

Habiter le périurbain : une tradition américaine

Jean Mottet *

Université de Paris I (« Panthéon-Sorbonne ») ☞
Laboratoire « Esthétique théorique et appliquée »

On a souvent réduit l'espace américain à la conquête des grands espaces et l'architecture américaine à l'immeuble imposant coupé de la nature et de la société. Cet article s'efforce de montrer que dès le XIX^e siècle un autre recommencement est à l'œuvre en Amérique, conjointement, mais à partir de l'environnement immédiat de la maison, de l'univers domestique. Aujourd'hui, alors que l'urbain généralisé se tisse et s'étend inexorablement, brutalement sur la planète, les images du home américain, notamment celles diffusées par le cinéma et la télévision, continuent d'alimenter notre rêve d'habiter. Par là, elles attirent notre attention sur quelques constantes, souvent méconnues, de cette forme mythique d'habitation, proposée avec une belle insistance par l'Amérique : implantation provisoire en zone périurbaine, attention particulière aux prolongements de la maison, notamment en direction de la nature, multiplication des opportunités d'interaction avec le monde. Le « spatial turn » invoqué récemment par les grands noms de la théorie anglo-saxonne du contemporain n'est pas seulement une marotte de quelques penseurs du postmoderne, il remonte aux origines de la philosophie et de l'art américains.

Aucune architecture ne se présente aux Américains de ce début de XXI^e siècle avec plus de résonance sociale, mythique que la « *suburban house* », à savoir la maison individuelle située en zone périurbaine, pour autant que l'on puisse trouver un équivalent français à ce type d'habitat, chargé chez nous de bien des maux. Sans aller jusqu'à adopter l'hypothèse avancée récemment par Guy Mercier selon laquelle « *la passion pavillonnaire à l'américaine procéderait d'une mythologie qui aujourd'hui subjuguera*

* jean.mottet@wanadoo.fr

l'ensemble de la société nord-américaine, voire tout le monde occidental »¹, il est indéniable que le modèle de la ville-jardin séduit encore aujourd'hui, au moment même où l'univers domestique qui le sous-tend y devient le lieu de tensions destructrices.² Le vif succès rencontré dans le monde par la série américaine *Desperate Housewives* (analysée ci-après par Alya Belgaroui) en est une illustration, si bien que l'on peut se demander si l'une des forces de ce modèle imaginaire n'est pas précisément sa capacité à exprimer les désirs contradictoires qui sont encore les nôtres aujourd'hui : habiter une maison et participer à la vie communautaire, se replier vers le dedans, le clos, le fixe et aller vers le dehors, la mobilité, le contact avec l'autre. Parce qu'elle n'est jamais perçue seulement en elle-même, mais au contraire comme étant susceptible de multiplier les chances d'interaction, l'imagerie de la maison américaine participe en fait à l'invention d'une nouvelle culture visuelle de l'urbanité. Pauvre en répertoire de formes, dans l'incapacité de produire une image totalisante, ces représentations contribuent néanmoins, selon moi, à donner du sens à la condition périurbaine qui, désormais, ne se limite plus à l'Amérique.

Cette capacité de séduction est le fruit d'une longue histoire, car aux yeux des Américains, la maison individuelle constitue un point de départ essentiel de leur rapport à l'environnement, au paysage. De Ralph Waldo Emerson à John B. Jackson³, c'est ce que nous disent nombre de philosophes, d'artistes ou de théoriciens du paysage. Encore faut-il bien voir que la manière d'habiter proposée diffère d'emblée, dès le milieu du

¹ Guy Mercier, « La banlieue pavillonnaire nord-américaine. Entre doute raisonnable et passion secrète », in A. Berque, Ph. Bonnin, C. Ghorra-Gobin, *La ville insoutenable*, Paris : Belin, 2006, p. 221.

² En fait, curieusement, avant qu'il ne se manifeste avec force au cinéma (*Blue Velvet*, *American Beauty*...) et à la télévision (*Malcolm*...), le doute n'a cessé de peser sur l'habitat suburbain américain depuis le début du XX^e siècle. Guy Mercier suggère que « l'une des forces de cette mythologie contemporaine serait de savoir combiner, au niveau de la communication, une pluralité de récits, des récits souvent aussi critiques qu'incompatibles » (Guy Mercier, *op. cit.* p. 228).

