

# Le petit philosophe dans la prairie

Cyrille Rollet, École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

*Il sait pourquoi la plaine, la grande prairie de l'espace, fut parsemée de ces fleurs que l'on nomme soleils, lunes ou étoiles.*  
Ralph Waldo Emerson, *Le Poète* (1844).

**L**ittle House on the Prairie apparaît au début des années 1970, époque de transition pour la télévision américaine. Jusqu'à cette époque, deux genres y dominent, les *sitcoms* et les *westerns*. Tandis que le western télévisuel copie, en l'affadissant partiellement, son aîné cinématographique, le sitcom investit presque exclusivement le motif de la chronique familiale. C'est dans cette atmosphère pesante qu'est diffusé sur CBS le 12 janvier 1971 le premier épisode du sitcom *All in the Family* (1971-1979). Prenant le contre-pied de tout ce que la télévision avait pu produire jusqu'ici, le producteur Norman Lear met en scène une famille ouvrière du Queens reproduisant en son sein la ligne de fracture entre les deux Amériques (l'ultraconservateur Archie Bunker s'oppose à son gendre gauchiste Mike Stivic). L'humour noir d'*All in the Family* démode en quelques semaines l'ensemble des autres séries.

Ces nouveaux sitcoms bouleversent aussi la place de la télévision dans la société américaine. Certaines de ces séries jouent même un rôle dans le débat public<sup>1</sup>. Les valeurs traditionnelles, naguère pourvoyeuses de scénarios pour les sitcoms familiaux et domestiques, en sont expulsées. Dès la rentrée 1972, elles semblent se replier dans une série dramatique narrant les difficultés d'une famille rurale et pieuse pendant la crise économique des années 1930, *The Waltons*. Ironie du sort, elle est également produite par CBS, chaîne qui avait été à l'origine du grand chambardement. Dans l'industrie des programmes, on pratique la concentration horizontale : il ne faut négliger aucune niche fictionnelle. L'aspect très *saucissonné* de la grille des programmes convient parfaitement à ce type de

cloisonnement. *The Waltons* permet à CBS de recentrer son image et de ne pas affoler les publicitaires. C'est à ce moment-là que *Little House on the Prairie* est lancée par NBC (1974). L'une des sources principales de la série est bien le contexte de son apparition comme la suite va le montrer.

## Le sentiment de l'infini

Les deux genres phares de la décennie précédente (sitcom familial classique et western) se sont donc étioilés au début des années 1970. *Little House on the Prairie* va condenser ces deux motifs orphelins. Cette rencontre inédite n'est pas qu'une simple addition des deux genres. Elle prend une coloration mythique : c'est la structure de base de la civilisation occidentale (la famille mononucléaire) plongée dans le grand décor légendaire (le western) de la nation américaine moderne (réunifiée après la Guerre de Sécession). La crise sociale et identitaire que connaissent les États-Unis depuis les années 1960 cristallise cette lecture mythologique. Deux ans auparavant, *The Waltons* avait ouvert la voie. Mais cette fois la fiction est ancrée dans le *réel* grâce au renvoi à l'autobiographie de Laura Ingalls Wilder. Les intentions des producteurs sont claires dès le téléfilm-pilote : c'est à une vaste épopée pionnière à laquelle les téléspectateurs américains vont être conviés. Ce qui frappe, dès ce téléfilm (NBC, 30 mars 1974), c'est le soin apporté à son filmage (cadrages, couleurs, rythmes, décors). Cette application est symboliquement renforcée par la référence littéraire, preuve de son ascendance patriecienne (« *based upon the "Little House" series of books by Laura Ingalls Wilder* » rappellent tous les génériques).

