

TENIR DEBOUT

Ode à la cabane



Mémoire de fin d'études

Luisa Lebrao Sendra

Département Décor

Promotion Claire Denis

Sous la Direction de Nicolas de Boiscuillé et Anne Seibel
2024

SOMMAIRE

Introduction.....	p.6
Eriger un dessin d'enfant.....	p.10
Cabane polymorphe.....	p.10
Recréer un espace à soi, un foyer.....	p.12
Foyer hostile.....	p.15
Une ouverture sur le dehors.....	p.22
La nécessité de s'abriter.....	p.22
- Désert.....	p.22
- Montagne.....	p.26
- Forêt.....	p.27
Expérience sensorielle.....	p.28
Dialectique dedans – dehors.....	p.29
Le non-seuil.....	p.32
Un lieu maudit.....	p.38
Partir pour devenir.....	p.38
Lieu d'occulte et de malédictions.....	p.44
Faire feu de tout bois.....	p.48
Apocalypse.....	p.52
La hutte.....	p.54
Résistance et utopie.....	p.60
Les cabanes choisies.....	p.60
Les cabanes subies.....	p.63
Les cabanes de luttes.....	p.66
Vers une autre façon de faire.....	p.67
Conclusion.....	p.73
Remerciements.....	p.79
Filmographie, bibliographie.....	p.80

*Les choses se sont succédées dans l'ordre suivant :
d'abord les forêts, puis les cabanes,
les villages, les cités et enfin
les académies savantes.*

Giambattista Vico, *La Science nouvelle*

INTRODUCTION

Tenir debout : Ode à la cabane

Difficile à définir la cabane.
De branchages et de feuilles,
Ou sous un drap soutenu par des manches à balais,
Rudimentaire ou plus construite,
Sur sa structure chétive,
Elle abrite un vortex pour l'imaginaire.

A l'annonce de ce choix de sujet de mémoire, j'ai parfois eu des regards dubitatifs venant de mes proches. Pourquoi parler de cabane ? Cela paraît dérisoire, futile, rien de plus qu'un jeu d'enfant. Douteuse idée même que de fabriquer une cabane pour une étudiante en décor en quatrième année, n'importe qui pourrait en faire une, c'est le principe même de cette construction, à la portée d'un enfant de six ans. C'est pourtant cette accessibilité qui m'intéresse. Il y a quelque chose d'enfantin dans la sonorité du terme lui-même « cabane », son étymologie ne nous apporte rien de noble en quelque sorte, cela vient du provençal *cabana*, désignant une chaumière, qui vient lui-même du bas latin *capanna*. Il y a donc toute une histoire d'oralité, de transmission dans le mot comme dans la chose, à la portée de tous.tes.

Une cabane, qu'est-ce que c'est alors ? Un objet hybride qui arbore de ce fait une aura poétique. Quelque chose entre le simple abri temporaire qu'on peut rencontrer dans la nature, comme dans le fond de son jardin, et une construction plus investie qui forme un véritable habitat, d'une précarité relative.

Comme dit auparavant : on peut la construire soi-même, afin d'occuper un habitat à sa taille, à hauteur d'enfant ou plus adulte. On l'invente et on s'y réinvente, on peut s'imaginer devenir des Robinsons survivants par nos propres moyens dans une nature sauvage.

La cabane confère un sentiment particulier d'autonomie, d'indépendance et de liberté. Elle peut être un refuge, un cocon, un nid plus ou moins douillet. Un espace qui devient ce lieu sûr pour subvenir au besoin d'avoir *Une chambre à soi* comme dirait Virginia Wolf, un lieu à soi pour exister, savoir qui on est.

Par la cabane, il s'agit d'occuper un espace éphémère, périssable, fragile et éternellement reconstructible, et toujours sous une forme unique et non reproductible de façon identique.

(1) *La cabane, symbole de liberté et de résistance*, article de Jean-Baptiste de Montvalon dans *Le Monde* 09/08/19

Bernard Picon, sociologue, cité dans *Le Monde*, parle des cabanes comme ayant « une considérable puissance métaphorique », elles « ignorent les catégories juridiques du bâti et du non bâti, du dedans et du dehors, du naturel et de l'artificiel, elles relèvent de l'insupportable univers du flou. » (1)

Dans la réalité déjà, mais exacerbé dans le cinéma, la cabane appartient au domaine du fantasme : lieu à la fois désiré et redouté d'un éloignement hors du monde, hors de la société, elle inquiète et émerveille. Elle peut évoquer des scènes d'enchantement tout autant que de danger et de perte.

Elle emblématise cet antagonisme fondamental que notre société s'essouffle à opposer : entre nature et culture, la cabane s'implante à cheval entre les deux. Comment alors la volonté de renouer avec l'ordre naturel des choses va-t-elle justement à l'encontre d'un ordre établi par l'humain ?

Ainsi, comment la cabane, en fragile édifice, est-elle représentée au cinéma ? De cette première dimension enfantine, légère, comment s'élève-t-elle en symbole de révolte et de contestation ? Comment en fondation instable et changeante, peut-elle devenir un pilier de renouveau ?

Je vais développer comment, par le biais de différents exemples cinématographiques et artistiques, à partir d'une première esquisse, parfois maladroite et enfantine, un premier geste est créé pour établir un chez-soi. La cabane étant une structure perméable, elle est une véritable ouverture sur le dehors, plus que ça, elle est partie intégrante de son environnement. Mais de par son caractère marginal, elle est souvent objet de hargne et de malaise. Enfin, dans une partie plus ancrée dans les remous politiques et sociaux actuels, son apparente fragilité est ce qui en fait sa force, lieu de passage transitoire, lieu d'intersection, d'embranchement qui mène vers de nouvelles façons de vivre, de voir et de penser.

Tout au long de ce mémoire, je ponctue avec des réflexions sur mon travail de fin d'étude, rendant ainsi visible comment ces exemples, ces recherches ont été des références et sources d'inspiration au cours de cette année.

Seth Clark - Collage
Collapsing Architecture
2012





8B21B

2019年10月24日
10月25日
10月26日
10月27日
10月28日
10月29日
10月30日
10月31日

クマ





Jul 29°C



23072



273



251124

ERIGER UN DESSIN D'ENFANT

Cabanes polymorphes

Tentative de définition de cet « univers du flou ».

A commencer par sa forme, son squelette.

La cabane évoque de prime abord une architecture enfantine, elle fait appel à un imaginaire collectif, de comment on se représente l'idée même de la maison. Un cube puis un toit en V à l'envers, ici c'est chez moi. Jeu de l'enfant de vouloir construire un monde à l'image de celui des grandes personnes, mais d'une taille plus adaptée à la sienne afin d'avoir un espace à soi, interdit aux adultes qui régissent déjà le reste du monde.

Le cinéma, en particulier aux Etats-Unis, est truffé d'images de cabanes d'enfants. La cabane, ou plus spécifiquement la *tree-house*, est un thème récurrent dans l'imaginaire américain.

On pourrait citer notamment celle de *Moonrise Kingdom* de Wes Anderson (2012), construite si haut sur la cime d'un arbre si fin que le chef de troupe Ward joué par Edward Norton ne l'aperçoit pas de prime abord. Cette séquence en début de film est assez cocasse :

- « - *Skotak, what's all this lumber for ?*
- *We're building a tree-house*
- *Where ?*
- *Right here.* »⁽²⁾

⁽²⁾ *Moonrise Kingdom*, Wes Anderson, 2012
(à 00:06:22)

Comme si la vue de Ward était aussi limitée qu'un cadre de caméra, incapable de lever la tête avant qu'on ne le lui indique, pourtant une échelle était mise en évidence au centre de l'image. Fragile et dangereuse structure, elle est néanmoins emblématique de cette idée de résistance éphémère face à l'autorité des adultes.



Moonrise Kingdom (2012)
Photogramme
Réa : Wes Anderson
Décor : Adam Stockhausen
Image : Robert D. Yeoman

De part son graphisme même, la cabane apparaît comme l'image que l'on se fait de la maison, à échelle réduite.

Elle est ainsi un reflet en miroir – déformé dans *Moonrise Kingdom* – du monde des adultes. Car les enfants du camp scout reprennent au cœur de la cabane les mêmes schémas relationnels qu'ils ont pu observer auprès des plus grands : comme dans un tripot clandestin, ils jouent aux cartes en misant de l'argent, débattent et jugent une jeune fille. Un leader se dévoile et lance un discours de ralliement pour venir en aide à Sam : « *He's a fellow Khaki Scout, and he needs our help. Are we man enough to give that ?* »⁽³⁾ La question même de leur virilité est mise en péril alors qu'il s'agit d'un groupe de jeunes garçons pré-pubères.

(3) *Moonrise Kingdom*, Wes Anderson, 2012 (à 00:57:39)

Mais cette forme graphique, cette image de la cabane qui représente ainsi la maison, deviendrait un idéogramme, un symbole de ce qu'est la maison. Wes Anderson souligne particulièrement cette idée de par son esthétique très précise et dessinée avec les branchages qui cernent les contours de la cabane. Graphisme qui permet d'accorder la forme au fond, à l'inverse de notre langage arbitraire. Un langage graphique donc qui est motivé par la volonté de retrouver un sentiment de sécurité, retrouver le sens de ce que maison signifie, ce qu'être dans un foyer signifie, auprès de ses proches, protégé. Ce toit en V inversé, tel un accent circonflexe, comme un chapeau sur une lettre, comme un chapeau sur une tête. Réinventer un sentiment de protection autour de ces quatre murs comme les quatre membres d'une famille. Mais pour la cabane, il ne s'agit pas tant de quatre murs que, peut-être de quatre branches certes friables, mais qui donnent néanmoins naissance à une structure de la même façon qu'une table n'a pas besoin de pieds robustes pour être stable et maintenue.

Cependant, si dans le film de Wes Anderson la cabane s'érige presque en dimension d'icône, toutes ne prennent pas la même forme, même si elles se rapportent de près ou de loin à ce même modèle, ce dessin enfantin. En effet, « les dessins naïfs des enfants qui la figurent [la maison] ne sont que l'expression de représentations incorporées et la marque de leur toute première socialisation »⁽⁴⁾. Le philosophe Gilles A. Tiberghien considère quant à lui que nulles ne se ressemblent, dans son ouvrage *De la nécessité des cabanes*, il élabore que « la construction de la cabane n'obéit à aucun ordre ». « Elle est faite de matériaux hétérogènes, très différents les uns des autres, souvent des rebuts, des choses abandonnées, trouvées sur place. Leur agencement dépend davantage des matériaux eux-mêmes, de leurs caractéristiques propres, que des formes pensées à l'avance. » Mais quelque soit la forme qu'elle prend, le sentiment demeure inchangé. La cabane est d'abord un refuge, un lieu où s'abriter, afin de sortir de son quotidien plus ou moins oppressant.

(4) Dans l'introduction écrite par la rédaction dans *Les sens de la maison, histoire, critique & sciences sociales*. Anamosa

On peut donc faire cabane à partir de toutes choses, comme d'une crinoline dans *La leçon de piano* de Jane Campion (1993), sous laquelle Ada MacGrath et sa fille viennent s'abriter sur une plage en attendant que son futur mari vienne les chercher.

The Piano (1993)
Photogrammes
Réa : Jane Campion
Décor : Andrew McAlpine
Image : Stuart Dryburgh



Ou encore à partir d'une voiture dans le clip *A carta cabal*, morceau de Guitarricadela Fuente réalisé par Pau Carreté. Le clip s'ouvre sur ces enfants qui jouent dans une voiture laissée à l'abandon, clairement aménagée en cabane de par les différents matériaux qui la recouvrent : draps, morceaux de bois, parasol cassé, drapeau à son sommet. Leur jeu s'arrête net, écourté par des sons de tirs de revolver. Des coupes franches s'ensuivent, sous le hurlement d'un enfant, entre les plans de ce quartier pavillonnaire qui semble délaissé, restent la voiture-cabane, ainsi qu'un panneau à la publicité mensongère, tel l'image d'Epinal d'une vie rêvée selon les codes et la pression hégémonique de l'*American Dream*. La réalité est tout autre, violente et meurtrière, les enfants cherchent ainsi un abri pour s'évader de tout cela, ne serait-ce que l'espace d'un instant.

Clip vidéo : *A carta cabal*

Photogrammes

Musique : Guitarricadela Fuente

Réa : Pau Carreté

Décor : Laia Navarro, Maria Carreté

Image : Carles F. Gali



Recréer un espace à soi, un foyer

Fabriquer une cabane pour trouver ou retrouver un sentiment de sécurité, une familiarité construite. On fabrique des cabanes le plus souvent lorsqu'on est enfant, avec ses amis. Kelly Reichardt cite à l'ouverture de son film *First Cow* – que j'aborderai plus tard – un poème de William Blake, tiré de son recueil *Proverbs of Hell* :

« *The bird a nest, the spider a web, man friendship* »

L'amitié comme principe fondamental de l'Homme. Faire des cabanes avec ses amis, construire sa maison avec la famille qu'on a choisie. Quand ça se passe mal auprès de sa famille biologique, comme dans *Stand By Me* de Rob Reiner (1986), les jeunes garçons se retrouvent ensemble dans leur cabane pour se sentir en sécurité, mais surtout pour se sentir écoutés, visibles et de ce fait, plus vivants. Car s'ils la quittent en début de film pour partir à la recherche d'un cadavre d'enfant disparu, les deux protagonistes s'y retrouvent à la fin comme pour s'assurer qu'eux sont là, toujours en vie, la cabane visible dans le cadre en tant que repère concret de ce moment vulnérable, instable et éphémère qu'est l'adolescence. La cabane en tant qu'une échappatoire nécessaire à leur survie face à des parents violents ou d'autres plus intolérants, face à la tourmente aussi de ce que c'est que grandir et se séparer. La cabane en tant que pivot, racine qui permet l'ouverture à de nouveaux embranchements.

Stand By Me (1986)

Photogramme

Réa : Rob Reiner

Décor : J. Dennis Washington

Image : Thomas Del Ruth



Cette idée de recréation d'un espace à soi est élémentaire pour mieux se retrouver dans un moment de doute et de remise en question existentielle, en particulier au début de l'adolescence, ce moment de transition. La cabane apparaît sous différentes formes dans la série télévisée *Stranger Things*, autant en extérieur qu'à l'intérieur. Mike en construit une dans son *basement* sous une table avec des draps, chaises et coussins, petit abri qui lui permet de communiquer avec Eleven. Ou encore le *Castle Byers*, dans la première saison, est l'espace personnel de Will, fragile structure qu'il a construite avec son frère pour qu'il puisse surmonter le divorce de ses parents, cela devient une forteresse dans « le monde à l'envers », sa destruction pourrait être la métaphore de la fin du monde de l'enfance.

La cabane représente ainsi une forme de nostalgie.

Une cabane qui doit
ressembler à un
dessin d'enfant



Commencer par le dessin hésitant d'un enfant pour fonder un foyer. Cette idée est le point de départ pour l'élaboration du décor de mon film de fin d'étude *Au creux du sablier*. Pour résumer, il s'agit de l'histoire de deux sœurs qui tentent de survivre dans une cabane montée de toutes pièces par leurs mains, au milieu d'un désert post-apocalyptique. L'une est très jeune, aux alentours de dix ans, et son aînée est une jeune adulte. Les sœurs vivent ainsi dans un contexte de survie, mais de survie éphémère, elles sont en connaissance et en acceptation de leur fin, qui arrive de manière inéluctable. On suit alors leurs derniers instants, à la fois dans une joie et une nostalgie confondues. Elles ne sont pas submergées par la tristesse, leur quotidien est parsemé de rires, jeux et spectacles qu'elles s'inventent,

pour se rappeler d'un monde qui n'est plus, ou pour en créer un de nouveau et de meilleur. Maïa, la plus grande, a connu le monde d'avant, elle relate parfois ses souvenirs et ses connaissances – pas forcément les plus véridiques – à sa sœur. Cette dernière tâche de tout mettre par écrit ou en dessin, telle l'ultime scribe de l'humanité.

Cette cabane, qu'elles se sont construite, je l'ai pensée en effet du point de vue de la plus jeune sœur, Lou ; comment est-ce qu'elle envisage l'idée même de la maison alors qu'elle a grandi dans ce monde de ruine, de néant, et n'a rien connu d'autre. C'est au travers des histoires de sa sœur qu'elle se fait une image des choses, de concepts à présents anéantis mais qui perdurent par la transmission orale de Maïa. De son étymologie même, Maïa en maïeuticienne, non pas sage femme mais philosophe dans la lignée de Socrate, par la parole elle relate ses réminiscences, des souvenirs pouvant être modifiés par le temps. Contes ou légendes deviennent alors réalité, événements avérés. Telle la déesse romaine, Maïa est fertile mais en histoires, et par le dialogue avec sa sœur, ensemble, elles font revivre un temps oublié, de leurs dernières larmes, c'est un tout nouveau printemps qui renaît. bercée par ces récits, Lou en dessinatrice ou architecte érige l'idée qu'elle s'est faite de la maison.

De cette barricade contre le temps et les éléments, les deux sœurs installent leur foyer.

