

“From the log cabin to the White House” : la cabane dans la construction idéologique américaine au cinéma

Floréal Jimenez*

“L’hypothèse ? Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est histoire. Le postulat ? Que ce qui n’a jamais eu lieu, les croyances, les intentions, l’imaginaire de l’homme, c’est autant l’histoire que l’histoire (Ferro A., cop. 1975)”.

“Une société “construit” l’espace qu’elle occupe ; en fonction de déterminations allant de critères d’usage à son système de représentation du monde, elle l’exploite, le transforme, le modèle. Toute société humaine imprime sa marque sur son espace, et, en retour, l’espace apparaît comme un mode de manifestation ou d’expression de la société (Cadoret A., 1991)”.

Dans la diversité des éléments matériels et idéels de la culture américaine, la cabane, *“the log cabin”*, peut sans doute apparaître comme un objet anodin, folklorique ou limité. Cependant elle détient un rôle important, caché ou inconscient, évident ou secondaire, en une expression privilégiée et révélatrice dans la production cinématographique aux États-Unis, d’abord montrée et déterminée par une fréquence au fil des films jusqu’à nos jours. La signification de ce rôle est révélée dans une conjonction fonctionnelle de l’histoire et de la culture américaine, de la notion d’espace, et de la construction de sa composante cinématographique à placer au centre du dispositif idéologique américain qu’elle contribue à définir. La cabane et sa composition culturelle sont d’abord décelables dans une forme symbolique fonda-

*DRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur, 23 boulevard du Roi René, 13100 Aix-en-Provence

mentale, comme un résidu flagrant des origines historiques et sociales américaines. Épuré ou transformé selon des formes d'habitat moderne, il est ainsi projeté au présent, ou le plus souvent associé à une forme concrète dans l'univers réaliste utilisé et formulé par le cinéma dans le contexte historique producteur de bâtisses isolées dans la nature.

“Citizen Kane” : un symbole épuré et une enquête cinématographique

“Citizen Kane” (1942, Orson Welles), a priori assez éloigné des thématiques porteuses de cabanes et de leurs significations, confirme et affirme la forme symbolique en une résultante synthétique presque définitive, sans aucune présence directe ou évidente de ses références historiques. La cabane, présente dès les premières images, est une des clés principales pour la compréhension finale du film et de la personnalité du personnage principal et de ses actes. Elle définit ce rôle, devient objet symbolique, et acquiert sa force et sa valeur en fonction du déroulement du récit et de l'histoire, et des autres éléments où son symbolisme trouve une résonance analogue et une confirmation. La première étape de cette élaboration commence avec les premiers plans, en opposant les formes architecturales les plus évoluées et la cabane, une des constructions originelles les plus primitives. En même temps elle oppose également les groupements urbains et l'unicité d'une maison perdue dans la forêt, la plaine ou le milieu rural. Les origines de la société américaine sont ainsi présentes, mais leur évidence est occultée par un symbolisme assez abstrait dans sa présentation et son expression.

Une musique mystérieuse et grave couvre les premières images. En plusieurs plans, souvent en contre-plongée, le regard travers une grille où une pancarte avertit de ne pas pénétrer (“*no trespassing !*”), est conduit vers un château colossal en pénétrant vers la propriété qu'il domine du haut de ses tours issues de l'architecture la plus fantastique des châteaux du Moyen Âge. De nombreux édifices d'origines hétéroclites (temples d'Asie, Venise reconstituée, palais, forteresses et manoirs d'Europe), représentatifs des cultures les plus diverses, les plus originales et les plus riches, parsèment les alentours du château central, pour reconstituer le “*Xanadu*” de Kublaï Khan dont il porte le nom. Les images continuent leur trajet vers l'intérieur du *Xanadu* jusqu'à un gros plan d'une petite cabane au toit blanc sous une tempête de neige. La cabane se met en mouvement avec la boule de verre qui la contient. L'objet, bibelot désuet et sans valeur, roule en bas d'un escalier, lâché par la main d'un vieillard à terre. Seul dans une pièce immense, Charles Foster Kane, s'est écroulé, frappé par une

attaque cardiaque ou cérébrale, en prononçant le mot “*Rosebud*” (bouton de rose).

La mort de Charles Foster Kane déclenche une activité intense des médias américains. Les actualités cinématographiques résument en quelques minutes la vie de cet homme richissime, magnat de l'industrie et de la presse. La biographie, surtout composée d'images d'archives, montre Kane en compagnie des personnalités les plus importantes de son temps, ou faisant des déclarations percutantes dans des attitudes théâtrales. Plusieurs personnes ayant une représentation sociale, politique ou économique donnent une opinion rapide sur le personnage disparu. Leurs déclarations laconiques et partisans, contradictoires (les uns le qualifient de communiste, les autres en font un fasciste) ponctuent la composition biographique, où l'inventaire des objets (meublé et objets d'art rares et précieux, sculptures, et tableaux innombrables entreposés dans des hangars gigantesques) trouvés dans “*Xanadu*” occupe une place importante, et dévoile la mégalomanie et l'excentricité de Kane.

