



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

**Le huis clos ou l'exaltation du localisme communautaire
dans les séries américaines**

Gérald Billard, Université de Rouen
Arnaud Brennetot, Université de Rouen

Les processus d'identification sociale contiennent une forte composante territoriale. Aux États-Unis, l'imaginaire collectif continue à s'imprégner de mythes géographiques hérités : le Nouveau Monde, la *Wilderness*, la Frontière ou le *Far West*. Les médias audiovisuels s'emparent souvent de ces stéréotypes spatiaux pour mettre en scène et interroger, de façon métaphorique, l'actualité de la territorialité américaine. Les nouvelles séries proposées par les grands *networks* contribuent aujourd'hui à enrichir ce processus. Les lieux dans lesquels se déroule l'action de ces programmes jouent rarement le rôle d'un simple décor. Dans bien des cas, ils participent également au développement de la trame narrative.

Certains dispositifs spatiaux reviennent d'ailleurs de façon récurrente. Plusieurs séries se déroulent ainsi dans un huis clos. C'est le cas, par exemple, de séries comme *Deadwood*, *Desperate Housewives*, *Friday Night Lights*, *Jericho*, *Lost* ou *Prison Break*. Les scènes se tiennent, pour la plupart, à l'intérieur d'un espace restreint, formant un isolat lui-même situé au sein d'un ensemble territorial plus vaste. L'essentiel de l'intrigue s'inscrit dans cette unité de lieu, souvent de faible superficie. À l'inverse d'un monde fluide et ouvert, le confinement spatial densifie et exacerbe les relations entre les personnages. Par les limites géographiques qu'il impose aux héros, le huis clos participe au resserrement des liens sociaux, eux-mêmes générateurs d'une appropriation plus intense du territoire.

I. La place du huis clos dans les séries américaines

I.1. L'échelle du huis clos

Au sens littéral, la notion de huis clos s'applique aux audiences judiciaires organisées sans public. Par extension, le substantif en est venu à désigner, dans le domaine de la fiction, une histoire, une pièce de théâtre ou un film, qui se tient dans un espace clos, souvent restreint. Nous proposons de reprendre ce deuxième sens pour qualifier des récits de séries où l'isolement vis-à-vis du monde extérieur constitue un élément essentiel de la narration.

Dans *Desperate Housewives*, le huis clos prend par exemple la forme d'une rue, Wisteria Lane, située dans la ville de Fairview, elle-même localisée dans l'État fictif d'Eagle State. La très grande majorité des scènes se déroule à l'intérieur de cet espace restreint où la rue sert de colonne vertébrale et d'interface entre l'espace domestique des héroïnes et de leur famille. Sans occulter l'inscription du quartier dans un ensemble urbain plus vaste (Fairview possède un aéroport, un hôpital, un centre-ville...), la narration reste concentrée sur ce microcosme composé d'une douzaine de maisons placées en vis-à-vis. Ce dispositif souligne la proximité existant entre les espaces quotidiens des différents protagonistes, chacun étant potentiellement placé en position de spectateurs de l'intimité d'autrui tout en étant soi-même livré au regard de tous. Le voisinage constitue l'horizon essentiel de la série, renvoyant à une structure fondamentale de l'urbanité américaine, le *Neighborhood Unit*.¹



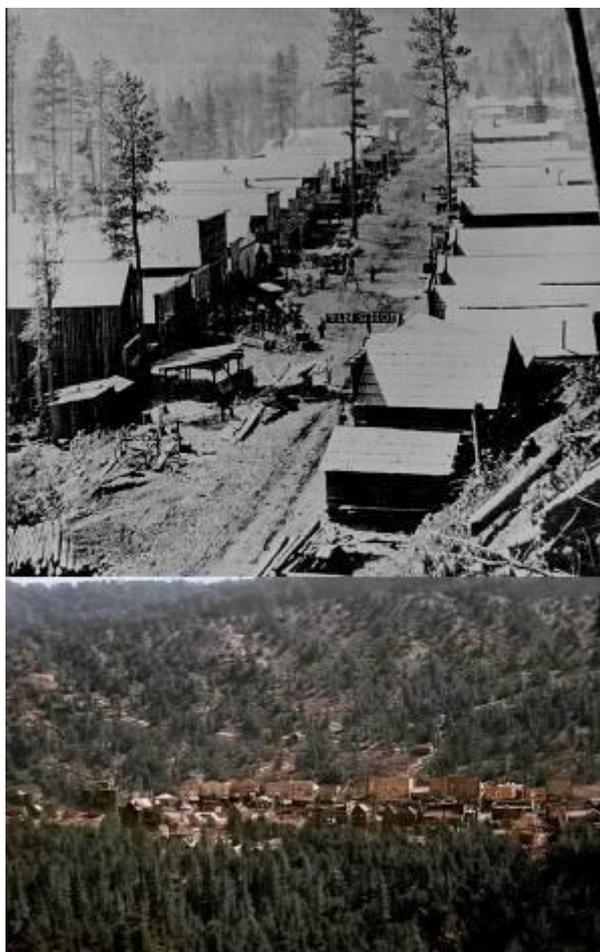
Wisteria Lane, une communauté de voisinage

Dans *Lost*, le huis clos se présente sous la forme d'une île mystérieuse, sans doute située dans le Pacifique Sud, sur laquelle les rescapés d'un accident d'avion se retrouvent livrés à eux-mêmes. Le milieu dans lequel ils tentent de survivre correspond à un *territory unit*, c'est-à-dire un espace dépourvu d'ordre politico-administratif, resté à l'état sauvage. Le confinement demeure actif jusqu'à la fin de la Saison 3. Seuls les *flashbacks* maintiennent une fenêtre vers l'extérieur, donnant aux spectateurs l'opportunité de découvrir certains aspects du passé des personnages. À partir de la Saison 4, l'intrication des *flashforwards* et des *flashbacks*, combinée à la multiplication des sauts temporels, provoque un télescopage des différents moments de la narration : la vie insulaire n'est plus qu'un des théâtres de l'action, tout en restant le principal fils de l'histoire.

