



HAL
open science

Les inventeurs de l’American Folk Music de l’époque progressiste au New Deal : autour de la collectrice Sidney Robertson

Camille Moreddu

► **To cite this version:**

Camille Moreddu. Les inventeurs de l’American Folk Music de l’époque progressiste au New Deal : autour de la collectrice Sidney Robertson. Histoire. Université de Nanterre - Paris X, 2018. Français. NNT : 2018PA100075 . tel-02057732

HAL Id: tel-02057732

<https://theses.hal.science/tel-02057732>

Submitted on 5 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Membre de l'université Paris Lumières

Camille Moreddu

Les inventeurs de l'*American Folk Music* de l'époque progressiste au New Deal,

Autour de la collectrice Sidney Robertson

Thèse présentée et soutenue publiquement le lundi 15 octobre 2018
En vue de l'obtention du doctorat de Histoire contemporaine de l'Université
Paris Nanterre

**Sous la direction de Mme Annette Becker (Université Paris Nanterre)
Et sous la co-direction de M. Andy Arleo (Université de Nantes)**

Membre du jury	Andy Arleo	Professeur en études anglophones, Université de Nantes
Membre du jury	Annette Becker	Professeure en histoire contemporaine, Université Paris Nanterre
Rapporteur	Sébastien Carney	Maître de conférences en histoire contemporaine, Université de Bretagne occidentale
Membre du jury	Yves Defrance	PRAG, ethnomusicologie, CFMI, Université de Rennes
Membre du jury	Philippe Gumplowicz	Professeur en musicologie et en histoire, Université Évry Val d'Essonne
Rapporteur	Sara Le Menestrel	Chargée de recherches en anthropologie au CNRS, CENA, EHESS
Membre du jury	Paul Schor	Maître de conférences en civilisation américaine, Université Paris VII

Remerciements

L'exercice des remerciements est périlleux, il faut en respecter les codes et surtout n'oublier personne ; je m'y prête avec toutefois plus de plaisir que d'appréhension.

Ma directrice Annette Becker, qui a accepté de superviser mon travail depuis la première année de master, m'a appris ce qu'était la recherche. Je la remercie pour son soutien intellectuel et matériel constant, la confiance qu'elle m'a accordée et sa grande disponibilité, de Nanterre à Washington.

Andy Arleo a accepté de co-diriger ma thèse en mai 2013. Son expertise en linguistique, en musiques populaires et traditions orales, a été d'un secours précieux. Je lui témoigne aussi toute ma gratitude pour nos entretiens à Nantes, dont l'un fut ponctué par une jam mémorable, ainsi que pour ses relectures et corrections rigoureuses.

J'espère ne pas rompre le protocole en remerciant les membres du jury qui ont accepté de lire et juger ce travail : Yves Defrance, Paul Schor, Sébastien Carney, Philippe Gumpłowicz, dont les travaux m'ont accompagné tout au long de mon apprentissage à la recherche, et Sara Le Menestrel que je remercie pour les entretiens qu'elle m'a accordé à l'EHESS durant les premières années de la thèse ainsi que pour ses critiques et remarques fines et stimulantes.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans le cadre intellectuel et l'aide matérielle de mes institutions de rattachement.

Je remercie l'école doctorale ED 395 Milieux, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent de m'avoir accordé un contrat doctoral en 2011 et des financements ponctuels m'offrant les conditions matérielles indispensables à la réalisation de séjours de recherche et à la participation à des événements scientifiques internationaux.

Le laboratoire HAR EA/4414 (Histoire des Arts et des Représentations) m'a également accordé son soutien pour ces déplacements et pour l'organisation de plusieurs rencontres scientifiques. Entre 2011 et 2014, le séminaire des doctorants du HAR a été un rendez-vous incontournable. J'ai rencontré au HAR des chercheurs en histoire de l'art et théâtre qui ont grandement élargi mes horizons, en particulier Marguerite Chabrol et Marielle Pelissero.

Je remercie aussi la direction et les enseignants de l'UFR d'histoire de l'Université Paris Nanterre, mon alma mater, où j'ai eu la chance d'enseigner en tant qu'ATER en 2016-2017.

Merci aussi aux membres du personnel administratif de ces différentes institutions pour leur aide et leur efficacité, en particulier Sophie Bugnon et Christine Marin.

Dans les archives et bibliothèques où j'ai fait des recherches, l'accueil a toujours été chaleureux et bienveillant. L'*American Folklife Center* de la Bibliothèque du Congrès a été plus qu'un centre de recherche, il a été mon refuge (l'autorisation exceptionnelle qui m'a été accordée d'y consommer du café a joué un rôle critique dans la production de cette thèse). Je remercie tout son personnel, en particulier Todd Harvey qui a été d'une aide considérable dans l'appréhension des fonds du centre. Un grand merci également à Jennifer Cutting, Steven Winick, Judith Gray, Nancy Groce, Nicole Saylor et le regretté Peter Bartis.