La cabane serait encore une fois un foyer en miroir d'une réalité, à échelle réduite. Une transposition d'échelle qui se traduit littéralement et physiquement en maquette. Car dans mon court-métrage, on a élaboré le découpage avec Jean-Mathieu Fresneau, mon chef opérateur, en cherchant à toujours morceler la cabane par les

choix de cadrage : elle n'est vue entièrement qu'à la fin, pour appuyer cette idée de construction fragmentée. Le plan final est celui d'une maquette de la cabane. Ce plan d'ensemble a d'abord été créé dans une volonté d'avoir une vision élargie sur la cabane et son environnement, qui n'était pas réalisable à échelle 1 sur le plateau. Mais elle concrétise et matérialise aussi cette image de la maison, cette projection mentale qui prend forme dans l'objet maquette et représente ce qui fut pour un temps fini le *Home, sweet home* des deux sœurs.

Photogramme
de mon TFE
Au creux du sablier
Image : Jean-Mathieu
Fresneau



Sans aucun doute par le fait qu'on travaille et habite ensemble, nos idées circulent sous un même toit et je pense que celle-ci se retrouve de façon très différente dans le projet de Clara Le Roux. Alors que je l'ai appelée pour être la cheffe maquettiste de mon film, elle a poursuivi l'envie de faire une maquette pour le sien. Son film étant toujours en élaboration à l'heure où j'écris ceci, elle a pourtant déjà tourné une séquence extérieure avec sa comédienne et sa maquette pour ses plans finaux. Son personnage Ana, tourmenté par l'idée de faire un choix entre une maison A et une maison B, finit par en élire une. Ce choix d'une maison, d'un habitat, de ce « chez-soi étoffé avec amour » comme dirait Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*, se matérialise dans cette petite maison, pas plus grande qu'une cabane à oiseau, en tant qu'objet et idée maniable, qu'on peut prendre dans ses bras et chérir.

Photogramme
du TFE de Clara Le Roux
Le Soleil d'en face
Image : Antoine Pirotte



Foyer hostile

Fuir une maison pour en trouver une autre, peut-être plus chétive mais où on se sent bien. Cependant, en fuyant quelque chose, les fantômes de notre passé persistent.

La cabane dans *Hereditary* de Ari Aster est un abri pour Charlie, toujours mise en parallèle de la demeure principale. Plan d'ouverture et plan final focalisés sur cette cabane, elle apparaît pourtant peu de fois tout au long du film. Au commencement, on a une vue extérieure de cette cabane, aperçue depuis l'intérieur de la maison. Avec un travelling arrière, on a la sensation que la cabane grandit dans l'encadrement de la fenêtre : les rapports de force s'inversent.

Hereditary (2018)
Photogramme
Réa : Ari Aster
Décor : Grace Yun
Image : Pawel Pogorzelski



Alors que c'est la maison familiale que le personnage de la mère joué par Toni Collette recrée en maquette, la cabane paraît d'abord telle une maison miniature, comme un abri d'oiseau étrangement perché entre trois arbres, avant de prendre de plus en plus d'ampleur.

Tout est dit dans cette séquence d'ouverture, par le travelling arrière puis le panoramique dans l'atelier et l'avancée vers la maquette familiale se finissant par un raccord invisible jusqu'à la chambre du fils en grandeur nature, c'est l'imbrication de trois maisons différentes : cabane – maison de la famille Graham – miniature, comme trois espaces, trois strates générationnelles, que le fils Peter devra traverser, comme un assortiment macabre de poupées russes, pour mettre un terme à la malédiction (héréditaire) qui pèse sur sa famille.

De plus, ce premier plan fixe sur la cabane se charge de sens avec la séquence finale du film qui se déroule à l'intérieur, exerçant ainsi une portée prophétique rétroactive. La cabane, en tant qu'abri solitaire pour Charlie : c'est son refuge en dehors de la maison, du foyer. La jeune adolescente aux habitudes étranges est mise à l'écart à l'école, comme dans sa famille. Mais c'est une mise à distance qu'elle effectue elle-même auprès de ses proches :

(5) *Hereditary*,
Ari Aster, 2018
(à 00:03:48)

« - Oh Charlie for God's sake, come on ! it was freezing last night !
That's how you get pneumonia.
- That's okay. » (5)

Comme si, en se mettant dans un espace autre, intermédiaire, aux conditions rudes, elle se mettait déjà dans un au-delà, en dehors du foyer et annonciateur de l'autre côté de la vie elle-même, dans la froideur de son décès à venir. Son père qui vient la retrouver dans la cabane sera en effet le premier à la suivre dans la mort. La cabane apparaît ainsi comme un espace liminal vers un autre monde, de lieu d'enfance, de l'innocence, elle se transforme en site de rituel païen. A la fin, dans cette découpe sur fond noir, la cabane s'élève même jusqu'à devenir une sorte d'icône, de niche votive devant laquelle les adorateurs de Paimon viendront se prosterner. En devenant ainsi une version renversée de la crèche chrétienne, la cabane participe à ce sentiment d'*Umheilige*, l'« inquiétante étrangeté » théorisée par Freud en 1919 et qui désigne ce danger menaçant qu'est le familier lorsqu'il se transforme « en son exact opposé, en inconnu inquiétant, en irréel, en songe menaçant. »(6)

(6) Stéphanie Sauget dans
*Les sens de la maison, histoire,
critique & sciences sociales.*
Anamosa

Hereditary (2018)
Photogramme
Réa : Ari Aster
Décor : Grace Yun
Image : Pawel Pogorzelski



Dans mon film, l'hostilité du foyer se fait sentir tout d'abord par les matériaux. Une cabane branlante, instable, dont les murs ne sont faits que de portes et de fenêtres maladroitement assemblées, à l'image des *Cellules* de Louise Bourgeois. Le travail sonore élaboré avec mon monteur son Paul Levy participe aussi grandement à instaurer cette sensation de précarité qui pourrait s'écraser à tout moment au-dessus des jeunes filles. De plus, Bourgeois explore dans cette série de *Cellules* les relations entre microcosme et macrocosme, comment le terme lui-même a une multiplicité de définitions : petit composant biologique du système de notre corps jusqu'aux cages, enclos, couvents et pièces utilisés pour enfermer les prisonniers, les animaux, les religieuses et les artistes. Les cellules ont cette connotation d'unités prolifiques, comme les familles qui appartiennent à un système plus grand.

La symbolique de la cabane, en particulier celle des deux sœurs, recouvre un panel de définitions tout aussi large. Constituée de débris et de ruines de l'ancien monde, par l'usage des portes et fenêtres récupérées, il s'agit d'un assemblage morcelé d'anciennes maisons. Une demeure donc agencée par une multitude d'autres. Cette cabane est à la fois un abri pour les sœurs ainsi que pour une forme de mémoire humaine, là où des objets hétéroclites s'empilent, vieillissent, récupérés au hasard de leur exode. La cabane devient ainsi cellule qui englobe des parties d'un tout. Composée de



Louise Bourgeois: *Structures of Existence – The Cells*,
Cellule II, 1991
Guggenheim Bilbao

morceaux d'une dissolution du monde et du temps, la cabane prend alors son sens plus argotique de prison. Elle emprisonne une mémoire qui dépérit, enferme en son sein le dernier bastion de l'humanité. Les deux filles sont donc *en cabane*, dans ce contexte de survie, entourées de tous côtés par un désert infini, sous leur toit de tôle (en taule encore !) enclavées dans un temps suspendu. Un moment trouble où l'on sait que la fin est proche, les provisions s'amenuisent de jour en jour mais chaque seconde paraît éternelle. Elles sont donc, comme le titre l'indique, au creux du sablier, on ne sait plus dans quel sens les grains de sables s'écoulent, chaque jour est le même mais les récits d'antan diffèrent ou se transforment au gré du temps qui s'écoule inéluctablement.

Dans *Hereditary* comme dans mon film de fin d'études, les fantômes font leurs apparitions au cœur de la maison et des cabanes. Chez Ari Aster, les fantômes sont des produits de contenus refoulés, que Anne Loncan décrit comme « s'immiscant selon diverses modalités dans la psyché de l'enfant et dans l'ensemble de la famille. Ces expulsions et ces injections sont des agirs toxiques, des traumatismes, des dettes insolubles qui produisent des fantômes »⁽⁷⁾. Et certains de ces traumatismes pour le personnage d'Annie se sont déroulés dans cette même maison, auprès de sa mère avec laquelle elle n'a entretenu qu'une relation tourmentée. Traumatismes donc qui laissent une marque presque tangible dans les murs de la maison. Le cadavre de la mère d'Annie retrouvé au grenier – dont la toiture boisée et angulaire est à mettre en parallèle avec celle de la cabane – disparaît pour ne laisser ensuite qu'une empreinte poussiéreuse au sol, telle une trace fantomatique du passé qui s'est déroulé en ces lieux.

(7) Anne Loncan,
*Le Divan familial. Cinéma et
famille.*

Hereditary (2018)
Photogramme
Réa : Ari Aster
Décor : Grace Yun
Image : Pawel Pogorzelski



En tant que symbole éminent de la hantise et du mal-être, la présence des fantômes demande cependant à dépasser la lecture psychanalytique et freudienne. Stéphanie Sauget, historienne, explique la pensée du sociologue Michael Mayerfield Bell dans un article qu'elle a écrit dans *Les sens de la maison* :

« Pour le sociologue Michael Mayerfield Bell, nous modernes ne savons pas vivre ailleurs que dans des espaces remplis de fantômes, c'est-à-dire animés par la présence de ceux qui ne sont pas physiquement là, qu'ils soient morts ou vivants – et que nous ressentons, que cela soit une sensation désagréable (*uncanny*) ou non. Mieux encore, la signification d'un endroit, le génie que l'on reconnaît aux lieux (*genius loci*), dépend des esprits que nous y attachons. Il écrit : « *Ghosts are much of what makes a space a place.* » (...) Et il donne pour exemple tel lieu qui est décrit ainsi : « George Washington a dormi ici. » Le concept de fantôme est alors une façon très spécifique de décrire l'expérience particulière d'un coin du monde

(8) Stéphanie Sauget dans
*Les sens de la maison, histoire,
critique & sciences sociales.*
Anamosa

physique. Il n'est plus le signe d'un rapport aliéné à l'espace mais une forme de relation entre les générations, entre les vivants et les morts. »⁽⁸⁾

Ainsi le fantôme apparaît comme un pont spatio-temporel entre plusieurs générations afin aussi de rendre visible, et de ce fait presque vivant, une violence sociale non résolue ou refoulée. Avery Gordon déconstruit d'autant plus le concept freudien d'*Unheimlich* en ce sens :

« La hantise fait lever les spectres et cela altère notre expérience de vivre dans un temps linéaire, altère la manière dont nous séparons et séquençons normalement le passé, le présent et le futur. Ces spectres ou fantômes apparaissent lorsque le trouble qu'ils représentent ou dont ils sont les symptômes ne peut plus être contenu, réprimé ou retiré de la vue. Tel que je le comprends, le fantôme n'est pas l'invisible ou l'inconnu ou l'inconnaissable au sens derridien. Dans mon esprit, l'essence même du fantôme, si je peux utiliser ce terme, est qu'il est une présence réelle et qu'il demande son dû, qu'il exige votre attention. »⁽⁹⁾

(9) Avery F. Gordon, *Some Thoughts on Haunting and Futurity*, Borderlands.

Dans mon film, les deux sœurs deviennent fantômes après leurs morts, issue fatidique. Elles ne pouvaient pas survivre bien longtemps dans ce désert qui s'étendait à perte de vue. Lors de leurs derniers souffles, s'échappe une larme provenant de chacune, deux ultimes larmes scintillantes qui permettent de faire germer une nature nouvelle. Est-ce réel ou la projection de leurs désirs ? Je n'ai pas voulu y répondre. Cependant, surgissent de cette nature grandissante leurs deux petits fantômes dansants. Dans cette joie naïve, c'est pourtant un signal d'alarme déplorant la tournure horrible que prend notre monde actuel, sous un dérèglement climatique terrifiant accéléré par l'activité humaine. J'ajoute à cela les paroles de Stéphanie Sauget que je ne saurais mieux écrire: « Les fantômes sont ce qui défie le futur et ils montrent ce qui ne peut plus fonctionner ainsi, ce qui doit être raconté autrement. Loin d'être inhospitaliers, ils portent une requête : la demande d'un avenir qui soit vivable, habitable. »⁽¹⁰⁾

(10) Stéphanie Sauget dans
*Les sens de la maison, histoire,
critique & sciences sociales.*
Anamosa

Photogramme
de mon TFE
Au creux du sablier
Image : Jean-Mathieu
Fresneau



La cabane évoque ainsi de prime abord des images réconfortantes liées à l'intimité. Il est rare qu'un enfant n'ait jamais construit une cabane, servant à la fois de refuge protecteur et de premier geste d'appropriation du monde. On pourrait ainsi croire que l'idée de construire une cabane partirait d'un rêve d'enfant, c'est pourtant le fondement de l'architecture moderne.



UNE OUVERTURE SUR LE DEHORS

La nécessité de s'abriter

Selon le théoricien de l'architecture Vitruve, la cabane serait née du besoin des hommes de se ménager un abri contre les intempéries. C'est donc une construction en lien direct avec son environnement, influencée par le territoire dans lequel elle s'inscrit, la cabane a une relation déterminante avec la nature.

Les origines de la cabane et de toutes les formes d'habitations ont ainsi émergées sous les contraintes des réalités climatiques. L'architecte italien du Quattrocento Leon Battista Alberti raconte l'origine des premiers éléments d'architecture, « selon une séquence typique de thermorégulation »⁽¹¹⁾ :

« Au commencement, les hommes se mirent en quête de lieux propices au repos dans quelque région sûre (...) ; là-dessus, ils commencèrent par réfléchir à la façon de poser des toits pour s'abriter du soleil et de la pluie ; à cette fin, ils ajoutèrent des murs, en guise de flancs, pour supporter les toits, réalisant qu'ils seraient plus sûrement protégés contre les saisons froides et les vents glacés ». ⁽¹²⁾

L'architecture commence donc par le toit, que le climat soit chaud ou froid. Dans un climat chaud, le toit est un substitut à la canopée forestière, aux feuillages des arbres.

• Désert

Sans l'abri d'aucun feuillage, dans le désert, la fabrication d'une cabane devient un moyen premier pour subsister. Dans *Walkabout* de Nicolas Roeg (1971) la nature y est d'une aridité meurtrière.

⁽¹¹⁾ Philippe Ram
Histoire naturelle de l'architecture,
Pavillon de l'arsenal, 2020
p.18

⁽¹²⁾ Leon Battista Alberti,
De re aedificatoria, vers 1443,
livre 1 ; trad. Française L'Art
d'édifier, Paris, Seuil, 2004

Walkabout (1971)
Photogrammes
Réa : Nicolas Roeg
Décor : Brian Eatwell
Image : Nicolas Roeg



Avec les seuls éléments qui leurs restent, les enfants, laissés à l'abandon par leur père, suspendent un bout de tissu au-dessus de quelques branchages morts afin de leur faire une sorte de toit, un voilage pour se parer contre l'agressivité d'un soleil féroce en plein désert australien. Par l'association de deux plans consécutifs où l'on voit les deux enfants allongés en tête-bêche, endormis et déshydratés, cette somnolence inquiétante nous indiquerait une potentielle mort à venir. Le tissu suspendu, derrière lequel on devine la silhouette des personnages, prend d'ailleurs l'apparence d'un étrange voile de mort qui s'abat sur eux. Un jeune garçon aborigène les découvre cependant et vient à leur secours. Celui-ci était en plein « walkabout », en errance initiatique rituelle, et les emmène sur sa route au travers du *bush* Australien. Le garçon en tant que guide dans sa contrée leur montre sa méthode pour survivre en chassant et en leur trouvant des points d'eau. Néanmoins, de par sa carnation, il n'a besoin ni d'abri ni de vêtement, le soleil ne semble pas l'atteindre. A l'inverse du petit frère, très blanc de peau qui souffre de ses brûlures aux épaules lorsqu'il retire sa chemise pour imiter l'aborigène. Construire un abri serait-ce donc une affaire de blanc ?

Toujours dans le désert, mais cette fois au Moyen-Orient dans *Lawrence d'Arabie* de David Lean (1962), les abris prennent la forme de tentes et deviennent paradoxalement synonyme de luxure. En effet, comme vu dans *Walkabout*, ceux qui se protègent sont les inadaptés face à un climat et un environnement qui sont à l'encontre de leur nature. Dans le désert représenté par David Lean, ceux qui se protègent montrent au contraire leur stature. La notion de cabane prend alors une dimension presque royale où sa confection s'érige à l'état de trône. Un simple tissu posé au-dessus de deux arbustes secs enveloppe presque le Shérif Ali Ibn el Kharish d'une aura divine. C'est le cas d'autant plus lors de la scène où Lawrence se rase, alors que tous dorment à la belle étoile, le Shérif Ali positionné devant sa tente cache le soleil. Il est à ce moment là encore en position de force, maîtrisant davantage ce monde que Lawrence.

Lawrence d'Arabie (1962)
Photogrammes
Réa : David Lean
Décor : John Box
Image : Freddie Young



C'est après la prouesse de Lawrence dans le Nefoud que les rôles s'inversent. Ali lui octroie sa place sous sa tente en signe d'admiration inégalée.

La tente donc comme révélateur d'un statut social, c'est en effet sous une majestueuse tente faite d'étoffes noires et rouges que Lawrence rencontre le prince Fayçal pour la première fois.

