

Que nous dit la maison de
La petite maison dans la prairie ?

Sophie Suma

Docteure en Arts visuels, *Sophie Suma* est Maîtresse de Conférences contractuelle en Études visuelles et Histoire culturelle (urbaine et architecturale) à l'Institut national des sciences appliquées de Strasbourg. Elle enseigne également à la Faculté des arts de l'Université de Strasbourg. Ses recherches portent sur la construction identitaire des représentations sociales dans l'espace public (urbain, médiatique et culturel) étudiée du point de vue de la culture visuelle et des médias (études culturelles).

*La petite maison dans la prairie*⁸⁸ est l'une des séries américaines des années 1970-80 les plus populaires. Son imagerie et son paysage sont composés d'un environnement fait d'objets visuels, mais aussi de « constructions visuelles du champ social⁸⁹ » – pour reprendre les termes de William John Thomas Mitchell. Ces représentations s'inscrivent dans le champ de la « visualité⁹⁰ », relevant de ce qui est visible dans l'espace social, mais également de représentations dominantes qui marquent l'histoire.

En construisant des images et en représentant des situations sociales sous un certain point de vue, les fictions télévisées disent précisément quelque chose de leur époque. Elles possèdent leur propre imagerie narrative⁹¹ et des idéologies singulières⁹².

Programmée à la télévision dans le monde entier depuis presque 50 ans, cette série – qui joue sur le registre paternaliste de la chronique domestique⁹³ – bat toujours des records d'audience⁹⁴. Dans cette fiction, la maison de la famille Ingalls⁹⁵ est un refuge dans une nature encore sauvage. Mais c'est aussi une allégorie⁹⁶. Ici elle symbolise l'empreinte laissée par cette communauté sur son passage, partie pour s'installer ailleurs et dominer, on le suppose, d'autres espaces. Or en dehors de la fiction, garant de l'histoire ce *home* rudimentaire représente également la première identité matérielle des pionniers⁹⁷.

L'objectif élargi de cette contribution est de s'intéresser aux discours inscrits en filigrane des productions culturelles et des fictions populaires pour déconstruire les représentations coloniales et postcoloniales problématiques. Par l'intermédiaire de cette série, ce texte tente d'interroger l'identité de la petite maison en bois des Ingalls. Que nous dit-elle de la représentation des pionniers de l'Ouest américain et de leur identité matérielle ? Quel rôle tient-elle dans l'entreprise d'euphémisation des violences perpétrées durant cette période de l'histoire ? En dehors de la fiction, de quelle manière ces cabanes en bois ont-elles dessiné le nouveau paysage de ces terres en cours de colonisation ?

88 Série américaine créée en 1974 par Michael Landon (NBC) d'après le roman de Laura Ingalls Wilder (1867-1957), la série en 9 saisons compte 205 épisodes (1974-1983).

89 W. J. T. Mitchell, *Ce que veut les images*, Les Presses du réel, Paris, 2014.

90 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham, 2011.

91 Voir André Gunther, « Comment lisons-nous les images ? Les imageries narratives », Gil Bartheleyns (dir.), *Politiques visuelles*, Presses du réel, Dijon, 2016, p.219-234.

92 Voir David Buxton, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, L'Harmattan, Paris, 2010.

93 Voir Jean-Michel Roux, Nicolas Tixier, « Urbanité et conquête de l'Ouest : Deadwood versus La petite maison dans la prairie », *Métropolitiques*, [en ligne], 2011, p.7. André Belleau, « La petite maison dans la prairie », *Liberté*, Vol 24, Issue 3 | Mai-Juin 1982, p.5-8. Cyrille Rollet, « Le petit philosophe dans la prairie », *Médiamorphoses (Hors-série)*, 2007, pp.146-150.

94 Voir Theodor W. Adorno, « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, vol. 9, n°44-45 | 1990 [1954]. Et David Buxton, « Une lecture adornienne des séries télévisées », *Variations [En ligne]*, 22 | 2019.

95 Construite des mains de Charles (Michael Landon), le père, dans l'épisode pilote : A Harvest of Friends (S1Ep1)

96 Qui se termine par un téléfilm (en deux parties) réalisé par Michael Landon, intitulé *The Last Farewell*, (NBC, 1984).