Cet ensemble hétéroclite et rapide laisse dans l'ombre les aspects les plus profonds et sans doute les plus déterminants et importants de sa personnalité. Ses dernières paroles vont peut-être en révéler une partie. Mais “*Rosebud*” surprend tous les milieux. Il constitue un mystère qui doit donc avoir une signification extraordinaire, tandis que le bibelot à la cabane ne retient l'attention de personne.

Un journaliste de “*L'Inquirer*”, propriété de Kane, commence une enquête sur son patron pour trouver le sens de sa dernière parole. Ses recherches s'avèrent infructueuses malgré ses rencontres avec les personnes les plus importantes fréquentées par Kane, et la reconstitution la plus détaillée possible de sa biographie : son banquier, sa première et sa seconde épouse, ses collaborateurs les plus anciens et les plus intimes de ses débuts dans la presse. Si les éléments de l'enquête donnent une idée précise de l'histoire de Kane, elle ne pénètre toujours pas sa personnalité. Le journaliste et les personnes interrogées ont une perception superficielle, seulement factuelle de ces éléments. Mais les séquences et les images qui se succèdent pour les présenter, montrent leur charge de sentiments et d'émotion à travers cette superficialité liée en particulier aux préjugés des personnages dans leur incapacité à lire et à comprendre le comportement et le caractère du magnat, à tirer un enseignement de leur expérience à ses côtés. L'organisation de leur succession construit l'évolution psychologique de Kane en fonction d'un point de départ signifié par la cabane en correspondance avec son enfance. Le film est construit sur un dialogue constant du passé (somme des passés racontés par chacun des personnages ayant connu Kane) et du présent (moments d'investiga-

tions du journaliste), et des passés par rapport au passé initial (brève évocation de l'enfance de Kane devant et dans sa maison), en une série de flash-back dont chacun marque une étape de cette évolution.

Avec ses parents, Charles Foster Kane enfant habitait une maison, à la fois auberge, perdue dans la prairie. Pour régler une facture un client donne à sa mère le titre de propriété d'une mine d'or qui s'avère fructueuse. Malgré le désaccord de son époux, elle charge un banquier de faire fructifier ce placement et de s'occuper de l'avenir de leur fils en le plaçant dans les meilleures écoles. À sa majorité, l'enfant, devenu adulte héritera de la fortune multipliée par le temps pour en disposer à sa guise. Malgré son désaccord et ses réticences violentes, il est ainsi séparé de son univers maternel et ludique, d'une affection normale et du développement de sa personnalité en fonction d'expériences dont chaque individu peut jouir ou souffrir pour se construire. Il est éloigné du déroulement paisible et probable d'une vie dont il aura appris à se rendre maître.

Les tentatives de Kane adulte pour attirer ou inspirer l'amitié et l'amour dont il a été sevré trop tôt, et en fonction d'un instinct originel perturbé, se convertissent en actes maladroits, incompris ou mal perçus, gâchés par une richesse et un pouvoir qu'il croit devoir utiliser, et souvent conséquents au fonctionnement social. La sympathie et le désir d'aider les autres deviennent arrogance et despotisme avec leur cortège de corollaires dévalorisants et perturbateurs, quand les personnes qu'il côtoie ne répondent pas à ses attentes ou à ses espérances. Au moment de sa mort, il se rappelle son innocence perdue, dévoyée et détruite sans réaliser qu'il a participé à sa destruction.

Les dernières images du film montrent la destruction de nombreux objets ayant appartenu à Kane, jetés dans un incinérateur. Un travelling avant vers les flammes aboutit à un gros plan de la luge avec laquelle il jouait pendant sa trop brève enfance devant la maison isolée de ses parents, jusqu'à la marque apposée sur le bois : "Rosebud". Le film s'achève sur la révélation du mot prononcé par Kane mourant, et revient ainsi sur les premières séquences pour associer son enfance à l'objet emblématique de son souvenir, à la marque de la luge évoquant par ailleurs les prémices de l'existence d'une fleur en une autre image représentative des débuts fragiles d'une vie, et à la cabane qu'il tient dans sa main pendant les derniers instants de sa vie. La perte de l'innocence symbolisée par la réunion de ces quatre éléments analogues dans leur sens, détermine la compréhension de la vie de Kane et de la société américaine, en une construction métaphorique.