Élément de séparation entre les riches et les pauvres, elle sépare également les sexes. Car si les femmes paraissent inexistantes dans ce film de guerre très masculin, c'est qu'elles sont constamment cachées de notre vue autant qu'à celle des personnages. Leurs rares apparitions sont toujours morcelées et voilées par un tissu. Une main – que l'on reconnaît comme féminine de part ses appareils ornementaux – s'échappe d'une tente cubique / cabane perchée sur le dos d'un dromadaire. A un autre moment, elles regardent les hommes partir conquérir des territoires depuis le seuil d'une tente, délimitée par des tapis, comme si elles ne pouvaient pas toucher le sable. De dos, leurs silhouettes paraissent découpées comme des ombres chinoises, ce n'est en réalité que leurs vêtements amples et sombres ainsi que l'ombre de la tente qui les camoufle.

Invisibles et invisibilisées par les hommes autant que par les cadres de caméra, elles n'apparaissent réellement que lorsqu'elles sont mortes. Leurs cadavres s'empilent sur la route de l'officier britannique, corps des ennemis Turcs autant féminins que masculins, adultes comme enfants, nul n'échappe à la révolte arabe. Des habitations, sortes de structures en pierre aux toitures en feuilles de palmier séchées deviennent ainsi des lieux de sépulture.

Lawrence d'Arabie (1962)
Photogrammes
Réa : David Lean
Décor : John Box
Image : Freddie Young



Une autre fortification face à l'horreur dans *La prisonnière du désert* (1956) de John Ford. Le logis est assimilable à une cabane : petit, spartiate, rondins de bois apparent, et il est aussi assiégé. Les aléas climatiques ne sont pas les uniques contraintes. Lorsque les Indiens Comanches attaquent le ranch de la famille Edwards, ils laissent leurs corps dans le cabanon à outils et provisions. Encore une fois, ces lieux paraissant à première vue anecdotiques s'élèvent à une dimension funeste.

The Searchers (1956)
Photogramme
Réa : John Ford
Décor : James Basevi &
Frank Hotaling
Image : Winton C. Hoch

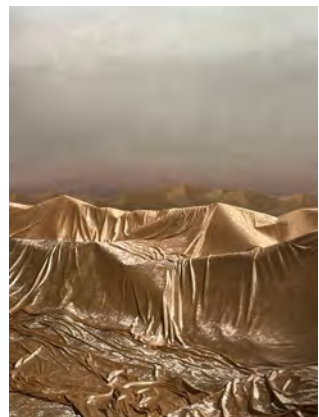


Ces exemples d'habitats dans le désert forment une typologie non exhaustive et constituent des sources d'inspirations pour concevoir cet horizon désertique dans mon film. Horizon que l'on perçoit depuis la cabane des jeunes filles. J'ai voulu dépasser la vision hostile et angoissante que l'on peut avoir du désert en tant qu'étendue de sable calcinant sous un soleil brûlant, l'horizon se trouble et paraît sans fin, le sable où nulle trace ne persiste suspendant le temps dans un instant distendu. Deux parallèles se forment dans ce désert : on s'y trouve entre ciel et terre ; entre extérieur et intérieur. Car en dehors de la cabane, ce désert brumeux, pollué est surtout factice. Cyclorama peint d'un ciel trouble avec la silhouette fugace de ses dunes qui s'étendent à perte

de vue. Je me suis quelque peu inspirée de la découverte peinte dans *Coup de cœur* de Coppola, film entièrement tourné en studio où l'horizon peint paraissait infini. En avant, j'ai fait une installation en tissus scintillants disposés sur une structure en bois découpé en silhouette de ces dunes, représentant ainsi cet espace en relief.

Ainsi, dans la cabane, chaque élément est réel, concret, comme des morceaux de vie, ils sont écrasants de réalisme. Dehors, le désert est irréel car situé dans un temps qui n'existe pas encore. Ce ne sont pas les dunes du Sahara mais d'un monde réduit en poussière, peu réaliste dans sa manière d'être représenté ou du moins dans un réalisme magique. Il s'agit en fait de la vision transformée du paysage qui entoure les jeunes filles depuis leur point de vue. Une tentative de transposition à un autre degré de conscience et de compréhension métaphorique pour différents niveaux de lecture. C'est une sorte de pari avec le spectateur aussi, le factice et l'artifice étant montré directement, cela empêchera-t-il quand même d'y croire ? A vous de me dire si cela a fonctionné. Par ce décalage esthétique, qui est autant de l'ordre de la scénographie théâtrale que du cinéma, j'ai voulu développer cette idée que la réalité seule, bien tangible et conforme à notre perception humaine n'est peut-être pas suffisante pour décrire les entremêlements d'une psyché infinie. C'est aussi une sorte de révolte contre le désenchantement du monde, une recherche pour insuffler un surplus de sens dans l'expérience humaine.

Photogramme
de mon TFE
Au creux du sablier
Image : Jean-Mathieu
Fresneau



Photographies du plateau à vide du cyclorama peint. structures en bois; ajout de moquettes et couvertures pour accentuer les reliefs, puis pose du tissu scintillant.

• Montagne

Dans un climat froid, les cabanes s'érigent pour combattre un environnement hostile, pour s'abriter du vent et des tempêtes. Toit comme murs sont nécessaires pour enfermer la chaleur et se couper du vent. C'est au sommet d'une montagne enneigée, dans une cabane de fortune que Charlot se réfugie dans *La Ruée vers l'or* (1925). Sa structure bringuebalante semble bien frêle face à des conditions aussi rudes, portes comme fenêtres penchent dangereusement sous la force du vent, rien ne paraît droit et stable sous ce toit. Le vent finit en effet par l'emporter, glissant sur la neige, la déposant au bord d'un précipice et laissant les deux héros à un jeu sinistre de balançoire. Ils finissent par s'en extraire avant que la cabane ne s'écrase au fond de cet abîme enneigé.

The Gold Rush (1925)
Photogrammes
Réa : Charles Chaplin
Décor : Charles D. Hall
Image : Roland Totheroh



Il y a des cabanes qui s'édifient de façon plus solide sous les conditions climatiques tout autant que sociales. A tel point qu'on ne sait plus jusqu'où une cabane n'en devient plus une. Je considère que certaines habitations dans *Vitalina Varela* de Pedro Costa (2019) constituent encore des cabanes. Si elles sont faites de pierres et de bétons, certaines ne sont qu'un cube réarrangé dans une ruine. Différentes bicoques de briques et de taules s'empilent dans un quartier délabré et vallonné de Lisbonne.

C'est aussi au sommet d'une montagne au Cap-Vert que Vitalina avait construit sa maison - toujours dans cette même esthétique cubique - de ses propres mains. Brique, béton et mortier sont indispensables dans cette région volcanique. Une construction qu'elle avait commencé avec son défunt mari, qui fini par la laisser sans nouvelles sur un autre continent. Cette habitat, symbole du désastre d'une vie brisée, de promesses non honorées, de trahison et finalement de la mort comme conclusion, demeurera isolée et perchée en haut d'une montagne du pays et n'aura servi à rien abriter.

Vitalina Varela (2019)
Photogrammes
Réa : Pedro Costa
Décor : André Salgueiro
Martins
Image : Leonardo Simões



• Forêt

Mais c'est surtout la forêt qui est un lieu privilégié pour la création de cabanes. C'est en effet un environnement idéal pour la confection de refuges de formes diverses, prenant appui entre les arbres et leurs branchages. Emanuele Coccia, dans son livre *Philosophie de la maison*, va encore plus loin :

« A partir de Marc-Antoine Laugier – le premier à imaginer que la première habitation de l'histoire de l'espèce humaine avait dû être construite en attachant ensemble les branches d'un arbre -, la modernité européenne n'a jamais arrêté d'imaginer pouvoir retourner vivre dans les forêts, pouvoir construire sa maison dans la forêt : le symbole de ce retour romantique à la nature a été la « cabane ». De Thoreau jusqu'à aujourd'hui, la cabane a rempli la fonction symbolique paradoxale d'incarner le modèle zéro de l'artefact, habitation cachant le fait d'avoir été construite, dissimulant son artificialité pour devenir un trompe-l'œil de naturalité non-humaine, comme si elle était l'une de ces images acheiropoïètes de l'ancienne théologie chrétienne. »⁽¹³⁾

⁽¹³⁾ Emanuele Coccia
Philosophie de la maison. L'espace domestique et le bonheur
Bibliothèques rivages. 2021
p.160

Les forêts servent souvent de refuge à l'homme qui cherche à fuir les villes tumultueuses, pour se replier vers le calme apaisant de ces immensités de verdure, afin de renouer un lien avec la nature tout autant qu'avec l'inspiration créatrice.

« L'Homme est naturellement bon, c'est la société qui le corrompt » c'est en effet avec la pensée rousseauiste que la cabane arbore les vertus morales attachées au mythe du bon sauvage. Il y a ainsi une dimension politique dans cette retraite loin des villes toxiques qui détérioreraient la nature humaine en accélérant artificiellement le temps.

S'échapper dans la forêt, c'est un acte anticonformiste pour rompre avec le rythme incessant des villes. Une escapade pour se retrouver avec soi-même, afin de s'aérer l'esprit, avoir un regard nouveau et éclairci sur les choses, le monde et le moi. Un besoin parfois nécessaire dans des moments de désarroi comme lorsque Kiki la petite sorcière perd ses pouvoirs magiques dans le dessin animé éponyme de Hayao Miyazaki. En effet, déboussolée par son incapacité à voler, elle fait un court séjour chez sa nouvelle amie Ursula, une jeune femme, artiste peintre, vivant seule dans une cabane forestière. Lieu insolite, encerclé de corbeaux menaçants, c'est un refuge où l'artiste a su réellement s'y intégrer seule et où elle peut librement se consacrer à son art. De part cette parenthèse, cet instant suspendu sous la protection de grands pins, Ursula aide Kiki à reprendre confiance en elle.

Kiki la petite sorcière (1989)
Photogrammes
Réa : Hayao Miyazaki
Décor : Hiroshi Ono
Image : Shigeo Sugimura



Une expérience sensorielle

Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, évoque la sureté de la maison mais qui brime nos sens et ainsi notre poésie :

« La maison ne connaît plus les drames d'univers. Parfois le vent vient briser une tuile du toit pour tuer un passant dans la rue. Ce crime du toit ne vise que le passant attardé. L'éclair un instant met le feu dans les vitres de la fenêtre. Mais la maison ne tremble pas sous les coups du tonnerre. Elle ne tremble pas avec nous et par nous. Dans nos maisons serrées les unes contre les autres, nous avons moins peur. La tempête sur Paris n'a pas contre le rêveur la même offensivité personnelle que contre une maison de solitaire. »

Cette « maison de solitaire » pourrait donc se rapporter à l'idée de cabane, structure ouverte et perméable au monde extérieur. Dans mon film, le sable s'engouffre à l'intérieur sous l'effet du vent (ventilo et sèche-cheveux) qui traverse dans des bâches percées, des tissus suspendus parfois (volontairement) de façon maladroite laissant apparaître des trous, des espaces béants où l'air circule. Une grande partie du montage son a été de créer ce vent constant pour faire vivre ce décor en studio. Alors qu'on peinait parfois au tournage à montrer ce vent à l'image surtout pour les plans larges, j'ai quand même voulu le montrer de manière sonore, s'il y a peut-être un décalage image / son je pense que la sensation de souffle permanent est tout de même conservée. On entend ainsi les rafales de vent qui se cognent contre la taule, faisant aussi grincer un bois mort effrité par le soleil. Un long travail de patine a été fait pour essayer de trouver cette teinte particulière de bois grisé par le soleil, de peinture qui s'écaille. Et par le son encore, renforcer ce danger permanent qu'est cet habitat périssable.

⁽¹⁴⁾ Gilles A. Tiberghien
*Notes sur la nature, la cabane et
quelques autres choses*, Paris :
Editions du félin, 2014, p. 41

« La cabane, elle, nous tient tout de suite en éveil, en prise avec ce qui nous entoure. Que ce soit un sentiment de danger ou de sympathie – le bruit des écureuils sur les toits, des mulots ou des serpents sous les planchers – en l'éprouvant notre esprit se prolonge au-dehors, devient lui-même un dehors. » ⁽¹⁴⁾

Mais l'ouïe n'est pas le seul sens sollicité. Dans mon film, j'ai également voulu évoquer le sens du toucher. Lors d'une séquence de somnolence, la petite dort déjà tandis que la grande cherche le sommeil, elle effleure délicatement un filet de pêche suspendu au-dessus de leur lit, servant de manière assez paradoxale de moustiquaire. Toucher ce filet se serait affleurer des matériaux d'un autre temps, un vestige pour invoquer la mer, les océans, l'eau qui ne sont plus. Eveiller ce passé qui traverse de part en part leur cabane et le rendre éminemment haptique.



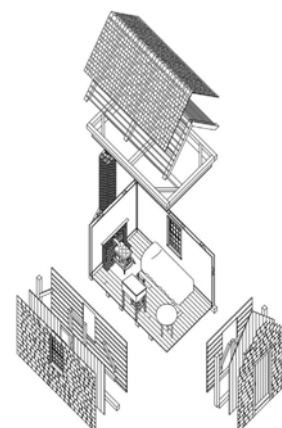
Dialectique dedans – dehors

Dans *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Gilles A. Tiberghien évoque une perspective intéressante sur la relation entre l'homme et l'espace, en mettant en avant la cabane comme un symbole de « déterritorialisation » pour reprendre un terme de Deleuze, et de désenracinement, mais aussi comme une ouverture vers de nouvelles façons de vivre et d'interagir avec le monde qui nous entoure. « Construire une cabane c'est précisément ne rien fonder » dit-il « même si cela n'exclut pas une expérience 'fondamentale' du sol et de l'environnement. Mais pas de stabilité ou de racines ». Par sa nature même, la cabane incarne cette idée de vivre en surface sans enracinement fixe, mais plutôt en communion constante avec l'environnement extérieur. Contrairement à la maison traditionnelle, qui symbolise stabilité et ancrage, la cabane est une construction modeste et transitoire qui invite à une expérience plus fluide de l'espace. Elle devient un site d'interaction où dedans et dehors se rejoignent plutôt qu'ils ne s'excluent.

Cette perspective s'inscrit notamment dans une vision culturelle américaine qui célèbre une mythologie de la route et du nomadisme, une réflexion qui provient en partie du transcendantalisme américain dont Thoreau est une figure majeure. *Le Log cabin* ou « cabane de rondins » est en effet originaire d'Amérique du Nord, c'est l'une des structures les plus répliquées à travers le monde en raison de sa simplicité et de sa polyvalence. Grâce à sa construction à partir de l'empilement et de l'assemblage de troncs d'arbres, son attrait principal réside dans son lien profond avec la formation de la culture américaine.

Dans *Walden ou la Vie dans les bois*, publié en 1854, Thoreau relate son expérience de vie dans une cabane qu'il avait construite près de l'étang de Walden, dans le Massachusetts aux Etats-Unis. Il explore des thèmes tels que l'autonomie individuelle, la simplicité volontaire, la relation entre l'homme et la nature, et la critique de la société de consommation émergente à son époque, des sujets toujours brûlants d'actualité. Il y raconte aussi comment il nettoyait sa maison en étalant au dehors tout son mobilier : « il fallait voir comment le soleil brillait sur ces objets, comment le vent soufflait librement ; les choses les plus familières ont l'air bien plus intéressantes quand elles sont dehors qu'à l'intérieur de la maison »

Photographie de la maison de Thoreau et dessin en vue éclatée



Dans *Le Sacrifice* de Tarkovski (1986), je ne pourrais considérer la maison comme une cabane, néanmoins cette dernière a cette étrange constitution qui rappelle celle qu'une cabane pourrait avoir. Tout d'abord, on peut entrer et sortir via une échelle depuis le premier étage, élément peu commun. Aussi, elle a des ouvertures qui forment de grandes percées dans l'architecture, permettant des points de vues en enfilade de l'extérieur vers le dehors opposé, créant ainsi des surcadres saisissants. Devant la façade extérieure sont aussi disposés tables, chaises, tableaux accrochés sur le mur extérieur comme si l'on était en vérité dedans. L'étrangeté de cette situation est renforcée par des cadrages très frontaux, rappelant une scène de théâtre, chaque accessoire et mobilier prend une dimension toute autre, la sensation est évocatrice de celle ressentie par Thoreau.

Le Sacrifice (1986)
Photogramme
Réa : Andreï Tarkovski
Décor : Anna Asp
Image : Sven Nykvist



(15) Gilles A. Tiberghien
*Notes sur la nature, la cabane et
quelques autres choses*, Paris :
Editions du félin, 2014, p. 40

« En fait dans les cabanes, la polarité intérieur-extérieur, constitutive de la maison, n'existe pas. La cabane est tout en extériorité : elle se prolonge dans la nature tout comme celle-ci la pénètre de part en part. » (15)

La cabane revisite ainsi la dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, non pour l'éliminer totalement, mais pour créer des espaces qui se traversent aisément, devenant ainsi réversibles.

Réversibilité extérieure / intérieure qui peut se sentir dans la picturalité d'une séquence du *Miroir* de Tarkovski (1975). Une séquence de rêve, ou de réminiscence trouble lorsqu'un coq traverse la fenêtre d'une cabane forestière. Etrange vision que cet animal qui ne devrait pas avoir sa place dans le foyer, pourtant il percute et brise la vitre depuis l'intérieur, éclatant le reflet des arbres, dont la verticalité bien vivante contraste avec l'horizontalité des rondins (arbres morts) ayant servis à la structure de la cabane.