La *log-cabin* comme objet de propagande coloniale

Cette fiction met en scène la vie de l'héroïne Laura Ingalls et de sa famille s'installant à Walnut Grove dans le Minnesota en 1875 à l'époque des pionniers qui traversent le territoire en direction de l'Ouest. Dans l'histoire des États-Unis, depuis l'acquisition de la Louisiane en 1803, la vente des territoires de l'Ouest est imaginée dans un projet impérial et conquérant⁹⁸. Après l'expédition de Meriwether Lewis et William Clark (1804-1806), et dès que le congrès vote le *Homestead Act* en 1862, les membres des colonies anglaises et les immigrés d'autres pays européens sont encouragés à occuper des terres encore peu habitées. Il s'agit alors de transformer des espaces sauvages en zones civilisées. Or ces terres sont habitées par une autre communauté, celles des autochtones amérindiens (ou natifs-américains⁹⁹). La série n'aborde pas frontalement ces questions politiques liées au territoire foncier et raconte une histoire privilégiant exclusivement l'aspect performatif du courage des pionniers et de leur vie domestique. Dans cette vision de l'histoire de la colonisation diffusée à grande échelle, la cabane ne tient qu'un rôle anodin. Mais la fonction qu'elle occupe est en fait capitale pour comprendre l'une des stratégies du projet colonial.

Nommée plus exactement *american pioneer cabin*, ou *pioneer log-cabin*¹⁰⁰, d'après l'historienne Hélène Trocmé, ce type de construction est importé sur le continent par les colons suédois et finlandais à partir de 1638¹⁰¹ dans le Delaware. D'un point de vue ontologique, la *log-cabin* n'est donc pas indigène, endémique au territoire américain. Mais la littérature (théorique et fictionnelle) la présente souvent comme un genre architectural vernaculaire, car elle est massivement construite par les pionniers du Nouveau Monde¹⁰². Dans ces textes, la *log-cabin* est dépeinte comme la maison du pauvre, mais aussi comme celle du self-made man méritant. À partir de la campagne présidentielle de William Henry Harrison en 1840, la *log-cabin* devient le symbole de la frontière américaine qui ne cesse d'être repoussée vers l'Ouest¹⁰³. Après l'assassinat du seizième Président des États-Unis Abraham Lincoln en 1865, la cabane de son enfance représente l'Amérique conquérante d'avant la guerre civile¹⁰⁴. Elle est depuis l'un des motifs récurrent de la culture populaire américaine¹⁰⁵. Dans la littérature, les illustrations, les photographies, et plus tard dans les films et les séries télévisées – dont *La petite maison dans la prairie* – alors qu'ils sont le levier d'une stratégie d'implantation spatiale massive, les premiers villages pionniers et la *log-cabin* sont représentés positivement¹⁰⁶. La popularité médiatique de ces œuvres participe de longue date à minimiser l'impact négatif des transformations des paysages sauvages sur l'écosystème des sites, et fait passer historiquement au second plan les injustices faites aux amérindiens. Bien avant le cinéma et la télévision, ce sont les illustrations d'artistes qui ont en premier ouverts la voie à cette propagande visuelle coloniale.

Lorsque l'anglaise Frances Flora Bond Palmer s'installe aux États-Unis, elle représente la traversée de l'Ouest des colons dans une illustration intitulée *Across the Continent, Westward the Course*

97 Elle rappelle aussi la cabane en rondin de bois des trappeurs du 17^e s (Amérique du Nord) pour faire commerce des peaux et des fourrures d'animaux. Voir Jacques Bodelle, « 1^{re} Partie: Ces Français qui ont "fait" l'Amérique », *Bulletin de la Sabix*, 38 | 2005, 5 - 27. Et Gilles Havard, *L'Amérique fantôme. Les aventuriers francophones du Nouveau Monde*, Flammarion, Paris, 2019.

98 Voir Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Puf, Paris, 2018 [1996], p.142.

99 Voir Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Flammarion, Paris, 2010 [1835].

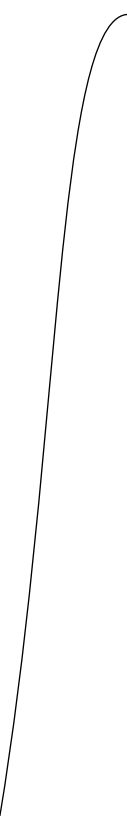
100 La première utilisation du terme *log-cabin* n'apparaît qu'en 1750, pour définir la cabane faite de planches à recouvrement (posées à l'horizontal). Voir Melody Webb, *Yukon. The Last Frontier*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1985.