³ Peu connue en France, l'œuvre de John Brinckerhoff Jackson a joué un rôle de premier plan dans le domaine de la théorie du paysage aux États-Unis. *À la découverte du paysage vernaculaire* est son premier livre traduit en français. Il y montre, entre autres, pourquoi, à ses yeux, la maison doit être privilégiée comme point de départ de l'analyse du paysage américain. (J.-B. Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003.)

XIX^e siècle, de la tradition européenne : pour les Américains, habiter un endroit, c'est y vivre un certain temps, de manière transitoire. Et il se pourrait bien que le succès rencontré, aujourd'hui encore, par le modèle du *home* américain, trouve son explication dans ce rapport original à la mobilité où l'intensité d'habiter a pour corollaire l'ampleur du mouvement dans le monde. Si l'on suit cette idée, on peut alors s'engager dans une relecture de la place occupée par la maison en Amérique. C'est la voie que je suivrai ici en cherchant d'abord à retracer brièvement les idées, les images, les perceptions qui structurent le mythe de la maison américaine à ses débuts.

Qu'est-ce qu'une maison américaine

Voici ce qu'écrivit Emerson dans un discours prononcé à Harvard en 1838, l'année où Thoreau reçoit son diplôme :

*« Nous avons trop longtemps écouté les muses courtisanes de l'Europe... Nous qui faisons partie de la nature, dont le flux vital passe en nous et autour de nous, pourquoi resterions-nous à fouiller les reliques du passé... Je ne demande pas le grand, le lointain, le romantique, ni ce qui se fait en Italie ou en Arabie, ni ce qu'est l'art grec, j'embrasse le commun, le familier, là-bas, je suis à leur pied. »*¹

Dans cette déclaration, je retiens d'abord le premier pas d'un philosophe vers la prise en compte, positive, du quotidien, de l'ordinaire, envisagés ici comme remèdes à la tendance rétrospective de l'Europe. M'intéresse plus particulièrement la dimension *domestique* du quotidien invoqué par Emerson. On a souvent réduit l'espace américain à la conquête de l'espace, des grands espaces. Or, il y a un autre recommencement à l'œuvre, conjointement, à partir de l'environnement immédiat : pour les Américains du XIX^e siècle, Hermès est un dieu proche, qui peut se manifester dans l'univers familier des habitations.

Emerson lui-même place souvent sa réflexion philosophique au niveau de la maisonnée, du « *household* », estimant que « *le sens de l'existence se trouve*

¹ Ralph Waldo Emerson, « The American Scholar », in *Selected Essays*, New York, Penguin Books, 1985, p. 102.

au cœur même des événements domestiques »¹ (ma traduction). Selon lui, ce qui menace l'intégrité éthique du *chez soi* relève de la convention et de la mode qui, de l'extérieur, tentent de dicter les conduites. En conséquence, aux yeux du philosophe américain, l'une des tâches de la philosophie est de nous ramener à la simplicité, à l'ordinaire, de ramener la connaissance conceptuelle du monde à la proximité de soi. Ce qui n'a rien de facile, car le rapport à l'ordinaire est une autre façon de formuler le rapport au monde. Il faut donc inventer cet accès au monde de l'ordinaire, dans l'acceptation du quotidien, lui-même nous l'avons vu dépendant de la maîtrise du proche. Et prôner la maison familiale comme figure centrale de l'habitat constitue un aspect important de cette entreprise de mise en forme de la quotidienneté. Car l'architecture ordinaire de la maison n'est pas une abstraction, elle est produite au jour le jour par les gestes des habitants, leurs allers et venues autour de la maison. Art spectaculaire dont les monuments ont été à la source de grandes émotions, l'architecture sait aussi passer inaperçue, notamment avec la maison, qui est au cœur de ce principe d'une architecture modeste.