Dans la série *Jericho*, le huis clos apparaît sous la forme d'une petite ville fictive de 5.000 habitants, située dans le Kansas, à quelques kilomètres de la frontière avec le Colorado. Suite au déclenchement d'une catastrophe d'origine nucléaire, la ville se retrouve subitement coupée du reste du monde. Toute l'intrigue repose sur la manière dont les habitants font face à l'adversité née de cet isolement, alors même qu'aucun soutien extérieur ne semble devoir venir. Le système de télécommunications est presque entièrement hors d'usage. Seuls quelques rares flashes d'information en provenance d'Asie laissent supposer que les habitants ne sont pas seuls au monde. Les spectateurs sont maintenus dans l'ignorance du sort réservé au reste des États-Unis. Quelques indices laissent malgré tout entrevoir un chaos sans précédent : les héros découvrent des traces laissées par des colonies de réfugiés ayant migré vers le sud ; des groupes paramilitaires parviennent à rejoindre la ville et confirment la présence de mouvements de survivants au dehors. Le cadre de l'action, centré au départ sur la petite localité, s'élargit peu à peu pour atteindre un périmètre accessible en deux à trois heures de voiture, les habitants étant amenés à chercher de quoi se ravitailler dans les localités voisines comme New Bern ou le camp de Blackjack Fairground.

Dans la série *Deadwood*, on suit les premiers pas d'une petite ville réelle, créée en 1876, sur un territoire de la Frontière concédé par le gouvernement américain aux Sioux Lakota lors du traité de Fort Laramie. Édifiée de façon illégale, elle doit son

existence à l'or découvert au sein des Black Hills voisines. Les conflits pour le contrôle des concessions constituent d'ailleurs un des fils conducteurs tout au long des saisons. Le huis clos tient au fait que l'intégralité des scènes se déroule au sein de la *small town*. On ne voit jamais les espaces extérieurs, le territoire américain ou la réserve indienne. La série reprend les stéréotypes habituels du *Far West* pour les tordre et faire ressortir l'âpreté, la violence et la sauvagerie de cet épisode mythique de l'histoire américaine. Le réalisme est d'autant plus manifeste que plusieurs des héros historiques ayant fréquenté la ville figurent parmi les personnages : Calamity Jane, Wyatt Earp, mais aussi les deux personnages principaux, Seth Bullock et Al Swearengen.



Deadwood, de l'histoire à la fiction

(en haut la *main street* originelle ; en bas, la vue de Deadwood reconstruite pour la série)

La série *Friday Night Lights* utilise également le *topos* de la *small town*, racontant l'histoire d'une bourgade fictive du nom de Dillon, située dans l'Ouest du Texas. La ville semble entièrement tournée vers l'équipe de football du lycée, les Panthers, dont les matchs du vendredi sont devenus un rendez-vous incontournable pour la petite communauté. Si les scènes se déroulant à l'extérieur ne sont pas exceptionnelles, notamment certains matchs, l'essentiel de la série montre la vie quotidienne du coach et des différents joueurs. L'intrigue réelle tourne autour de la mise en scène des rapports entre les membres de l'équipe, leur famille et leurs amis. Malgré leur attachement à la ville, les lycéens ont parfois du mal à supporter la pression née du souci de ne pas décevoir les habitants lors des matchs. Dans le même temps, l'attraction exercée par le monde extérieur, vécu par les personnages comme une promesse de réussite, est atténuée par la crainte de l'inconnu.

La série *Prison Break* constitue, enfin, un cas spécifique dans la mesure où seules les Saisons 1 et 3 correspondent à un huis clos. Dans ces deux cas, il s'agit de suivre les efforts de Michael Scofield et de quelques acolytes incarcérés avec lui pour s'évader de prisons réputées infaillibles : Fox River dans la banlieue de Chicago (Saison 1) ou Sona dans l'État du Panama (Saison 3). S'ils bénéficient d'alliés à l'extérieur, justifiant certaines scènes hors de la prison, l'essentiel de l'histoire tourne autour des stratagèmes inventés par le héros pour déjouer le système de surveillance et se prémunir contre l'agressivité de ses codétenus.

I.2. Les modalités de la clôture

L'intensité du huis clos dépend largement de la nature de l'enclosure et du degré de perméabilité avec l'extérieur. Le rôle de la frontière, c'est-à-dire des éléments matériels et imaginaires qui limitent le cadre géographique de l'action, est ici crucial. Dans certains cas, le confinement s'impose comme une évidence. Dans *Lost*, la frontière du huis clos est figurée par la mer qui entoure l'île. Le rivage devient une ligne dont le franchissement paraît longtemps impossible. L'horizon est filmé comme une barrière symbolique qui condamne les personnages à se tourner vers l'intérieur de l'île et à s'y enfoncer pour en découvrir les multiples mystères. Les survivants du crash se retrouvent malgré eux coincés dans un environnement dont

ils ignorent tout : l'étendue, la position et la composition. Ils sont donc dans une situation d'asservissement et, outre la survie immédiate, l'enjeu principal consiste pour eux à rejoindre l'extérieur afin d'y retrouver une vie normale. Leur installation progressive sur l'île constitue un pis-aller, consécutif à l'impossibilité de fuir. Le huis clos s'apparente dès lors à un piège. Dans ce cadre, l'occlusion, associée aux rencontres avec les différents autochtones qui habitent l'île, agit comme une source inépuisable de rebondissements.