Le Miroir (1975)
Photogrammes
Réa : Andreï Tarkovski
Décor : Nikolay Dvigubskiy
Image : Georgi Rerberg



Dans ce même film, le personnage principal relate en voix off ce rêve récurrent qu'il a de sa maison d'enfance, il revoit ces murs faits de rondins de bois, son entrée sombre, il sait qu'il rêve et pourtant il ne peut s'empêcher de continuer, il se force même à poursuivre ce rêve pour ne pas se réveiller, tenter ainsi de garder éternellement à l'esprit la sensation du bois, des pins de son enfance afin de rester au temps de sa jeunesse antérieure. Une traversée dans l'espace qui se fait donc aussi virtuellement. Dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard appuie cette idée :

« Dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes. Dès lors, tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonantes. »

Dans ce même ouvrage, Bachelard dit : « L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes ; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. »

Cela me fait penser au film de Bernardo Bertolucci, *Innocents : The Dreamers* (2003). A la fin du film, les trois jeunes gens confectionnent une cabane à l'intérieur de l'appartement qu'ils ont mis sens dessus-dessous. J'ai eu l'occasion de revoir ce film lors d'une séance de l'ADC au cinéma Le Grand Action en présence du chef décorateur Jean Rabasse. Il racontait que la cabane a été montée par l'équipe déco pendant un week-end, ils ont passé deux jours à se mettre à la place des personnages et n'ont utilisé que les matériaux qu'ils avaient à portée de main, sans sortir de l'appartement. La

(16) *Innocents : The Dreamers*
de Bernardo Bertolucci
(2003) (à 1:44:57)

cabane donc a été un assemblage de son entourage : le dehors est l'appartement, ce qui crée le dedans-cabane. Cet univers propre à Isabelle, Théo et Matthew s'il est imprégné du monde extérieur, est vécu de l'intérieur, jusqu'à ce qu'un pavé traverse une vitre de l'appartement et qu'Isabelle scande : « la rue est entrée dans la chambre ! » (16) irruption brutale qui met fin au rêve, fin à ce monde enfantin, l'hostilité a pénétré leur soyeux cocon, Peter Pan ne pourra pas le rester éternellement et doit sortir de sa cabane, l'heure est à la révolution.

Innocents : The Dreamers
(2003) Photogramme
Réa : Bernardo Bertolucci
Décor : Jean Rabasse
Image : Fabio Cianchetti



Le non-seuil

De par cette perméabilité entre extérieur et intérieur, la notion de seuil prend une dimension toute autre dans la cabane. Tiberghien décrit en ces mots :

« En réfléchissant sur les cabanes je me rendais compte [...] qu'elles brouillaient le rapport intérieur-extérieur et que le seuil, si important pour la maison, n'avait pas de vraie pertinence dans le cas des cabanes. La cabane étant dans la nature, la nature devient d'une certaine façon la cabane ; elle en étend indéfiniment l'espace comme le bateau sur la mer élargit l'horizon du voyageur à mesure qu'il se déplace. » (17)

(17) Gilles A. Tiberghien
*Notes sur la nature, la cabane et
quelques autres choses*, Paris :
Editions du félin, 2014, p. 37

Les différentes cabanes qui parsèment la région de l'Oregon aux Etats-Unis dans le film de Kelly Reichardt *First Cow* (2019) sont en parfaite cohésion avec cette idée. Par le traitement des couleurs et du bois utilisé pour la construction des cabanes, elles semblent presque être des produits de la nature et non des hommes. En effet, certaines sont fabriquées à partir de bois non travaillé, gardant encore toute leur écorce, comme si la cabane avait pris racine dans son environnement.

(18) Guillaume Richard « *First Cow* » de Kelly Reichardt : *Entre terre et ciel*. Le Rayon Vert, 13 Novembre 2020

Le choix des costumes participe également à apporter de nouvelles nuances dans ce camaïeu de marron, superposant aussi des matières et textures par couches ou lamelles comme différents branchages qui se fondent dans la nature. Evoquant ainsi l'homme en tant qu'être profondément lié à la nature, malgré « les problèmes et les paradoxes posés par notre espèce, depuis qu'elle s'est sédentarisée au néolithique, il y a 12.000 ans, en transformant le monde et en s'affranchissant lentement mais définitivement de sa condition animale ».(18)

Mathias De Jonghe, dans une étude du cinéma de Kelly Reichardt, évoque cette sensation : « l'impression tenace d'assister, face aux films de Reichardt, à la projection d'un document sur les textures du monde, ses sonorités, ses couleurs ». (19)

(19) Matthias De Jonghe, *Trouver le lieu de ses promenades : le cinéma de Kelly Reichardt au prisme des coordonnées de l'américanité* Le Rayon Vert, 3 décembre 2018.



First Cow (2019)

Photogrammes (ci-dessus et ci-dessous)
Réa : Kelly Reichardt
Décor : Anthony Gasparro
Image : Christopher Blauvelt

Dans mon film, si la cabane est constituée de portes et de fenêtres, elle n'a pas de réelle porte d'entrée. Il y a une notion de seuil plus métaphorique, c'est le passage dans un autre monde : celui fantastique de ces dunes en tissus, un univers créé par les jeunes filles. Après leurs morts, une nature renaît de l'intérieur lors de la scène finale, l'oasis est alors inversée, ce n'est pas ailleurs qu'elles la trouvent mais cette végétation née bien d'elles-mêmes. C'est un peu comme dans *First Cow* ; bien que l'on n'aperçoive pas dans mon film les ossements des deux protagonistes, celles-ci s'enracinent également dans leur environnement et intègrent l'ensemble du vivant, embrassant ainsi le microcosme qui les entoure et dont leur cabane ne les coupe pas. Cette dernière se désintègrera en poussière, tandis que les jeunes filles, comme Cookie et King-Lu dans le film de Reichardt, deviendront engrais pour la terre, et partie intégrante du monde.



J'ai voulu développer cette idée de non-seuil dans une séquence de rêve. Extraire une porte, une image de porte seule sans murs pour la soutenir, demeure-t-elle un seuil ? Bachelard dit « dans la porte est incarné un petit dieu de seuil », selon lui elle éveille en nous deux directions de songe, elle est « deux fois symbolique ». La porte ainsi est d'abord psychique, image que j'ai pu emprunter aux peintres surréalistes comme René Magritte et Dorothea Tanning.

Photogramme
de mon TFE
Au creux du sablier
Image : Jean-Mathieu
Fresneau



La porte en tant qu'ouverture où tout est possible, un portail vers l'inconscient représentant le choix et ses potentialités, elle peut enfermer nos peurs et nos désirs les plus secrets.

Une référence à un tableau de Dorothea Tanning pour son univers, ses teintes, son étrangeté.

Un clin d'œil à Magritte pour évoquer également mes études en Belgique. Ainsi créer un pont, un seuil entre deux villes, entre deux formations : celle de scénographie à La Cambre à Bruxelles pendant 3 ans, celle de décor de cinéma à la Fémis à Paris pendant 4 ans.

Dorothea Tanning *Maternity*
1946-47
Oil on canvas
56 x 48 in.



René Magritte, *La Victoire*
1939
Collection particulière
54x73 cm



La cabane n'ayant pas véritablement de seuil physique, sa petitesse et sa précarité nous font passer sans transition de l'intérieur à l'extérieur. On n'entre jamais dans la cabane, elle fait simplement partie du lieu, à peine plus accueillante que celui-ci. A la frontière entre intérieur et extérieur, la cabane devient un observatoire où l'on peut percevoir le vivant et réfléchir à notre condition humaine en relation avec celui-ci. La cabane nous offre le temps et le point de vue nécessaire pour nous interroger.

Elle devient un milieu, un « mi-lieu », offrant ainsi la possibilité de vivre dans un espace sans le modifier ni le mettre à distance.





UN LIEU MAUDIT

Partir pour devenir

En lisière de la ville, on embrasse la nature et le sauvage pour s'élever, devenir autre, en dehors des normes et de l'ordre établi. Mais le revers de ce retour à la nature se traduit par une crainte de l'isolement, une vision négative de cette marginalisation, celui qui se tient à l'écart est d'abord vu comme suspect. Lieu maudit dans le sens où il est rejeté par d'autres et par Dieu selon une bienséance chrétienne. Robert Harrison dans son essai sur les Forêts écrit ceci :

« Pendant le haut Moyen Age les vastes forêts de l'Europe du Nord couvraient le continent de leurs dômes en ténèbres, dans l'indifférence du temps. (...) Pour le nouvel ordre social médiéval qui se réorganisait sur la base de nouvelles institutions féodales et religieuses, les forêts étaient *foris*, à l'extérieur. C'est là que vivaient les proscrits, les fous, les amants, les brigands, les ermites, les saints, les lépreux, les maquisards, les fugitifs, les inadaptés, les persécutés, les hommes sauvages. Où pouvaient-ils aller ? Echapper à la loi et à la société des hommes, c'était se retrouver dans la forêt. Mais la vie en forêt était inqualifiable. Dans la forêt, on perdait toute humanité, on ne pouvait être qu'en deçà ou au-delà de toute humanité. »⁽²⁰⁾

⁽²⁰⁾ Robert Harrison, *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*
Champs essais 2010

Nombreux sont les exemples cinématographiques qui démontrent cette perte d'humanité.

Comme *Peau d'âne* de Jacques Demy (1970). Peau d'âne la « dégueulasse », la « crasseuse » arrivée en souillon après avoir fui son père, elle doit être cachée de la vue, même la Vieille qui crache des crapauds est dérangée par la mauvaise odeur de sa peau, et la chasse pour qu'elle aille nettoyer l'eau des cochons. Sa demeure est la hutte derrière une ferme, excentrée du village, tous la rejettent et peuvent à peine la voir. Son apparence lui vaut même une rumeur de méchanceté terrible comme si sa peau lui avait autant doté d'une terrible maladie que d'un caractère malveillant. Cette peau est à mettre en parallèle avec sa cabane délabrée, tombant en lambeaux tout comme sa peau de laquelle surgit parfois, par-dessus son épaule, quelques restes organiques. Peau comme cabane ne sont qu'enveloppes, coquilles où résident une certaine magie. Car l'âne était doué de pouvoirs magiques produisant par son derrière or et pierres précieuses. Sous le toit miteux de la cabane et sur la paille malpropre où dormaient les poules, s'abrite une princesse en exil s'entourant de quelques mobiliers bien précieux. L'âne, après qu'il ait été sacrifié pour le salut de la princesse, ne garde que ce qui le relie à sa nature la plus triviale : son odeur. Et une odeur abjecte, qui ne permet cependant

pas de camoufler l'extraordinaire beauté de celle qu'il revêt. A moins que la peau ne participe à sa beauté, comme si un obstacle de plus était nécessaire pour accéder à une nature toute autre, comme un secret bien gardé. L'image est encore une fois similaire à la cabane devant laquelle le prince se heurte contre une barrière invisible. Ne pouvant y avoir directement accès, il doit grimper un muret pour n'apercevoir la princesse que depuis une fenêtre en hauteur ; changer de point de vue pour accéder à une vérité plus profonde.

Peau d'Âne (1970)
Photogrammes (ci-contre et ci-dessous)
Réalisation : Jacques Demy
Décor : Jacques Dugied
Image : Ghislain Cloquet



C'est donc dans cette cabane qu'a lieu la transformation de la princesse. Dans ce lieu de réclusion, la princesse devient souillon et inversement. Prisonnière des désirs impensables d'un monarque, sa marraine la fée cherche à l'amener vers le droit chemin, elle aide sa filleule comme aux femmes d'aujourd'hui à dire « non ». Malheureusement ce refus des codes imposés est emprunt de conséquences à endurer. Assumer ce qui accompagne un refus c'est devenir Peau d'âne dans le conte, vision enjolivée de la femme devenue une bête monstrueuse qu'on avili, qu'on dénigre et qu'on calomnie. La liberté passe alors dans ce retrait, rechercher un havre de paix où l'on peut redevenir soi-même, accéder à une nature intérieure, se retirer du monde afin de revenir en souveraine.



Finalité moins heureuse dans *Le Secret de Brokeback Mountain* de Ang Lee (2006). Si les deux personnages Ennis del Mar et Jack Twist s'échappent dans les alpages pour élever des moutons, c'est par cette escapade et sous une tente que leur idylle se réalise. La tente qui s'apparente à la cabane en tant qu'abri éphémère et reconstructible mais

peut-être plus praticable que cette dernière. La tente devient un lieu qui permet la transgression, une libération par rapport à une morale hétéronormée établie dans la ville. Réalisation d'un interdit donc mais qui ne pourra pas se révéler au grand jour et restera caché à jamais. Leur amour ne pourra s'étendre au-delà des limites de la tente.

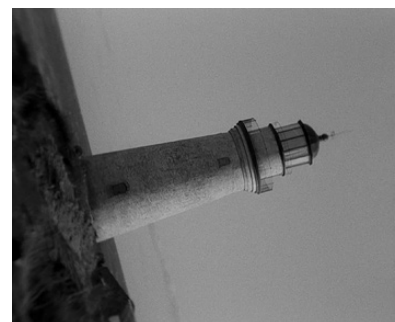
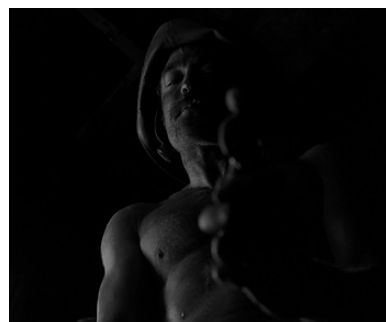
Le Secret de Brokeback Mountain
(2006) Photogramme
Réa : Ang Lee
Décor : Judy Becker
Image : Rodrigo Prieto



Il y a ainsi des choses qui se font à l'abri des regards et peuvent se concrétiser sous le toit chétif d'une cabane mise à l'écart. Ephraim Winslow incarné par Robert Pattinson dans *The Lighthouse* (2019) se masturbe dans le cabanon à débarras, une délivrance au sens donc le plus littéral de ce qui embarrassait parmi les objets qui encombrent. Le réalisateur Robert Eggers ironise sur le sort de ses personnages : « *nothing good happens when two men are trapped inside a giant phallus* »⁽²¹⁾. Après leurs missions du jour, les deux gardiens du phare se retrouvent chaque soir dans leur logis claustrophobe, mangent ensemble, se battent et se chamaillent sans arrêt, mais le font si passionnément qu'on pourrait croire à une danse homo-érotique. La tension apportée de par leurs regards durs et leurs mouvements de lutte pourrait ressembler à une étrange parade nuptiale si l'on mettait les plans au ralenti. Les deux hommes sexuellement frustrés se fixent, le bâtiment derrière eux en forme de pénis n'est pas sans connotations, la cabane en contrebas ne serait-elle pas alors une testicule remplie de semence ?

⁽²¹⁾ Interview dans AVClub de Robert Eggers par Katie Rife 17/10/19

The Lighthouse (2019)
Photogrammes
Réa : Robert Eggers
Décor : Craig Lathrop
Image : Jarin Blaschke



Pourtant, Winslow n'était pas si caché que ça, on apprend par un dialogue cru que Thomas Wake l'a aperçu, et peut-être même observé, s'adonner à ce « vice ».

Dans *La leçon de piano* de Jane Campion, la scène de voyeurisme des premiers ébats amoureux illustre également cette idée, regardant comme regardés sont vus à l'image. La cabane de Baines, isolée dans le bush, joue un rôle pivot dans la trajectoire d'Ada. Elle symbolise ce pont entre deux sociétés bien distinctes : les colons britanniques

et les maoris de la Nouvelle-Zélande ; entre le puritanisme de l'époque et une forme de sensualisme. Le personnage de Baines tout comme sa cabane est à cheval entre ces deux mondes. Par lui, en pénétrant le seuil de son habitat, Ada sort de cette société de conventions prohibitives et de ses obligations maritales. Tandis qu'il vient du même monde, Baines a su se fondre au sein d'une tribu d'autochtones, il s'est adapté à la différence, son apparence même s'est transformée de par ce tatouage sur son visage, marque indélébile d'une appartenance et refus radical de son passé. Tout comme la structure de sa demeure, plus fragile peut-être que la maison de Stewart avec sa toiture en feuille de palmier et ses planches d'où rentre l'air et l'humidité, mais qui s'inscrit en cohésion avec le territoire et fusionne même avec celui-ci.

Le contraste est en effet très marqué entre la cabane de Baines qui se fond dans les feuillages du paysage et celle de Stewart qui est certes construite à partir du bois local mais entourée de bois indigènes coupés et brûlés de manière agressive, laissant une vue désolée de cet environnement détruit par les colons. D'après le chef décorateur Andrew McAlpine, c'était une pratique courante parmi les nouveaux colons, signalant ainsi aux peuples maoris que leurs terres sacrées avaient été acquises, souvent pour l'échange de couvertures ou d'armes à feu. Une activité toujours courante au Brésil notamment.

The Piano (1993)
Photogrammes
Réa : Jane Campion
Décor : Andrew McAlpine
Image : Stuart Dryburgh



Dessin de recherche par le chef décorateur Andrew McAlpine pour la maison de Stewart représentant cette culture sur brûlis.



Andrew McAlpine
'The Piano' - 4
Giclée print of drawing in
charcoal. Original concept
drawing for the film
'The Piano, 1993'
Jane Campion
Edition of 5
40cm x 58cm
Unframed

De plus, Georges Baines via son illettrisme et son caractère quelque peu rustique est d'abord perçu comme un personnage grossier par Ada mais parce qu'elle le regarde encore par le prisme de la société occidentale qui juge et châtie en imposant des codes stricts.

