieu de résidence des habitants, n'est pas montrée comme une entité autonome ni autarcique : l'histoire du film ne peut avancer sans tous les événements se déroulant dans le centre-ville. Et ces événements sont nombreux à mesure que l'instabilité s'installe au grand dam de des habitants de cette plaisante ville...

Plus généralement, cette réticence - voire résistance - au changement est clairement opposée à la vision du monde moderne dépeinte au début du film : l'évocation des problèmes écologiques, économiques et sociaux contemporains semble destinée à nous mettre en condition pour apprécier la stabilité et le caractère idyllique de *Pleasantville*, et *in fine* de la société américaine des années 1950.

La vision de la ville américaine proposée par le film est donc une vision bien particulière, très fantasmée, qui semble, dans ses caractéristiques physiques, très proche des « *township* » de l'Amérique rurale de jadis. Paradoxalement, nonobstant sa faible taille, le centre de Pleasantville présente toutes les propriétés associées aux grands centres urbains qui se développèrent au XIX^{ème} s. : concentration de la puissance politique et mainmise d'une autorité centrale, densité des activités économiques et forte intensité des contacts sociaux.





Quoique pourraient laisser penser certaines fictions très « suburbano-centrées », la ville jouit donc de multiples qualités dont les résidents suburbains pourraient en ressentir le manque. Alors pour les dissuader de retourner vers les cités, pourquoi ne pas importer quelques-uns de ces caractères urbains au sein de la *suburbia* ? C'était une des volontés affichées par l'architecte d'origine autrichienne Victor Gruen, considéré comme l'inventeur des *malls* suburbains. Dénonçant le caractère malcommode des strips commerciaux (ces zones commerciales composées d'une interminable enfilade de boutiques abritées dans des hangars), Gruen voulait doter les *suburbs* de centres proposant non seulement des commerces, mais aussi des services et sources de divertissement. Son souhait, c'était de parvenir à recréer, dans ces *malls* flamboyants neufs, l'atmosphère des centres-villes animés, l'impression sens du lieu, en bref : l'*agora* grecque, version *suburbia*. Ses premiers *malls* sortirent de terre dans les années 1950. Le succès des *malls* de Gruen fut tellement au rendez-vous que cela le poussa à exporter son modèle dans les centres-villes... La *suburb* s'invitait donc finalement au cœur des villes : la boucle était bouclée.

Cette influence réciproque entre les villes et leurs *suburbs* contribua au brouillage spatial entre ces deux entités évoqué plus haut. Et tandis que certaines fictions entretiennent l'antagonisme ville-*suburb* mais en fluidifiant le passage de l'une à l'autre, d'autres œuvres optent quant à elle pour une représentation plus simple mais que l'on jugerait peut-être plus subtile : villes et *suburbs* ne font tout simplement plus qu'une.

C'est ce que l'on retrouve notamment dans la célèbre série créée par Matt Groening, *The Simpsons*.

Bien que la célèbre famille à la peau jaune habite dans un quartier pavillonnaire typiquement suburbain, c'est la ville entière de Springfield qui est le cadre récurrent de la série. Springfield est de fait une entité complète : à la fois urbaine, rurale, suburbaine, la ville concentre tous les types de lieux possibles et imaginables de n'importe quelle mégalopole américaine.¹

Si d'aucuns n'aiment pas les intrigues déjantées de la série, il faut reconnaître que ce décor constitue pourtant un reflet assez réaliste de la ville américaine contemporaine. Cela dit, soyons honnêtes : si des fictions comme *The Simpsons* réhabilitent donc la ville dans son entièreté, c'est pour offrir d'innombrables possibilités scénaristiques (et il en faut : la série existe depuis 1989). Mais en recourant à une telle solution, ces fictions contribuent néanmoins à véhiculer une image certainement plus crédible de l'*American Way of Life* que des séries qui se veulent plus « terre-à-terre » mais continuent de jouer sur des stéréotypes datés.

Considérer villes-centres et *suburbs* comme faisant partie d'un tout n'est pas nier les différences et spécificités réciproques de ces deux espaces, c'est simplement reconnaître que leur relation historique, basée sur une forme d'opposition, doit être réactualisée.

[233]

¹ Ici encore, le nom même de la ville est volontairement générique pour ne pas entraver l'identification du spectateur : Springfield est un toponyme extrêmement répandu aux États-Unis.





[234]

Tandis que certains de ces portraits de villes restent partiels - où sont la fumée des usines et le bruit infernal des autos dans Pleasantville? - et que d'autres se veulent plus exhaustifs - la Springfield de The Simpsons -, une chose est sûre : centres et *suburbs* demeurent des espaces polymorphes, aux définitions et représentations nombreuses, et sur lesquels il est difficile d'avoir une vision tranchée. Cette complexité à se faire une opinion de ces deux espaces souvent présentés comme antagonistes n'est évidemment pas propre qu'aux œuvres de fiction. Ainsi, les américains semblent longtemps avoir été tiraillés entre des points de vue et envies contradictoires lorsqu'il s'agit de choisir leur lieu de résidence. Et comme dans le corpus de fictions étudié ici où la réhabilitation de la ville demeure marginale, on se rend compte que la balance a souvent penché nettement en faveur des *suburbs*.

Mais cela n'a pas toujours été le cas. Dans les années 1960 où les critiques à l'encontre de la *suburbia* fusaient en grand nombre de la part d'intellectuels, on a en effet constaté qu'un certain regain d'intérêt pour les villes-centres était palpable dans les mouvements de population. Ces « *prémices migratoires* », tels qu'ils sont racontés par Jean Taricat¹, n'ont cependant pas eu un impact suffisant pour sortir de ses rails le train de la suburbanisation ; dans l'ensemble, les grandes villes américaines ont plutôt vu leur population baisser jusque dans les années 1990, au profit de leurs *suburbs*. Ainsi, malgré un ralentissement notable de leur croissance depuis leur âge d'or des années 1950-1960, les *suburbs* sont quand même parvenues à devenir le lieu de résidence de la majorité des américains.²

Les conséquences de la « désillusion » suburbaine que diagnostiquaient en 1962 deux chercheurs du MIT - qui ont observé à l'époque les légers mouvements migratoires de retour vers les villes évoqués à l'instant -, ces conséquences ont donc été plutôt limitées aussi bien dans les fictions que dans les observations *in-situ*.

Le retour à la *city* espéré par certains à partir des années 1960 n'a donc finalement pas eu lieu. Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Les *suburbs* continuent-elles d'aspirer toute la croissance démographique du pays ?

¹ Jean Taricat, *op. cit.*, p.69.

² 2000 Census Atlas of the United States, Washington DC, U.S. Census Bureau, 2007.





Après la crise des *subprimes* qui a mis un coup d'arrêt au marché des prêts hypothécaires aux États-Unis, les défenseurs de la ville dense avaient eu de quoi se réjouir. L'année 2007 avait en effet marqué une rupture telle dans la croissance des *suburbs* que certains avaient anticipé que les années 2010 seraient « *the decade of the city* ».¹ Effectivement, si la population des villes a baissé jusque dans les années 1990², depuis, leur croissance est positive ; tout du moins si on regarde les moyennes nationales. Les villes comme leurs *suburbs* voient leur population augmenter.

Mais regardées avec du recul, les *suburbs* se sont plutôt bien sorties de la crise de 2007 ; mieux que les villes-centres. A tel point qu'elles sont même repassées sur la première marche du podium de la croissance démographique à partir de 2015-2016.³ Plus frappant encore, cette croissance semble même se concentrer dans les *suburbs* les plus nouvelles - et donc éloignées des centres.⁴

1 William H. Frey, « *Will This Be the Decade of Big City Growth?* » [en ligne], Brookings, 23 mai 2014.

2 La faute à la suburbanisation et aussi à une croissance démographique nationale qui se ralentissait. Cf. Jordan Rappaport, « *U.S. Urban Decline and Growth, 1950 to 2000* », *Economic Review*, [Vol. 88], janvier 2003, p.12. C'est aujourd'hui cette même dynamique nationale qui tire la population des *cities* et *suburbs* vers le haut.

3 William H. Frey, « *City growth dips below suburban growth, census shows* » [en ligne], Brookings, 30 mai 2017.

4 William H. Frey, « *US population disperses to suburbs, exurbs, rural areas, and "middle of the country" metros* » [en ligne], Brookings, 26 mars 2018.