101 Hélène Trocmé, *Les américains et leur architecture*, Aubier, Paris, 1981, p.78.

102 Voir Clinton Albert Weslager, *The Log Cabin in America from Pioneer Days to the Present*, Rutgers University, New Brunswick, 1969.

103 Voir Daniel Royot, *Le mythe de l'Ouest, l'Ouest américain et les « valeurs » de la frontière*, Autrement n°71, Paris, 1993.

104 En hommage au président, elle fut par la suite reconstituée et exposée au Memorial Building du Lincoln Birthplace Historic Site dans le Kentucky.



- © Frances Flora Bond Palmer, *Across the Continent, Westward the Course of Empire Takes its Way*, 1868.
Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

of Empire Takes its Way, produite en 1868. Palmer y dessine de nombreux partages figurant la pensée de l'époque [Fig.2]. Elle marque la différence entre nature vierge et civilisation, opposant ainsi les notions de nature et de culture. Avec l'aide de la voie ferrée, elle rend compte de la technologie de l'empire colonial qui domine celle des autochtones. En soulignant l'immensité du territoire traversé par le train, signe de modernité, elle sépare d'un côté, visibles sur une colline les natifs sur leurs chevaux arrêtés par la vapeur de la locomotive, et les pionniers conquérants de l'autre. Or l'œuvre de Palmer n'est pas une production isolée. Diffusées par Henry Schile & Co à la même période, beaucoup d'autres réalisations racontent cette histoire. *Across the Continent. Pacific Bahn Nach Californien*, de Schile lui-même, est pratiquement identique. En sublimant l'aspect d'une ville qui se construit et l'arrivée massive des pionniers, ces scènes ne permettent pas de prendre la mesure de l'impact d'un tel établissement matériel sur les écosystèmes locaux humains et non-humains

Ces productions artistiques du 19^e siècle légitiment et idéalisent le projet du gouvernement en constituant une rhétorique visuelle positive de l'imaginaire colonial. Cette visualité domine le champ visuel. Majoritairement représentées comme un objet légitime de l'installation du peuple primo-américain, les cabanes en bois participent bien de l'établissement d'une telle idéologie dont le but est de repousser la frontière jusqu'à l'océan Pacifique. Face au modeste habitat nomade des amérindiens incarné généralement dans les productions culturelles par le tipi¹⁰⁷, les constructions en bois des colons se sont imposées comme des signes visuels et matériels de la domination des treize colonies sur les autochtones. Or selon les travaux des ethnologues, dont James Mooney, les tribus sédentaires, comme notamment les Iroquois Cherokee, construisaient des villages avec des maisons en bois de formes carrées ou octogonales¹⁰⁸. Mais leur technologie n'est pas vraiment représentée dans la culture visuelle des siècles précédents, et c'est précisément cette invisibilisation des établissements matériels amérindiens qui a aidé à forger l'image de l'« Indien primitif¹⁰⁹».

La log-cabin comme symbole matériel de l'identité pionnière

Comme icônes inaugurales de la civilisation américaine, la cabane des pionniers permet de questionner les violentes conséquences de l'expansion vers l'Ouest. En substance, cette architecture sommaire est une éloquente représentation de la stratégie appliquée par les colons, dont le projet fut de créer un Nouveau Monde à l'endroit même où la civilisation amérindienne y était déjà implantée. Le caractère particulier de cet impérialisme renvoie à la mise en œuvre d'une mission civilisatrice dont la petite cabane fut indéniablement le premier instrument de marquage du territoire de l'Est vers l'Ouest¹¹⁰. À partir des années 1840, l'expansion est motivée par une croyance messianique et religieuse issue du puritanisme importé d'Angleterre par les pères pèlerins¹¹¹. L'expansionnisme doit alors révéler la puissance du Nouveau Monde et permettre son émancipation du pouvoir britannique

105 Voir les *Leatherstocking Tales* de James Fenimore Cooper (1823). En 1916, le fils de l'architecte Frank Lloyd Wright, John Lloyd Wright lui rend hommage en concevant et en commercialisant un jeu de constructions en forme de Lincoln Logs (rondins de bois). Voir Judith Flanders, *The Making of Home: The 500-Year Story of How Our Houses Became Our Homes*, Atlantic Books, London, 2014.