Ainsi Ada en tant que muette ne dit rien et ne montre rien non plus. En partant de son Ecosse natale, c'est une femme qui a accepté (de force bien entendu) de ne pas être indépendante, en allant vivre dans un pays étranger sans réel mobile personnel pour s'unir avec un homme qu'elle ne connaît pas, elle s'enlise dans les mœurs de son époque comme dans la boue, ayant pour seule bouée de sauvetage son piano. Mais ce cheminement marécageux est en réalité une descente dans le monde sensuel, traversée nécessaire pour sentir à nouveau le vent, le froid, la pluie comme les caresses d'un homme qu'elle aime – se sentir vivre à nouveau après s'être retirée du monde. Une première traversée qui apparaît comme une noyade, elle chute dans la boue et s'embourbe, tâche ses vêtements, se débat peut-être contre son vécu d'antan et sort des sentiers battus – une noyade qu'elle effectue véritablement plus tard dans la mer. La cabane de Baines est un premier radeau sur lequel elle vient s'abriter, comme le vrai bateau à la fin qui l'emmène vers une vie nouvelle, là où elle pourra enfin être en accord avec toutes ses potentialités. Partir avec l'être aimé pour finalement le quitter dans la mort, atteindre la lisière de la vie pour s'affirmer en tant que sujet libre et résolu non pas pour l'amour d'un autre mais pour l'amour de soi.

(22) *La leçon de piano*,
Jane Campion, 1993
(à 1:48:25)

*« What a death !
What a chance !
What a surprise !
My will has chosen life ? »*(22)

Partir pour renaître, sortir de sa chrysalide emblématisée dans la forme cabane, passage intermédiaire qui lui permet de ressurgir sous une forme nouvelle et de prendre son envol. Retrouver enfin sa Volonté.

The Piano (1993)
Photogramme



Lieu d'occulte et de malédictions

La forêt symbolise souvent une sorte d'antichambre de l'Enfer, dans les films fantastiques et d'horreur, elle est le site qui regorge de magie noire et de mystères. Aux portes de la civilisation, elle inspire l'horreur et le trouble, révélatrice des maux d'une société malade.

Robert Harrison ouvre son essai *Forêts* en ces mots :

« La civilisation occidentale a défriché son espace au cœur des forêts. La ténébreuse lisière des bois marquait les limites de ses cultures, les frontières de ses cités, les bornes de son domaine institutionnel ; et au-delà, l'extravagance de son imagination. »⁽²³⁾

⁽²³⁾ Robert Harrison, *Forêts*,
Essai sur l'imaginaire occidental
Champs essais 2010

Les forêts sont ainsi souvent vues comme abominables car l'humanité s'étant détachée du monde animal est incompatible avec son environnement originel. Selon Harrison, les conceptions religieuses les plus archaïques ont traumatisé le rapport de l'humanité à la nature, et ont véritablement instauré la relation homme / nature comme un traumatisme.

De là l'image de la sorcière est née, puisant ses origines au Moyen-Age, se développant aussi par les peurs et superstitions créées par l'époque puritaine. La figure de la vieille femme isolée est souvent mise en parallèle avec des peurs plus profondes de la nature sauvage et de l'inconnu. La forêt, sombre et impénétrable, est son domaine de prédilection, symbolisant le chaos et les forces incontrôlables de la nature qui contrastent avec l'ordre de la vie puritaine.

Dans *The Witch* de Robert Eggers (2016) notamment, il y a l'image archétypale de la sorcière vivant dans sa cabane, sorte de tanière qui lui confère un aspect bestial. En effet, elle est d'abord montrée nue, morcelée par un éclairage à la bougie, en clair-obscur, on ne voit que sa chair abimée par l'âge qui s'agite, écrasant dans un tonneau ce qui semble être le corps du nouveau-né disparu. Telle un ours dans sa tanière, elle prend ensuite une apparence d'oiseau de nuit, sortant de son nid et lévitant sur un branchage devant la pleine lune.

The Witch (2016)
Photogrammes (ci-dessous et
page suivante)
Réa : Robert Eggers
Décor : Craig Lathrop
Image : Jarin Blaschke



On la revoit plus tard lorsque le jeune Caleb cherche à chasser quelques lapins pour faire face à la famine qui s'abat sur sa famille, et se retrouve nez à nez avec la sorcière, cette fois transformée en jeune femme séduisante. Sa demeure paraît presque être une structure naturelle avec son toit en mousse et feuillages, seul l'artifice de la porte et d'une fumée qui s'échappe du toit permet de comprendre qu'il s'agit d'une habitation humaine.



Il y a aussi, dans *The Witch*, la cabane servant de bergerie. Il s'agit d'un espace en apparence neutre, servant de seuil entre la maison, l'intérieur rassurant, et la forêt, extérieur menaçant, hostile et interdit. Ce lieu anodin est pourtant là où réside la source du mal : le diable en personne sous les traits du bouc Black Phillip sort de ses ombrages. C'est aussi là où toute une suite de péripéties surnaturelles survient : l'apparition de la sorcière, la disparition des jumeaux, la rencontre entre Thomasin et le diable pour finir sur la signature du pacte.

De ce lieu ordinaire, représenter l'idée que le danger n'est pas si loin, alors qu'on cherche à l'écarter quand il est parmi nous, dans le cœur même des hommes.



La reconstruction des chaumières datant de 1630 a été un long travail de recherches et de documentation d'après Robert Eggers et son chef décorateur Craig Lathrop. D'après le réalisateur, dans une interview pour *Slate magazine*, il raconte que lorsqu'ils se sont retrouvés tous les deux en voyage de recherche dans le Massachusetts, Lathrop en savait plus que les guides sur les maisons qu'ils visitaient. Lathrop était en effet très intransigeant quant à la création des décors du film, qui se rapprochaient davantage de structures réelles que de décors factices. Tout ce qui apparaît devant la caméra est fabriqué à partir des matériaux de construction qu'une famille puritaine de l'époque aurait utilisé, et ce avec des techniques et outils fidèles au contexte historique. Il y a eu bien entendu un mélange avec l'utilisation de technologies contemporaines comme des tronçonneuses et des vis pour placo afin de terminer le décor de façon rentable, rapide et responsable. Mais c'était nécessaire d'avoir des planches à clin en chêne rivetées à la main pour recouvrir les structures, des toits en chaume de roseau, ainsi que des clous forgés à la main pour rendre le monde crédible, pour ne citer que quelques exemples parmi de nombreux autres matériaux d'époque.

La recherche d'une grande authenticité permet aussi de rendre plus vivante, mais aussi plus prenante, toute la mythologie qui tourne autour de la sorcière, ce « *New-England Folktale* » comme nous indique le sous-titre du film. Pour comprendre pourquoi l'archétype de la sorcière est toujours si important et puissant de nos jours, il fallait remonter le temps jusqu'au début de la période moderne, lorsque la sorcière était une réalité. Et selon Eggers, le seul moyen d'y parvenir c'était d'être incroyablement précis. La justesse des décors participe donc à représenter les fondements de notre civilisation, même si nous avons progressé et que les chasses aux sorcières n'existent plus à proprement parler, notre inconscient n'a pas échappé ni à la laideur du passé ni aux ombres de ce phénomène qui persistent encore aujourd'hui.

Si ce n'est pas la sorcière, d'autres créatures monstrueuses sont créées sous l'effet des rumeurs et des légendes.

La cabane hurlante, *the Shrieking Shack*, dans *Harry Potter*, surtout visible dans le troisième film *Le prisonnier d'Azkaban* (2004), est, elle, le refuge de l'évadé Sirius Black, celui qui fuit la loi et le joug des Détraqueurs. Mais avant cela, tous la considèrent comme hantée, elle est entourée d'une terrible fable c'est pourquoi nul n'a essayé de s'y aventurer, ni même de s'en approcher. On découvre cependant dans les livres de J.K. Rowling qu'elle servait de refuge à Remus Lupin lorsqu'il se transformait en Loup Garou les soirs de pleine lune et poussait des cris tonitruants de douleur lorsque son corps s'étirait. La beauté ajoutée dans le film est la création de ce décor mobile par le chef décorateur Stuart Craig car les murs bougent comme s'ils se balançait sous l'effet du vent, avec l'ajout de grincements de bois comme si la cabane elle-même était vivante, à l'image du corps de Lupin qui craque en se métamorphosant.

Ainsi déchu de leurs humanités, l'homme-bête comme le fugitif sont marginalisés, mis à l'écart de la société.

Harry Potter and The Prisoner of Azkaban (2004)
Photogrammes
Réa : Alfonso Cuarón
Décor : Stuart Craig
Image : Michael Seresin



Une marginalisation qui se produit également dans *Twin Peaks* de David Lynch – autant dans le film que dans les trois saisons de la série – dans cette contrée bûcheronne, les cabanes disséminées dans la forêt sont le théâtre d’occultes extorsions comme de transactions mafieuses. Chargées d’ambivalences, elles abritent orgies, meurtres rituels, tout autant qu’histoires d’amour secrètes et révélations surnaturelles (on se rappelle du discours de la femme à la bûche, celle que tous dans la ville prennent pour folle, qui transmet les dires de sa bûche à Cooper lorsqu’il vient la voir chez elle).

Ainsi, la cabane lynchienne est d’abord maudite. Le Shérif Harry S. Truman annonce à l’agent Dale Cooper dès le début :

(24) *Twin Peaks*,
David Lynch,
1990 - S1 Ep.3

« *There is a sort of evil out there. Something very, very strange in these old woods. Call it what you want. A darkness, a presence. It takes many forms, but it's been out there for as long as anyone can remember and we've always been here to fight it.* »⁽²⁴⁾



*Twin Peaks : Fire Walk
With Me* (1992)
Photogrammes
Réa : David Lynch
Décor : Patricia Norris
Image : Ronald Victor
Garcia

Dans le film *Fire Walk With Me* (1992), on se détache davantage de cet onirisme velouté créé dans la série et l’horreur se montre frontalement. Le mal comme le mâle a pénétré le foyer sous la forme de Bob qui est en réalité le père de Laura Palmer, Leland Palmer, et la viole dans sa chambre. Laura condamnée à endurer les pires souffrances se perd dans le vice pour tenter de reprendre le contrôle dans cette tragédie familiale. Alors qu’elle fuit sa maison hantée, là où la cruauté s’infiltré jusque derrière les meubles, sous le ventilateur, Laura s’échappe dans la forêt de Ghostwood, ce bois fantôme qui porte bien son nom, et c’est là qu’elle y termine sa course.

En essayant de reprendre le contrôle sur son corps bafoué, elle le donne à Leo Johnson et Jacques Renault dans une cabane reculée. Elle fait le choix d’y être et de se donner à ces hommes puisque sa maison a perdu toute portée protectrice, le familial est corrompu alors il faut trouver le réconfort ailleurs. Ce n’est ni avec James ni avec Bobby qu’elle le trouvera car ils lui offrent une intimité qui lui est diamétralement étrangère

Sans aucun repère, elle se retrouve séquestrée avec Ronette Pulaski dans cette cabane à l’abri des regards. A leur grand malheur, c’est Leland qui les retrouve et les observe furieux depuis une fenêtre. Alors qu’on pourrait espérer pendant un court instant à une résolution heureuse - un père venu à la rescousse de sa fille malgré tout - les cris de Laura sont encore plus désespérés lorsqu’elle l’aperçoit. Il sort les deux filles ligotées de la cabane pour les emmener dans un wagon abandonné. Dernier train vers la mort pour Laura.

La cabane en purgatoire, ultime épreuve avant d’être châtiée définitivement.

*Twin Peaks : Fire Walk
With Me* (1992)
Photogrammes
Réa : David Lynch
Décor : Patricia Norris
Image : Ronald Victor
Garcia



Laura symbolise le cauchemar éveillé d'une Amérique violente. Elle est en réalité comme une petite fille cherchant au fond des bois son double, son moi à la fois superficiel et profond, cherchant à apaiser sa soif d'amour dans une cabane de rondins, lieu de rencontres clandestines.

J'ai voulu citer différents exemples qui illustrent un monde occidental et en particulier une Amérique à l'inconscient lourd de traumatismes. Dans *Twin Peaks*, il s'agit d'une petite bourgade apparemment tranquille, mais qui dissimule profondément ses secrets, qui cache ses cadavres loin dans la forêt, loin des regards indiscrets.

La cabane dans les bois recèle ainsi de nombreux monstres tapis dans l'ombre, incarnant une libido rampante, des désirs inassouvis, et des rêves sordides ou beaucoup trop obscurs pour affronter la lumière. La création de ces monstres sert à révéler ce qui est caché, la cabane les enracine dans une matérialité concrète.

Faire feu de tout bois

Toujours dans *Twin Peaks*, la forêt est partout, elle hante le générique de la série avec sa scierie, comme elle apparaît sous la forme de la Femme à la bûche, murmurant à « Boucle d'Or » de ne pas s'aventurer trop loin, sous peine de s'y perdre dans ce bois mystique. Robert Harrison rappelle une dénomination de la forêt :

⁽²⁵⁾ Robert Harrison, *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*
Champs essais 2010

« On appelait souvent les forêts *locus nemini*, lieu n'appartenant à personne (il est probable que le mot latin *nemus* lui-même, qui signifie bois, vient de *nemo*, qui signifie personne). » ⁽²⁵⁾

Nemo étant une contraction de *ne hemo*, signifiant pas un homme en latin. Ainsi « dans la forêt on n'était personne – *nemo* », Laura cherchait-elle précisément à devenir ça : personne ? « *left to wander the earth alone* » à l'instar de Nobody dans *Dead Man* de Jim Jarmush (1995), nom que porte l'Indien, celui qui accompagne William Blake dans son dernier voyage, jusqu'aux rivages de la mort.

Le feu du titre du film est un feu qui se consume, réduisant tout en cendre et en fumée, à l'image de Laura qui s'éteint.

Dans *Twin Peaks*, un animisme hérité des Amérindiens prédomine : les éléments sont des entités magiques qui jouent un rôle central dans le récit. Le feu incarne une énergie maléfique, un élément immatériel qu'il s'agit d'attiser chez ses victimes. Dans la troisième saison, *The Return* (2017), un Woodsman insiste pour demander « du feu » pour allumer sa cigarette, rappelant Bob qui, dans l'enfance de Leland Palmer, lui demandait s'il voulait jouer avec le feu. Ces deux questions fonctionnent comme des incantations, des formules sacrées. Plus tard, Hawk évoque un « black fire », un feu qui, utilisé à des fins malveillantes, devient noir comme de la suie, un feu démoniaque qui engendre la maladie. Les esprits de la Loge Noire sont plongés dans ce feu, les Woodsmen en sont calcinés, et la ville de Twin Peaks elle-même en est contaminée. La Femme à la bûche en a été victime notamment : son mari, un bûcheron, est mort dans un incendie forestier. Elle déclare :

Twin Peaks :
The Return (2017)
Photogrammes
Réa : David Lynch
Décor : Ruth De Jong
Image : Peter Deming

« *He met the devil. The devil took the form of fire. Fire is the devil hiding like a coward in the smoke* » (S1 Ep5)



Le feu serait ainsi l'instrument du diable.

Bachelard, dans sa *Psychanalyse du feu* développe en ce sens :

« Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle. »⁽²⁶⁾

⁽²⁶⁾ Gaston Bachelard
La psychanalyse du feu
Folio essais 1985

Il y a ainsi quelque chose de mystique et d'ambivalent dans l'élément feu, symbolisme porté à l'image dans de nombreux films. Le bois, immense réservoir à magies et ressources, aussi en tant que matériau éminemment inflammable, feu et bois sont donc intrinsèquement liés. La maison attend l'homme comme le bois exige le feu. Ce motif de la cabane en feu se répète et se répond à travers l'histoire du cinéma à différentes époques.

Pour en citer quelques exemples : *Le Miroir* de Andreï Tarkovski (1975), *Les Sept Samourais* par Akira Kurosawa (1954) ou encore *Requiem pour un massacre* de Elem Klimov (1985). Des thématiques font échos à travers ces films : fin de l'enfance et de ce havre de paix que représentait la grange familiale dans *Le Miroir*, comme dans *Requiem*, mais tous se situent dans un contexte de guerre.



De par la vulnérabilité du bois, figurer la cabane comme structure éphémère et périssable symbolisant le temps qui passe, mais aussi en tant qu'abstraction ésotérique.

J'aimerais m'attarder davantage sur un exemple plus contemporain : *Midsommar* de Ari Aster (2019). Par la cabane, la représentation d'un temple réduite à sa plus simple expression : un toit posé sur le sol.

Lorsque les protagonistes arrivent dans ce village en Suède pour fêter un festival néo-païen, il se retrouvent rapidement face à un temple. Ce temple qui saute à la vue de par sa couleur jaune et solaire, contraste avec les autres bâtis aux boiseries grises et brunes. Il apparaît ainsi toujours dans la perspective de l'image mais on n'y pénètre qu'à la fin, lors du rituel final. Rapprochement qui se fait petit à petit, comme un zoom qui s'étend dans la durée du film. Il est différent des autres constructions par sa forme triangulaire qui s'élève vers le ciel, lui apportant ainsi une aura divine. Les autres maisons ont une architecture plus expressive et oblique, elles semblent s'enfoncer dans le sol, évoquant l'idée d'une communauté bien ancrée sur son territoire, au rites terrestres et anciens. Alors que l'on peut rentrer partout, qu'il n'y a pas de division ni de sexe, ni de statut, ni d'âge entre les personnes de cette communauté, le temple reste un lieu interdit et fermé à ceux qui ne font pas partie des initiés.