Lost ou la mer comme ultime frontière

Dans la première saison de *Prison Break*, l'emprisonnement est associé à une circonscription paysagère encore plus nette, reprenant la forme classique, mais toujours angoissante, du pénitencier. Le personnage principal, Michael Scofield, se retrouve incarcéré à la suite d'un faux hold-up qu'il a lui-même organisé pour rejoindre son frère, Lincoln Burrows, injustement condamné à la peine de mort, afin de le sortir de prison. L'évasion des deux frères constitue le cœur de l'intrigue. Composé comme une succession de barrières et de cellules emboîtées, le huis clos s'apparente à un défi posé à l'intelligence du héros. La grandeur de Michael Scofield est soulignée par le contraste entre sa volonté manipulatrice de sortir d'un lieu qu'il envisage comme un labyrinthe (dont il est le seul à connaître l'issue), et la brutalité de la plupart de ses codétenus, consignés à subir le cadre disciplinaire de l'administration pénitentiaire. Dans la Saison 2, après leur évasion rocambolesque de

Fox River, Michael Scofield et ses comparses n'ont pas retrouvé une liberté sereine puisqu'ils restent en cavale, poursuivis par toutes les polices du pays. Leur liberté de mouvement les conduit à une fuite éperdue qui les mène, à l'issue de cette deuxième série d'épisodes, dans une geôle plus effrayante encore que la précédente. L'enfermement s'apparente à une malédiction, à un mécanisme implacable destiné à prolonger le suspens.



Prison Break : l'espace emblématique du huis clos

Les limites du huis clos peuvent être plus floues, non décelables dans le paysage. Dans *Desperate Housewives*, *Jericho* ou *Deadwood*, elles ne sont d'ailleurs jamais filmées en tant que telles, car non représentables. Dans la vie quotidienne, les quartiers et les petites villes n'ont pas de limites claires, sinon par les panneaux placés de façon conventionnelle le long des routes. On ne sort pas de Dillon ou de Jericho brutalement, mais après un trajet plus ou moins long, souvent effectué en automobile. L'espace géographique de la série n'est pas alors comparable à un maillage de cellules compartimentées avec précision. Il correspond davantage à un continuum juxtaposant des pôles, séparés par des zones intermédiaires, floues et de profondeur variable. On passe insensiblement de l'intérieur et l'extérieur par un artefact transitionnel, la voiture. Ce franchissement s'effectue à cheval dans le cas de *Deadwood*. Le huis clos fonctionne alors comme un isolat relatif dont l'existence tient à la vigueur des liens centripètes qui unissent les habitants. Le microcosme est moins

déterminé par son enceinte que par l'attractivité des éléments autour desquels il gravite : la *main street*, le stade de football, le saloon ou l'hôtel de ville.



Jericho : la famille comme barrière protectrice

Ces quelques exemples montrent que le huis clos n'est jamais ni strictement, ni totalement respecté. Il s'apparente plutôt à un modèle théorique auquel aucune situation concrète ne correspond parfaitement. Le confinement peut être brisé par la mobilité des personnages, des objets et des substances qui composent le huis clos ou par l'intrusion d'éléments exogènes. Il existe toujours des flux invisibles, des relations indirectes et des interactions systémiques entre l'intérieur et l'extérieur. Les lieux ne sont jamais séparés du monde qui les entoure de façon définitive ou absolue. L'enfermement ne peut être que momentané.

Le confinement ne fait pas disparaître le monde extérieur. Celui-ci est toujours présent, au moins dans les pensées ou les discussions des personnages. La frontière n'agit donc pas seulement comme une limite. Elle se présente également comme une interface, dont l'ambivalence est utilisée par les scénaristes pour enrichir l'intrigue.

Corpus des séries étudiées et typologie du huis clos

Titre de la série	Créateur	1ère diffusion	Chaîne de diffusion	Nombre de saisons	Nombre d'épisodes	Echelle du Huis clos	Perméabilité du huis clos avec l'extérieur
<i>Deadwood</i>	David Milch	2004	HBO	3	36	Small town	ouvert
<i>Desperate Housewives</i>	Marc Cherry, Charles Pratt	2004	ABC	6	111	Neighborhood unit	ouvert
<i>Friday Night Lights</i>	Peter Berg	2006	NBC	4	50	Small town	ouvert
<i>Jericho</i>	Stephen Chbosky, Jon Turteltaub	2006	CBS	2	29	Small town	ouvert mais avec contrôle des frontières
<i>Lost</i>	J.J. Abrams	2004	ABC	6	121	Territory unit	fermé
<i>Prison Break</i>	Paul Scheuring	2005	FOX	4	81	Building unit	fermé

I.3. Des relations ambivalentes avec le monde extérieur

Dans toutes ces séries, les scènes sont tournées dans des décors différents. L'unité de lieu ne résulte donc pas des conditions matérielles de tournage ou d'un souci de restriction budgétaire. Réunir l'action dans un espace restreint et récurrent répond donc à un souci narratif. Le suspens naît souvent du doute ressenti par les téléspectateurs concernant la capacité des personnages à se libérer des contraintes du huis clos. C'est le cas dans *Lost* ou *Prison Break* où les personnages sont avant tout motivés par la sortie vers l'extérieur. Dans *Friday Night Lights* et *Desperate Housewives*, le rôle du huis clos est plus ambivalent : l'enfermement semble recherché par les personnages, comme s'il s'agissait d'une condition d'accès au bien-être. La clôture symbolique de l'espace, la rue (Wisteria Lane) ou la ville (Dillon), est source de tels bienfaits que le monde extérieur (Fairview et le Texas) paraît dévalué. Dans *Desperate Housewives*, l'attachement à Wisteria Lane résulte de l'aspiration à l'entre-soi de l'*upper middle class* suburbaine. À Dillon, le sentiment de partager une destinée commune est matérialisé par l'espace symbolique d'une *hometown* protectrice. Ces deux séries renvoient implicitement à la figure du prisonnier volontaire qui hante l'interprétation contemporaine de la suburbanité aux Etats-Unis.²