Sur ces données démographiques, il reste cependant difficile de conclure simplement. Car si les *suburbs* ont toujours la côte dans les statistiques globales, d'autres études tendent à montrer une prédilection pour les espaces urbains centraux chez certaines populations - notamment les jeunes, les retraités ou les minorités.⁵ De même, la pauvreté historiquement associée aux villes semble aujourd'hui se disperser en périphérie...⁶ Et c'est sans compter sur les différences visibles d'un État à un autre et qui traduisent la complexité des dynamiques socio-économiques qui peuvent animer ce pays fédéral.

Une conclusion qui n'en est pas une pourrait donc être celle-ci : ni villes-centres ni *suburbs* ne voient leur place acquise dans le cœur des américains.

[235]

5 Arthur Acolin, Richard Voith et Susan Wachter, « *City and Suburbs - Has There Been a Regime Change?* », Penn Institute for Urban Research, juin 2016.

6 « *American poverty is moving from the cities to the suburbs* » [en ligne], *The Economist*, 26 septembre 2019.





Il y a 70 ans, il aurait probablement été permis de croire que la ville dense américaine disparaîtrait à terme. Comme Frank Lloyd Wright, certains en rêvaient, et même y croyaient. Pourtant on le voit aujourd'hui : la *city* est là, et elle tient bon.

[236] Les dynamiques démographiques des décennies passées le montrent bien : les américains sont plus attachés à leurs villes que ce que certaines fictions laisseraient bien croire. Certes, l'explosion urbaine connue par les États-Unis pendant la Révolution Industrielle est depuis longtemps terminée, mais pour autant, il serait erroné de voir les villes-centres uniquement comme des sprinteuses à bout de souffle qui auraient passé le relais à leurs jeunes *suburbs* avant de perdre de leur superbe - et quelques habitants. Les *cities* ne grandissent plus aussi vite, oui, mais leurs périphéries ont elles aussi vu s'éteindre la fougue de leurs premières années. Bien qu'animées de soubresauts ponctuels - comme lors de la crise des *subprimes* -, villes comme *suburbs* s'en tiennent désormais à des rythmes de croissance plus modérés mais positifs dans les deux cas.

Ce rééquilibrage est également de mise dans les œuvres filmiques. La ville n'a jamais vraiment disparu des fictions, même après que la *suburbia* se soit invitée dans le champ de la caméra. Dans son gigantisme typiquement américain, le monde du cinéma et de la télévision a su exprimer toute la diversité des espaces urbains et suburbains. Et si certaines œuvres ont joué ou jouent encore sur une dimension caricaturale (il faut bien un peu de sensationnel - de « l'expressif » - pour attirer le public), regarder un corpus large de fictions permet de se rendre compte que le portrait dressé de la ville américaine est loin d'être aussi manichéen.

Avant de poursuivre ces réflexions, un rappel s'impose. Le corpus étudié ici peut donner l'impression que la ville-centre est passée au second plan dans les fictions - qu'elle s'est fait voler la vedette par ses *suburbs*. Dénigrée voire tout bonnement omise par les fictions, la ville-centre se serait retrouvée éjectée de l'*American Dream*. Il serait maladroit de conclure ainsi, tant ce corpus n'a pas vocation à être parfaitement exhaustif (la multitude des œuvres filmiques rendrait un tel objectif certainement inatteignable) et surtout parce qu'il vise en premier lieu à appréhender les *suburbs* et non pas les villes-centres. Logique que ces dernières ne constituent donc pas le centre de l'action.





Néanmoins, en se focalisant sur les périphéries, les fictions suburbaines témoignent par le négatif de la place singulière qu'ont occupé les villes-centres dans l'histoire américaine moderne. Face au havre de paix suburbain, il était normal que l'image de la ville historique en prenne un coup, paraisse fade voire repoussante. C'est le simple attrait pour la nouveauté, un attrait bien encouragé par des facteurs politiques et économiques.

Tels des enfants indignes, les américains avaient déserté la grande ville pour trouver une meilleure vie en périphérie ; ce fut l'avènement de la *suburbia* et de ses fictions.

Grandissant dans et avec les *suburbs*, ils ont aussi cerné leurs limites, les faisant évoluer au rythme des transformations de leur société et de leur mode de vie ; c'est la diversification des *suburbs* et des fictions suburbaines.

Avec les années, le portrait de la *suburbia* s'est ainsi assombri, tout comme son autarcie vis-à-vis de la ville-centre s'est peu à peu amenuisée. Loin est le temps des *sitcoms* comme *Leave it to Beaver* ! Paradoxalement, et c'est ce qu'attestent les fictions, cette évolution a peu à peu conduit à rapprocher ces *suburbs* des villes, aussi bien dans leur forme que dans leur atmosphère.

Aujourd'hui, les fictions ne cherchent plus à s'accorder dans leur façon de dépeindre les *suburbs* et leurs habitants. Tantôt îlot isolé (*The Burbs*) tantôt île d'un vaste archipel (*The Simpsons*) ; tantôt refuge de riches (*Desperate Housewives*) tantôt d'une classe moyenne en difficulté (*99 Homes*), la *suburb* fictionnelle n'a pas qu'un seul visage selon la personne derrière la caméra. Bien que cadre de nombreuses *petites histoires*, la *suburbia* n'a pas encore l'Histoire de sa grande sœur urbaine ; cela dit, l'une comme l'autre ont des portraits tout aussi complexes, nuancés et probablement fantasmés.

[237]

Derrière l'apparente méfiance des américains pour leurs villes que s'entachent pourtant à entretenir certaines fictions, on peut donc se demander s'il ne réside pas plutôt une incompréhension, une difficulté à saisir cet espace dans toute sa complexité et sa richesse. Peut-être que cette peur est toute aussi complexe que les villes elles-mêmes : c'est un mélange de raisons pratiques, idéologiques, contextuelles, politiques, historiques ; autant de causes qu'il est difficile d'embrasser d'un seul regard ou même via une multitude d'œuvres de fiction.





[238]

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES



CLAP DE FIN



ALORS, LE MYTHE CONTINUE ?

[239]

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

THE TRUMAN SHOW (PETER WEIR, 1998)

[01:31'50"]

(*)





Le panorama offert par le corpus de fiction étudié ici a permis de se rendre compte de la multitude des métamorphoses connues par la *suburbia* américaine au cours de son histoire moderne. Et ces transformations, nombreuses, furent d'autant plus difficiles à appréhender qu'elles s'intègrent dans un processus au long cours, dont les débuts sont chronologiquement bien antérieurs aux fictions les plus anciennes étudiées ici. Ce complexe portrait suburbain, distendu dans le temps et l'espace, justifiait donc le mode opératoire qui fut celui de ce mémoire ; les ouvrages théoriques et œuvres filmiques se complétant mutuellement, les uns jetant un éclairage nouveau sur les autres. Cette influence, voire réciprocité entre œuvres théoriques et fictionnelles, est de fait très similaire à celle que l'Histoire a lié entre les *suburbs* et leurs pendants filmiques.

[240]

Dans ces allers-retours entre les corpus, chacune des fictions constitue un arrêt sur image (en images) dans le flot ininterrompu de l'Histoire récente de la civilisation américaine. En les comparant, on perçoit ainsi le caractère évolutif du paysage suburbain et de la relation que les américains ont entretenue avec lui. Par la force de leur nombre, films et séries permettent donc de saisir, à leur manière, une histoire complexe qui semblait *a priori* insaisissable.