Face aux grands espaces, il a donc fallu se trouver des places minuscules, par exemple la cabane de Thoreau qui, comme d'autres intérieurs des plus célèbres maisons mythiques du XIX^e siècle, ne comporte qu'une seule pièce. C'est là, au bord de l'étang de Walden, que Thoreau décide de vivre seul pendant deux ans et deux jours inventant au jour le jour une nouvelle forme d'habitabilité². Une forme qui se distingue de celle évoquée en Europe par Hölderlin dans son vers célèbre : « *Dichterisch wohnet der Mensch* » (« *L'homme habite en poète* »), affirmation puissamment reprise par Heidegger, avec l'idée d'enracinement dans un lieu auquel seule la parole poétique donne accès. En effet, alors que Heidegger rejettera l'existence immergée dans le quotidien comme inauthentique, Thoreau envisage plutôt l'habiter dans le cadre d'une interaction quotidienne avec un environnement immédiat, sans événement ni site exceptionnel³.

¹ Ralph Waldo Emerson, « Domestic Life », in *Society and Solitude. The Complete Works of R. W. Emerson*, Ward, Lock and Bowden, London, p. 429.

² L'expérience est minutieusement décrite par Thoreau dans son célèbre roman *Walden*, publié en 1854 et traduit en français dès 1922.

³ Thoreau n'est pas seul à répondre à l'invitation d'Emerson. Plusieurs peintres se regroupent pour fonder la *Hudson River School*, non loin de la cabane de Thoreau dans la vallée de l'Hudson, Thomas Cole le fondateur,

...

La question se déplace alors de « l'être-là » à l'« être avec » ou à celle du « faire avec ».

C'est dans ce contexte d'un habitat désormais conçu comme temporaire que dès le milieu du XIX^e siècle un certain nombre d'architectes, parmi lesquels Andrew Jackson Downing, s'attachent néanmoins à décrire aussi minutieusement que concrètement les conditions des nouvelles localisations, par exemple en précisant comment transformer une ferme en *suburban property*.¹ Ainsi, Downing recommande de réorganiser prioritairement les *abords* de la maison, notamment en y installant une surface de gazon² et en supprimant les clôtures. Une complicité se crée ainsi peu à peu entre la maison et son environnement. De ce point de vue, l'installation progressive d'un seuil, souvent agrémenté d'une galerie extérieure, elle-même entendue comme élément-clé de la relation au dehors, revêt pour les Américains une grande importance.³ Risquons une explication paysagère : il n'est pas impossible que l'isolement habituel de la maison américaine dans le paysage réel, le fait que contrairement à nos habitations elle ne soit pas entourée de chemins ou de sentiers y conduisant ait entraîné ce déplacement de l'attention et des représentations vers le « très proche ». La notion même de voisinage prend alors un autre sens : dans

...

Frederick Church ensuite à Olana, dans une maison dominant le fleuve Hudson que l'on peut encore visiter aujourd'hui. Le peintre Worthington Whittredge résume bien l'esprit de l'époque : « *Après avoir connu les œuvres des grands peintres paysagistes en Europe, il fallait que je produise quelque chose inspiré par les environs de ma maison.* » *Autobiography of Worthington Whittredge*, p. 42. Cité par Barbara Novak, *Nature and Culture. American Landscape Painting, 1825-1875*, New York, Oxford University Press, p. 235.

- ¹ Sans doute trouve-t-on là l'origine lointaine de la forme actuelle de la ferme américaine, conçue très tôt comme une simple résidence, comparable aux maisons des employés et des commerçants de la ville voisine.
- ² Cette surface de gazon ne quittera plus la maison suburbaine dont elle devient, avec la *picket fence*, un indispensable prolongement, de plus en plus précisément articulé au-dedans. Pour une étude des images de ce gazon à la télévision, de son rapport privilégié avec certains genres fictionnels, on peut se reporter à mon livre, *Série télévisée et espace domestique*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- ³ En témoignage, entre autres, l'accompagnement de l'émergence de cet élément architectural par les représentations photographiques, picturales, cinématographiques. J'ai consacré un chapitre à cette question dans mon livre *L'invention de la scène américaine*, Paris : L'Harmattan, 1998.

une campagne sans repère, tout part de la maison isolée, petite structure qu'il faut constituer en poche d'identité et de signification.