Dans *Jericho*, l'attachement des héros au cadre offert par la *small town* est le fruit de l'hostilité soudaine du monde extérieur. Sans nier le resserrement des liens communautaires consécutif à l'explosion nucléaire, le tropisme local s'apparente à un choix par défaut, à une réclusion subie, liée à la crainte des dangers qui sévissent au dehors. Dans les premiers temps, seule une solidarité défensive maintient les habitants ensemble. Au cours du premier épisode, après avoir échoué à se réconcilier avec son père, Jake s'apprête à prendre un départ définitif lorsqu'un accident de la route, provoqué par l'explosion nucléaire, l'oblige à revenir sur ses pas. Le huis clos se mue en refuge improvisé face à un *out there* menaçant et désormais étranger. On retrouve une configuration similaire dans *Deadwood*. Si l'appât du gain conduit les habitants à s'affranchir de la légalité, cette libération débouche pourtant sur une société dévoyée. Les personnages acceptent précarité matérielle et violence quotidienne car ils n'ont souvent nulle part ailleurs où se rendre. Dans la première saison, la ville se présente donc moins comme une étape que comme un aboutissement, sans retour possible. Le piège se referme peu à peu lorsque les États fédérés manifestent leur ambition d'annexer la ville. La crainte de l'absorption par une entité englobante constitue un élément de dévalorisation du monde extérieur. Un des principaux enjeux de la série *Deadwood* tourne alors autour des relations que la communauté tente de nouer avec les pouvoirs extérieurs (comté, État, Union). Cette situation donne ainsi aux habitants une raison de surmonter l'anarchie initiale pour s'engager dans la structuration municipale de la ville. De même, dans *Jericho*, la Saison 2 montre comment la firme Jennings & Rall, mandatée par le nouveau gouvernement autoproclamé de Cheyenne, exerce une véritable oppression sur la ville, contrainte de supporter un régime autoritaire incompatible avec les valeurs démocratiques que les habitants avaient essayé de préserver jusqu'alors. Ici aussi, les habitants finissent par s'unir contre un pouvoir corrompu, autoritaire et illégitime.

La mise en scène des perturbations générées par l'irruption de menaces exogènes revient dans plusieurs séries. Au début de la Saison 2 de *Friday Night Lights*, les deux premières défaites sont attribuées à l'incompétence du nouveau coach dont l'un des principaux défauts est ne pas être un enfant du pays. Dans *Desperate Housewives*, on ne compte plus les cas où l'arrivée de nouveaux voisins, au

passé plus ou moins trouble, provoque des péripéties et des drames. L'élément principal de la cinquième saison tient ainsi à l'emménagement, dans *Wisteria Lane*, du nouveau mari d'Edie Brit, Dave Williams, venu assouvir une vengeance funeste. De même, dans l'épisode 17.1, l'arrivée d'une cinquantaine de réfugiés à *Jericho* vient brutalement rompre un équilibre précaire, menaçant la survie même des autochtones en raison des contraintes de rationnement. Dans un autre épisode (15.1), des milices faisant régner la terreur partout où elles passent, tentent d'extorquer à la ville ses réserves de nourriture et d'essence. A la fin de la première saison, l'aisance relative que les habitants sont parvenus à retrouver est réduite à néant par la volonté conquérante de ceux de New Bern, la ville voisine, qui déclenchent une guerre pour s'emparer des ressources de *Jericho*.

De façon générale, le monde extérieur au huis clos joue un rôle équivoque. Tantôt il agit comme un réservoir de fantasmes, comme la promesse fuyante d'un retour à la normalité, tantôt il représente une source de mésaventures et de dangers. Cette source d'angoisse agit comme un facteur de rapprochement des personnages, placés dans une situation où leur destinée se confond avec celle du groupe qu'ils forment ensemble : la représentation sociale que laisse transparaître l'esthétique du huis clos revêt alors une dimension idéologique.

II. Les implications idéologiques du huis clos : la quête d'une cohésion perdue

II.1. La promiscuité : un facteur d'exacerbation des relations sociales

L'exiguïté propre au huis clos est une source d'intensification des relations sociales. L'étroitesse crée une promiscuité qui exacerbe les liens entre les personnages, aiguise les tensions, ronge les solidarités ou scelle les alliances. Le contact imposé par l'enfermement génère des frottements, des frictions et des troubles entre les personnages. Dans *Lost*, *Prison Break*, *Deadwood* ou *Desperate Housewives*, les heurts et les accrochages structurent le développement de la narration. Les exemples de rupture ne se comptent plus. Les motifs de dispute sont innombrables. Il peut s'agir de querelles portant sur la répartition des rôles, sur les finalités de la coopération sociale, sur le partage des ressources ou des efforts à

consentir. La conflictualité est accentuée par le fait que les personnages n'ont pas la possibilité de s'échapper. On retrouve là un des ressorts utilisés par de nombreuses émissions de télé-réalité.

La proximité peut aussi agir en faveur d'un rapprochement des personnages. Dans *Prison Break*, Michael Scofield est plongé dans un univers carcéral où il doit nouer des alliances avec des criminels de la pire espèce (Abruzzi, T-Bag) pour réaliser son plan d'évasion. Il doit également éveiller la sympathie du médecin de la prison et gagner la confiance du directeur. Cela le conduit à prendre des risques mais aussi à développer des stratégies de protection. Scofield, tel le prince de Machiavel, ment par omission en permanence et manipule ses interlocuteurs pour mieux parvenir à ses fins. Cette situation ne l'empêche pas, malgré tout, de développer des relations inattendues et sincères avec certains personnages comme Fernando Sucre ou Sara Tancredi. Dans la suite de la série, certains ennemis deviennent même des alliés fidèles, prêts à se sacrifier ou à prendre des risques pour lui, tels Bellick, Mahone ou Kellerman.

L'exacerbation de sentiments mutuels, comme la sympathie ou la haine, inhérente au huis clos, débouche sur une représentation excessive et caricaturale des relations sociales. Cette artificialité ne doit pas être interprétée comme un signe de pauvreté scénaristique. Elle correspond à une manière pour les auteurs de séries de fidéliser le public en lui renvoyant l'image d'un idéal culturel familier, celui du mythe de la communauté locale présent aux origines de la nation américaine.