106 Voir Jacques Portes, *La véritable histoire de l'Ouest américain*, Armand Colin, 2018 [2016].

107 Fabriqués pour s'abriter durant les périodes de chasses.

108 James Mooney, *Myths of the Cherokee*, Dover Publications, New York, 1995 [1888].

109 La peinture intitulée *Trappeur et indiens* devant leur camp du peintre français Jean Adolphe Bocquin réalisée en 1870 donne à voir quelques tipis indiens. Les photographies du photographe John C.H. Grabill prises entre 1887 et 1892 dépeignent les activités des pionniers et montre les contextes de l'ouest américains avec les villages de tipis amérindiens.

110 La mission (The Manifest Destiny) est très bien représentée dans l'œuvre du peintre John Gast intitulée *American Progress* réalisée au début des années 1870.

111 Les premiers puritains (protestants radicaux) d'Angleterre sont arrivés en 1619 à Plymouth (près de la future Boston), beaucoup d'autres ont ensuite suivi leur trace.

encore présent¹¹². Le puritanisme, le conservatisme, ou encore la prédestination dominant sur le libre arbitre et sur la subjectivité. La log-cabin devient alors l'un des symboles matériels de l'identité pionnière. Or elle est porteuse d'un projet colonisateur massif et violent dans son dessein transformateur.

• © Henry Jerome Schille (artiste et entrepreneur allemand), *Westward Expansion View of Train Crossing the Humboldt River*, 1970, Crocker Art Museum, Peter T. Pope Early California Collection, 20019.74.33, Fin Art Museum, San Francisco.

Comme l'illustrent certaines scènes de *La petite maison dans la prairie*, l'influence de l'idéologie des pères fondateurs est encore fantasmée dans la culture américaine des années 1970¹¹³. Tirée de l'autobiographie intitulée *Pioneer Girl*¹¹⁴, écrite par la véritable Laura Ingalls épouse Wilder qui vécut entre 1867 et 1957, la série présente les Ingalls comme une famille nucléaire hétéronormée, autonome et parfois un peu xénophobe. Ce western à la mode émersonnienne fait aussi l'apologie du libertarianisme. Au moment où Laura écrit ses mémoires, l'esprit puritain qui émane de son récit est spontané. Or la série, qui utilise des références issues du modèle de la société américaine de la fin du 20^e siècle, évoque avec nostalgie une époque historique au projet moralement problématique, et tente vainement de trouver dans ce passé les réponses aux problèmes du présent.

En s'appuyant sur la version remaniée du premier manuscrit écrit en 1930 par Laura Ingalls Wilder, la série familiale (*family dramas*¹¹⁵) met en scène le contexte historique des pionniers en occultant les nombreux actes violents auxquels s'adonnent pourtant les colons de l'Ouest américain du 19^e siècle. Dans les années 1930, le manuscrit original est refusé par les maisons d'éditions car le ton et les faits relatés sont jugés trop rudes et violents. En 1932, la première version publiée de l'autobiographie est donc retravaillée et adoucie pour mieux correspondre à l'image positive de la conquête de l'Ouest alors diffusée par l'État et ses institutions. Finalement éditée en 2014, le texte original est en effet bien plus dur. L'auteure parle des « Indiens » de façon très cruelle, et la manière dont elle aborde le statut des « Noirs » ou de l'esclavage est également discriminante¹¹⁶. Aujourd'hui ses écrits sont critiqués pour faire l'apologie d'une époque conservatrice et raciste, or l'auteure ne fait que décrire les mentalités dominantes de son temps. Ce qui est en revanche bien plus contestable, c'est que la série – qui est finalement assez peu critique – rejoue à chaque rediffusion l'esprit de cette période tout en édulcorant les formes de violences.

Dans ce portrait magnifié par la fiction, la petite maison

¹¹² Voir Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Puf, Paris, 2006 [1996], p.17.

¹¹³ Les événements liés à l'arrivée de Donald Trump au pouvoir ont montré à quel point cette idéologie résonne encore aujourd'hui dans l'esprit de certains américains.

¹¹⁴ Publiée en plusieurs tomes entre 1932 et 1943.