Midsommar (2019)
Photogrammes
Réalisation : Ari Aster
Décor : Henrik Svensson
Image : Pawel Pogorzelski



La scène finale représentant l'ultime sacrifice a lieu dans ce temple. La paille posée au sol s'embrase, enflammant l'ensemble du bâtiment. Christian, paralysé par les drogues, reste silencieux alors qu'il prend feu, tandis qu'Ingemar et Ulf poussent des cris perçants en étant consumés par les flammes. Les Hårgans, rassemblés à l'extérieur du temple, observent la scène en criant à leur tour, ils hurlent afin de partager la douleur

de ceux qu'ils regardent, vivant ainsi en totale empathie des gens qu'ils ont pourtant sacrifiés. Dani, vêtue de son costume de Reine, sanglote avant de retrouver son calme, puis sourit en regardant le temple en feu. Le film se termine sur cette image, figée sur son visage ambigu. Fin donc cathartique pour une communauté unie dans la douleur et le sacrifice.

Le feu apparaît donc ici comme un bien purificateur, à l'inverse de *Twin Peaks*, il a une portée bénéfique. Meurtrier certes, mais pour le bien du plus grand nombre. Pour Dani en particulier, elle fait le choix de sacrifier Christian pour en finir avec sa souffrance. Brûler pour renaître, comme un phénix, se défaire de son lourd passé, de sa douleur et de ses traumatismes.

Midsommar (2019)
Photogrammes
Réa : Ari Aster
Décor : Henrik Svensson
Image : Pawel Pogorzelski



Une image du temple en feu qui se retrouve dans *Mandy* de Panos Cosmatos (2018), mais prenant une tournure autre. Lorsque Red Miller incarné par Nicolas Cage se lance dans une quête vengeresse démente pour tuer les meurtriers de sa femme, le temple de ce groupe malfaisant brûle, bouquet final pour assouvir sa soif de vengeance. Cependant derrière cette surenchère sanglante se cache une réflexion plus profonde sur les États-Unis des années 80, symbolisée par une esthétique apocalyptique, et le détournement des idéaux hippies par l'extrême-droite. Le meurtre de Mandy marque ainsi la fin de l'innocence et la perte des valeurs. Le feu qui brûle n'a plus rien de purificateur, il met juste à néant des idéaux déjà brisés par un monde régi par la guerre et la violence.

Mandy (2018)
Photogrammes
Réa : Panos Cosmatos
Décor : Hubert Pouille
Image : Benjamin Loeb



A croire que lorsque l'homme façonne la nature, la tord dans ce qu'elle n'est pas, il y aurait une répercussion divine. Une répercussion qui s'illustre souvent sous une forme apocalyptique.

Apocalypse

L'apocalypse comme réponse face aux courroux des dieux.

C'est l'histoire même du Déluge de la Genèse dans l'Ancient Testament.

« Et l'Éternel vit que la méchanceté de l'homme était grande sur la terre, et que toute l'imagination des pensées de son cœur n'était que méchanceté en tout temps. Et l'Éternel se repentit d'avoir fait de l'homme sur la terre, et il s'en affligea dans son cœur. Et l'Éternel dit : J'exterminerai de dessus la face de la terre l'homme que j'ai créé, depuis l'homme jusqu'au bétail, jusqu'aux reptiles, et jusqu'aux oiseaux des cieux, car je me repens de les avoir faits. » *Genèse 6 : 5-7*

Seul Noé, un homme juste et intègre, obtint la faveur de Dieu. Ce dernier annonça à Noé qu'il avait décidé de faire périr l'humanité en provoquant un déluge qui anéantirait toute vie sur terre. Il ordonna à Noé de bâtir une arche en bois de pin, avec des instructions précises pour la construire, il lui dit notamment :

« Tu feras à l'arche un toit à pignon que tu fixeras à une coudée au-dessus d'elle. Tu mettras l'entrée de l'arche sur le côté, puis tu lui feras un étage inférieur, un second et un troisième. » *Genèse 6 : 13*

Je cite la Genèse pour la mettre en parallèle avec mon film. Si ce rapport n'a pas été tout à fait conscientisé lors de ma préparation, peut-être qu'il y a eu des réminiscences inconscientes de mon passé de catéchisme. Car en retombant sur ça par hasard, je vois en l'image des deux jeunes filles les dernières rescapées du déluge orchestré par Dieu. Si ce n'est plus Noé et son arche, c'est les deux sœurs dans leur cabane, peut-être le haut de l'arche ensevelie dans le sable ? Sa toiture est précisément en pignon comme celle de Noé.

L'étendue de sable tout autour d'elle, les coquillages qui parsèment le sol sont les vestiges d'un océan évaporé. Lentement, les eaux se retirèrent de la terre.

Photogramme
de mon TFE
Au creux du sablier
Image : Jean-Mathieu
Fresneau



Si elles meurent cependant, à l'inverse de Noé, c'est pour donner leurs corps afin d'engendrer une nouvelle nature. C'est aussi dire qu'au rythme où nous allons, l'espèce humaine touche peut-être à sa fin, mais que la vie persistera toujours sur cette planète, que ce soit avec ou sans nous.

Dans *Melancholia* de Lars Von Trier (2011), l'apocalypse est plus un phénomène astrophysique que divin.

Dans son film, Lars Von Trier tisse une toile narrative qui lie la dépression profonde de Justine à l'approche apocalyptique d'une planète géante, Melancholia, comme si la dépression et la fin de toute chose partageait une essence commune.

Au fil du récit apparaît le plus jeune personnage : Léo, le neveu de Justine et fils de Claire. Même si ses venues sont courtes et éparées, il questionne sa tante d'une interrogation qui se répète : « *when are we gonna build caves together ?* », à Justine de lui répondre à la fin, pour éviter de lui annoncer la mort de son père : « *He's forgotten about the magic cave* » Cette cave sera en réalité une sorte de tipi, fabriquée dans sa plus grande simplicité : quelques bouts de bois s'assemblant dans la hauteur. Cette forme épurée se retrouve auparavant dans l'objet qu'il fabrique pour mesurer le rapprochement de la planète à l'aide d'un bâton et d'un fil de fer. Cet enfant âgé de 6 ans confectionne un objet bien plus certain que le télescope onéreux de son père. En proposant cet objet de mesure, le jeune Léo s'impose tel un oracle, transcendant ainsi son statut d'enfant et se défaisant de sa nature naïve et fragile. Mais c'est en fait cette fragilité qui en fait sa force. Comme le tipi, Léo, Claire et Justine s'y installent en son centre, ainsi rassemblés, cela leur donne la force et le courage pour attendre la fin. Léo est en fait l'initiateur d'un rituel pour implanter le *templum* ultime, délimitant ainsi cet espace sacré confectionné rien que pour et par sa famille. Cette espèce de cocon, si chétif soit-il, sera le dernier abri pour les trois personnages mais permettra de faciliter leur sort à venir.

Melancholia (2011)
Photogrammes
Réa : Panos Cosmatos
Décor : Hubert Pouille
Image : Benjamin Loeb



La hutte

De cette forme de tipi, on en vient à la hutte.

De par leur fragilité face aux aléas climatiques et naturels, et alors que leurs conceptions peuvent être vues de manière similaire, la hutte diffère de la cabane en ce qu'elle est l'expression d'une tradition culturelle :

« Les constructeurs de ces structures, selon le théoricien de l'architecture Christopher Alexander, ne mettent pas consciemment en œuvre des plans qu'ils auraient eux-mêmes dessinés ; ils se soumettent à la reproduction de formes sanctifiées par le poids de la tradition. En ce sens leurs constructions ne sont pas « naturelles ». (...) Bien que les matériaux bruts de la hutte soient fournis par la nature, la forme est ajoutée par la culture, présente inconsciemment dans l'esprit des hommes et transmise de génération en génération par la force de la coutume et de l'habitude. L'on suppose qu'au moment de la construction de la hutte, cette forme idéale est projetée sur le substrat du monde matériel. » ⁽²⁷⁾

⁽²⁷⁾ Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*. Editions Points Essais 2018 p.327

Dans la construction de mon décor, j'ai voulu reprendre quelques éléments structurels de la hutte conique que Tim Ingold décrit : « la charpente est faite de longs poteaux en bois qui convergent au sommet et s'écartent au niveau du sol, formant ainsi un périmètre. » ⁽²⁸⁾ Et à la place des peaux, faute d'avoir des animaux sauvages, ce sont des tissus abîmés et plastiques qui recouvrent cette structure.

⁽²⁸⁾ Ibid p.321

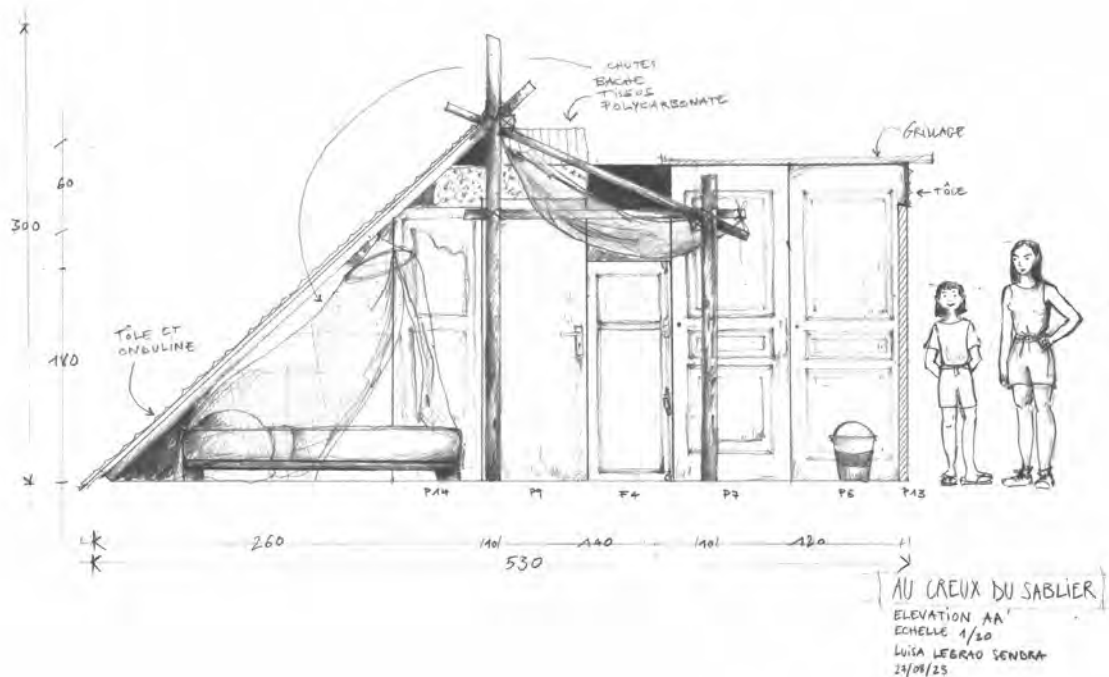
Ainsi ce n'est plus un patchwork de peaux de caribou mais de chute et coupons de tissus, vêtements, sac et bâches plastiques chinés au Marché Saint-Pierre, dans des friperies ainsi que des récupérations de vêtements que des amis ou moi-même n'utilisaient plus. Ces matériaux comme trace pérenne du passage de l'homme, qui mettent une éternité à se dégrader.

Tissus étalés sur le plateau pour la création de patchwork



Le sommet de la charpente reste également à découvert, mais je regrette de ne pas avoir réussi à faire ressentir cette sensation si singulière que l'anthropologue décrit : « en cet instant de révélation, je compris ce que signifiait habiter un monde de terre et de ciel. C'était à la fois être baigné de lumière et absorbé par le monde sensible. »⁽²⁹⁾ S'il y a des ouvertures d'où transperce la lumière, cela se fait de manière plus aléatoire et n'a pas ce puit central à son sommet.

(29) Ibid
p.321



Plan de conception
de mon TFE
Au creux du sablier

Tim Ingold poursuit :

« Mais je réalisai également à quel point la vision du paysage à laquelle m'avait habituée mon éducation était liée à une architecture particulière : un habitat où chaque pièce est pourvue d'un sol dur, d'un plafond et de fenêtres posées sur des murs verticaux. Imaginez que vous résidez vous-même dans un appartement moderne de banlieue, avec d'immenses baies vitrées qui vous offrent une vue panoramique imprenable sur la campagne environnante. Lorsque vous regardez à l'extérieur à travers les fenêtres, vous voyez la terre s'étendre à tel point qu'elle semble rencontrer le ciel le long de l'horizon lointain. À l'intérieur de la hutte, en revanche, pas le moindre horizon. La terre et le ciel, loin de se diviser dans le lointain, semblaient plutôt s'unir au centre même du lieu où je me trouvais. Enveloppé dans la hutte, je me sentis pourtant ouvert au monde. Il ne s'agissait pourtant pas d'un paysage, c'était ce que j'appelais désormais la terre-ciel. »⁽³⁰⁾

(30) Ibid
p.324

Dans *Killers of The Flower Moon* de Martin Scorsese (2023), le premier plan commence sur cette ouverture aérienne d'une hutte, laissant pénétrer la lumière en son centre et plongeant le reste de l'habitat dans une pénombre.

Le sol, fait de terre, « n'est pas une simple plateforme », il est littéralement ce que Ingold relate, il s'agit « d'une matrice protectrice qui supporte et nourrit les vies de ses habitants, de la même manière que le sol, au-delà de sa circonférence, alimente la végétation qui s'y développe et la vie animale qui s'en nourrit. ». « Le sol qui se trouve à l'intérieur de la hutte ressemble à celui qui se trouve à l'extérieur, puisque comme la terre environnante, il fournit abri et nourriture. « C'est ce sur quoi et en quoi », comme le

(31) Ibid
p.339

remarque Heidegger (...) l'homme fonde son séjour ». » (31) Et un sol plus riche qu'il n'en a l'air, car il s'avèrera être la source de richesse du peuple Osage étant fertile en pétrole. Fortune qui les mènera vers leur perte, ils quittent leur verticalité entre terre et ciel, comme le geyser de pétrole, pour s'installer dans l'horizontalité des maisons occidentales. Pensant s'élever, la plupart d'entre eux finiront enterrés.



*Killers of The Flower
Moon (2023)
Photogrammes
Réa : Martin Scorsese
Décor : Jack Fisk
Image : Rodrigo Prieto*

Dans *La fleur de Buriti* (2023) de Renée Nader Messori et João Salaviza, les habitations du peuple Krahô dans le nord du Brésil ne prennent pas tout à fait la même forme que la hutte conique décrite par Tim Ingold ni celle représentée dans le film de Scorsese.

En effet, elles sont faites d'une charpente de bois avec murs et toit tissés à partir de feuilles de palmier séchées, et, si elles n'ont pas cette même enveloppe close avec un puit de lumière à son sommet, elles sont « cousue[s] dans le tissu même de la terre. » Ainsi, par la technique du tissage à l'aide de feuilles de palmier et autres matériaux naturels, faire des choses à partir de ce que la nature nous offre. C'est redonner une nouvelle vie à cette végétation morte.

On voit les Krahô dormir dans ces huttes qui les protègent du vent et des intempéries, elles sont ouvertes sur la nature pour protéger les corps pendant la nuit, tandis que les esprits sont libres de sortir, de divaguer et revenir au grès de leurs envies. Une structure ouverte à l'image de leurs corps qui laissent échapper leurs âmes la nuit tombée, sans les enfermer.

La nature est toujours présente dans ces demeures créées par ce peuple autochtone, et ce, jusqu'au sol car ils dorment sur de fines nattes, pour sentir la profondeur de la terre qui les soutient. Non pas sur des matelas, utilisés par les « Cupé », les hommes blancs, qui sont en hauteur et s'enfoncent, et qui empêchent de se laisser aller au rêve. En effet dans la ville, Patpro, la mère de Jotât, nous dit qu'elle ne rêve pas. Dans le village on rêve davantage, celui-ci prend même une place centrale, et fait partie du quotidien. On résout des problèmes et des conflits ancestraux par le biais des rêves. Dans les villes, à l'inverse, on se barricade dans les immeubles, ces hauteurs vertigineuses nous empêchent de laisser nos âmes vagabonder.

Dans ce film brésilien, on assiste à une réelle vie en communauté. Tous dorment, cuisinent et accouchent ensemble, les choses sont ouvertes autant à la nature qu'au regard de l'autre. L'empathie de la douleur comme de la joie sont des choses

communes et partagées. Car lorsque l'on pleure, tout autour les choses pleurent avec eux, des chants se mêlent aux plaintes, la brume se lève pour accompagner les esprits troublés, la rivière elle-même semble larmoyante. On est ouvert et on se dévoile à l'autre, mieux : ce n'est pas un dévoilement, c'est d'emblée, un fait établi. Le corps de l'autre est nu et montré. Nous, occidentaux, nous nous voilons du regard de l'autre autant dans nos maisons fermées que derrière nos vêtements. On est enfermés dans notre individualité comme dans notre corps. La nudité est bannie au statut d'impudeur et d'indécence. La nudité chez les Krahô est aussi naturelle que les ouvertures de leurs huttes, il y a quelque chose de plus instinctif et fluide.

La fleur de Buriti (2023)

Photogrammes

ci-contre et ci-dessous

Réa : Renée Nader Messora

& João Salaviza

Décor : Angeles García

Frinchaboy

Image : Renée Nader

Messora



Ainsi deux conceptions de la terre s'opposent : l'une considère la terre comme une source de vie et une partie intégrante de l'identité. L'autre est motivée par le profit, et cherche à déposséder les habitants de leurs forêts jugées non productives.