Dans un essai publié en 1870 *The Art of Beautifying Suburban Ground*, un autre « architecte-paysagiste », Frank Scott précise à son tour les qualités visuelles des environs de la maison suburbaine¹, objet de toutes les attentions de la part des américains de la fin de siècle pour qui les zones de transition entre habitat et *wilderness* touchent aux valeurs les plus profondes. Au début du XX^e siècle, les architectes américains se pencheront à nouveau sur ces espaces intermédiaires, articulant dans les détails cette fois l'habitat à son entourage immédiat². On le voit : tout se passe comme si en Amérique l'habitat suburbain, loin d'être considéré comme espace résiduel, était d'emblée perçu comme disposant d'un potentiel de renouveau pensé en termes de restructuration de l'espace autour de la maison.

Un siècle plus tard, en ce début du XXI^e siècle, par la mobilité perpétuelle qui anime ses personnages, le cinéma américain et singulièrement celui de Terrence Malick, qui retiendra ici notre attention, montre bien que s'il n'y a plus de recette établie aujourd'hui pour habiter, la localisation, la tendresse paysagère continuent d'alimenter la quête d'un abri. Malick l'Américain, pour qui chaque maison rencontrée est une maison que l'on quitte est constamment en route, marchant l'esprit au vent, à la recherche d'une nouvelle forme d'habitabilité, interrogeant avec obstination l'enfance de la maison américaine, posant sans cesse la même question : que devient la maison dans le monde de la communication,

¹ Dans la droite ligne des recommandations faites par Downing trente ans auparavant, il note : « *The smooth, closely shaven surfaces of grass is by far the most essential element of beauty on the grounds of suburban home* ». Cité par David P. Handlin, *The American Home*, Little, Brown and Company, Boston, 1979, p. 176.

² En France, on considère habituellement que le débat autour des espaces de transition a plutôt eu lieu après la seconde guerre mondiale, notamment dans le cadre des réflexions sur les espaces constitutifs des pratiques urbaines quotidiennes, thème de la sociologie urbaine. Selon Christian Moley qui vient de consacrer un ouvrage important à la question « *c'est dans ce cadre que le rapprochement de l'architecture et des sciences humaines a privilégié les alentours de l'habitat* ». Sur ce point, voir Christian Moley, *Les abords du chez soi*, Éditions de La Villette, 2006.

qui est une forme de domestication mais selon la formule de Lyotard, « sans *domus* »¹ ?

Terrence Malick en héritier de R. Waldo Emerson et H. David Thoreau

De nombreux observateurs ont relevé la continuité entre la formation philosophique de Terrence Malick, imprégnée, entre autres, de Heidegger, Wittgenstein, Kant..., avec celle de son professeur à Harvard, Stanley Cavell². D'autres ont souligné l'influence du transcendantalisme de Thoreau et Emerson, notamment dans la façon qu'a Malick d'envisager la nature³. Certains, plus récemment, ont orienté la réflexion sur son œuvre vers la question de l'habiter, dans une perspective heideggérienne, sans toutefois accorder la place qui revient, selon nous, à la maison elle-même⁴. Certes, il convient d'éviter de confondre l'étude de l'habitat et celle de la maison, plus restrictive. Mais la richesse du concept d'« habitat » permet précisément d'allier la question de l'habitation, du logement, à l'appropriation de l'espace, du territoire. Bien que cette acception fasse primer la maison, elle prend en effet en compte une manière précise de vivre la relation avec le dehors.

Pour ce qui est des films de Malick, il est tentant d'évoquer un domestique dégradé, figé, crispé sur son identité, noyau dur d'un quotidien routinier, repoussant, rejetant le dehors, les changements, en somme un domestique qui s'opposerait à la conception d'Emerson. Or, il faut bien voir que le quotidien n'est pas forcément synonyme de routine, de banal. Au contraire, comme l'ont montré, dans des registres différents, une

¹ Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 213.

² On peut se reporter, entre autres, à l'article de Fustenau (Marc) et Mac Avoy (Leslie), *Terrence Malick's Heideggerian Cinema*, in Hannah Patterson (dir.), *The Cinema of Terrence Malick*, Wallflower Press, London and New York, 2003

³ Sur ce point voir Ran Mottram, « All things shining : the struggle for wholeness, redemption and transcendence in the films of Terrence Malick », in Hannah Patterson, *op. cit.*

⁴ C'est le cas de l'excellent essai de Francesco Cattaneo, *Terrence Malick*, Bergamon, Edizioni di Cineforum, 2005.