Cyrille Rollet

Le petit philosophe  
dans la prairie

Un tel téléfilm fonctionne comme un incipit littéraire : il programme le téléspectateur en construisant les consignes de lecture adéquates. *Little House on the Prairie* est une fiction originale parce que *transgénérique* (entre la chronique familiale et le western). Le téléfilm ne peut pas s'appuyer sur une tradition bien établie et doit donc fabriquer ses propres horizons d'attente. Cette mission incombe au célèbre acteur de *Bonanza*, Michael Landon. Le comédien n'est pas à l'origine du projet, mais il co-produit le téléfilm, le réalise et en interprète le rôle principal. Il devient *executive producer* de la série qui en découle à la rentrée suivante. Fait exceptionnel à la télévision, cette prise en charge totale du pouvoir énonciatif s'accompagne, grâce à la visibilité de l'acteur, d'une amorce de construction auctoriale. Bouleversement pragmatique : il n'y a plus d'énonciateur anonyme mais un *artiste* d'un nouveau genre, qui *incarne* au sens propre du mot, le discours de la série.

Le téléfilm raconte le voyage en chariot d'une pieuse et pauvre famille de fermiers qui quitte son froid Wisconsin natal pour les régions supposées plus fertiles du Kansas. Le caractère édifiant, qui deviendra une des spécificités de la future série, est déjà présent et s'accorde assez facilement avec l'idéalisme chrétien qui suinte des paysages. Le principal défi de Landon est donc esthétique : quelle forme plastique donner à ce téléfilm original qui est à la fois western, chronique familiale et épopée quasi-mystique ? Jamais la télévision n'avait produit pareille œuvre, ni même le cinéma. Certes le voyage en chariot vers une « *terre promise* » est le motif de *Wagon Master* (1950), mais la foi de ces mormons est quelque peu mise à distance par la caméra de John Ford. Au contraire, si la croyance profonde et sereine des Ingalls s'exprime peu avec des mots (au moins dans ce premier téléfilm), elle prend racine dans ces contrées verdoyantes et immenses qui donnent aux personnages comme aux téléspectateurs le sentiment de l'infini.

Il y a une picturalisation diffuse dans les images de *Little House on the Prairie* et, ce, dès le générique. Mais cette picturalisation n'est ni stable ni régulière. Elle crée, ça et là, sans pause narrative (donc sans nuire à un visionnement télévisuel « normal ») des plans très travaillés, desti-

nés à une contemplation esthétique (lignes pures, aplats etc.) parallèle au récit. Rapidement, cette picturalité s'évapore. Très présente dans le téléfilm, il en reste encore quelques velléités durant les deux premières saisons. La picturalisation se fait ensuite plus sporadique (épisode-clé avec enjeux narratifs importants). Ces épisodes sont alors directement réalisés par Michael Landon (n° 181/182, *He Was Only Twelve*, 3 et 10 mai 1982). Ce relatif syncrétisme pictural serait-il synonyme d'un art (de masse) sans culture comme l'affirment certains esthéticiens<sup>2</sup> ? Il semblerait au contraire que *Little House on the Prairie* soit du côté du trop plein référentiel.

### Emerson dans la prairie ?

Mais cette intuition référentielle ne peut véritablement se cristalliser qu'avec un renvoi explicite et clair, donnée factuelle indispensable pour une lecture seconde. « Dieu merci » – pour rester dans le ton *Little House on the Prairie* – un épisode de la série nous fournit clairement cet indice précieux.

La série cite à trois reprises le nom d'Emerson. Dans *Ebenezer Sprague* (n° 32, 19 novembre 1975), nous apprenons qu'il est l'auteur préféré de la jeune héroïne de la série, Laura Ingalls. Dans une courte scène, la petite fille affirme à un banquier avare et taciturne les bienfaits de l'amitié :

Laura : « *Happy is the house that shelters a friend* » *Pa says... Well, actually Ralph Waldo Emerson said it.*

Sprague : *You read Emerson ?*

Laura : *Of course not ! It's too hard ! My Pa reads it to us, he reads a lot of things to us... but that's my favorite because if I can't sleep, then I could think about it*<sup>3</sup>.