Ces frictions entre le monde ancestral et le monde moderne atteignent leur apogée dans le film lors d'une veillée nocturne où est raconté un massacre survenu en 1940. Un village entier a été exterminé au nom de grands propriétaires terriens avides de nouveaux espaces pour leur bétail. Un conflit qui persiste encore aujourd'hui, on le voit dans le film lorsque Patpro se rend à Brasília, au grand rassemblement des communautés indigènes, alors menacées par la politique de déforestation du président Jair Bolsonaro. Si Lula a désormais succédé à Bolsonaro, le combat des autochtones est loin d'être achevé.

« En comparaison de toute communauté locale singulière, aussi proche ou éloignée soit elle, l'Occident fait figure de « monde extérieur », de « société globale » ou de « majorité ». C'est un monde caractérisé de façon négative, par l'expérience de la non-appartenance ou de l'aliénation, un monde où l'uniformité de masse a dépassé la diversité de la tradition, et dans lequel tout homme existe non pour les autres mais uniquement pour lui-même. »⁽³²⁾

⁽³²⁾ Ibid
p.359







RESISTANCE ET UTOPIE

Les cabanes choisies

La cabane a ainsi été vue comme un lieu d'exposition continue de soi aux autres et au monde extérieur. Elle peut être interprétée à la fois comme une épreuve et comme une chance. En nous confrontant à notre fragilité et notre vulnérabilité, la cabane nous pousse à reconsidérer notre relation à l'espace et à réimaginer notre façon d'habiter le monde.

Vivre en marge, en dehors du monde, comme une retraite temporaire, c'est ce que plusieurs architectes ont cherché à créer.

(33) Marc-Antoine Laugier
(1713-1769) *Essai sur
l'architecture*, Editions Pierre
Mardaga, Bruxelles 1979, p.8



Une gravure représentant l'image de la cabane primitive apparaît dans le frontispice de l'*Essai sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier, qu'il décrit en ce sens :

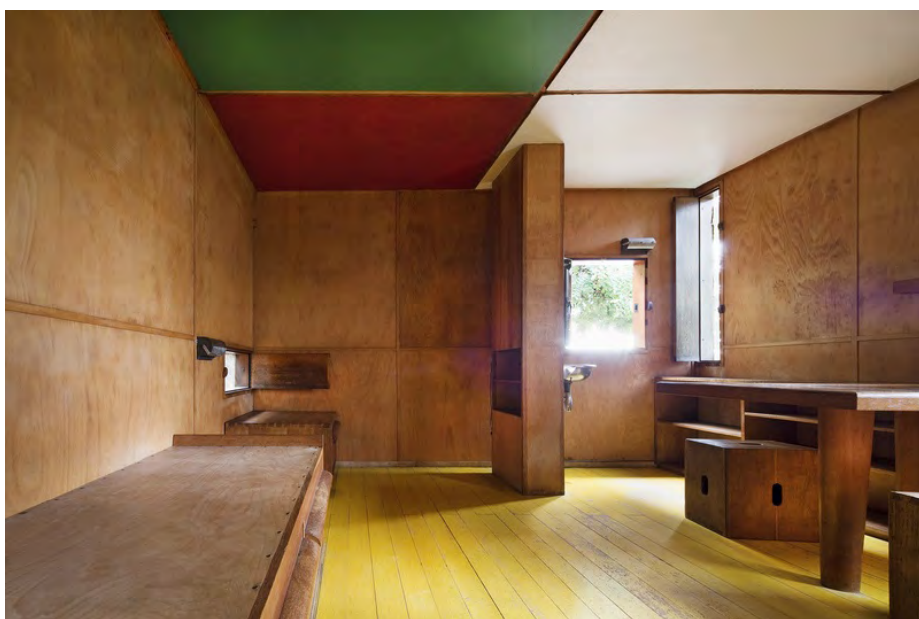
« Telle est la marche de la simple nature : c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé les magnificences de l'Architecture. C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablements. Enfin, les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons : voilà ce que tous les Maîtres de l'art ont reconnu. »⁽³³⁾

Ainsi la cabane constitue un archétype fondamental dans l'histoire de l'architecture et symbolise un idéal esthétique que les architectes devraient poursuivre. Cette vision de la cabane comme modèle de beauté et de simplicité a traversé les siècles et influencé des courants architecturaux majeurs, du rationalisme d'Eugène Viollet-le-Duc au XIX^{ème} siècle au modernisme de Le Corbusier au XX^{ème} siècle. La tendance vers une architecture minimaliste, dépourvue d'ornements excessifs et axée sur une structure poteau-poutre clairement définie, découle directement de cette pensée, même si le béton armé a pris la place du bois traditionnel.

La cabane incarne un idéal de pureté et de simplicité, une vision d'une société non corrompue par la sophistication excessive, qui serait plus de l'ordre du caprice esthétique. Ainsi des cabanes d'architectes s'érigent et revêtent des idées novatrices sur la manière de vivre et d'habiter, formant des structures variées, mais qui soutiennent des idées de vie parfois opposées.

Le Corbusier, par exemple a choisi de passer ses derniers étés dans un cabanon à Roquebrune-Cap-Martin, qu'il a construit en 1952, exemplifiant cet idéal par un espace ergonomique et fonctionnaliste. Il déclare à propos de son cabanon :

« J'ai un château sur la côte d'Azur, qui a 3,66 mètres par 3,66 mètres. C'est pour ma femme, c'est extravagant de confort, de gentillesse. »



Intérieur du Cabanon et la vue vers le sud-ouest © Fondation Le Corbusier / ADAGP - Photographe Manuel Bougot

Le lavabo et la fenêtre donnant sur le caroubier © Fondation Le Corbusier / ADAGP - Photographe Manuel Bougot

Il a ainsi construit son cabanon selon les règles de dimensions harmonieuses définies dans le « Modulus », plus adapté à la morphologie humaine.

Il a su allier l'authenticité des cabanes de trappeur aux principes fonctionnalistes du mouvement moderne en architecture. Ce mouvement insiste sur la conception de structures habitables minimales, regroupant plusieurs fonctions essentielles. Ainsi, sous la toiture inclinée du Cabanon, un espace carré de 3,66 x 3,66 mètres et 2,26 mètres de hauteur intègre astucieusement un coin de travail, un espace de repos, des toilettes, un lavabo, une table, des rangements et un porte-manteau. La structure ainsi que tous ces éléments en bois ont été préfabriqués en Corse par l'Entreprise Barberis, et ont été assemblés sur place de manière semblable à un jeu de Meccano, rejoignant ainsi la dimension enfantine de la cabane à un véritable savoir-faire architectural. Cherchant à vivre en osmose avec la nature, l'architecte a aussi fait une sorte de salle de bain improvisée et se douchait en plein air à l'abri des feuillages.

En juillet 2016, suite à un processus de concertation approfondi, le Comité du patrimoine mondial de l'UNESCO a pris la décision d'inscrire l'œuvre architecturale de Le Corbusier sur la liste du patrimoine mondial. Cette décision témoigne de l'importance capitale de Le Corbusier dans l'évolution de l'architecture moderne et assure la préservation et la transmission de son œuvre aux générations futures.

Regard sur le caroubier
depuis la fenêtre du
Cabanon © Fondation
Le Corbusier / ADAGP
- Photographe Willy
Boesiger



Il y aura au moins une cabane véritablement pérenne dans l'histoire, même si elle appartient à un monde de privilégiés.

Aussi on voit apparaître aujourd'hui des formes d'habitat touristique s'inspirant de la cabane tout en proposant tout le confort d'une maison contemporaine. Cette formule appelée « *glamping* » (contraction aberrante de glamour et camping) montre aussi comment la cabane peut être exploitée par le marketing sous la forme d'un faux précaire, mettant en avant de (fausses) valeurs écologiques (*greenwashing*) en proposant une expérience de niche pour un public relativement aisé. Une forme qui tourne de manière sinistre la précarité à quelque chose de dérisoire. Jouant comme un enfant gâté avec ce qui fait la gravité d'une époque, l'envie de savoir ce que ça ferait de ne pas avoir de maison, alors qu'on en a une.

L'incohérence et le ridicule de ce type de projet est d'ailleurs très bien démontré dans *Le mal n'existe pas* de Ryusuke Hamaguchi (2024), où un projet de *glamping* cherche à s'installer dans un village près de Tokyo, faisant fi des ressources de naturelles, de la faune comme de la flore.

A l'inverse, celui qui se défait véritablement de tout ses biens, on pourrait se rappeler de Diogène, philosophe Grec de l'Antiquité, qui a fait le choix de résider dans un tonneau tout au long de sa vie. Ce mode de vie lui a permis de rejeter les richesses et les normes sociales, le rendant ainsi indifférent aux conventions et aux lois. Sa seule contrainte était de vivre dans son tonneau, qu'il considérait comme sa cabane. Pour Diogène, le bonheur est synonyme de n'avoir besoin de rien d'autre que soi-même, seule condition pour accéder à la liberté.

Une vie modeste qui lui a permis d'être libre et affranchi de toute loi, l'intégrant parfaitement dans son milieu. Mais s'il s'agissait là d'un choix, créer un lieu de méditation pourrait s'apparenter à une forme de luxure à laquelle tous.tes ne peuvent pas prétendre. Quand ce n'est pas un choix, la réalité est toute autre.

Les cabanes subies

Il y a ceux qui construisent des cabanes non pas pour s'échapper d'un train de vie étouffant, vivre en retrait, à l'écart du monde, le temps d'une parenthèse ; mais bel et bien pour survivre, fuyant des situations sociales, politiques et économiques terribles.

(34) Emanuele Coccia
Philosophie de la maison. L'espace domestique et le bonheur
Bibliothèques rivages. 2021
p.13

« La vie qui essaye de coïncider avec l'espace urbain, de l'habiter sans médiation est destinée à mourir : le seul citoyen véritable et absolu est le sans-abri, le clochard, la vie vulnérable, celle qui, par définition, est exposée à la mort. » (34)

Selon le 29ème rapport de la Fondation Abbé Pierre, plus de 4 millions de personnes sont touchées par le mal-logement en France. Au moins 330 000 personnes sont considérées comme sans domicile, ayant passé la nuit à la rue ou en hébergement. Près de deux personnes meurent de la rue chaque jour en France, en toute saison.

Les personnes défavorisées résident dans des logements précaires, tels que le campement de fortune ou les camps de rétention, souvent semblables à des prisons. Victimes des crises économiques, ces sans-domicile fixe, des personnes en réalité sédentaires mais trop pauvres pour se loger convenablement sont contraintes de subsister au cœur des grandes métropoles. La nuit, leurs refuges deviennent cabane avec ce qu'ils trouvent, parfois un carton posé au-dessus d'une bouche de métro, des tentes le long des canaux ou la construction de bidonvilles s'érige dans des terrains abandonnés. Les sans-papiers, également vulnérables, sont en migration constante, cherchant un refuge temporaire ou permanent. Leurs campements sont similaires à ceux des SDF, mais lorsque leur migration est entravée, ces campements se développent et se transforment en véritables zones d'habitation, appelées des jungles, comme celle à Calais, territoire de passage vers le Royaume-Uni. La plupart de ces lieux de vie ne sont répertoriés sur aucune carte : « non-lieux pour les non-citoyens » (35)

(35) *Habiter le campements.*
Nomades voyageurs contestataires
conquérants infortunés exilés.
Editions Actes Sud et Cité
de l'architecture & du
patrimoine. 2016



© Laurent Malone
Commande CNAP /
PEROU

(40) Jean-Jacques Sendra «
São Paulo : comment habiter un
‘petit coin de ciel’ » magazine
D’Architectures 208 –
Mai 2012 - Architectures
altermodernes 2

Pour les bidonvilles, il s’agit précisément d’une accumulation de cabanes précaires, qui, dans le temps, se pérennisent et deviennent des villes. Mon père, architecte, me parle d’un article qu’il a écrit à propos de favelas au Brésil, lorsqu’il y travaillait : « leurs formes de résistance et leur force de résilience sont un enseignement indispensable pour comprendre la ville du XXIème siècle »⁽⁴⁰⁾ m’explique-t-il. « Les occupations informelles ne sont pas un corps étranger séparé de la ville, mais un composant important dans la constitution de la ville contemporaine. » Et elles ne sont jamais semblables les unes aux autres.

A São Paulo, le *Cantinho Do Céu*, ou « petit coin du ciel », est une favelas qui se trouve à 30 kilomètres au sud du centre-ville, au bord d’une immense péninsule bordée par la plus grande réserve d’eau de la région : le lac artificiel Billings.

Dès les années 1980, des familles ont commencé à s’y installer, atteignant 10 000 habitants vingt ans plus tard. Elles vivent dans des constructions précaires sans infrastructure de base (égouts, assainissement et traitement des déchets). Tout se déverse dans la réserve d’eau, essentielle pour 2 millions de Paulistes, posant de graves problèmes sanitaires.

Les autorités ont d’abord envisagé l’expulsion, mais sans solution de relogement, elles ont organisé la mise en place du programme *Mananciais*, dans le cadre du concours « Renova SP » concernant trois millions d’habitants dans les favelas de São Paulo, suivi par l’architecte Elisabete França, ancienne responsable du service de l’urbanisme de la ville. Ce programme, d’abord destiné à préserver les réserves d’eau, a permis de créer de nouvelles infrastructures afin de rendre la ville de manière plus saine et vivable.

A noter que la population de cette dernière est composée en très grande majorité d’ouvriers travaillant dans le BTP, la réorganisation de la ville s’est faite avec ses habitants en collaboration avec d’autres acteurs urbains, urbanistes, architectes, techniciens.

Aussi, l’artiste plasticien Mauricio Adinolfi a peint en tranches colorées les murs aveugles des maisons qui tournent le dos au lac. Son intervention souligne la typologie des lieux et offre une nouvelle façade à ces espaces publics. Par cette intervention artistique, c’est une façon de se réapproprier la ville et lui redonner de la valeur.

Malheureusement, le projet n’a pas été mené jusqu’au bout du fait d’un changement de préfecture, l’incartade politique a mis cette progression sociale à l’arrêt.

© Daniel Ducci.
Cantinho do Céu



Les cabanes de luttes

Les cabanes, de par leur caractère éphémère et leur simplicité apparente, incarnent une forme de résistance singulière et innovante et sont devenues un symbole des luttes environnementales qui ne se limitent pas à la protection de la nature, mais incluent une lutte pour la justice sociale et la santé mentale.

Installées de manière stratégique, que ce soit comme barricades, perchées dans les arbres, dissimulées dans les bois ou placées au fond des champs, les cabanes jouent un rôle central dans les actions écologistes contemporaines. Depuis environ deux décennies, elles apparaissent sur le front des combats contre les grands projets d'infrastructure, l'exploitation des ressources naturelles, la déforestation ainsi que la construction d'usines, d'aéroports, de prisons, de centres de loisirs ou de centrales nucléaires.

En France, ces luttes s'allient souvent autour des GPII, les « Grands Projets Inutiles Imposés ». Les opposants à ces projets dénoncent des logiques capitalistes et industrialistes aux conséquences sociales et environnementales désastreuses. Ils rejettent la vision des territoires comme de simples capitaux à exploiter, et proposent une autre manière d'habiter le monde, liant engagement politique et vie quotidienne, repensant les modes de production et de consommation. « La cabane est quelque chose de fragile, qui s'oppose à l'énorme machine institutionnelle et étatique » dit le philosophe Gilles Tiberghien.

Marielle Macé dans son essai *Nos Cabanes* pose cette question très brûlante : « comment vivre dans un monde abîmé ? »

⁽⁴¹⁾ Marielle Macé
Nos cabanes Editions
Verdier 2019
p.27-28

« Pas pour se retirer du monde, s'enclorre, s'écarter, tourner le dos aux conditions et aux objets du monde présent. Pas pour se faire une petite tanière dans des lieux supposés préservés et des temps d'un autre temps, en croyant renouer avec une innocence, une modestie, une architecture première, des fables d'enfance, des matériaux naïfs, l'ancienneté et la tendresse d'un geste qui n'inquiéterait pas l'ordre social... Mais pour leur faire face autrement, à ce monde-ci et à ce présent-là, avec leurs saccages, leurs rebuts, mais aussi leurs possibilités d'échappées. (...) Sans ignorer que c'est avec le pire du monde actuel (de ces refus de séjours, de ses expulsions, de ses débris) que les cabanes souvent se font, et qu'elles sont simultanément construites par ce pire et par les gestes qui lui sont opposés » ⁽⁴¹⁾.

L'autrice parle des cabanes élevées sur les ZAD, en particulier sur celles de Notre-Dame-des-Landes qui furent détruites par les gendarmes à partir d'avril 2018 ; mais pas que, elles sont des espaces de réinventions, qui se font à plusieurs, une volonté de nouer, de se nouer, comme l'agencement d'une cabane, des cordes pour faire des nœuds mais aussi pour un appel du nous. Revenir à une forme de tressage et de tissage devenus allégoriques, autant de fils que de mots. Faire des cabanes pour « jardiner des possibles », élargir nos façons d'être en vie, nos zones à défendre, car « rien décidément ne nous oblige à vivre comme ça ».

Vers une autre façon de faire

Le mot utopie n'était pas si juste pour nommer cette dernière grande partie, car architectes comme artisans, artistes, sans-abris ou militants, tous.tes s'emploient à imaginer des nouvelles formes de vie, à vivre autrement sur un sol défini. La cabane est justement ancrée sur un territoire, elle n'est pas hors-sol et sans lieu.