Pour autant, et nonobstant la pléthore d'œuvres filmiques qui portent leur regard dessus, la *suburbia* continue de demeurer un objet difficile à cerner. Du côté étymologique et scientifique, comme nous l'avons vu au début de cette étude, la question de savoir ce qui relève ou non de l'espace suburbain fait débat. Du côté historique, les fictions le montrent à merveille, la *suburbia* est hautement polymorphe et a muté à de nombreuses reprises au cours des décennies passées. Enfin, dans l'imaginaire collectif des américains, le mot *suburb* est quant à lui bien ancré mais n'en reste pas moins très nébuleux.¹

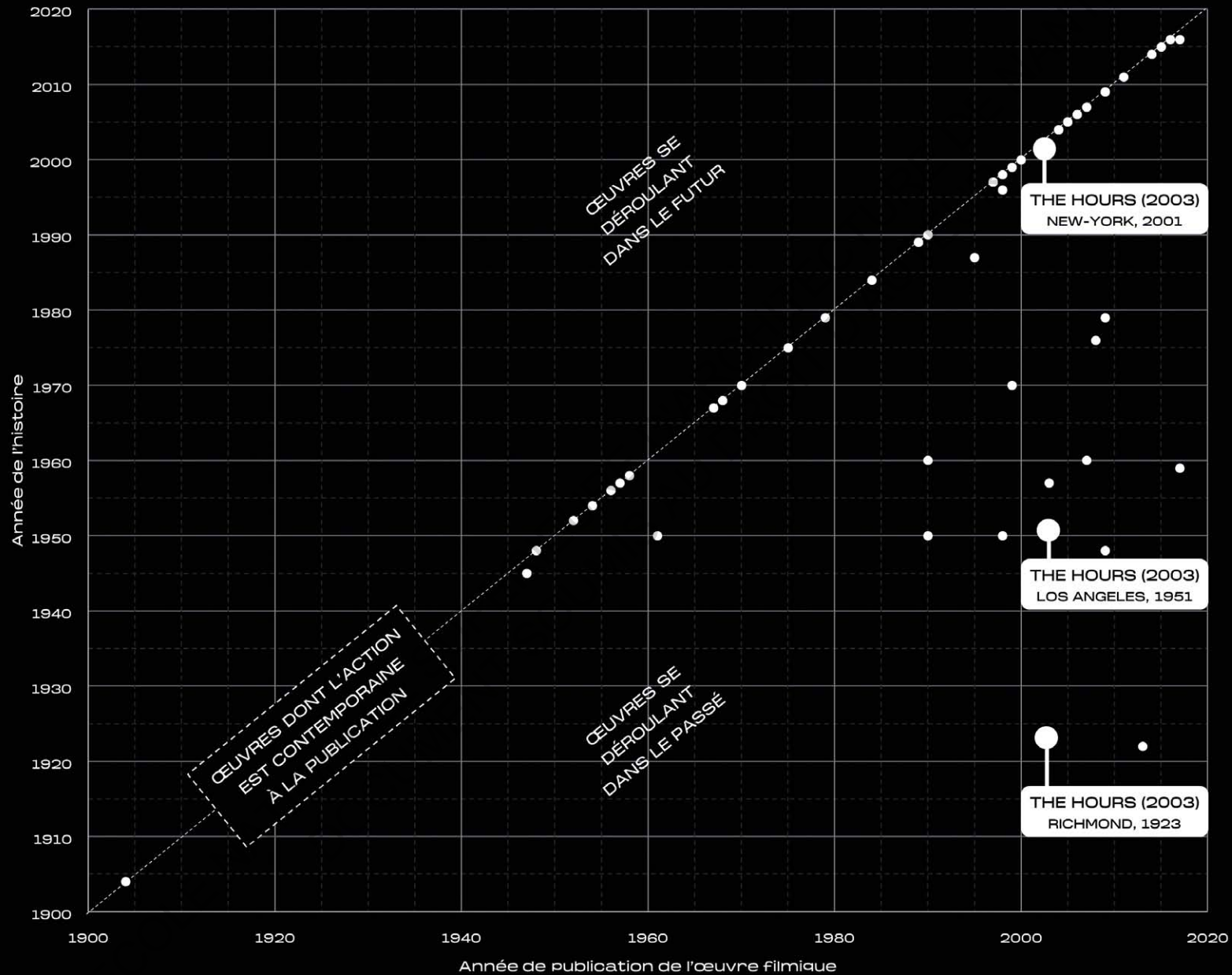
Si on peine à définir la *suburbia*, les fictions semblent pourtant bien déterminées à entériner une *suburbia* en particulier. Dans le corpus de fictions étudié ici, il est en effet aisé de constater la profusion d'œuvres récentes situant leur histoire dans un contexte précis : celui des années 1950 et 1960, comme le met en évidence le graphique de la [page ci-contre].

A en juger par cette prédilection pour un contexte passé, on pourrait donc préciser un peu ce que nous avons dit dans la conclusion de la *Caméra 4* : il semblerait que l'Histoire de la relativement récente *suburbia* soit déjà en train de s'écrire ; et le monde de la fiction en est un auteur majeur, si ce n'est l'auteur principal.

1 Jed Kolko, « Most Americans Describe Where They Live As Suburban » [en ligne], *Bloombers.com*, 14 novembre 2018.



COMPARAISON ENTRE L'ANNÉE DE SORTIE DES ŒUVRES ET L'ANNÉE DE L'HISTOIRE



[241]

NB : Analyse faite sur l'ensemble du corpus, soit 59 œuvres, à partir d'indices observés dans les fictions ou dans les synopsis issus d'internet. Il s'agit parfois d'estimations, arrondies dans ce cas au début de la décennie (1950, 1960...). Pour les séries, les années prises en compte sont celles du premier épisode.





Mais pourquoi cet attachement aux années 1950-1960 ? Est-ce une forme de nostalgie pour une époque d'abondance, de l'après-guerre, cette même époque de la conquête spatiale, de la naissance de la consommation de masse - et de la démocratisation des *suburbs* ? Est-ce une forme de mélancolie pour un moment de l'Histoire où tout semblait possible, ou, en d'autres mots, pour une époque de rêve, d'utopie ?

[242]

Il est tentant de voir les choses ainsi, mais c'est sûrement grossir un peu trop le trait. Usons d'un exemple très parlant pour le comprendre : le film *Pleasantville*, sorti en 1998 et étudié notamment p.186 et p.232. On peut difficilement le nier : le long-métrage de Gary Ross joue pleinement la carte des clichés dans sa manière de représenter les États-Unis des *fifties*. Partiellement tourné en noir et blanc, le film montre à l'écran une *suburb* résidentielle aux maisons et foyers impeccables dans une ville totalement figée dans sa routine. On se doute du caractère factice et fantasmé de cette représentation que le film chercherait ici à tourner en dérision. Mais en même temps, aussi irréaliste cette vision du passé soit-elle... n'est-ce pas là une façon limpide d'exprimer ce qui a toujours guidé cette civilisation américaine ?

Car voici - peut-être - ce que *Pleasantville* nous dit vraiment des américains : ce n'est pas tant à la *suburb* résidentielle dans sa version *fifties* qu'ils sont attachés mais plus à une image générale datée - et rêvée - de leurs territoires. Dans *Pleasantville*, on nous conte le fantasme d'une ville appréciée pour son intensité sociale et la stabilité qu'elle offre à ses habitants ; Pleasantville est un havre de paix, un lieu enclous sur lui-même, autonome, certain des valeurs nécessaires à sa stabilité, à son fonctionnement en tant que société. Cela ne vous rappelle rien ?

Oui, cette description est étrangement proche de celle des premières *suburbs* du XIX^{ème} s. Et, de façon plus ancienne encore, elle rejoint celle des *townships*, ces groupements de cultivateurs qui ont aidé à conquérir le territoire nord-américain avant la Révolution Industrielle. Les *suburbs* des années 1950 ne sont donc qu'une manifestation, qu'une itération de plus de l'*American Dream* ; un rêve américain où la liberté individuelle et l'auto-détermination furent vues comme les meilleures bases possibles pour la constitution d'une société idéale. En ce sens, les *suburbs* ont incarné cette utopie : par leurs formes nouvelles, elles ont laissé envisager une société inédite où la faible densité et l'accès à la propriété auraient été vecteurs de progrès social à une époque où le désamour pour les villes traditionnelles était des plus palpables.





Aujourd'hui, bien que les *suburbs* aient toujours la côte, ce rejet de la ville est de moins en moins perceptible dans les dynamiques démographiques ; et il en est de même dans les fictions, comme en attestent les exemples vus lors de la dernière *Caméra* thématique. La grande ville retrouve ses lettres de noblesse dans les films et séries, tandis que l'image idyllique des *suburbs* s'y érode, ces dernières devenant la cible des critiques les plus acerbes.