En même temps, le cinéma, par ce film en l'occurrence, devient le révélateur possible et privilégié de la connaissance des individus et des

sociétés, plus apte à approcher une vérité cachée. Malgré ce qu'il doit aux films qui l'ont précédé (notamment certaines réalisations de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein, Fritz Lang, John Ford, Eric von Stroheim ou Wilhelm Friedrich Murnau), "Citizen Kane" est presque une déflagration cosmique dans l'histoire et l'univers cinématographiques américains et mondiaux. Il compose à la fois une somme esthétique unique et flamboyante, et une grammaire du langage filmique dont les effets on tété et continuent d'être latents et évidents dans le cinéma. A travers un récit assez simple (le parcours et la découverte d'un personnage, depuis son enfance jusqu'à sa mort, inspiré par William Randolph Hearst, magnat américain de la presse), le film contient une multitude de facettes qui permettent à chaque vision d'y ajouter des nuances aux significations et aux idées immédiates, sinon de nouvelles lectures et de nouveaux sens donnant une dimension temporelle, psychologique, culturelle et humaine illimitée, au-delà de sa texture américaine fondamentale. Images, dialogues, musiques, caractères rapports et évolution des personnages, dans la richesse et l'intelligence de leur combinaison extraordinaire, déterminent ce fonctionnement. Le film d'Orson Welles (Mac Bride J., 1985, Roy, J., 1989, Orson Welles, 1983) pourrait constituer l'œuvre cinématographique originelle.

Innocence originelle et histoire : l'humain, le matériel et le cinéma américain

L'innocence originelle est à la base de la construction sociétale américaine selon une mythification encore effective. Liée à la notion de "frontier", elle-même associée à une vision libératrice et souvent valorisante de la nature, elle est le référent constant de l'histoire et même de l'historiographie américaine instaurée et instituée par Frederik Jackson Turner (Turner F. J., 1963) à la fin du XIX^e siècle, au moment de la fin officielle de la conquête de l'Ouest (1893), et de l'apparition du cinéma. Sa thèse est un paradigme modélisateur des mentalités et du fonctionnement social, économique et politique américain, de sa production culturelle. La "frontier", parsemée de cabanes, de fermes, de petites communautés rurales chères à Thomas Jefferson, est un lieu régénérateur et rénovateur où l'individu peut recommencer une nouvelle vie et refonder une société lavée de tous les défauts et déviances des sociétés antérieurs, malgré les difficultés qu'il peut trouver à la réalisation de ce projet :

"Vivre dans ces communautés de la frontière se révèle, d'après Turner, l'occasion unique pour tout individu de se détacher de ses racines anciennes, en vue de ses libérer et d'affronter l'avenir avec un nouveau

regard. Ce processus était qualifié de “régénérateur” dans la mesure où il ne pouvait qu’enrichir la personnalité de l’individu. Se dépouiller du poids des coutumes et des traditions n’est pas vraiment une idée nouvelle puisqu’en effet, déjà au XVIII^e siècle, le Français de Crèvecoeur (qui avait émigré aux États-Unis) définissait l’Américain en utilisant des termes similaires à ceux de Turner” (Ghorra-Gobin C., 1994).

“La frontière, c’est beaucoup plus que le symbole même des ressources économiques naturelles inépuisables de l’Amérique, beaucoup plus que la terre, le fondement même de l’égalité sociale théorique de la nouvelle démocratie. La frontière, ce sont les terres vierges de l’innocence et du paradis perdu, l’image de la civilisation pastorale idyllique par opposition à l’univers urbain. C’est la caution de pureté qui lave l’Amérique de ses péchés, du capitalisme, de l’industrialisation, de ses villes inhumaines. C’est la Terre promise, où l’absence de clôtures et l’immensité même proclament la bonté, la générosité des grands hommes blancs. C’est le terme du voyage de Bougainville, où l’utopie se réalise, où l’homme blanc le “bon sauvage” dont rêvait le siècle des Lumières. C’est l’image que se fait de lui-même ce pays né de l’âge de raison, né de l’idéal d’une société parfaite, de toutes les utopies dont est fait l’optimisme américain” (Cabau J., 1981).

Mais à cette appréhension mystique et mystificatrice répond une réalité factuelle où l’individualisme a priori régénérateur et source de liberté, de valeurs démocratiques laisse la place à un esprit individualiste égoïste et replié sur lui-même niant l’égalité des chances ou l’évoquant pour servir et affirmer les intérêts particuliers. L’État de droit et le jeu du fonctionnement légal et égalitaire de la société, la solidarité forgée dans les communautés de la frontière s’effacent devant une violence extrême et régulatrice de conflits individuels et sociaux : “En fait la frontière eut surtout pour effet d’accentuer quelques uns des traits les moins séduisants du caractère américain, tels que le mépris des lois, le désordre et le gâchis, l’insouciance et l’arrogance, le manque d’égard pour autrui autant que de respect pour la nature” (Barker J., 1984). L’homme au milieu de la nature, dans sa cabane où dans sa ferme perdue dans la forêt affirme sa place et son rôle dans un compromis entre les deux visions de cette formation et de cette instauration primordiales du citoyen et de la société américaine, dans l’institutionnalisation d’une innocence qui n’est pas si innocente, aboutissant à une détérioration du rêve initial, à un état de crise où les dysfonctionnements et les défauts apparaissent sans cesse.