De nouvelles formes architecturales prennent ainsi leurs essors de plus en plus, allant du plus petit au plus léger, en s'appuyant toujours sur ce modèle de simplicité et de pureté qu'est la cabane.

© Cyrille Weiner « La drôle de maison d'Alex » autrement appelée « la tour du port » en raison de sa proximité avec un étang. Une habitation construite sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes.



De par leurs structures même, les cabanes représentent les convictions et valeurs politiques des gens qui y vivent. Elles sont le fruit d'un travail collectif, Construites pour être légères et démontables, elles visent à minimiser leur impact écologique. Elles illustrent une volonté de vivre de manière plus durable et en harmonie avec l'environnement.

Elles témoignent d'une grande créativité dans leur conception.

Le travail du bois, en particulier, reflète un savoir-faire artisanal remarquable. Chaque construction est unique et porte la marque de ceux qui l'ont bâtie. Le passage de nombreux étudiants en architecture dans les ZAD, notamment à Notre-Dame-des-Landes, suggère que ces expériences et ces pratiques alternatives ne sont pas qu'un phénomène ponctuel, elles influenceront le travail des architectes dans les années à venir.

Les cabanes deviennent ainsi un médium idéal pour établir un véritable laboratoire esthétique de formes et de matières, en mettant le corps au centre de sa recherche et le faisant dialoguer avec le territoire dans lequel il s'inscrit. En réutilisant, assemblant et modelant des résidus de la société, chacune devient unique en son genre.

Ainsi, dans les choix de formes et de matériaux, elles résistent à la standardisation de l'architecture. Chacune apportant sa propre singularité, la cabane est l'exact opposé des non-lieux standardisés qu'a analysé Marc Augé. De par son caractère rare et unique, phénomène qui arrive peu de nos jours, la cabane transcende sa simple fonctionnalité et s'élève au rang d'œuvre d'art.

Ainsi, la cabane se transforme en « forme balade », une structure qui invite à la rêverie et à l'exploration de l'espace de manière plus libre et intuitive. Elle raconte et matérialise le lien profond entre la pensée et l'espace, permettant de mieux appréhender

notre rapport à l'environnement et à la manière dont nous percevons et habitons les lieux.

La cabane n'est pas seulement un objet de construction mais aussi un véritable médium artistique et philosophique, elle sort même de sa dimension objet pour devenir chose :

(42) Tim Ingold,
Marcher avec les dragons.
Editions Points Essais
2018 p.337

« La chose (...) est toujours émergente, elle ne cesse de recueillir ou d'entremêler des matériaux en mouvement, dans un monde évoluant en permanence, toujours sur le seuil du réel. » (42)

(43) Gilles A. Tiberghien
*Notes sur la nature, la cabane et
quelques autres choses*, Paris :
Editions du félin, 2014

La cabane est un espace psychique, cet expression qu'utilise Freud dans *La Science des rêves* pour désigner « non pas une localisation anatomique mais une sorte de point idéal à partir duquel sont projetées les images de notre inconscient ». (43)

Lieu de toutes les constructions mentales, elle devient l'ancre pour la « renaissance d'une émotion » pour Agnès Varda. La cinéaste crée et expose sa « cabane de cinéma: la serre du bonheur », qui est une évocation utopique et poétique du cinéma. Les parois et la verrière de cette cabane sont constituées de pellicules 35 mm issues de son film *Le Bonheur* réalisé en 1964. Cette installation unique plonge les visiteurs dans une atmosphère nostalgique et immersive, rappelant l'époque où les films étaient livrés aux salles de projection sous forme de bobines rangées dans des boîtes de métal, « rondes comme des galettes » dit-elle. A l'intérieur de la cabane, des tournesols sont baignés de lumière, « ces fleurs d'été et de bonheur » bien que fausses, resteront éternelles, tout comme le cinéma d'Agnès Varda, offrant un clin d'œil affectueux et durable à son héritage cinématographique.

« Pour moi la nostalgie du cinéma en 35 mm s'est transformée en désir de recyclage... Je bâtis des cabanes avec les copies abandonnées de mes films. Abandonnées parce qu'inutilisables en projection. Devenues des cabanes, maisons favorites du monde imaginaire. » Agnès Varda

Agnès Varda, Vue de
l'exposition *Une cabane
de cinéma : la serre du
Bonheur*
2018
Courtesy Agnès Varda
et Galerie Nathalie
Obadia, Paris,
Bruxelles / Bertrand
Huet / Tutti image



Ma cabane : construite uniquement à partir de matériaux récupérés, autant dans la rue qu'à partir d'anciens décors. Que ce soit les objets qui en font son meublage autant que sa structure, tous proviennent d'ailleurs, ayant déjà vécu une vie antérieure à ce projet qui les remet à l'œuvre. Mettre en avant une dimension écologiste autant dans le propos que dans la fabrication de ce décor.

Seuls les tissus des dunes ont été achetés à l'état neuf mais dont j'ai déjà plusieurs projets à mettre en place à la sortie du diplôme, afin de poursuivre leur chemin de vie. Aussi, le fait d'avoir confectionné ce désert de manière moins réaliste c'était une volonté de revenir à une économie de moyen pour une pluralité de sens, à une plus grande force de suggestion.

De cette façon, dire qu'on peut aussi construire autrement même au cinéma, et qu'une des solutions serait d'avoir une plus grande porosité entre les genres. Ici, entre le théâtre et le cinéma, car mes plus beaux souvenirs de décor ont été au théâtre. Lorsqu'au début de mes années lycée, j'ai vu la troupe d'Ariane Mnouchkine jouer *Les Naufragés du fol Espoir* en 2010, en agitant, devant nos yeux, draps et édredons et saupoudrant quelques morceaux de papier pour figurer la neige devant des découvertes en trompe l'œil, je n'ai jamais douté un seul instant que j'étais là, sur la banquise, avec eux.

La cabane deviendrait ainsi une forme plus métaphorique, un assemblage de genres artistiques pour un projet commun. Peut-être faudrait-il alors davantage changer notre manière de voir les choses, cesser de vouloir un réalisme au cinéma toujours plus affirmé, autant dans sa capacité à être proche de notre quotidien, que dans ses effets de post-productions ? S'émanciper du cinéma industriel et diversifier, réinventer les représentations du réel pour reprendre le pouvoir sur des imaginaires standardisés. S'appropriier des éléments d'autres genres artistiques sans rester cantonné dans le sien, comme dans une case immuable. Peut-être que voir tous les artifices comme au théâtre, les rouages en train de se faire, ce serait s'affranchir d'une tradition qui privilégie la recherche d'une seule vérité, d'un réel unique et objectif qu'à priori on verrait tous.tes. Changer notre façon de faire pour changer notre façon de voir, retrouver une naïveté perdue comme au temps des Frères Lumières ou une indulgence de regard. L'intermédialité des créations permettrait de créer de nouvelles abstractions sans pour autant briser l'illusion et l'immersion. Et cela permettrait dans le même sens d'alléger les coûts et quantités, sortir de notre surconsommation de moyens (qui passe par l'achat de bois notamment pour les constructions de décor), une réflexion qui démarre dès l'écriture du scénario. Par la contrainte économique comme écologique devenir des propulseurs d'ingéniosité.

Un fol espoir pour un avenir meilleur.

© Michèle Laurent
Les Naufragés du Fol Espoir









CONCLUSION

Ainsi les cabanes conservent un aspect mystérieux et secret, qui découle de leur nature même : le repli. Elles se façonnent selon l'occupation de ses habitants, devenant refuge où l'on se retire pour échapper à quelque chose ou à quelqu'un, offrant un lieu qui nous abrite et nous rassure. Un repli qui représente une forme dans laquelle on entre et se plonge. Cet espace intérieur qui nous protège ne peut aussi se concevoir sans l'extérieur, avec ce pli qui se déploie perpétuellement. Elles épousent tout autant reliefs que matériaux, s'adaptant à un contexte plutôt qu'allant à son encontre ; ni solides, ni durables, « au ras du sol et du temps »⁽⁴⁴⁾ elles révèlent la constitution même du monde qui les entoure, tout en renouant avec ce qu'elles contestent afin d'en rediriger le cours.

⁽⁴⁴⁾ Marielle Macé
Nos cabanes Editions
Verdier 2019

Ce jeu d'enfant devient en fait très sérieux, de ce premier geste, dès les prémises de l'imaginaire, c'est comme si les enfants reconstituaient une forme de paléo-mémoire, faire cabane pour reconstruire les premiers moments de l'histoire humaine. Les premiers moments de mon histoire aussi car faire une cabane dans mon film c'est revenir aux toutes premières que j'ai pu faire avec ma sœur, Maïa et Lou c'est ma sœur et moi à un certain degré. C'est un hommage à ma toute première inspiration : cet être qui a grandi avec moi.

Faire une cabane nous permet par la simplicité de redevenir actif, acteur, de ne plus recevoir les choses toutes faites, retrouver une forme de production à échelle humaine, cesser avec une surconsommation gargantuesque et obscène du monde.

Par ses représentations artistiques, c'est aussi voir comment le cinéma notamment a pu contribuer à adoucir ou aggraver un mode de vie hors normes, parfois rejeté car trop proche d'une animalité instinctive, lui rendant une image monstrueuse et néfaste.

Je vous ai parlé de nombreux films américains car c'est un cinéma qui m'accompagne et m'habite depuis longtemps ; mais aussi c'est un cinéma très en lien avec son territoire, ce pays étendu où diverses cultures se sont liées ou heurtées entre elles. Pourtant, la langue anglaise a réussi à saisir et définir dans son vocabulaire même des nuances que nous n'avons pas en français, nous demeurons ainsi dans cette nébuleuse abstraction qu'est la cabane.

Je vous ai parlé du Brésil aussi, car j'en viens. Je pense réellement que la leçon est à tirer des indiens, ces peuples racine nous enseignent que « nous appartenons à la terre et non l'inverse. Nous sommes les interprètes de la nature »⁽⁴⁵⁾. Ainsi la cabane devient la figure et le symbole d'un rêve : celui de retrouver une harmonie avec la nature, sortir de sa dichotomie avec la culture, le rêve du devenir-indien dans un monde nouveau.

Après le Brésil, j'ai grandi à Paris, fait des études à Bruxelles pour ensuite revenir ici. Plusieurs destinations qui m'ont permis d'acquérir des expériences très variées mais qui m'ont aussi valu la sensation d'être déracinée. N'étant pas tout à fait de l'un ni de l'autre, j'ai le sentiment d'être en perpétuelle mutation. Je crains à présent de rester trop longtemps à Paris, je suis à la recherche d'une nouvelle ville qui pourrait m'accueillir.

J'aime cette idée de mouvement constant, de passage transitoire et provisoire, éphémère, même si cela me questionne, appartenir nulle part et partout à la fois.

C'est peut-être aussi ça la symbolique de la cabane, un amoncellement d'idées, de vécus, de rêves et d'expériences qui s'assemblent sans tendre vers une finalité mais une continuité jamais rompue, ne sommes-nous pas alors tous et toutes des *êtres cabanes* ?

⁽⁴⁵⁾ Gilles A. Tiberghien
Notes sur la nature, la cabane et
quelques autres choses, Paris :
Editions du félin, 2014



Affiche de mon film
réalisée par ma soeur,
Julia Lebrao Sendra
et moi-même, qui
sera prochainement
sérigraphiée par ses soins





Remerciements

Je remercie toute l'équipe de mon film, ainsi que
Nicolas de Boiscuillé, Anne Seibel, Claude Doaré et
Simon Ranson,
Tania Press, Barbara Turquier,
Zoé Spahis, Inès Guelfucci et Clara Le Roux,
Michaël Fournier, Jean-Jacques Sendra, Monica
Lebrao Sendra, Julia Lebrao Sendra et Paul Levy

Filmographie :

- ANDERSON Wes, *Moonrise Kingdom* (2012)
- ASTER, Ari, *Hereditary* (2018)
- ASTER, Ari, *Midsommar* (2019)
- BERTOLUCCI Bernardo *Innocents : The Dreamers* (2003)
- BURTON Tim, *Sleepy Hollow* (1999)
- CAMPION Jane, *La leçon de piano* (1993)
- CASTILLO Dominga Sotomayor, *Too Late To Die Young* (2018)
- CHAPLIN Charles, *La Ruée vers l'or* (1925)
- COSMAPOTS Panos, *Mandy* (2018)
- COSTA Pedro, *Vitalina Varela* (2019)
- CUARON Alfonso *Harry Potter and The Prisoner of Azkaban* (2004)
- DEMY Jacques, *Peau d'Âne* (1970)
- DUFFER Matt et Ross, *Stranger Things* (2016)
- EGGERS Robert, *The Witch* (2015)
- EGGERS Robert, *The Lighthouse* (2019)
- FORD John, *La prisonnière du désert* (1956)
- KLIMOV Elem, *Requiem pour un massacre* (1985)
- KUROZAWA Akira, *Les 7 Samouraïs* (1954)
- LAUGHTON Charles, *La nuit du chasseur* (1955)
- LEAN David, *Laurence d'Arabie* (1962)
- LEE Ang, *Le Secret de Brokeback Mountain* (2005)
- LYNCH David, *Twin Peaks* (1990)
- LYNCH David, *Twin Peaks : Fire Walk With Me* (1992)

LYNCH David, *Twin Peaks : The Return* (2017)

MIYAZAKI Hayao, *Kiki la petite sorcière* (1989)

REICHARDT, Kelly, *Fist Cow* (2019)

REINER Rob, *Stand By Me* (1986)

ROEG Nicolas, *Walkabout* (1971)

SALAVIZA João et MESSORA Renée Nader, *La fleur de Buriti* (2023)

SCORSESE, Martin, *Killers of the Flower Moon* (2023)

VON TRIER Lars, *Melancholia* (2011)

TARKOVSKI Andreï, *L'Enfance d'Ivan* (1962)

TARKOVSKI Andreï, *Le miroir* (1975)

TARKOVSKI Andreï, *Le sacrifice* (1986)

ZEITLIN Benh, *Les bêtes du Sud sauvage* (2012)

TFE Clara Le Roux *Le Soleil d'en face* (2024)

Théâtre :

MNOUCHKINE Ariane *Les Naufragés du Fol Espoir*, 2010, Cartoucherie de Vincennes, Théâtre du Soleil

Oeuvres :

MAGRITTE René *La victoire* 1939, Collection particulière

TANNING Dorothea *Maternity* 1946-47

VARDA Agnès *Une cabane de cinéma : la serre du Bonheur* 2018

Courtesy Agnès Varda et Galerie Nathalie Obadia, Paris, Bruxelles / Bertrand Huet / Tutti image

Bibliographie :

AUGE Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* SEUIL La librairie du XXI Siècle 1992

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige PUF 2023

BERTHOME Jean-Pierre, *Le Décor de film, De D. W. Griffith à nos jours* Capricci 2023

COCCIA Emanuele, *Philosophie de la maison. L'espace domestique et le bonheur*
Bibliothèque Rivage 2021

HARRISON Robert, *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental* Flammarion Champs Essais 2010

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons* Editions Point 2018

KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*

MACE Marielle, *Nos Cabanes* Editions Verdier 2019

RAM Philippe, *Histoire Naturelle de l'Architecture, Comment le climat, les épidémies et l'énergie ont façonné la ville et les bâtiments*, Pavillon de l'Arsenal 2020

TIBERGHIEU, Gilles A. *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris : Editions du félin, 2014

TIBERGHIEU, Gilles A. *De la nécessité des cabanes*, Montrouge : Bayard éditions, 2019

THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Editions Gallimard, 2017

Habiter le campements. Nomades voyageurs contestataires conquérants infortunés exilés. Editions Actes Sud et Cité de l'architecture & du patrimoine. 2016

Magazines :

Les sens de la maison, Sensibilités : histoire, critique & sciences sociales. Anamosa 2017

D'Architecture 208 - Mai 2012, Architectures Altermodernes 2 Atelier Armstrong

La Septième Obsession, Hors-Série n°6 Twin Peaks

La Septième Obsession, Mondes Parallèles 2023

Sites internet :

DE MONTVALON Jean-Baptiste « *L'idée symbolique de la cabane rejoint celle d'un idéal de pureté et de simplicité* » Le Monde, 09 août 2019
https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/08/09/thomas-renard-l-idee-symbolique-de-la-cabane-rejoint-celle-d-un-ideal-de-purete-et-de-simplicité_5497913_3232.html

DE MONTVALON Jean-Baptiste *La cabane, symbole de liberté et de résistance*. Le Monde 09 août 2019
https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/08/09/la-cabane-symbole-de-liberte-et-de-resistance_5497910_3232.html

Emissions radiophoniques :

VIDARD Mathieu (2020, juin 8), Gilles A.Tiberghien «les cabanes sont des lieux qui ont la capacité de nous emporter quelque part.», In *La terre au carré*, France Inter.
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-terre-au-carre/gilles-a-tiberghien-les-cabanessont-des-lieux-qui-ont-la-capacite-de-nous-emporter-quelque-part-8934413>

CONSTANTINESCO Thomas (2018, février 19) «Qu'est-ce que le transcendantalisme ?»
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/qu-est-ce-que-le-transcendantalisme-8111842>

LEMER Delphine, (2019, Mars 30) *Nos cabanes avec Marielle Macé et Marie Nimier*
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-d-artiste/nos-cabanes-avec-marielle-mace-et-marie-nimier-9590582>