¹¹⁵ Voir Ella Taylor, *Prime Time Families: Television Culture in Postwar America*, University of California Press, Berkeley ans Los Angeles, 1989.

¹¹⁶ Laura Ingalls Wilder, *Pioneer Girl: The Annotated Autobiography*, South Dakota State Historical Society, Pierre, 2014.

est un message d'espoir véhiculé par la représentation du mythe du *self-made man*. Alors que dans la version originale de *Pioneer Girl*, l'autrice décrit une atmosphère concurrentielle et de nombreux actes violents, la fiction télévisuelle met l'accent sur le fantasme d'une Amérique libre où les populations sont solidaires. Cette image diffusée par la série, qui cadre une architecture du pouvoir déguisée en une architecture du bonheur (la réussite de l'intégration des Ingalls), privilégie un point de vue qui soustrait la violence à l'histoire. En croisant cette représentation positive de l'architecture pionnière avec quelques essais critiques et historiques actuels¹¹⁷ qui font la distinction entre conquête exploratoire et colonisation impériale, on remarque que les représentations populaires, cette série, renvoient à la manière dont la colonisation et sa violence sont encore euphémisées pour offrir au public un aspect optimiste de la conquête de l'Ouest, et de l'histoire matérielle de la nation américaine¹¹⁸. Or certaines illustrent, malgré elles, de quelle manière la *log-cabin* fut l'un des instruments de colonisation des espaces nord-américains, quand ces mêmes pionniers ont spolié des territoires entiers aux autochtones en les occupant d'abord avec leurs cabanes. Construite en masse, cette maison en bois est le reflet d'un design de la domestication spatiale et sociale, d'un design du pouvoir, où l'architecture donne forme au projet colonial. Elle devient alors le symbole des violences faites au territoire par les pionniers. L'expression conflictuelle de la colonisation de l'espace américain est à la fois saisie et perpétuée au moyen de l'architecture.

Conclusion

Finalement, la série illustre la position gouvernementale des années 1970 d'une Amérique encore très patriarcale et conservatrice, mais surtout l'absence, ou l'approximation de la représentation de la culture autochtone et de leurs technologies à l'écran¹¹⁹. Cet habitat rudimentaire qui a peuplé massivement l'Ouest américain au 19^e siècle n'est pas historiquement considéré comme étant de nature coloniale, alors qu'il a joué un rôle décisif dans la transformation artefactuelle, culturel et social du paysage existant. En repoussant ou en écrasant de nombreuses constructions autochtones, l'architecture des pionniers a été peut-être trop rapidement considérée dans l'histoire comme éphémère et anecdotique. L'esthétique et la contextualisation de la maison des Ingalls, ainsi que son statut dans la fiction, implique l'existence d'un manque de questionnement à l'endroit même de sa représentation. Car en oblitérant ces formes de violence, la série se rallie à la position de l'institution américaine, qui par culpabilité a longtemps tenté de faire oublier le rôle qu'elle a tenu dans cette histoire. Ainsi en passant par cette fiction, pour le dire avec les mots d'Éric Maigret, on peut considérer la maison en bois des pionniers comme un objet d'« identification des relations constantes entre pouvoir et culture »¹²⁰. N'est-il pas alors indispensable aujourd'hui de regarder cette série autrement, et de défaire l'histoire des représentations conservatrices ? N'est-il pas urgent de proposer une contre visualisation d'une petite maison qui a finalement eu une certaine influence dans l'histoire matérielle de l'un des plus puissants continents de la planète ?

117 Gilles Havard, *L'Amérique Fantôme. Les aventuriers francophones du Nouveau Monde*, Flammarion, Paris, 2019. Hélène Trocmé, Jeanine Rovet, *Naissance de l'Amérique moderne*, Hachette Éducation, Paris, 2014.

118 Malgré les études de l'éthnohistorien Bruce Trigger qui débute dans les années 1950, et qui annoncent un « décentrement du regard » (déconstruction déridéenne).

119 Les « indiens » sont souvent considérés comme des étrangers suspects ou cruels, mais dans quelques épisodes ils font des offrandes (S1E1), sont des sauveurs (S1E11), sont acculturés (S3E15), sont sauvés par Charles (S1E22) et (S4E13), Laura devient même une « indienne » dans l'un de ses rêves (S6E7), etc.

120 Éric Maigret, « Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires », *Questions de communication*, n°24, 2013, pp.145-168.