Or, ce père (« *Pa* »), personnage crucial de la série, est interprété par l'acteur Michael Landon qui est aussi, comme on l'a vu, *executive producer*. Sa visibilité en tant que comédien célèbre accentue la construction auctoriale de Landon auprès du public par le biais de tous les éléments possibles du paratexte (entretiens, articles dans les journaux etc.). Par une dérivation sémantique (le père des personnages n'étant que l'auteur lui-même), Emerson

Le petit philosophe  
dans la prairie

Cyrille Rollet

n'est pas que l'écrivain préféré du personnage Charles Ingalls, il est aussi celui de son interprète Michael Landon, le signataire (re)connu de l'œuvre. Si l'on admet cette construction para-auctoriale, même dans une acception faible (c'est-à-dire sans jouir pour autant des prérogatives symboliques de l'artiste-auteur telle qu'elle existe dans les arts majeurs) dans laquelle Michael Landon ne serait qu'un énonciateur incarné, la question de l'intention se pose. La dimension poétique prend alors une certaine consistance reformulant de fait la consigne de lecture classique de ce type de séries. L'intrusion du nom « *Ralph Waldo Emerson* » dans la diégèse renvoie le téléspectateur vers un hors-texte (même sans connaître l'écrivain, on sait qu'il n'est pas un personnage de la série). Cette intrusion rompt le caractère habituel, supposé auto-référentiel, d'une fiction de masse. *Ralph Waldo Emerson* est une rupture citationnelle susceptible (par une coopération du téléspectateur) de mettre fin à l'aspect apparemment monolithique de *Little House on the Prairie* en lui donnant une dimension nouvelle.

L'épisode *Ebenezer Sprague* se termine par un don généreux du banquier : il offre à tous les élèves de Walnut Grove l'œuvre intégrale d'Emerson, à la plus grande joie de l'institutrice Eva Beadle. Une relecture allégorique de l'épisode n'est alors pas impossible. L'étonnement du banquier au nom d'Emerson évoque celui de l'éventuel téléspectateur cultivé. « *Tu lis Emerson ?* » semble dire l'adulte intrigué et supérieur à une Laura Ingalls qui deviendrait une prosopopée complexe (sorte d'incarnation de la série elle-même et de son public potentiel). La lecture allégorique de la réponse de Laura apporte non seulement une part d'ironie mais presque un vade-mecum pour l'utilisation d'une telle référence dans un genre télévisuel qui lui est apparemment étranger. L'infantile fiction industrielle et son public *théorique* ne lisent pas Emerson (du reste, qui le lisait encore en 1975 ?) : seul le monde de l'écrit peut engendrer une profondeur discursive. Le rire de Laura ajoute une coloration moqueuse à ce court passage : il indique – bien évidemment – que les contraintes génériques de la série seront respectées. On n'y lira pas Emerson dans le texte (« *of course not, it's too hard !* »).

La possibilité d'une lecture émersonnienne de *Little House on the Prairie* prend corps lorsque la référence se répète à deux autres reprises. Dans *Alden's Dilemma* (n° 193, 6 décembre 1982), quelques vers d'Emerson, tirés de *Give all to Love* (1846), sont entendus. Au prix d'un léger anachronisme, *A Wiser Heart* (n° 165, 2 novembre 1981) présente une des nombreuses conférences données par le philosophe. Laura Ingalls, fille de fermier et désormais institutrice de son village, s'y improvise exégète et s'oppose violemment à un universitaire sur l'interprétation du rôle de l'intellectuel chez Emerson (point principal d'une de ses conférences les plus connues, *The American Scholar*, prononcée à Harvard en 1837). Pour Laura, Emerson affirme que « *les intellectuels ont pour but de bien observer la vie et d'aider un peu ceux qui traversent des périodes confuses à voir la Vérité* ». Taxée de simplisme, Laura réplique qu'il s'agit « de son point de vue » (acmé de cette joute rhétorique). Une connaissance lacunaire d'Emerson appuie en effet cette lecture (cette « *confiance en soi* » est le titre d'un des essais les plus connus du philosophe, *Self-Reliance*, 1841). Mais la série n'hésite pas à poursuivre la polémique en multipliant les contresens de l'enseignant sur Emerson (cosmopolitisme, élitisme, interprétation à double détente, etc.).