II.2. L'exaltation du localisme communautaire

Contrairement à la figure du *self-made man* individualiste, dans ces séries, le héros n'est pas solitaire. Il dépend des autres pour révéler ses qualités. Par exemple, dans *Lost*, malgré son charisme, Jack Shepherd ne peut rien réaliser seul. C'est grâce à sa dépendance aux autres qu'il peut transformer ses propres qualités en réalisations positives. Il en est de même de Michael Scofield dans *Prison Break* ou de Jake Green dans *Jericho*. Le groupe puise sa subsistance dans la mise à profit des complémentarités entre les différents protagonistes. La tolérance et la reconnaissance des différences constituent une condition de la réussite collective. Dans *Lost*, Jin, le

Sud-Coréen, méfiant et marginalisé par son incapacité à parler anglais, s'intègre au groupe lorsqu'il partage, avec les autres, les techniques de pêche qu'il connaît.

À l'inverse, l'individu solitaire est présenté comme un être égaré, immoral et dangereux comme l'illustrent les personnages de Sawyer dans *Lost* ou d'Edie Brit dans *Desperate Housewives*. Dans *Friday Night Lights*, Ray Tatum incarne, de son côté, un joueur soucieux de sa seule réussite, attentif à briller auprès des recruteurs mais incapable de penser à l'intérêt collectif de l'équipe, et donc de s'intégrer, ce qui conduit à son éviction au profit de Matt Sarracen, modèle de discrétion, de modestie et de tempérance, qui prend peu à peu confiance en lui grâce au cadre protecteur offert par la communauté de Dillon.

Dans ces séries, la proximité et le confinement donnent souvent l'occasion aux individus de transcender leur propre individualité pour réaliser des objectifs qui les dépassent. Cette capacité à former un groupe soudé se manifeste particulièrement dans les moments d'adversité où la solidarité est mise à l'épreuve et où l'intervention de leaders charismatiques se révèle salutaire. Une rhétorique de l'union sacrée se révèle dans des moments comme :

Le Coach Taylor dans *Friday Night Lights*

« We all feel honored. We feel fully prepared to represent this beloved community, this Friday night, and every Friday night until we bring home the state championship » (1.1).

Jack dans *Lost*

« Every man for himself is not going to work. It's time to start organizing. We need to figure out how we're going to survive here » (1.05).

Le maire Johnston Green dans *Jericho*

« I love my town. [...] Are we gonna use our imagination to solve problems or to cause 'em? We can get the power back on, we can find out how big this thing is. If we have to, we can fight. We can fight anybody, we can fight all enemies. The only way that's gonna happen if we work together » (1.1).

Le danger peut ainsi agir comme un facteur de cohésion communautaire. Après avoir été brouillé avec ses parents et son frère pendant des années, Jake finit par se réconcilier avec sa famille grâce à la lutte commune qu'ils mènent pour protéger Jericho contre les multiples dangers qui accablent la ville. La référence à un *Far West* dangereux, où il est nécessaire de se regrouper pour survivre, est omniprésente. Pour lutter contre les milices, les habitants en viennent ainsi à monter des barricades à toutes les entrées de la ville (9.1), tels les pionniers assemblant leur chariot en cercle pour affronter les hordes d'Indiens. Les nouvelles conditions obligent également à composer avec une nature à la fois hostile et généreuse.



Jericho : la mise en valeur de l'auto-défense

Jericho rappelle également certains aspects des communautés pastorales de la Nouvelle-Angleterre : ayant perdu tout lien avec l'extérieur et ne devant compter que sur leurs propres forces, les habitants réapprennent les vertus du sacrifice individuel, du partage, de l'entraide et de l'amitié. La faim, la maladie et le froid auraient pu conduire chacun à préférer sauver sa peau. Pourtant, la force de la communauté l'emporte. Cette harmonie est symbolisée par une récolte collective du maïs organisée dans la plus grande ferme de la ville (6.1). Ce renvoi mythique aux origines du peuplement de l'Amérique atteint son apogée lors de l'épisode 10 (Saison 1) dans lequel toute la ville se retrouve dans la *main street* pour partager le repas de

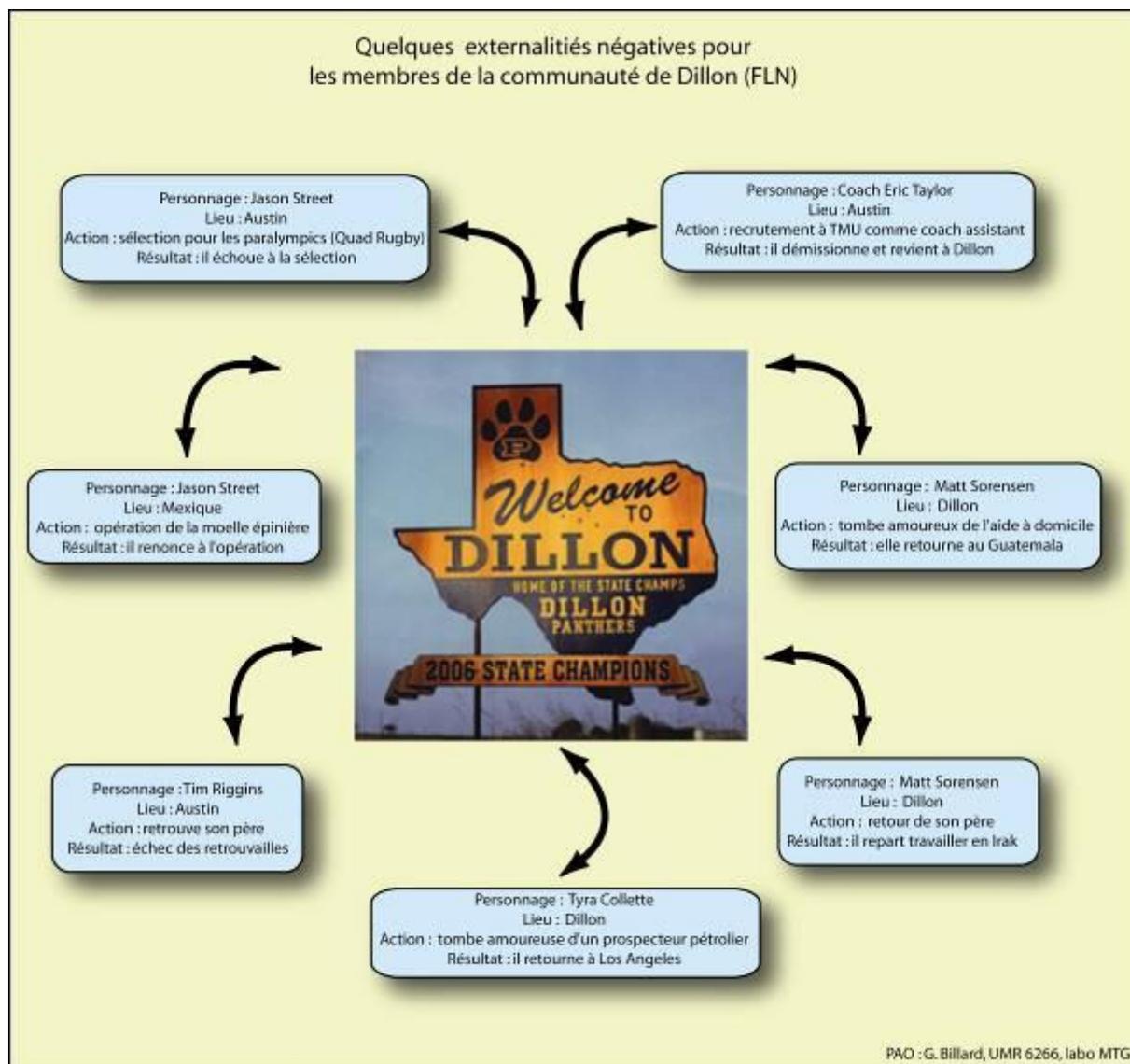
thanksgiving et reproduire le geste initiatique des pères pèlerins. Les fêtes apparaissent d'ailleurs comme un moment privilégié au cours duquel la communauté célèbre sa propre identité.