série de travaux sur la notion de quotidien, celui-ci peut être source de renouveau¹. Et il me semble qu'avec Malick, en cela fidèle disciple d'Emerson, même le quotidien le plus dérisoire garde une part de poésie spontanée, par exemple dans les objets qui entourent Holly. Dès le premier plan de *Badlands*, le mouvement de caméra qui tourne autour du lit s'affirme comme un mouvement refusant la progression, la ligne droite de l'action, le progrès narratif, sans pour autant contester les limites du lieu de séjour, au contraire. La caméra de Malick dessine ici une perception minimale de l'habitat : la chambre, qui représente prototypiquement la fonction d'habiter. Aussi la caméra ne s'arrête-t-elle jamais sur Holly, sur son visage ; elle insiste plutôt sur l'environnement avec lequel la voix elle-même tend à s'associer notamment en se mêlant aux autres sons en provenance du dehors pour construire cette « *mystic rumour* », séquelle de la transcendance emersonienne.

Dans le même temps, les environs de la maison sont loin d'exprimer l'angoisse et la solitude qu'ils expriment chez un Hopper par exemple, avec qui on a souvent comparé Malick. Ainsi, alors qu'un dialogue banal s'ébauche entre Holly et Kit, notre regard est attiré vers la maison à l'arrière-plan, sorte d'archétype de la « *suburban house* » soutenue, imprégnée par ses abords immédiats : une pelouse, quelques arbres, un porche bordé d'une balustrade blanche. La maison à peine vue, nous l'habitons, mais l'archétype s'est déplacé vers les abords de la maison.

Qu'en est-il exactement ? Car le repli sur l'univers domestique est néanmoins incontestable. Le père de Holly tente de préserver son monde quotidien, sa singularité au sein d'un monde qui aspire à l'intégrer dans des relations standardisées. Son choix de vie *ordinaire* dans la petite ville de Fort Dupree, le choix d'un métier exercé de manière indépendante, constituent une sorte de résistance. La seule question qui l'occupe, à la fois triviale et essentielle, rappelle celle déjà posée par Thoreau : « *Comment gagner sa vie* »² Car contrairement à Kit, le père de Holly ne

¹ Sur ce point, outre les études désormais classiques de Henry Lefebvre (*La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968) et Michel de Certeau (*L'invention de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1994), on se reportera, du moins pour la France, au remarquable essai de Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

² Il s'agit là d'une phrase prononcée par Thoreau lui-même, Cf. Thoreau, « La vie sans principes », in *Désobéir*, Paris, 10/18, 1998, p. 133.

cherche pas une vie extraordinaire, mais une vie *ordinaire*. Sa stratégie de domestication consiste à déplacer l'inquiétude originelle vers de petits soucis quotidiens accaparant toute son attention et ne valant que dans l'espace limité de la maison. Alors que Kit se précipite vers les espaces fous de la désintégration, le père s'immobilise, se tait, se faisant presque invisible au sein d'un territoire domestique réduit à sa plus simple expression : la maison et son petit jardin.

Dès lors, l'altérité, l'autre, ne pourra se présenter qu'avec le visage de l'intrus, incarné par Kit, qui émerge des rues envahies par le bruit assourdissant du camion des poubelles chargées des détritiques de l'inauthentique société de consommation. L'étranger est en quelque sorte un reste, un résidu de l'entreprise de domestication opérée par Holly et son père. En bon héritier de la tradition phénoménologique, Malick accentue l'opposition familier / étranger, et le père de Holly, qui ne supporte pas l'idée que son propre univers domestique puisse être grevé d'incertitude, lui donne l'occasion de grossir le trait.

Dans son essai sur Malick, relevant au passage certaines similitudes entre la peinture d'Hopper et les images de la petite ville de Fort Dupree, Francesco Cattaneo souligne le statisme, l'ennui, « *l'aspect catatonique de personnages dans le bureau de l'emploi* », caractéristiques encore renforcées selon lui « *par la pesanteur des architectures qui les abritent : aux regards des personnages tournés vers l'espace s'oppose la frontalité des murs* »¹. Avec ces images des lieux publics, domine, en effet, une paralysie que rien ne semble pouvoir rompre. C'est la spécificité de l'espace public qui semble ici se dissoudre, comme si la vie à Fort Dupree n'était plus délimitée clairement par la démarcation du public et du privé.