L’importance symbolique et sociale concrète de la cabane apparaît d’abord d’une manière évidente dans trois moments de l’évolution historique des États-Unis. Ils se rejoignent ensuite dans l’expression

cinématographique pour constituer une foison de formes et de variantes en un fonctionnement symbolique moins évident, mais avec une portée culturelle et psychologique plus active. Le premier moment se réfère à Abraham Lincoln, le président sans doute le plus estimé de l'histoire américaine avec George Washington. "*From the log cabin to the White House*", de la cabane de rondins à la Maison Blanche : cette formule, courante aux États-Unis, est inspirée par le parcours existentiel et politique d'Abraham Lincoln. Fils de pauvres fermiers et issu de la "*Frontier*", Lincoln est né et a été élevé dans une cabane au milieu de la nature. Enfant, il a gardé les porcs, et s'est instruit lui-même jusqu'à devenir avocat, faire de la politique et devenir finalement président des États-Unis.

Mais déjà avant l'aboutissement de la carrière politique d'Abraham Lincoln, la cabane a constitué un exemple concret et pratique de sa charge symbolique en un second moment, en 1840, pendant la campagne électorale de William Henry Harrison pour la présidence des États-Unis. Cette campagne était placée sous le signe de "*la petite cabane et du coup de cidre*", seules aspirations profondes, selon le bon sens commun et le "*rêve américain*" ainsi évalués par une démagogie populiste, de la plupart des citoyens américains modestes. Un almanach intitulé "*Hard Cider and Log Cabin Almanac*" relayait et complétait le parcours d'un chariot dans les campagnes, sur lequel étaient installés une cabane de rondins et un tonneau de cidre. Le candidat discourait et haranguait les foules du haut du véhicule. Cette campagne eut suffisamment de succès pour permettre à Harrison d'être élu.

Le troisième moment est constitué par la parution de "*Uncle's Tom cabin*" en 1852, roman d'Harriet Beecher Stowe, dont le succès considérable pourrait avoir un rapport non seulement avec les ingrédients mélodramatiques et sentimentaux, mais aussi avec les conditions d'existence du vieil esclave, héros de l'histoire. Ces conditions coïncident avec celles d'une grande majorité d'Américains de l'époque et des époques antérieures, déjà présentes dans les moments relatifs à Abraham Lincoln et à William Henry Harrison. Ce succès révèle l'impact de cette œuvre sur les esprits et a fait dire qu'elle a été à l'origine de la guerre de Sécession.

L'expression "*From the log cabin to the White House*", d'abord inhérente à Lincoln, est souvent utilisée aux États-Unis quand il s'agit d'évoquer et d'affirmer les avantages de la civilisation américaine. Plus riche et significative qu'elle ne paraît, elle présente deux perspectives fondamentales de la civilisation américaine, en effectuant une synthèse de ses principaux éléments historiques et sociaux. D'une part elle compose une des meilleures expressions du rêve américain, inclus dans le mythe américain : dans la société américaine, n'importe quel

individu, quelles que soient ses origines, peut s'élever dans l'échelle sociale, notamment en s'enrichissant, s'il est capable de fournir les efforts pour y parvenir. D'autre part, elle inscrit cette idée et ce fonctionnement idéalisés de la société et de la nation américaines dans leur formation élaborée par la pénétration et la conquête du continent Nord-américain vers la côte pacifique, depuis la côte atlantique. Les structures sociales et politiques sont intégrées dans la construction géographique en une idéologie presque particulière, tandis qu'elle participe de manière déterminante à leurs fondations et à leur justification. Les trois moments évoqués, avec leur cabane, ou maison de rondins, en arrière-plan ou en premier plan, impliquent les gens les plus modestes ou anonymes, et les place sur le devant de la scène historique américaine en une perspective théorisée, concrétisée et instituée par Frédérik Jackson.

Mais les aspects économiques, notamment l'appropriation du territoire et les raisons du départ des colons, gens pauvre pour la plupart, sont évacués au second plan pour laisser la prédominance aux aspects sociaux liés, a priori déterminés par la "*Frontier*", et à leur liaison avec les caractéristiques d'une démocratie américaine originale.

Les premières bandes, ou semblants de films, mettent tout de suite en scène la conquête de l'Ouest et ses héros. Mais il faut attendre la production cinématographique d'après 1930 pour que la structuration dramatique et spatiale acquiert une expression et une signification concrètes, révélatrices et même formatrices d'un imaginaire qui devient un autre élément fondamental de l'histoire américaine, synthétisant les époques et les personnages en une unité récurrente dans le jeu des variantes illimitées. La cabane est toujours là, sur les trois étapes du parcours spatial et sociétal : au delà de la "*Frontier*", domaine des trappeurs, hommes des montagnes et autres "*backwoodsmen*" sur la "*Frontier*", variable selon les époques et qui commence à être défrichée par les colons, à l'Est, où la civilisation est déjà fondée et fonctionnelle.