### Une fiction émersonnienne ?

En effet, Emerson est généralement considéré comme le fondateur d'une philosophie typiquement américaine et les différents niveaux de lecture potentiels sont en contradiction avec l'importance qu'il donne à l'intuition (cérébralité vs instinct). L'Emerson construit par *Little House on the Prairie* est populaire, moral et profondément national. Un historien des idées serait plus nuancé. Cet Emerson-là est une figure réductrice et périmée, c'est l'image académique de l'écrivain. Largement oublié au xx<sup>e</sup> siècle (domination de la logique et de la philosophie analytique), Emerson revient en grâce dans la culture savante grâce aux travaux de Stanley Cavell au début des années 1980. Lorsqu'il apparaît dans *A Wiser Heart*, Emerson ressemble à un homme de cire, figé et lisse à la fois. C'est la dernière sortie d'un Emerson poussiéreux, antérieur à la relecture cavellienne. Dans *A Wiser Heart*, il s'oppose d'ailleurs

Cyrille Rollet

Le petit philosophe  
dans la prairie

au(x) professeur(s) et vient adouber la lecture que la simple Laura Ingalls fait de sa philosophie. Peut-on pour autant dire que *Little House on the Prairie* est émersonnienne ? Une fiction industrielle percluse de contraintes peut-elle forcer sa propre nature en tenant un discours qui lui est hétérodoxe ?

Mais le choix d'Emerson comme figure tutélaire de *Little House on the Prairie* n'est pas qu'une simple coquetterie scénaristique, c'est une *Great Awakening* à l'ère télévisuelle (limité donc à la simple captation de valeurs culturelles laissées en jachère par les nouveaux sitcoms familiaux...). Ralph Waldo Emerson est le guide spirituel idéal. Même caricaturée, sa philosophie, par un fondement idéologique plus conséquent, vient servir d'armature à cette chronique domestique du XIX<sup>e</sup> siècle ; elle contribue donc à sa légitimité. Emerson, en parfaite correspondance historique avec le temps diégétique de la série, est rarement cité, mais sa pensée irradie de nombreux épisodes. Certes, sur la question religieuse, le goût pour les miracles, parfois mis en scène de manière grand-guignolesque comme dans *He Was Only Twelve*, est en totale contradiction avec la pensée émersonnienne. Mais il est en phase avec les préceptes de la théologie unitarienne qui, reprenant l'argument développé par Locke, affirment que « *les miracles se résument à une modalité particulière de l'enseignement divin pour instruire les foules imperméables aux subtilités d'une rationalité abstraite*<sup>4</sup> ».

Mais dans « Nature », son essai le plus connu, Emerson se veut novateur : « *Les générations précédentes regardaient Dieu et la nature en face ; nous le faisons à travers leurs yeux. Pourquoi ne pas jouir, nous aussi, d'une relation originale à l'univers ?*<sup>5</sup> ». Si la beauté de la nature comme révélation de Dieu fait partie de la tradition unitarienne, elle prend soin de les dissocier à l'instar des principaux courants du christianisme. La pensée d'Emerson n'est pas panthéiste pour autant, cette beauté de la nature doit être appréhendée par un homme capable d'en saisir son caractère divin. « *C'est la vertu humaine fondamentale, celle qui consiste à rechercher Dieu à travers la perfection naturelle*<sup>6</sup>. »