Il n'en va pas de même, me semble-t-il, dans le monde familier et privé de la maison de Holly. Dès la seconde rencontre entre Holly et Kit autour de la balustrade du porche, qui relie plus qu'elle ne sépare, nous

¹ Francesco Cattaneo, *op. cit.*, p. 72. Aux nombreuses références culturelles inscrites dans les films de Malick, parfaitement analysées par Francesco Cattaneo, peut-être conviendrait-il d'ajouter celle du cliché de la *suburban house*. À mon sens, l'étonnant travail que Malick opère sur les intérieurs de la maison du fermier dans *Days of Heaven*, est déjà largement amorcé dans *Badlands*. Pour saisir ce galop d'essai dans toute sa complexité, il nous semble indispensable de contourner le modèle de Hopper pour réinterroger l'enfance de la maison américaine.

tendons vers la maison. Pour le visiteur, tout commence par l'extérieur, le porche en l'occurrence, élément d'architecture de la maison américaine particulièrement invitant. Malick nous invite ici à apprécier une tentative originale de séjourner, une manière d'habiter, où l'installation, provisoire, ne conduit pas nécessairement à l'enracinement, ce qui a des conséquences pour les rituels d'accueil, notamment le déplacement des gestes d'hospitalité de la maison vers ses abords. Bien que les intérieurs de la maison de Holly dans *Badlands* ne bénéficient pas de la même attention que ceux de la maison du fermier dans *Days of Heaven*, comparée par Cattaneo aux intérieurs de Vermeer¹, la lumière filtre par la moindre ouverture, intègre l'espace contigu à la maison, tandis que l'intérieur échappe à la symbolique du refuge.

Comment habiter le monde après avoir brûlé sa maison

Les premières images de Kit dans *Badlands* sont révélatrices : avec des gestes brutaux, il émerge des débris, des restes de la société de consommation. Dès le début, il est « *out of place* », mais sans révolte apparente, il faut le souligner. Nul cri, nulle gesticulation, pas d'accusation, pas de rage non plus, le moment de la révolte semble passé. Il est désormais trop tard pour hurler. Kit semble avoir adopté les habitudes de la société, notamment son langage ordinaire ce qui n'est pas rien.

Toutefois, contre l'inertie du quotidien, Kit veut écrire son histoire directement « dans le monde » plutôt que rejoindre Holly et son univers domestique. Toute la difficulté consiste pour lui à trouver un équilibre entre la routine quotidienne et le mouvement. Et Malick montre bien que se claquemurer à la maison comme tend à le faire Holly peut conduire à un blocage. Avec la fuite éperdue de Kit et Holly, il va montrer que s'élancer vers l'inconnu peut se révéler plus risqué encore. Au fond, l'échec de leur rencontre s'explique d'une certaine façon par leur incapacité à se situer durablement dans un *entre-deux* qui permettrait d'atténuer l'antinomie du familier et de l'étranger.²

¹ Francesco Cattaneo, *op. cit.*, p.129.

² Emmanuel Lévinas a bien montré que dans certaines conditions, l'entre-deux, parce qu'il nous oblige à réfléchir sur les limites d'un espace, sur l'entrelacement d'un dehors et d'un dedans, peut engendrer une frontière

...

Prendre la route qui ouvre vers les paysages de Badlands, hérités du mythe américain, ne permet pas de se détacher du lieu du père, et l'exploration paysagère du couple déplace le deuil impossible dans une fuite hallucinante, sans but. Progression, action d'une part ; plans « suspendus » refusant la progression d'autre part. D'où ces arrêts du récit, qui entraînent le massacre, car à l'arrêt le monde les rattrape, rappelant que l'on ne peut être à la fois dans le mouvement et la stabilité.