Un nombre infini de films américains véhiculent, forment et nuancent à travers le temps et les paysages cet ensemble idéal et matériel en le traduisant par une confrontation incessante entre espaces naturels sauvages et espaces naturels domestiqués, entre la dualité de ces espaces et les espaces urbains naissants ou développés ; et entre les deux entités, naturelles et culturelles, situées de chaque côté de la "*Frontier*" qui accueille chacune d'elles et leurs spécificités soulignées par une typologie d'habitat. Cependant certaines œuvres cinématographiques sont plus explicites que d'autres en regroupant éventuellement les différents types d'habitation révélateurs d'une signification plus précise : "*The big trail*" (La piste des géants, Raoul

Walsh, 1930), "Young mister Lincoln" (Vers sa destinée, John Ford, 1939), "The grapes of wrath" (Les raisins de la colère, John Ford, 1940), "The tall men" (Les implacables, Raoul Walsh, 1955), "The man who shot Liberty Valance" (L'homme qui tua Liberty Valance, John Ford, 1962), "Jeremiah Johnson" (Sydney Pollack, 1972), "Joe Kidd" (John Sturgess, 1972), "On Golden Pond" (La maison du lac, Mark Rydell, 1981), "Unforgiven" (Impitoyable, Clint Eastwood, 1992) et "The last of the Mohicans" (Le dernier des Mohicans, Michael Mann, 1992).

La cabane des trappeurs au-delà des régions touchées par la civilisation, la cabane ou la bâtisse grossière des fermiers de la "Frontier", les villages en devenir et les villes déjà développées caractérisent les espaces et symbolisent des manières d'être et des manières de penser qui sont à la base d'une vision sociétale américaine. La cabane des trappeurs ou des fermiers au milieu de la nature est à la fois le signe d'une appropriation territoriale, un point de départ et un référent constant et inévitable de la mythologie américaine et de ses valeurs sans cesse ovées afin de justifier un modèle, malgré leurs dévalorisations cinématographiques éventuelles, qui sont d'abord des réflexions sur leur validité et leur fonctionnalité : innocence originelle, possibilité de recommencement individuel ou communautaire, possibilité de régénérescence spirituelle au contact de la nature et de Dieu, simplicité d'une vie seulement dévolue aux besoins vitaux et au bien-être familial et même communautaire, désignation manichéenne et très déterminée du bien et du mal, et enrichissement spirituel par des sentiments et des émotions non perverties par la "*jungle urbaine*".

La plupart des films sont liés entre eux non seulement par une structure dramatique et mythologique analogue, mais aussi par la typologie des personnages et des éléments de décor identiques mais utilisés différemment pour nuancer le symbolisme ou pour exprimer un état d'âme de la société américaine à un instant donné. Entre "The grapes of Wrath", "The man who shot Liberty Valance" et "Unforgiven", les analogies sont révélatrices en des époques évoquées différentes. Les cabanes découpées en contre jour sur un ciel crépusculaire sont identiques dans "The grapes of wrath" et "Unforgiven" pour marquer une condamnation de la société urbaine. Dans le premier film, les années de crise des années trente ont mis à mal le rêve américain et les bienfaits de la société américaine en montrant des fermes qui sont des maisons précaires en bois délabrées, et des cabanes en matériaux les plus divers des "*Hoovervilles*" de ces années noires. "Unforgiven" montre également une ferme, cabane misérable du héros hypothétique et aussi délabrée que son habitation. Elle démythifie aussi le rêve américain en une période faste, les années 1880, de la conquête de l'Ouest. L'homme de loi dans le même film

construit une maison en bois à la lisière de l'agglomération, annonçant les "suburbs", banlieues interminables des grandes métropoles du XX^e siècle, composées de maisons individuelles confortables telles que les expose "Close encounter of the third kind" (Rencontre du troisième type, Steven Spielberg, 1977), exemple représentatif de nombreux autres films. Cynthia Ghorra-Gorbin a fait la liaison et la filiation entre la cabane originelle et les maisons individuelles des banlieues américaines (Ghorra-Gorbin C., 1987), où se prolonge le besoin d'indépendance conformé par le passé en fonction des circonstances de la colonisation et d'expansion vers l'Ouest. Cet homme de loi participe à l'injustice au lieu de la combattre, tandis que le hors-la-loi, converti en fermier maladroit, devient un justicier douteux et part ensuite vers la ville avec ses enfants. Dans "The man who shot Liberty Valance", l'éleveur est l'allié de l'homme de loi pour défendre la communauté. Il construit également une maison en bois, et la détruit quand il sait qu'il ne pourra pas fonder une famille. L'homme de loi épouse une jeune femme d'origine modeste, devient sénateur et ambassadeur.

Il est possible de faire un rapprochement des trois ordre ou fonctions de la société médiévale selon Jacques Le Goff avec la typologie des personnages du genre de films évoqués. Le laborator qui défriche la forêt pour cultiver est pratiquement le héros national officiel de la culture américaine et la figure dominante à partir de 1760. L'orator peut correspondre aux pasteurs puritains cherchant dans le wilderness le lieu d'une vision, l'espace sacré où la parole de Dieu se fait entendre "clairement". Mais il y a peut-être un héros plus obscur, moins célébré, dans le bellator, celui qui s'approche de la forêt comme terrain de chasse, quand il n'est pas le guerrier chargé de défendre la communauté. L'orator, personnage religieux est absent de ces deux films, bien qu'il puisse correspondre à l'homme de loi de "The man who shot Liberty Valance". Il est présent en un rôle symbolique d'agitateur social qui n'a rien à voir avec son image usuelle dans "The grapes of Wrath", pour disparaître rapidement. Ancien fermier condamné pour un meurtre commis lors d'un bal, le personnage principal, Tom Joad, veut poursuivre la démarche du pasteur abattu par les milices patronales. L'inspiration religieuse devient laïque. Tom Joad rassemble ainsi en un seul personnage les trois fonctions, tandis que Tom Doniphon est à la fois laborator et bellator dans "The man who shot Liberty Valance".