Parmi ces critiques, difficile de ne pas faire le parallèle entre celles portées par les fictions suburbaines d'aujourd'hui et celles exprimées par les intellectuels dans les années 1960, Jane Jacobs en tête. Quelle que soit l'époque à laquelle on s'intéresse, la *suburbia* ne semble jamais avoir fait l'unanimité. Certains reproches adressés aux *suburbs* ont persisté (la consommation d'espace, le conformisme dominant), d'autres sont apparus avec force (la place des femmes, des minorités, la précarité économique), et certains, enfin, peinent à se faire une place (la question environnementale, la domination automobile). Dans l'ensemble, les critiques négatives semblent plus persister que disparaître.

Alors, les *suburbs* sont-elles l'incarnation d'un rêve américain déchu ? Où est passée la part d'utopie qui animait les *suburbanites* quand ils se sont lancés à l'assaut des campagnes ? Encore une fois, et c'est ce que beaucoup de fictions vues ici nous invitent à faire, il faut de sortir de cette pensée manichéenne qui opposerait une vision rêvée à celle d'une concrétisation qui aurait mal tourné. Certes, les *suburbs* semblent avoir incarné une utopie et certes, en se réalisant physiquement, elles n'ont pas eu les effets escomptés.

Mais de deux choses l'une : déjà, comme tous les rêves, cette utopie n'était qu'une vision de l'instant, un reflet des aspirations momentanées de toute une société. La *suburbia* construite aujourd'hui n'est pas celle fantasmée hier, tout simplement parce que ceux qui la réalisent n'ont pas les mêmes désirs. Telle la *frontier* de la civilisation sans cesse repoussée au-delà de l'horizon par les pionniers de jadis, l'*American Dream* est inatteignable parce qu'il ne cesse de changer, de muer au gré des évolutions de la société qui le porte.

Ensuite, avec le temps passant, cette même société évoluant, il n'y a pas que les rêves qui changent. Il y a aussi les moyens que l'on met en œuvre pour les concrétiser, tout comme le contexte économique, social, historique et technologique dans lequel on tente cette réalisation. A tous les moments de sa « courte » Histoire, la *suburbia* a suivi ces évolutions en devenant plurifonctionnelle, brassant les populations, fusionnant les espaces, altérant les paysages.

[243]

Dans cette intrigue qui continue de s'écrire inlassablement, quel est donc le statut de la fiction ? L'attachement d'un grand nombre de films et séries pour le passé traduit indéniablement une nostalgie des américains pour des époques révolues, pour une version figée, mythifiée de leur société - et dont la *suburbia* des *fifties* n'est qu'une incarnation comme une autre. Mais cet incessant retour en arrière est aussi pernicieux, car les fictions, et en particulier les œuvres filmiques, possèdent ce pouvoir de figer durablement des images dans l'imaginaire collectif.

« Car, comme le note Gilles Deleuze, le milieu d'un film incarne les "illusions de sa société fictive sur elle-même, sur ses motivations [...] sur ses valeurs et ses idéaux" : des illusions "vitales [...] qui sont plus vraies que la pure vérité". »¹

1 Gilles Deleuze, Hugh Tomlinson [trad.] et Barbara Habbetjam [trad.], *Cinema 1: The Movement Image*, Londres, Althone, 1986, p.146, cité par Robert Beuka in *op. cit.*, p.56.





QUOTIDIEN - PREMIÈRE PARTIE (RÉAL. INCONNU, ÉDITION DU 6 NOVEMBRE 2020)
(ÉMISSION CRÉÉE PAR YANN BARTHÈS ET LAURENT BON, 2016)

[244]





Les propos tenus par Donald Trump lors d'un rassemblement de sa campagne présidentielle de 2020 [voir page ci-contre], témoignent de la durabilité des mythes populaires et de leur dangerosité. Comme l'analyse Dolores Hayden¹, Trump conserve une vision passéiste de la *suburbia*, une vision figée dans les années 1950 : essentiellement blanche, avec la femme à la maison et le mari au travail, la *suburb* est pour lui un espace où la mixité fonctionnelle se traduit surtout par la présence de terrains de golf adossés aux jardins des maisons... Il n'est de fait pas étonnant que le 45^{ème} président des États-Unis ne voie pas d'un très bon œil les mesures prises par ses prédécesseurs pour renforcer la diversité des *suburbs*.

Face à ce que Mike Davis appelle le « *centre moral traditionnel* » des États-Unis², centre qui avait favorablement voté pour lui en 2016 avant de lui infliger un sévère revers aux élections de mi-mandat de 2018, Trump tente donc de préserver ce qui peut encore l'être. Ses paroles désespérées traduisent d'ailleurs le fait qu'il est probablement trop tard pour éviter une vague démocrate dans les *suburbs* ; même le parti Républicain semblait avoir compris en 2018 la nécessité de diversifier les profils de ses candidats aux élections locales pour avoir une chance de demeurer dans le paysage politique.

De fait, si certaines critiques à l'encontre de la *suburbia* persistent, ce n'est pas tant parce qu'elles ont un fondement véridique, mais plutôt parce qu'elles trouvent un écho dans la culture populaire, et donc potentiellement dans les films et séries. Ajoutons à cela que les fictions filmiques ont ceci de particulier que leurs modes de production accentuent cette persistance d'images erronées ou tout du moins inexacts. Les studios hollywoodiens ont leurs codes, leurs méthodes, leurs habitudes. En observant les productions filmiques de toutes époques, on constate qu'il n'y a pas que les idées qui persistent ; acteurs et décors sont eux aussi réutilisables, probablement plus qu'ils ne devraient l'être. [voir double-page suivante]

[245]

Le cinéma représentant un marché économique considérable - surtout à Hollywood -, on ne s'étonnera pas non plus de voir remis à l'écran des scénarios déjà éprouvés dans le passé, par exemple dans la littérature : *The Stepford Wives*³, *Revolutionary Road*⁴, *The Great Gatsby*⁵...

1 Stéphanie Le Bars et Gilles Paris, « A la conquête de "suburbia" », *Le Monde*, 1-2 novembre 2020, pp.20-21.

2 Mike Davis, *op. cit.*, p.93.

3 Les deux films (de 1975 et 2004) sont inspirés du roman éponyme d'Ira Levin, publié en 1972.

4 Le roman éponyme de Richard Yates date de 1961, le film de 2009.

5 Le roman éponyme de Francis Scott Key Fitzgerald date de 1925, le film de 2013.





DESPERATE HOUSEWIVES [S1E1, PILOT]
(CHARLES MCDUGALL, 2004)



↑
COLONIAL STREET
ALIAS
WISTERIA LANE

Colonial Street est l'un des backlots (décors extérieurs permanents) des studios Universal, situés à Hollywood. La rue est régulièrement utilisée dans les fictions depuis les années 1950. Les scènes intérieures sont tournées en studio, la rue ne présentant que des façades.

THE BURBS' [LES BANLIEUSARDS]
(JOE DANTE, 1989)

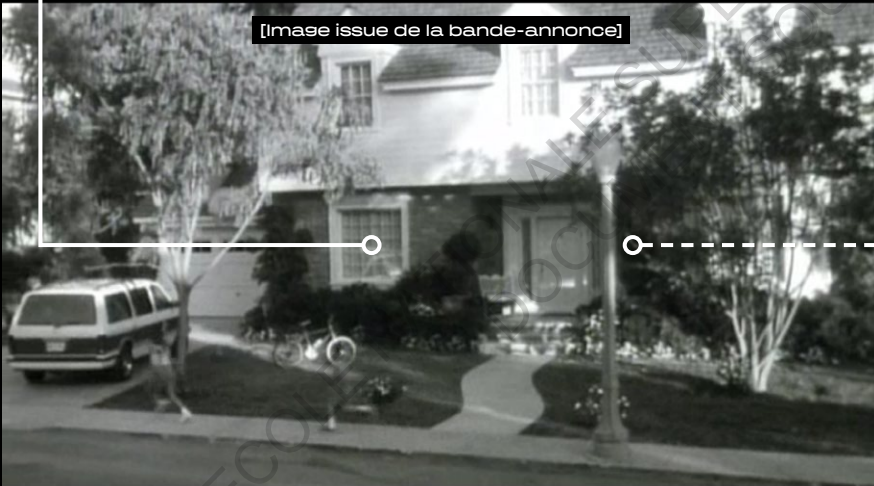


↑
COLONIAL STREET
ALIAS
MAYFIELD PLACE

Les maisons sont modifiées au fil du temps, selon les besoins des tournages. Ci-dessous, la maison utilisée à partir de la saison 3 de la série Leave it to Beaver, reconstruite ailleurs (avec quelques changements) pour le film de 1997, et utilisée ensuite dans *Desperate Housewives*.