Une halte échappe pourtant à cette impitoyable dégradation marquée par l'impossibilité de l'arrêt en aucun lieu : le bref séjour de la cabane dans les arbres, où le couple tente de retrouver une vie quotidienne authentique, contemplative, affranchie des convenances sociales. On note ici qu'à la vie banale dans la petite ville conformiste, Malick, fidèle à la leçon d'Emerson, n'oppose pas une vie extraordinaire mais une autre vie ordinaire, faite de gestes habituels et teintée d'ensauvagement. À cette condition, le couple peut retrouver un *chez soi*. Suspendue entre ciel et terre, ne dépendant ni de l'un ni de l'autre, la cabane est cependant « ouverte sur le ciel », comme le sont souvent la plupart des maisons évoquées par Malick dans ses films. Je pense ici, entre autres, à la vision de la maison natale de Witt, au début de *The Thin Red Line*. C'est le cosmos que regarde la maison chez Malick et, entre les deux, il n'y a pas de médiation, même pas de zone intermédiaire. La cabane est dans la nature et la nature devient cabane. Aussi est-ce là que la voix *off* de Holly est la mieux restituée dans la rumeur générale du monde naturel, ses bruits, ses frissons :

« J'apprenais à aimer la forêt, le roucoulement des colombes, le bourdonnement des libellules, me donnaient l'impression d'être seule au monde. Un frémissement de feuilles, c'était les esprits qui murmuraient leur mécontentement. »

Le dehors, la nature assument désormais pleinement les fonctions de l'extérieur. Dans le même temps, force est de constater que c'est au milieu d'objets familiers que Holly fait cette « rencontre », conditionnée en fait par la reconstitution d'un microcosme avec les restes de la maison familiale incendiée : tableau représentant une vision édénique du paysage américain, radio, grille pain, projecteur de vues stéréoscopiques... La présence de ces objets dans la cabane est éloquente. Ils nous disent d'abord que se séparer des objets appartenant à l'univers domestique est particulièrement difficile. Plutôt que choisir de nouveaux objets pour

...

« épaisse », une spatialité où se situer positivement. Cf. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche, pp. 190-191.

meubler la cabane, des objets provisoires, jetables, Holly sauve en effet quelques objets prototypiques de l'intime pour les transférer dans la forêt, ce qui n'est pas un signe de futilité mais de singulière profondeur. Un vrai désir de nomadisme n'impliquerait-t-il pas plutôt le choix d'objets « nomades » ? En revanche, les changer de place peut aider à redécouvrir, réveiller une conscience des objets qu'on avait sous les yeux, mais que la routine avait fini par estomper. Ainsi que l'indique Serge Tisseron, les objets familiers ne sont pas tous des « porte-bonheur », loin s'en faut, mais ils sont chacun une espèce d'« évite-malheur »¹ dans la mesure où ils nous invitent à ne pas perdre la mémoire tout en compensant la violence des changements intervenus.

Grâce à l'un de ces objets, le projecteur de son père, Holly découvre des paysages qui font rêver : les paysages exotiques des vues stéréoscopiques.² Je note qu'il ne s'agit pas ici de véritables expériences du « dehors » mais plutôt d'une sorte de nostalgie des paysages du lointain telle qu'elle peut s'exprimer sans danger dans la sphère bricolée d'un foyer. Aussi ces images suscitent-elles des sentiments contradictoires chez Holly qui, aussitôt après la projection, déclare qu'elle ne peut plus vivre « *comme un animal* » et se met à rêver d'une autre maison, « *comparable à celle de l'homme riche* », c'est-à-dire une belle maison américaine blottie dans la verdure. Visiblement, le mythe de la cabane n'a pas suffi à remplacer les charmes de *l'habitation ordinaire*, qui continue à répandre dans le film une référence constante tendant à rendre caducs les autres lieux d'habitation. Autrement dit, une nature ou un paysage rencontrés sans l'intermédiaire d'une véritable demeure restent illusoire. Cependant, nous l'avons vu, chaque maison rencontrée est pour Malick une maison que l'on doit quitter. Ces changements font glisser le désir d'habiter de l'espace intime vers le dehors, la nature, qui tend à devenir le refuge ultime, pour être à son tour remis en cause. Se pose alors la question : le pays de la quête, le « pays innocent » peut-il tenir lieu de maison ?



¹ Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999, p. 215

² Malick évoque là l'époque (milieu du XIX^e) où chaque Américain, confortablement installé *chez lui*, découvrait le monde grâce aux vues stéréoscopiques. Dans l'Amérique d'Emerson, l'intérêt pour l'univers domestique est donc contemporain de la première invasion des intérieurs de la maison par les images en provenance du monde.