Cette structure humaine tripartite est plus évident dans "Jeremiah Johnson", où l'univers urbain est condamné comme dans "The grapes of wrath" et "Unforgiven", tout en soulignant sa prépondérance inévitable. Jeremiah Johnson est le bellator chargé de pénétrer les contrées sauvages, d'y tracer les premiers repères de ses successeurs civilisa-

teurs, et de défendre ceux qui commencent à arriver, tel ce labrador craintif et sa famille dans sa ferme, cahute grossière perdue dans la forêt. Un pasteur accompagné de militaires arrive aussi pour obliger l'homme des bois à servir la communauté en gestation. Jeremiah Johnson construit une cabane de rondins dans la forêt, en une séquence très technique. La cabane, comme les autres habitations analogues des trappeurs ou des colons, est ainsi située au milieu du paysage, en une pénétration et appropriation initiales de l'espace et du territoire. Avant la construction de l'habitation, apparaissant au milieu de l'espace et l'habillant de la première trace civilisatrice (celle des Indiens est ignorée et détruite), le paysage parcouru par les premiers hommes blancs est au second plan. C'est le "jardin du diable" à conquérir et à domestiquer. Ce phénomène de parcours devant le paysage avant la conquête de l'espace, sa pénétration et son appropriation par l'implantation d'une habitation, même précaire, est plus évident dans "The big trail". La caravane parcourt le paysage jusqu'à aboutir à la région rêvée. Le film s'achève par la construction de maisons en rondins par la communauté, et par la sédentarisation du héros, bellator qui devient laborator. "The last of the Mohicans", dont l'histoire se déroule vers 1763, reprend en 1992 cette structure et cet aboutissement présentés par "The big trail" réalisé en 1930 pour raconter une épopée située dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'habitation isolée au milieu de la nature, ferme ou ranch, souvent au bord d'une rivière, est le rêve et le but de la grande majorité des colons : "The tall men".

Abraham Lincoln assure une liaison consensuelle entre société urbaine et société rurale, toujours symbolisée par une ferme, maison de rondins isolée en dehors de la ville. Issu de ce milieu, "Young mister Lincoln" doit défendre un jeune colon accusé de meurtre. Il déjoue les stratégies subtiles des notables représentés par le procureur, plus préoccupés par la confirmation de leur autorité et de leur pouvoir en gagnant le procès aux dépens de Lincoln et de son client. Bien sûr, l'avocat réussit à sauver le colon et à forcer le respect de ses antagonistes. Il parvient ainsi à avoir une place dans les deux mondes et à les réunir, celui de l'aristocratie politique citadine et celui des gens humbles. Ce consensus, réalisé par son caractère et son intelligence, est également montré par les trajets qu'il effectue de la ville vers la ferme, où il reconforte la mère et l'épouse du jeune homme et où il effectue quelques travaux manuels, et de la ferme vers la ville après s'être ressourcé auprès des siens.

Bien qu'elle conserve a priori sa fonction civilisatrice initiale, marquant une appropriation, la cabane semble parfois sortir de la construction idéologique courante et adopter les chemins de la margi-

nalité. Elle le fait déjà en abritant le “backwoodsman”, souvent fuyant la société en une sorte d’exclusion volontaire (Jeremiah Johnson). Cette exclusion, moins volontaire, frappe aussi les fermiers. Au début de la colonisation, les terres n’étaient pas libres dans les territoires où l’organisation étatique, économique et sociale était instaurée. La plupart de ces fermiers étaient “indentured servants”, sorte d’immigrants-esclaves travaillant sans gages pendant sept ans pour payer leur traversée vers l’Amérique au propriétaire terrien ou notable qui leur signait ce type de contrat pratiqué jusque vers la fin du XVIII^e siècle. Après cette période de servage, et dépourvus de fortune, leur seul moyen pour eux de tenter de trouver un moyen de subsistance en cultivant les terres était de partir vers des territoires encore vierges et libres. Ils défrichaient une portion de forêt, construisaient une mesure qu’ils amélioreraient par la suite. Le travail était rude, le danger constant, d’abord déterminé par les Amérindiens. “The last of the Mohicans” évoque cette période. La cabane peut encore représenter l’aboutissement d’une rédemption en reliant le moment présent aux formes symboliques originelles du passé, en fonction des épreuves et du parcours du héros : “The outlaw Josy Wales” (José Wales, hors-la-loi, Clint Eastwood, 1976) achève son expérience et son trajet dans une cabane où il recommencera une nouvelle vie, où il recréera les conditions de l’innocence originelle. Quelquefois l’individu solitaire est aussi un éleveur vivant autant de la chasse que de l’élevage des chevaux, tel “Joe Kidd” (John Sturges, 1972). Mais elle est aussi le refuge des hors-la-loi ou des colons en route vers l’Ouest : “The tall men” ou “Winchester 73” (Anthony Man, 1950).