Qu'elle soit imposée par des circonstances catastrophiques ou produite du fait d'une organisation socio-spatiale spontanée, cette valorisation du localisme renvoie à une tradition intellectuelle ancienne, mêlant agrarisme et démocratie. Cette utopie, qualifiée d'« *Usonie* » par Frank Lloyd Wright,³ renvoie au modèle jeffersonien d'une démocratie directe, fonctionnant autour de petites communautés de propriétaires attachés à leur terre, dans un cadre géographique restreint, où chacun se connaît. Le crédit accordé à la cohésion culturelle et au partage de valeurs communes prédomine tandis que s'exprime la crainte du *big government*, élément qu'on retrouve à travers le thème du complot politique (*Prison Break, Jericho*). Cette idéalisation de la communauté locale s'accompagne, sur le plan géographique, d'une dévalorisation de la *big city*.

II.3. Un anti-urbanisme latent

Plusieurs séries marquées par la logique du huis clos laissent entrevoir une image négative de l'urbanité, ce qui permet, par contraste, de rehausser les qualités offertes par la vie dans les petites communautés locales. Dans la première saison de *Prison Break*, les villes sont présentées comme des endroits criminogènes. Chicago est filmée comme une ville dangereuse en proie au pouvoir occulte d'une firme à l'origine d'un complot tentaculaire. Cet anti-urbanisme est également présent dans *Friday Night Lights*. Pour les personnages de la série, les déplacements dans une grande ville n'apportent rien de bon. Au début de la Saison 2, le coach Eric Taylor se retrouve dépassé par l'organisation standardisée et hyper-professionnelle de l'université d'Austin dans laquelle il vient de prendre ses fonctions, ce qui le convainc de démissionner rapidement pour retourner à Dillon. Le déplacement de Tim Riggins à Austin pour retrouver son père s'avère également un échec. Toutes ces déconvenues confortent les spectateurs dans l'idée que la communauté de Dillon, aussi réduite soit-elle, reste plus accueillante et plus confortable que le reste du monde. Elle apparaît comme un *home* familial, un lieu que les lycéens n'ont pas

choisi mais dans lequel ils ont leurs marques et où ils peuvent accomplir leur apprentissage à l'abri des dangers de l'extérieur.



Un localisme communautaire conforté par les externalités négatives

Dans Jericho, où la grande ville représente un anti-modèle, le personnage d'Emily doit la vie à son refus de suivre son futur mari à New York. Elle finit même par douter, lorsque celui-ci s'avère finalement figurer parmi un groupe de survivants, de la viabilité d'une union entre une *small town girl* et un *big city boy* (9.1). Quand Cheyenne s'impose comme la capitale de la nouvelle Union, le pouvoir incarné par la ville est rapidement discrédité par l'hégémonie de la firme Jennings & Rall. Au contraire, Jericho incarne un retour aux sources, plongeant les

télespectateurs dans un cadre pastoral exaltant la proximité et l'authenticité. Le recours aux savoir-faire traditionnels comme l'usage du brûlis à la place des pesticides, ou des chevaux pour les déplacements, devient nécessaire dès lors que les appareils les plus sophistiqués se trouvent endommagés par le choc électromagnétique. La modernité technologique et l'opulence financière, symboliquement associées aux grandes villes, ne sont plus d'aucune utilité dans cette Amérique réconciliée avec la ruralité des premiers *settlements*. Une carte découverte par Jake dans le sous-sol du mystérieux Robert Hawkins (18.1), révèle que la petite agglomération a échappé aux frappes nucléaires et à leurs retombées radioactives en raison même de son éloignement des grandes concentrations urbaines. En outre, dans ce monde en reconstruction, les bourgs profitent d'un accès privilégié aux ressources agricoles (le maïs) ou minières (le sel). En explosant, les bombes donnent à l'Amérique l'occasion de prendre un nouveau départ, dans lequel les petites villes détiennent enfin le rôle primordial que Jefferson avait imaginé pour elles. C'est d'ailleurs grâce au retour aux valeurs traditionnelles de la communauté locale que les habitants de la *small town* finissent par triompher de la domination politique imposée par l'urbanité capitaliste.