Cette beauté s'incarne plastiquement dans la série par des plans très architecturés, tendant vers l'abstraction

géométrique. Dès le téléfilm-pilote, la composition de certains cadrages se veut *visible*. Le petit chariot qui part des bois du Wisconsin jusqu'aux plaines du Kansas devient parfois minuscule dans l'immensité naturelle. L'image presque abstraite découpe le plan en deux rectangles horizontaux posés l'un sur l'autre, espace terrestre et espace céleste se faisant face. Le chromatisme est mis à contribution, un aplat de bleu profond pour la partie supérieure, un aplat de vert (herbe rase uniquement) pour la partie inférieure créant une tension renvoyant symboliquement au dualisme esprit/matière. De subtiles variations de la ligne d'horizon achèvent de dynamiser ces plans, donnant selon les cas une dominante verte ou une dominante bleue. Le générique d'ouverture de la série reprend cette construction plastique, l'émaillant des contraintes propres à cet exercice (présentation des personnages un par un, inscription des noms des acteurs dans une typographie western décorative). C'est par de tels choix plastiques que *Little House on the Prairie* relie la nature au divin, rejoignant ainsi, autant qu'elle le peut, la pensée émersonnienne.

En poursuivant l'analyse dans cette voie, l'épisode *The Lord is my Shepherd* peut être reconsidéré. Derrière le goût ostentatoire pour le miraculeux, la représentation de la nature est particulièrement soignée. Les plans larges réduisant les deux cavaliers à des insectes mais surtout l'imposante et majestueuse montagne sur laquelle Laura va se réfugier, contrebalancent par leur majesté le discours un peu naïf du scénario. L'utilisation de la profondeur de champ contribue à renforcer l'impression d'immensité autant que l'atmosphère presque métaphysique provoquée par les longues cavalcades infructueuses. Bizarrement, c'est dans ces plans de coupe très travaillés que *Little House on the Prairie* devient vraiment mystique. En ce sens, la leçon émersonnienne a été profitable.

À côté d'un discours de surface (chroniques familiales édiifiantes) qui est déjà en décalage avec celui des séries concurrentes de son époque, *Little House on the Prairie* développe une amorce de discours second, nettement plus original et profond que le premier. Si la référence à Emerson est prise en compte par le téléspectateur, il peut

tisser un autre réseau sémantique, très ténu certes mais bien plus profond que l'originel. Si ces deux réseaux fonctionnent habituellement de manière parallèle, il est possible qu'ils se croisent. Ils peuvent alors s'épauler, la philosophie émersonienne servant d'adjuvant théorique (question du *perfectionnisme moral* par exemple pour reprendre la terminologie de Cavell<sup>7</sup>) mais aussi s'opposer (*Harvest of Friends* ou *The Lord is my Shepherd* par exemple). Lorsque les deux réseaux (fort inégaux répétons-le, le second – lorsqu'il est présent – n'a que la portion congrue et est écrasé par la lourdeur du propos général) s'épaulent, ils le font généralement par le biais du fonds commun culturel américain duquel Emerson n'est évidemment pas absent.

### Notes

1. Ainsi cet épisode de *Maude* prenant parti pour l'avortement avant sa légalisation (*Maude's dilemma*, 14 et 21 novembre 1972).
2. Pouivet (Roger), *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La lettre volée, 2003, 113 p.
3. Traduction française du passage :  
 Laura : *Heureuse est la maison qui abrite un ami, dit mon père. En fait, c'est Ralph Waldo Emerson qui l'a dit.*  
 Sprague : *Tu lis Emerson ?*  
 Laura : *Bien sûr que non ! C'est trop difficile ! Mais mon père nous le lit, il nous lit beaucoup de choses... Mais Emerson est mon préféré parce que lorsque je ne dors pas, je peux y songer.*
4. Bellot (Marc), *Ralph Waldo Emerson. Parcours de l'œuvre en prose*, Paris : Atlantica, 2003, 224 p., p. 39.
5. Emerson (Ralph Waldo), « Nature » in *Essais*, Paris : Michel Houdiard, 1997, 93 p., p. 13.
6. Bellot (Marc), *op. cit.*, p. 91.
7. Cavell (Stanley), *Conditions nobles et ignobles : la constitution du perfectionnisme moral émersonien*, Paris : L'éclat, 1993, 239 p.