Tout en continuant à faire surgir régulièrement des cabanes symboliques du passé, le cinéma projette quelques restes de ce symbolisme dans le présent. La cabane peut tour à tour être un refuge au milieu de la nature comme dans “Shoot to kill”, mais elle est avant tout la retraite confortable devenue une grande maison, n’ayant plus rien de précaire, où se cristallisent les aspirations sociales d’un étudiant arrivant dans la vie professionnelle dans “The firm” (La firme, Sydney Pollack, 1992), où se réalise la communion d’une famille perturbée par des malentendus dans “On a golden pond”, où le symbolisme s’affine au point de montrer son incrustation dans les mentalités américaines selon les constructions les plus variables. Dans le contexte culturel américain, le cinéma permet de placer la cabane dans les différents temps et milieux, et de lui donner un rôle symbolique concret en fonction des aspects formels et idéels de la réalité géographique et de son évolution. La cabane américaine se situe dans des circonstances et un univers particuliers de constitution culturelle, sans doute différents des représentations et des significations qu’elle peut avoir dans

la culture européenne. L'appropriation spatiale ne semble pas systématique, mais l'ensemble des variantes, des apparitions et des effectivités, symboliques ou purement formelles, avouent l'appropriation définitive de l'espace américain par les colons, les immigrants d'autres époques, et par les américains contemporains. Avant s'élaborent une fusion, une synthèse nécessaire de l'homme avec son espace, se dessinent la recherche et la réalisation incessante de sa place dans ce espace par rapport au trajet historique, en fonction de cet espace, de ses caractéristiques infinies et de ses éléments : visions, perceptions, matières, volumes, formes, couleurs, lumières et même les sons créés par le cinéma.

BIBLIOGRAPHIE

- BARKER J., 1984. "L'Amérique sous le regard des historiens : frontières mouvantes", *Dialogue*, N°3, 33-38.
- CABAU J., 1981. *La Prairie perdue : le roman américain*. Ed. du Seuil (coll. "Points. Littérature", 133), Paris, 376 p.
- CADORET A., 1991. Espace. In : BONTE P., IZARD M. Dir., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 235-236
- FERRO M., cop. 1975. *Analyse de film, analyse de société : une source nouvelle pour l'histoire*. Classiques Hachette, Paris, 135 p.
- GHORRA-GOBIN C., 1987. *Les Américains et leur territoire : mythes et réalités*. La Documentation française (coll. "Notes et études documentaires", 4828), Paris, 112 p.
- GHORRA-GOBIN C., 1994. "La "Frontière", espace de formation de l'identité nationale américaine : comment interpréter la thèse de Turner un siècle après ?", *Hérodote*, 1^{er} et 2^e trimestre 1994, N° 72-73, 170-179.
- MAC BRIDE J., 1985. *Orson Welles*. Rivages (coll."Rivages-Cinéma", 3), Paris/Marseille, 203p.
- ROY J., 1989. *Citizen Kane, Orson Welles*. Nathan (coll."Synopsis", 3), Paris, 116 p.
- TURNER F.J., 1963. *La Frontière dans l'histoire des États-Unis*. Presses Universitaires de France, Paris, 328 p.