Cette critique conservatrice et agrarienne rappelle que la construction d'une société organisée autour de valeurs communes ne va pas de soi. Les grandes villes seraient incapables d'offrir les conditions d'une solidarité organique. Seules les petites unités sociales paraissent propices au développement de relations humaines authentiques. Ce localisme communautaire se présente alors comme un modèle à caractère politique, grâce auquel les habitants peuvent garder le contrôle sur leur destinée, s'organiser collectivement et s'ériger en une entité autonome, composée d'individus responsables et solidaires.

II.4. Du mythe communautaire à la hantise de la décomposition politique

L'idéalisation des communautés de petite taille induite par la logique du huis clos réactive le mythe politique d'une démocratie directe, préservée du modernisme, de l'atomisme des sociétés hyper-individuelles et libérée de l'emprise du *big government*. Le problème du *leadership* politique se pose dans plusieurs séries comme

Lost, *Jericho*, *Prison Break* ou *Deadwood*. Dans chacune d'elles, l'ordre social qui régit habituellement les relations humaines fait défaut. Le pouvoir fédéral a disparu ou est corrompu.



Jericho : la menace du *big government* comme justification du localisme

Dans *Jericho*, le maintien d'une force de police et d'une démocratie locale symbolise la résistance de cette minuscule communauté opposant ses valeurs fondamentales à l'immense chaos extérieur. C'est ainsi que, malgré l'effondrement du système politique national, de nouvelles élections municipales sont organisées. Les personnages se retrouvent dans l'obligation d'inventer un nouvel équilibre qui, au fur et à mesure que se développe l'histoire, rappelle de plus en plus la situation des *pilgrim fathers*, contraints de se gouverner eux-mêmes. La cohésion communautaire repose alors sur la fidélité des habitants à l'esprit démocratique.

Confrontés à l'absence de structures encadrantes, sans gouvernement central ni organisation politique interne, les habitants de *Deadwood* rappellent également la situation des premiers colons. Entre le shérif puritain, les commerçants corrompus, le patron de saloon violent et autoproclamé seigneur des lieux, les membres humiliés de la communauté chinoise, le maire fantoche, les prostituées ou encore les figures égarées du *Far West*, cette petite ville implantée en territoire hostile et isolé avait tout pour finir dans le chaos. Les habitants parviennent pourtant à surmonter les forces susceptibles de miner la communauté de l'intérieur - la violence, l'avidité, la

corruption, la cupidité ou l'ambition égoïste - lorsqu'il devient évident qu'un risque de mise sous tutelle administrative s'affirme. L'intérêt commun surgit de la volonté partagée de préserver une autonomie durement gagnée : mieux vaut s'accorder avec des voisins incommodes qu'on connaît plutôt que de risquer de subir l'autorité bureaucratique d'un pouvoir lointain et indifférent. Même entaché de violence, le huis clos offert par *Deadwood* présente donc la communauté locale comme le cadre territorial dans lequel le peuple peut révéler son aptitude à la liberté.



Deadwood : la main street, matrice de la communauté américaine

Ce modèle d'un peuple pragmatique, capable de se prendre en charge malgré les difficultés laisse cependant transparaître l'angoisse récurrente de la sécession. Dans *Lost*, à de nombreuses reprises, on assiste au spectacle de la division, les rescapés étant incapables de s'entendre sur ce qui constitue leur intérêt commun. Dans la première saison, une partie de l'intrigue tourne autour de l'opposition entre un groupe, dont Sawyer se fait le porte-parole, qui entend rester sur la plage et attendre les secours sans rien entreprendre, et un second groupe emmené par Jack qui préfère partir à l'intérieur de l'île pour y chercher de quoi se ravitailler. À partir de la Saison 4, le thème de la sécession ressurgit lorsque se creuse une scission durable entre ceux qui parviennent à fuir l'île coûte que coûte (Jack, Kate, Sayid) et un second groupe, conduit par Ben et Locke, convaincu que l'île détient un pouvoir surnaturel d'attraction contre lequel il serait vain de lutter. Dans *Friday Night Lights*,

le spectre de la séparation apparaît également à la fin de la Saison 3, quand la perspective de la création d'un deuxième lycée fait craindre une division de l'équipe de football, ruinant la cohésion construite peu à peu par le coach et ses joueurs.

Cette difficulté à se regrouper contient, au fond, le risque d'une atomisation des individus, ce qu'illustre de façon cruelle la satire sociale offerte par *Desperate Housewives*. Ici, la vie privée occupe l'intégralité des scènes : l'espace suburbain apparaît comme une copie dévoyée de l'idéal territorial que constitue la *small town* dans les autres séries. En ce sens, Wisteria Lane constitue une antithèse d'harmonie communautaire, une dystopie. La convivialité forcée et la reconstitution artificielle du mythe de la communauté de voisinage au sein de la *suburb* représentent un simulacre creux et trompeur. L'affection mutuelle et la sympathie dont les héroïnes font preuve en public dissimulent des liens factices et superficiels ainsi qu'une oppression étouffante. Chaque personnage est hanté par l'angoisse de la solitude et de l'abandon. L'opulence matérielle et les conventions sociales héritées du modèle familial de la prospérité de l'après-guerre n'offrent qu'un soutien fragile dans une existence désespérante où l'individu n'a d'autre choix que de s'accrocher à des futilités. Comme le remarque Thibaut de Saint-Maurice, « le suicide de Mary Alice sonne le glas de l'image idéale du bonheur familial et résidentiel en même temps qu'il constitue le point de fuite de la perspective vertigineuse d'un désespoir suburbain ».⁴ Les coups bas, les commentaires perfides, les lâchetés sont légion. La question de la trahison revient d'ailleurs comme un leitmotiv : la fidélité, la confiance et, à travers elles, la cohésion sociale de la communauté, apparaissent ici comme une fin inaccessible. En mettant en cause l'idéal communautaire, la série *Desperate Housewives* pointe les dérives de l'*American Way of Life*. La série brouille en même temps les valeurs traditionnelles associées aux territoires : la *suburb* n'apparaît plus comme un havre paisible dévolu à l'épanouissement de la *middle class* mais devient un enfer d'hypocrisie, de malveillance et de solitude. Le ton critique adopté la rapproche même de certains débats intellectuels stigmatisant l'étalement urbain.⁵ Malgré des succès d'audience considérables, *Desperate Housewives* contient donc un discours subversif qui contraste nettement avec le reste de la production audiovisuelle américaine, hormis quelques fictions comme la série *Mad Men* ou les

films *Virgin Suicides* (réal. Sofia Coppola, 1999) et *American Beauty* (réal. Sam Mendes, 1999).