[246]

[Image issue de la bande-annonce]



LEAVE IT TO BEAVER [PETIT POUCKET L'ESPIÈGLE]
(ANDY CADIFF, 1997)

[N/C]



LEAVE IT TO BEAVER [S3E?] (RÉAL. INCONNU, SAISON DIFFUSÉE À PARTIR DE 1959)



FAR FROM HEAVEN [LOIN DU PARADIS]
(TODD HAYNES, 2002)

THE HOURS
(STEPHEN DALDRY, 2002)



[01:25'04"]



[01:27'02"]

↑
JULIANNE MOORE
ALIAS
CATHY WHITAKER

JULIANNE MOORE
ALIAS
ROSE & MAGARET LODGE



↑
JULIANNE MOORE
ALIAS
LAURA BROWN

JULIANNE MOORE
ALIAS
CAROL WHITE



[247]



[00:58'57"]



[00:28'28"]

SUBURBICON [BIENVENUE À SUBURBICON]
(GEORGE CLOWNEY, 2017)

SAFE
(TODD HAYNES, 1995)





[248]

Si l'usage fait de la *suburbia* par le monde du cinéma américain est une belle démonstration de l'adage « *C'est dans les vieux pots que l'on fait les meilleures soupes* », il ne faut cependant pas oublier les pas de côté qu'ont osé faire certains audacieux cinéastes. Nous en avons déjà parlé, mais il est bon de les rappeler tant leur succès *a posteriori* semble souvent avoir été inversement proportionnel aux chances de réussite que leur prêtait initialement l'*establishment* hollywoodien : *Desperate Housewives* (8 saisons, 180 épisodes), *The Simpsons* (32 saisons, 694 épisodes, 1 long-métrage), *Malcolm in the Middle* (7 saisons, 151 épisodes). Même la série *Leave it to Beaver*, qui nous paraît aujourd'hui être l'exemple type de la *suburbia* mythifiée était des plus audacieuse pour l'époque. Et en plus de ces succès au *box-office* et sur les *networks* américains, d'autres productions plus discrètes telles *99 Homes* attestent que la profusion suburbaine ne se traduit pas uniquement par des fictions aux intrigues et idées éculées.

Mais quelles que soient les prétentions de ces fictions, on peut se réjouir que la *suburbia* soit tant visible à l'écran. Car *représenter, c'est rendre présent* : longtemps situées à l'écart des grandes villes et donc des lieux de pouvoir, les *suburbs* ont historiquement eu un déficit d'influence. Aujourd'hui, alors que la majorité des américains vit en zone suburbaine, il est donc plutôt rassurant de voir que les *suburbs* parviennent, par la magie de l'image animée, à se faire une place dans le débat public.

La question est donc de savoir quelle est cette place qui leur est accordée.

Par son ancrage dans le réel, dans le quotidien de millions d'américains, la *suburbia* possède le pouvoir de véhiculer aisément les messages auxquels les fictions la rattachent. Plus qu'un simple décor, davantage même qu'un personnage, la *suburbia* est un outil dont les cinéastes ont largement su démontrer la force de frappe. La difficulté que l'on a à la cerner précisément constitue d'ailleurs sa force comme sa faiblesse : on peut y rattacher beaucoup de choses, s'en servir de bien des manières, le risque étant d'en faire un objet qui perdrait de sa substance.





Ainsi, il serait prétentieux de lui en demander trop : bien qu'elle constitue un miroir intéressant des préoccupations et aspirations que peut porter la société américaine, la *suburbia* ne peut résumer cette dernière à elle seule. Il serait également périlleux de ne compter que sur les films et séries pour nous raconter la *suburbia*. La fiction est un moyen puissant de comprendre le réel et d'agir dessus, mais c'est un outil qui exige de faire preuve de recul pour être utilisé à bon escient. Tout au plus, chacune de ces fictions peut nous donner un aperçu partiel, tel un regard indiscret jeté au travers de la fenêtre d'un pavillon suburbain. Et, *de facto*, aider à enclencher une prise de conscience, afin de, pourquoi pas, faire avancer les choses.

Espérons au moins, qu'à défaut d'occuper en permanence le premier rôle, la *suburbia* ne sera plus seulement reléguée en périphérie.

[249]

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





[250]



COLENTIC
ALE SUPERIEUR
DOCUMENT SOUMIS
AU DROIT D'ACCÈS À L'INFORMATION

FACT OR FICTION
LOSE 15 LBS
IN 72 HOURS

EARL BAY'S PAPER COVER
09

GÉNÉRIQUE



BIBLIOGRAPHIE & MÉDIAGRAPHIE

[251]

DESPERATE HOUSEWIVES [S1E4, « WHO'S THAT WOMAN? »]
(JEFF MELMAN, 2004)

[00:00'43"]

(*)





OUVRAGES GÉNÉRAUX

A. J. Downings, *Cottages Residences; or a Series of Design for Rural Cottages and Cottage Villas and their Gardens and Grounds adapted to North-America*, 2ème éd., New York and London, Wiley and Putnam, 1844.

Frederic C. Howe, *The City: The Hope of Democracy*, New York, Scribner's Sons, 1905.

[+] *The Changing Suburbs*, Architectural Forum [N°114-1], Time, janvier 1961.

Robert Fishman, *L'Utopie urbaine au XXe siècle : Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles, Mardaga, 1980.

M. Christine Boyer, *Dreaming the Rational City: The Myth of American City Planning*, 1st édition., Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.

Alain Guiheux et Carol Willis, *Hugh Ferriss : la métropole du futur*, Paris, Ed. du centre Georges Pompidou, 1987.

Kenneth T. Jackson, *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*, New Ed., New York, NY, OUP USA, 1987.

Robert Fishman, *Bourgeois Utopias*, 1st éd., New York, Basic Books, 1989.

Joel Garreau, *Edge City: Life on the New Frontier*, 2001e éd., New York, Anchor Books, 1991.

Jane Jacobs et Claire Parin-Senemaud [trad.], *Déclin et survie des grandes villes américaines*, Traduction de l'éd. américaine de 1961., Bruxelles, Mardaga, 1991.

Peter Calthorpe, *The Next American Metropolis: Ecology, Community, and the American Dream*, 3rd ed., New York, Princeton Architectural Press, 1995.

Mario Gandelsonas, *X-Urbanism: Architecture and the American city*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

Rem Koolhaas et Catherine Collet [trad.], *New York Délire*, 0th Edition, Marseille, Parenthèses, 2002.

Catherine Maumi, *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*, Paris, Éditions de La Villette, 2008.

Jean Taricat, *Suburbia : une utopie libérale*, Paris, Éditions de La Villette, 2013.

ACTUALITÉS & TENDANCES

SOCIO-DÉMOGRAPHIQUES

Gerda Wekerlé et Anne Querrien, « *De la "coveillance" à la ville sûre* », *Les Annales de la Recherche Urbaine* [Vol. 83, N°1], 1999, pp. 164-169. Disponible sur < https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1999_num_83_1_2261 >.

Jordan Rappaport, « *U.S. Urban Decline and Growth, 1950 to 2000* », *Economic Review*, [Vol. 88], janvier 2003. Disponible en ligne < https://www.researchgate.net/publication/5043994_US_urban_decline_and_growth_1950_to_2000 >.

2000 Census Atlas of the United States, Washington DC, U.S. Census Bureau, 2007. Disponible sur < https://www.census.gov/population/www/cen2000/censusatlas/pdf/2_Population-Distribution.pdf >.

John Pucher, Ralph Buehler et Mark Seinen, « *Bicycling renaissance in North America? An update and re-appraisal of cycling trends and policies* », *Transportation Research Part A: Policy and Practice* [N°45-6], 1 juillet 2011, pp. 451-475. Disponible sur < <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0965856411000474> >, consulté le 30 août 2020.

William H. Frey, « *Will This Be the Decade of Big City Growth?* » [en ligne], *Brookings*, 23 mai 2014. Disponible sur < <https://www.brookings.edu/opinions/will-this-be-the-decade-of-big-city-growth/> >, consulté le 24 novembre 2020.