FILMOGRAPHIE SELECTIVE

- “The gold rush” (*la ruée vers l’or*, 1925, Charles S. Chaplin)
- “Young Mister Lincoln” (*Vers sa destinée*, 1939, John Ford)
- “The Adventures of Huckleberry Finn” (*Les Aventures de Huckleberry Finn*, 1939, Richard Thorpe)
- “Drums along the Mahawk” (*Sur la piste des Mohawks*, 1939, John Ford)
- “The grapes of wrath” (*Les raisins de la colère*, 1940, John Ford)
- “The Yearling” (*Jody et le faon*, 1946, Clarence Brown)
- “Duel in the sun” (*duel au soleil*, 1947, King Vidor)
- “Winchester 73” (1950, Anthony Mann)
- “Apache” (*Bronco Apache*, 1954, Robert Aldrich)
- “Distant drums” (*Les aventures du capitaine Wyatt*, 1951, Raoul Walsh)
- “Viva Zapata!” (1952, Elia Kazan)
- “The wild North” (*Au pays de la peur*, 1952, Andrew Marton)
- “The Tall Men” (*Les implacables*, 1955, Raoul Walsh)
- “The Tall Men” (*Les implacables*, 1958, Raoul Walsh)
- “Yellowstone Kelly” (*Le géant du grand Nord*, 1959, Gordon Douglas)
- “Home from the hill” (*Celui par qui le scandale arriva*, 1960, Vincente Minnelli)
- “How the West was won” (*La conquête de l’Ouest*, 1961, John Ford, Henry Hathaway, George Marshall)
- “To kill a mockingbird” (*Du silence et des ombres*, 1962, Rober Mulligan)
- “The man who shoot Liberty Valance” (*L’homme qui tua Liberty Valance*, 1962, John Ford)
- “Jeremiah Johnson” (1972, Sydney Pollack)
- “Joe Kidd” (1972, John Sturges)
- “Tom Sawyer” (1973, Don Taylor)
- “The Missouri Breaks” (*Missouri Breaks*, 1976, Arthur Penn)
- “The outlaw Josey Wales” (*Josey Wales, hors-la-loi*, 1976, Clint Eastwood)
- “Heaven’s gate” (*La porte du paradis*, 1980, Michael Cimino)
- “Death hunt” (*Chasse à mort*, 1981, Pete Hunt)
- “On golden pond” (*La maison du lac*, 1981, Mark Rydell)
- “Shoot to kill” (*Randonnée pour un tueur*, 1988, Roger Spottiswode)
- “Winter people” (1989, Ted Kotcheff)
- “Dance with wolves” (*Danse avec les loups*, 1990, Kevin Costner)
- “The Firm” (*la firme*, 1992, Sydney Pollack)
- “Unforgiven” (*Impitoyable*, 1992, Clint Eastwood)
- “The last of the Mohicans” (*Le dernier des Mohicans*, 1992, Michael Mann)
- “The adventures of Huckleberry Finn” (*Les aventures de Huckleberry Finn*, 1993, Stephen Sommers)
- “The War” (*A chacun sa guerre*, 1994, John Avnet)

Travaux de la Société d'Écologie Humaine

Directeur de la Publication : Nicole Vernazza-Licht

Déjà parus :

L'homme et le Lac, 1995

Impact de l'homme sur les milieux naturels : Perceptions et mesures, 1996

Villes du Sud et environnement, 1997

L'homme et la lagune. De l'espace naturel à l'espace urbanisé, 1998

L'homme et la forêt tropicale, 1999

Cet ouvrage trouve son origine dans les XI^e journées scientifiques de la Société d'Écologie Humaine qui se sont déroulées les 25, 26 et 27 novembre 1999 à Perpignan. Elles ont été organisées avec la collaboration des organismes suivants :

- Direction de l'Environnement de la ville de Perpignan
- Équipe DESMID (Dynamiques Écologiques et Sociales en Milieu Deltaïque, CNRS-Université de la Méditerranée, Arles)
- IDEMEC (Institut d'Ethnologie Méditerranéenne et Comparative, CNRS-Université de Provence, Aix-en-Provence)
- Laboratoire Population Environnement, Université de Provence, Marseille

SOCIÉTÉ D'ÉCOLOGIE HUMAINE

Case 71, Université Victor-Segalen/Bordeaux 2

146, rue Léo Saignat

33076 Bordeaux Cedex, France

Les opinions émises dans le cadre de chaque article n'engagent que leurs auteurs.

Ces journées et l'édition de l'ouvrage ont bénéficié du soutien financier de la Ville de Perpignan, de la DRAC Languedoc-Roussillon et du Conseil Régional PACA.

Dépôt légal : 4^e trimestre 2001

ISBN 2-9516778-1-2

ISSN 1284-5590

Tous droits réservés pour tous pays

© Éditions de Bergier

476 chemin de Bergier, 06740 Châteauneuf de Grasse

bergier@wanadoo.fr

**CABANES, CABANONS
ET
CAMPEMENTS**

**Formes sociales et rapports à la
nature en habitat temporaire**

Éditeurs scientifiques

Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon,
Marie-Dominique Ribéreau-Gayon

Travaux de
la Société
d'Ecologie
Humaine



2000

Contributions photographiques

p.15	B.Brun
p.34	S.Sauzade
p.71 à 88	M-D Ribéreau-Gayon
p.89 à 108	J-P Loubes
p.123 à 132	Y.Brugière
p.133 à 144	C.Meynet
p.215 à 230	L.Nicolas
p.231 à 242	C.Claeys-Mekdade
p.257 à 268	Musée des Arts et Traditions Populaires de Moyenne Provence, Draguignan M.Heller, G.Roucaute, Inventaire Général Collection C.E.M.
p.269 à 284	J-M.Marconot
p.303	B.Chérubini
p.337	G.Lestage

Les noms des auteurs des photographies couleur apparaissent dans les cahiers séparés :

après page 160 : M.Hladik, M-D. Ribéreau-Gayon, E.Dounias

après page 192 : H.Pagezy, Y.Poncet

après page 256 : A-H.Dufour, L.Nicolas, A.Acovitsióti

après page 320 : A.Dervieux

Photographie couverture (D.Baudot Laksine) : cabanon à Opio

Photographie quatrième de couverture (E.Dounias) : Hutte-grenier tikar en cours de construction à proximité d'un champ de maïs. Les 2 niveaux de la hutte sont bien visibles : lieu de résidence à l'entresol, grenier au second niveau. Cette construction perdure plusieurs années.