Desperate Housewives : La suburb ou le naufrage de l'American Way of Life

Parmi les aspects qui permettent à la fiction de transfigurer le réel pour en faire ressortir les traits essentiels, le cadre géographique choisi par les scénaristes joue un rôle notable. Par les normes qu'elles contiennent, les séries configurent l'interprétation des lieux réels qu'habite le public. Les figures géographiques présentes dans ces histoires puisent dans un réservoir de modèles éthiques et esthétiques que les individus et les groupes sociaux connaissent et dont ils peuvent s'inspirer dans la vie quotidienne pour affermir, enrichir, confirmer ou réviser leur propre système de valeurs et de références. La dimension symbolique des lieux mis en scène dans les séries offre aux téléspectateurs la possibilité d'interroger leur propre condition territoriale. La géographie des œuvres de fiction interagit donc avec la géographie du monde vécu par le public.

En plaçant des individus en situation de devoir coopérer, l'espace du huis clos devient une figure métonymique de l'Amérique primitive, rappelant ce moment inaugural au cours duquel l'idéal communautaire se forge et s'imprime dans l'imaginaire collectif. Les séries donnent l'occasion aux téléspectateurs contemporains de revivre, par la procuration des personnages, l'expérience de la liberté originelle, celle à partir de laquelle se constitue l'ordre social américain. La

communauté locale s'apparente alors à un paradis perdu et obsédant, que les médias audiovisuels se plaisent à magnifier, comptant sur la passion nostalgique des téléspectateurs. Si, au cours des décennies précédentes, la *suburb* a donné au plus grand nombre l'espoir, sinon l'illusion, de retrouver la convivialité des petites communautés locales, ce modèle semble aujourd'hui en crise. L'insoutenabilité de l'*urban sprawl*, la crise des *subprimes* en 2007 et la fin du rêve d'une petite maison dans la prairie pour tous font apparaître le retour vers de nouvelles centralités urbaines comme une perspective inéluctable qui, dans bien des cas, est déjà amorcée. Ce nouveau processus ne pourra être vécu de façon positive par l'opinion publique qu'à la condition qu'un nouvel imaginaire favorable à l'urbanité se développe... Les promoteurs immobiliers s'y emploient déjà. La plupart des milieux dirigeants et des élites intellectuelles sont également convaincus. Nul ne sait en revanche si la culture de masse évoluera en ce sens. Hormis quelques exceptions, les stéréotypes géographiques véhiculés par les nouvelles séries américaines montrent au contraire la force des valeurs traditionnelles.

Bibliographie

BEAUREGARD Robert. *When America Became Suburban*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006.

BILLARD, Gérard. *Gouverner, aménager, habiter les métropoles des (ex) Nouveaux Mondes anglo-saxons (Etats-Unis, Australie, Canada)*. Habilitation à diriger des recherches, Volume original, Université de Rouen, UMR IDEES-MTG, 2009.

BILLARD, Gérard. *Citoyenneté, planification et gouvernement urbains aux États-Unis : des communautés dans la ville*. Paris : L'Harmattan, 1999.

BRENNETOT, Arnaud. « Faut-il oublier Frank Lloyd Wright ? Les promesses de l'habitation usonienne ». *Cybergeo, Revue européenne de géographie*. Paris : 2007, 22 p.

<http://www.cybergeo.eu/index12283.html>

DEGOUTIN Stéphane. *Prisonniers volontaires du rêve américain*. Paris, Editions de la Villette, 2006.

- GHORRA-GOBIN, Cynthia. *Les États-Unis : Espace, environnement, société, ville*. Paris : Nathan, 1993.
- GOTTMANN, Jean. *L'Amérique*. Paris : Hachette, 1960.
- HENRIET, Gérard et Jacques MAUDUY. *Géographies du western*. Paris : Nathan, 1989.
- KEMPF, Jean. *Nostalgies américaines*. Mallard, Reims, 2004.
- MAUMI, Catherine. *Usonia ou le mythe de la ville-nature américaine*. Paris : Éditions de la Villette, 2008.
- PERRY Clarence. *Regional Survey of New York and its Environs*, Vol. 7, Committee on Regional Plan of New York, 1929.
- SAINT-MAURICE, Thibaut. *Philosophie en séries*. Paris : Ellipses, 2009.
- WHITE, Morton et Lucia WHITE. *The Intellectual versus the City*. Cambridge : Harvard College and MIT, 1962.
- WRIGHT, Frank L. *Collected Writings*. Vol. 4 (1939-1949) et vol. 5 (1949-1959). New York : Rizzoli, 1995.
- WRIGHT, Frank L., *Testament*, Paris : Éditions Parenthèses, 2003.

NOTES

¹ Dans son *Regional Survey for New York and its Environs* en 1929, Clarence Perry introduit son concept novateur de Neighborhood Unit (unité de voisinage). « En se basant sur une division de l'espace urbain (zonage), il cherche à promouvoir un environnement physique et social garantissant la santé publique et favorisant l'épanouissement de l'individu au sein de groupe communautaire ». (Billard, 1999, p. 85).

² Voir Degoutin, 2006.

³ Voir Wright, 1995 et 2003.

⁴ Voir Saint-Maurice, p. 36.

⁵ Voir Billard, 2009.