Brisid Schulte, « *Unlike in the 1950s, there is no 'typical' U.S. family today* » [en ligne], *The Washington Post*, 4 septembre 2014. Disponible sur < <https://www.washingtonpost.com/news/local/wp/2014/09/04/for-the-first-time-since-the-1950s-there-is-no-typical-u-s-family/> >, consulté le 7 juillet 2020.

Philip Cohen, « *Family diversity is the new normal for America's children* », 4 septembre 2014. Disponible sur < <https://familyinequality.files.wordpress.com/2014/09/family-diversity-new-normal.pdf> >.

[+] Anthony Maniscalco, « *A Right to the Suburb? New Urbanism, Public Space, and the Law* » [en ligne], *Métropolitiques*, 8 décembre 2014. Disponible sur < <https://www.metropolitiques.eu/A-Right-to-the-Suburb-New-Urbanism.html> >, consulté le 8 mars 2020.

CORPUS THÉORIQUE

[252]

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

[+] SOURCES NON-RÉFÉRENCÉES DANS LE TEXTE





[+] Elizabeth Kneebone et Natalie Holmes, « *The growing distance between people and jobs in metropolitan America* » [en ligne], Brookings, 24 mars 2015. Disponible sur < <https://www.brookings.edu/research/the-growing-distance-between-people-and-jobs-in-metropolitan-america/> >, consulté le 29 août 2020.

Arthur Acolin, Richard Voith et Susan Wachter, « *City and Suburbs - Has There Been a Regime Change?* », Penn Institute for Urban Research, juin 2016. Disponible sur < https://www.pennur.upenn.edu/uploads/media/City_and_Suburbs_%E2%80%93_Has_There_Been_a_Regime_Change_web.pdf >.

[+] Lionel Francou, « *Démythifier la périphérie. Plongée dans la "suburbia" des années 1950* » [en ligne], Métropolitiques, 6 juin 2016. Disponible sur < <https://metropolitiques.eu/Demythifier-la-peripherie-Plongee-dans-la-suburbia-des-annees-1950> >, consulté le 24 avril 2020.

William H. Frey, « *City growth dips below suburban growth, census shows* » [en ligne], Brookings, 30 mai 2017. Disponible sur < <https://www.brookings.edu/blog/the-avenue/2017/05/30/city-growth-dips-below-suburban-growth-census-shows> >, consulté le 24 novembre 2020.

[+] Alieza Durana, « *Seeking Better Work-Life Balance in the Suburbs? You Better Have a Good Car* » [en ligne], Slate Magazine, 26 mars 2018. Disponible sur < <https://slate.com/human-interest/2018/03/the-suburbs-were-built-for-cars-todays-suburban-incomes-were-not.html> >, consulté le 29 août 2020.

William H. Frey, « *US population disperses to suburbs, exurbs, rural areas, and "middle of the country" metros* » [en ligne], Brookings, 26 mars 2018. Disponible sur < <https://www.brookings.edu/blog/the-avenue/2018/03/26/us-population-disperses-to-suburbs-exurbs-rural-areas-and-middle-of-the-country-metros> >, consulté le 6 juillet 2020.

[+] Jonathan English, « *Why Did America Give Up on Mass Transit? (Don't Blame Cars.)* » [en ligne], Bloomberg, 31 août 2018. Disponible sur < <https://www.bloomberg.com/news/features/2018-08-31/why-is-american-mass-transit-so-bad-it-s-a-long-story> >, consulté le 30 août 2020.

Jed Kolko, « *Most Americans Describe Where They Live As Suburban* » [en ligne], Bloomberg, 14 novembre 2018. Disponible sur < <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-11-14/u-s-is-majority-suburban-but-doesn-t-define-suburb> >, consulté le 6 juillet 2020.

Whitney Airgood-Obrycki et Shannon Rieger, « *Defining Suburbs: How Definitions Shape the Suburban Landscape* », Harvard Joint Center for Housing Studies, 2019.

Richard Florida, « *How Should We Define the Suburbs?* » [en ligne], Bloomberg, 12 juin 2019. Disponible sur < <https://www.bloomberg.com/news/articles/2019-06-12/why-we-need-a-standard-definition-of-the-suburbs> >, consulté le 6 juillet 2020.

[+] Frank Olito, « *Vintage photos show what life was like in America's first suburb in the '50s* » [en ligne], Insider, 18 septembre 2019. Disponible sur < <https://www.insider.com/vintage-photos-levittown-suburbs-50s> >, consulté le 6 juillet 2020.

[Auteur inconnu] « *American poverty is moving from the cities to the suburbs* » [en ligne], The Economist, 26 septembre 2019. Disponible sur < <https://www.economist.com/special-report/2019/09/26/american-poverty-is-moving-from-the-cities-to-the-suburbs> >, consulté le 7 août 2020.

[+] Meredith Conroy, « *Why Trump Is Losing White Suburban Women* » [en ligne], FiveThirtyEight, 20 octobre 2020. Disponible sur < <https://fivethirtyeight.com/features/why-trump-is-losing-white-suburban-women/> >, consulté le 9 novembre 2020.

Stéphanie Le Bars et Gilles Paris, « *A la conquête de "suburbia"* », Le Monde, 1-2 novembre 2020, pp.20-21.

[Réalisateur inconnu, émission créée en 2016 par Yann Barthès et Laurent Bon] « *Quotidien - Première partie* », TMC, 6 novembre 2020.

Alex S. MacLean, Alex S. MacLean : *L'Arpenteur du ciel*, Paris, Textuel, 2003.

John Hill, « *Get a Bird's-Eye View of America's Housing Patterns* » [en ligne], Houzz, 24 janvier 2013. Disponible sur < <https://www.houzz.com/magazine/get-a-bird-s-eye-view-of-america-s-housing-patterns-stsetivw-vs-6557287> >, consulté le 23 août 2020.

[+] Norman Chan, « *SimCity vs. The Suburban Sprawl* » [en ligne], Tested, 28 janvier 2013. Disponible sur < <https://www.tested.com/tech/gaming/453186-simcity-vs-suburban-sprawl/> >, consulté le 8 mars 2020.

D.J. Waldie, « *Beautiful and Terrible: Aeriality and the Image of Suburbia* » [en ligne], Places Journal, 4 février 2013. Disponible sur < <https://placesjournal.org/article/beautiful-and-terrible-aeriality-and-the-image-of-suburbia/> >, consulté le 30 mai 2020.

[Réalisateur inconnu, vidéo présentée par Phil Edwards] « *Why so many suburbs look the same* » [en ligne], Vox, 9 août 2019. Disponible sur < <https://www.youtube.com/watch?v=vWhYiu7ZFYM> >, consulté le 8 mars 2020.





LES FICTIONS SUBURBAINES

SITES ET OUVRAGES PRINCIPAUX

IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows [en ligne], an Amazon company, 1990-2020. Disponible sur < <http://www.imdb.com> >.

[Site collaboratif] Wikipédia [en ligne], 2001-2020. Disponible sur < <https://fr.wikipedia.org/> >.

[Site collaboratif] Wikipedia [en ligne], 2001-2020. Disponible sur < <https://en.wikipedia.org/> >.

[+] *Malcolm France* [en ligne], 2003-2020. Disponible sur < <https://www.malcolm-france.com/> >.

[+] [Site collaboratif] *Simpsons Wiki* [en ligne], s.d.. Disponible sur < https://simpsons.fandom.com/wiki/Simpsons_Wiki >.

Robert Beuka, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York, Louisiana State University, 2000.

AUTRES RESSOURCES

[254]

[+] Kipp Teague, « "Leave it to Beaver" on Universal City's "Colonial Street" and Beyond » [en ligne], RetroWeb, 29 décembre 2009. Disponible sur < http://www.retroweb.com/universal_leave_it_to_beaver.html >, consulté le 24 juillet 2020.

[+] Anne Bossé et Laurent Devisme, « Agrestic, ton univers impitoyable. La série américaine *Weeds* » [en ligne], Métropolitiques, 4 novembre 2011. Disponible sur < <https://www.metropolitiques.eu/Agrestic-ton-univers-impitoyable.html> >, consulté le 8 mars 2020.

[+] Gérald Billard et Arnaud Brennetot, « Quand la critique des "suburbs" envahit les séries télévisées américaines » [en ligne], Métropolitiques, 23 novembre 2011. Disponible sur < <https://www.metropolitiques.eu/Quand-la-critique-des-suburbs.html> >, consulté le 8 mars 2020.

[+] [Auteur inconnu] « *The Incorrectly Identified "Leave it to Beaver" House* » [en ligne], lamnotastalker, 6 septembre 2012. Disponible sur < [TheIncorrectlyIdentified "Leave It to Beaver" House](http://TheIncorrectlyIdentified.com/LeaveIttoBeaverHouse) >, consulté le 24 juillet 2020.

[+] Gérald Billard, Arnaud Brennetot, Bertrand Plevin, Amandine Prié et Donna Spalding Andréolle, « Subversive suburbia : L'effondrement du mythe de la banlieue résidentielle dans les séries américaines » [en ligne], TV/Séries [2 | 2012], 1 novembre 2012. Disponible sur < <https://journals.openedition.org/tvseries/1356> >, consulté le 8 mars 2020.

[+] Campbell Robertson, « And Jerry Mathers as ... Tracy Turnblad's Father? » [en ligne], The New York Times, 5 juin 2017. Disponible sur < https://www.nytimes.com/2007/06/05/theater/05beav.html?_r=1&oref=slogin >, consulté le 8 août 2020.

« *Malcolm : analyse des audiences de la série aux États-Unis* » [en ligne], Malcolm France, 28 novembre 2018. Disponible sur < <https://www.malcolm-france.com/serie/dossiers/les-audiences/> >, consulté le 23 août 2020.

[+] [Auteur inconnu], « *Whatever Happened To: The Cast Of "Leave it to Beaver"* » [en ligne], #IHeartHollywood, 19 janvier 2019. Disponible sur < <https://www.ihearthollywood.com/2019/01/whatever-happened-to-cast-of-leave-it.html> >, consulté le 4 juillet 2020.

« *Le saviez-vous ?* » [en ligne], Malcolm France, s.d.. Disponible sur < <https://www.malcolm-france.com/serie/le-saviez-vous/#block-33> >, consulté le 19 novembre 2020.

« *Category:Films about suburbia* » in Wikipédia, s.d.. Disponible sur < https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:Films_about_suburbia&oldid=598874200 >, consulté le 16 mai 2020.

[+] « *Les Simpson* » [en ligne], in Wikipédia, s.d.. Disponible sur < https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Les_Simpson&oldid=172731213 >, consulté le 10 juillet 2020.

[+] « *Springfield Mall* » [en ligne], in Wiki Les Simpson, s.d.. Disponible sur < https://simpsons.fandom.com/fr/wiki/Springfield_Mall >, consulté le 15 novembre 2020.

« *Liste des métiers d'Homer Simpson* » [en ligne], in Wikipédia, s.d.. Disponible sur < https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_m%C3%A9tiers_d%27Homer_Simpson >, consulté le 10 juillet 2020.

LA CIVILISATION AMÉRICAINE

William Hollingsworth Whyte, *The Organization Man*, Garden City, New York, Doubleday, 1956.

[+] Doria Zénine et Jean-Christophe Francis, « *American Way of life : des suburbs aux centre-villes - La condition périphérique* [Ép. 3/4] », France Culture, 31 août 2011. Disponible sur < <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/la-condition-peripherique-34-american-way-life-des-suburbs-aux-centre-villes> >, consulté le 8 mars 2020.

[+] Marie Plaçais, « *Hollywood, l'industrie du réel - L'économie américaine au cinéma* [Ép. 4/4] », France Culture, 28 juillet 2018. Disponible sur < <https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/leconomie-americaine-au-cinema-44-hollywood-lindustrie-du-reel-0> >, consulté le 8 mars 2020.

Mike Davis, Arnaud Pouillot [trad.], *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre*, Paris, Editions Allia, 2019.

« *Fréquentation des salles de cinéma en 2019 - Deuxième plus haut niveau depuis 53 ans : 213,3 millions d'entrées en 2019* » [en ligne], Centre National du Cinéma et de l'image animée, 30 décembre 2019. Disponible sur < https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/frequentation-des-salles-de-cinema-en-2019--deuxieme-plus-haut-niveau-depuis-53-ans--2133-millions-dentrees-en-2019_1104665 >, consulté le 10 octobre 2020.



RESSOURCES ENCYCLOPÉDIQUES ET DIVERSES

Félix Gaffiot, « Suburbanus », in Dictionnaire Latin-Français, Paris, Hachette, 1934, p.1503. Disponible sur < <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=1503> >.

[+] *Loi n°60-708 du 22 juillet 1960 relative à la création de parcs nationaux*, parue au Journal Officiel le 23 juillet 1960. Disponible sur < <https://www.lesifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006068200/1991-04-16/> >.

Sous la direction de Jacques Lévy et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Édition revue et Augmentée, Paris, Belin Littérature et Revues, 2013.

« Population urbaine (% du total) » [en ligne], La Banque Mondiale (données des Nations Unies), 2020. Disponible sur < <https://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SP.URB.TOTL.IN.ZS> >, consulté le 10 novembre 2020.

“Découvrabilité” [en ligne], in Le grand dictionnaire terminologique, Office québécois de la langue française, s.d.. Disponible sur < http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?ld_Fiche=26541675 >.

[+] « Parc national de Sonfjället » [en ligne] in Wikipédia, s.d.. Disponible sur < https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:Films_about_suburbia&oldid=598874200 >, consulté le 24 avril 2020.

[+] « Springfield » [en ligne] in Wikipédia, s.d.. Disponible sur < <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Springfield&oldid=173058611> >, consulté le 5 décembre 2020.

« Suburb » [en ligne], in Larousse.fr, s.d.. Disponible sur < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/suburb/615879> >, consulté le 24 avril 2020.

« Suburbia » [en ligne], in Oxford Learner's Dictionaries, s.d.. Disponible sur < <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/suburbia> >, consulté le 12 juillet 2020.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Terre humaine., Paris, Plon, 1955.

Michel Marie, « De l'aménagement au ménagement du territoire en Provence », *Le Genre humain* [N°12-1], 1985, p.71-92.

Alain Roger, *Court traité du paysage*, s.l., Gallimard, 1997.

Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003.

Anne Bossé, Laurent Devisme et Marc Dumont, « Actualité des mythologies pavillonnaires. Le périurbain comme quasi-personnage », *Les annales de la recherche urbaine* [N°102], octobre 2007. Disponible sur < <http://www.annalesdelarechercheurbaine.fr/actualite-des-mythologies-pavillonnaires-le-a542.html> >, consulté le 25 mars 2020.

Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, 3e édition., Paris, Armand Colin, 2011.

[+] Laurent Devisme, « Ciel ma vue aérienne ! », *Les annales de la recherche urbaine* [N°102], 25 février 2013. Disponible sur < <https://www.espacestemp.net/articles/ciel-ma-vue-aerienne/> >, consulté le 24 avril 2020.

[+] Laurent Devisme et Jean-Christophe Bardot, « Une autre vision de la périphérie », *Métropolitiques*, 19 juin 2013. Disponible sur < <https://www.metropolitiques.eu/Une-autre-vision-de-la-peripherie.html> >, consulté le 8 mars 2020.

Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine - Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014.

Catherine Calvet, « Thierry Pacquot : “Les lieux contribuent indéniablement à faire de nous ce que nous sommes” », *Libération*, 4-5 juillet 2020, pp.18-19.

CORPUS MÉTHODOLOGIQUE

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

[255]



FILMS UTILISÉS

It's a Wonderful Life [La vie est belle], Frank Capra, Liberty Films (II), 1947.

The Graduate [Le lauréat], Mike Nichols, Lawrence Truman Productions, 1967.

The Swimmer [Le Plongeon], Frank Perry et Sydney Pollack, Horizon Pictures, 1968.

The Stepford Wives [Les femmes de Stepford], Bryan Forbes, Palomar Pictures (I), Fadsin Cinema Associates, 1975.

Suburbia, Penelope Spheeris, Suburbia Productions, 1984.

The 'Burbs [Les banlieusards], Joe Dante, Imagine Entertainment, Paramount Pictures, 1989.

House Party, Reginald Hudlin, The Jackson/McHenry Company, New Line Cinema, The Hudlin Brothers, 1990.

Edward Scissorhands [Edward aux Mains d'Argent], Tim Burton, Twentieth Century Fox, 1990.

Safe, Todd Haynes, American Playhouse Theatrical Films, Killer Films, Chemical Films, 1995.

Leave It to Beaver [Petit Poucet l'espiègle], Andy Cadiff, Robert Simonds Productions, Universal Pictures, 1997.

The Truman Show, Peter Weir, Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, 1998.

Pleasantville, Gary Ross, New Line Cinema, Larger Than Life Productions, 1998.

The Virgin Suicides [Virgin Suicides], Sofia Coppola, American Zoetrope, Eternity Pictures, Muse Productions, 1999.

American Beauty, Sam Mendes, DreamWorks, Jinks/Cohen Company, 1999.

Far from Heaven [Loin du paradis], Todd Haynes, Focus Features, Vulcan Productions, Killer Films, 2002.

The Hours, Stephen Daldry, Paramount Pictures, Miramax, Scott Rudin Productions, 2002.

The Stepford Wives [Et l'homme créa la femme], Frank Oz, Paramount Pictures, DreamWorks, Scott Rudin Productions, 2004.

Mr. & Mrs. Smith, Doug Liman, Regency Enterprises, New Regency Pictures, Summit Entertainment, 2005.

Over the Hedge [Nos voisins les hommes], Tim Johnson et Karey Kirkpatrick, DreamWorks Animation, Pacific Data Images (PDI), 2006.

Little Children, Todd Field, New Line Cinema, Bona Fide Productions, Standard Film Company, 2007.

Revolutionary Road [Les noces rebelles], Sam Mendes, DreamWorks, BBC Films, Evamere Entertainment, 2009.

The Great Gatsby [Gatsby le magnifique], Baz Luhrmann, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, A+E Networks, 2013.

99 Homes, Ramin Bahrani, Broad Green Pictures, Hyde Park Entertainment, Imagenation Abu Dhabi FZ, 2015.

13 Reasons Why, July Moon Productions, Kicked to the Curb Productions, Anonymous Content, 2017.

Suburbicon [Bienvenue à Suburbicon], George Clooney, Black Bear Pictures, Dark Castle Entertainment, Huahua Media, 2017.

CORPUS FICTIONNEL

[256]

41 FILMS, 18 SÉRIES
PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

DANS UN SOUCI DE LISIBILITÉ, LE NOM DE
L'ŒUVRE EST ICI INDIQUÉ AVANT L'AUTEUR



SÉRIES UTILISÉES

The Adventures of Ozzie and Harriet, Ozzie Nelson [créat.], Stage Five Productions, Volcano Productions, 1952.

Father Knows Best [Papa a raison], Ed James [créat.], Rodney-Young Productions, Screen Gems Television, 1954.

Leave It to Beaver, Joe Connelly, Bob Mosher et Dick Conway [créat.], Gomalco Productions, Kayro-Vue Productions, Revue Studios, 1957.

COPS, 20th Century Fox Television, Barbour/Lansley Productions, Fox Television Stations, 1989.

The Simpsons [Les Simpson], Matt Groening [créat.], Gracie Films, 20th Century Fox Television, 1989.

South Park, Trey Parker, Matt Stone et Brian Graden [créat.], Comedy Central, Braniff, Comedy Partners, 1997.

Malcolm in the Middle [Malcolm], Linwood Boomer [créat.], 20th Century Fox Television, Satin City Productions, Regency Television, 2000.

Desperate Housewives, Marc Cherry [créat.], ABC Studios, Cherry Alley Productions, Cherry Productions, Touchstone Television, 2004.

American Dad!, Mike Barker, Seth MacFarlane et Matt Weitzman [créat.], 20th Century Fox Television, Atlantic Creative, Fox Television Animation, 2005.

Weeds, Jenji Kohan [créat.], Lions Gate Television, Tilted Productions, Weeds Productions, 2005.

Mad Men, Matthew Weiner [créat.], Lionsgate Television, Weiner Bros., American Movie Classics (AMC), 2007.

Surviving Suburbia, Kevin Abott [créat.], Acme Productions, Media Rights Capital (MRC), 2009.

Modern Family, Steven Levitan et Christopher Lloyd [créat.], Levitan / Lloyd, 20th Century Fox Television, Steven Levitan Productions, 2009.

AUTRES FILMS

The Suburbanite, Wallace McCutcheon, American Mutoscope & Biograph, 1904.

Mr. Blandings Builds His Dream House, H. C. Potter, RKO Radio Pictures, 1948.

Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, Walter Wanger Productions, 1956.

A Raisin in the Sun [Un raisin au soleil], Daniel Petrie, Columbia Pictures, 1961.

Rabbit, Run, Jack Smight, Solitaire, Worldcross, 1970.

Over the Edge, Jonathan Kaplan, Orion Pictures, 1979.

Avalon, Barry Levinson, TriStar Pictures, Baltimore Pictures, 1990.

Meet the Applegates, Michael Lehmann, Cinemarque Entertainment, New World Pictures, 1990.

SubUrbia, Richard Linklater, Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 1997.

The Ice Storm, Ang Lee, Fox Searchlight Pictures, Good Machine, Canal+ Droits Audiovisuels, 1997.

Happiness, Todd Solondz, Good Machine, Killer Films, 1998.

The End of Suburbia: Oil Depletion and the Collapse of the American Dream, Gregory Greene, The Electric Wallpaper Co., 2004.

Lymelife, Derick Martini, Bartlett Films, Cappa Defina Productions, Cappa Productions, 2009.

Suburbanite, Ryan Jameson, 2014.

Suburbanite, Andy Lohrenz, 2016.

Santa Clarita Diet, Garfield Grove Productions, KatCo, Kapital Entertainment, 2017.

AUTRES SÉRIES

The Donna Reed Show, William Roberts [créat.], American Broadcasting Company (ABC), Screen Gems Television, Todon, 1958.

Big Love, Mark V. Olsen et Will Scheffer [créat.], Anima Sola Productions, Playtone, 2006.

Swingtown, Mike Kelley [créat.], Mike Kelley/Alan Poul Productions, CBS Paramount Network Television, 2008.

Suburgatory, Emily Kapnek [créat.], Piece of Pie Productions, Warner Bros. Television, 2011.

The Suburbanites, Jack Nix [créat.], 2014.

LES SUBURBS

AU-DELÀ DES FICTIONS, LE MYTHE CONTINUE ?

Elles sont partout mais personne ne semble s'en inquiéter. En l'espace d'un siècle, elles ont surgi des villes et se sont élancées à la conquête des campagnes.

« Elles », elles sont américaines. Ce sont les *suburbs*.

Sans forcément connaître leur nom, vous les avez nécessairement déjà vues.

Au cinéma et à la télé, il est à la fois impossible de ne pas les voir et difficile pourtant de les remarquer tant elles se fondent dans le décor, tant elles *forment* le décor. Omniprésentes dans la fiction, car belles et bien réelles, les *suburbs* ont conquis le paysage audiovisuel et dopé la visibilité accordée au périurbain américain.

Vectrices et corollaires de l'*American Dream*, elles sont aussi porteuses de stéréotypes et de clichés que le sont les banlieues françaises. Et comme ces dernières, les *suburbs* ne sont pas le fruit du hasard, elles n'ont rien d'un laisser-faire. Quand bien même leur aspect tentaculaire pourrait laisser penser le contraire.

Mais alors, si elles sont aussi invasives *in visu* que *in situ*, elles ont forcément quelque chose à nous raconter.

Effectivement. Elles ont beaucoup à nous dire.

Et certains ont beaucoup à dire d'elles.

De fait, alors que la suburbanisation aux États-Unis fut largement traitée au cours du XX^{ème} siècle par des intellectuels de tous horizons, nombreux furent les réalisateurs de films et de séries à vouloir s'emparer de la *suburb* pour en faire leur intrigue. Plus qu'un simple décor, la *suburb* est devenue un personnage à part entière.

Regarder dans la fiction, c'est alors l'occasion de faire un pas de côté, quitter l'objectivité des ouvrages théoriques pour, quelque part, rentrer dans cette *suburb* de façon plus concrète. Et *in fine*, comprendre ainsi l'envers du décor suburbain au travers des yeux de ceux qui nous le racontent.