Parmi les archivistes de ce centre, je souhaite adresser des remerciements particuliers à Catherine Hiebert Kerst. Spécialiste des archives de Sidney Robertson, Cathy m'a accueillie dans son bureau, a écouté mes élucubrations avec patience, a partagé ses connaissances, ses réflexions et ses travaux sur Sidney Robertson et a relu certains de mes écrits. Nos échanges réguliers et nos rencontres à Washington, Lagrùère et Limerick ont été des moments précieux tant d'un point de vue

intellectuel qu'humain. Je suis heureuse de la confiance qu'elle m'a accordée en m'impliquant dans l'organisation du tout premier panel dédié à Sidney Robertson, panel que nous avons présenté ensemble avec Nancy Groce et la folkloriste Deirdre Ni Chonghaile en juillet 2017 à Limerick lors de la conférence internationale de l'ICTM (organisation dont Robertson était elle-même membre dans les années 1940-1950). Elle m'a également communiqué des copies de certains documents des collections de l'AFC auxquels je n'avais pas pu avoir accès ou qui avaient échappé à ma vigilance.

D'autres correspondants américains m'ont communiqué des documents, à ma requête ou spontanément, à l'instar de Mark Davidson et Sheryl Kaskowitz. Je les en remercie vivement.

Peter Binkley, bibliothécaire à l'université d'Alberta, a eu la gentillesse de m'envoyer des copies de sa collection personnelle contenant plusieurs lettres échangées entre son grand-père, l'historien Robert C. Binkley, et Robertson. Qu'il soit assuré de ma profonde gratitude.

Jim Leary, folkloriste et historien retraité de l'Université de Madison Wisconsin, a fréquemment relu et critiqué mes travaux, toujours avec beaucoup de bienveillance, et m'a accordé sa confiance en me communiquant ses notes de travail préliminaires à la préparation d'un de ses ouvrages. C'était avec beaucoup de fierté, et une pointe d'appréhension, que j'avais accepté son invitation à donner une conférence au printemps 2013 à l'université de Madison pour présenter mes recherches comparatives sur les collectes de musique en Bretagne et en Californie à la fin des années 1930 – conférence organisée et financée à sa requête par les départements de linguistique et de folklore de son université. Cette expérience restera inoubliable.

Merci également au musicologue et musicien David Evans pour ses conseils et retours critiques, ainsi qu'au folkloriste William Ferris.

Retour en France. Je suis redevable des discussions, conseils et remarques des membres du séminaire de recherche coordonné par Annette Becker à Nanterre, en particulier, Marine Branland, Ken Daimaru, Emilie Lochy, Amaury Bernard et Aude-Marie Lalanne-Berdouticq ainsi qu'aux participants du séminaire des doctorants en histoire du CENA vers lequel Sara Le Menestrel m'avait dirigée, merci à Camille Amat, Alexia Blin, Elsa Devienne, Virginie Adane, Manuel Bocquier, Emmanuel Falguières et Hélène Solot de m'avoir accueillie chaleureusement à leur rendez-vous mensuel et pour leurs relectures acérées de plusieurs parties de ma thèse.

Mes remerciements vont également à tous les chercheurs rencontrés lors de séminaires, de journées d'études ou de colloques, en particulier Jean-Sébastien Noël, Juliette Dumont, Anaïs Fléchet, Martin Guerpain, les membres d'ethnomusiKa, Guillaume Gilles, mon ancien professeur de musique et je l'espère bientôt collègue.

Plusieurs personnes de mon entourage ont accepté de relire mes manuscrits durant ces derniers mois : Yvette Dorémieux, Alexandre Watzky, Ömer Akakça, Doyle Lony, Stéphanie Colin, Dédé Macchabée, Sarah Novaro, Guillaume Audio, Graziella Petrini, Catherine Moreddu et Fabiole Moreddu.

Je remercie tous mes amis, qui ont dû supporter mes lamentations ou mon enthousiasme bavard, et m'ont aidée, d'une manière ou d'une autre, à aller jusqu'au bout de cette entreprise. Les inconditionnels : Aurélie Mabile, Douille, Yann Lebreton, Antoine Legrand, Amandine David et Aurore Stalin. Les amis de musique : « mes fiddlers » Alexis Routhiau et John Matthews, Julien Galli, Martha Kelly, Hubert et Pauline, Alexandre et Dominique, Tom Neville, Eric Allart, Léopoldine Guillaume (experte en Sacred Harp), Yohann de la Légende, toute la bande des Sawmills et de Croix de Chavaux et bien sûr mes sœurs Cuckoo.

Merci à ma famille pour leur soutien et leurs encouragements : ma sœur Candice Moreddu, ma mère Fabiole Moreddu, mon frère Gaël Langouët, mon beau-père Loïc Langouët, ma tante Catherine Moreddu, ma famille d'adoption à Washington : Ricardo, Michelle, Morgane et Natalia Cibotti, et ceux qui ne sont plus là, mais m'accompagnent toujours, mes grands-parents Emilienne et Séraphin Moreddu, Simone et Gérard Sèvegrand et mon père Jacques Moreddu.

C'est enfin à mon ethnologue de conjoint, Yves Dorémieux, que je voudrais adresser des remerciements pour son soutien constant, nos discussions passionnantes, les longues journées passées à faire des relectures pointues et impitoyables de mes manuscrits, son attention aux détails. Merci pour cette relation humaine et intellectuelle si épanouissante.

Résumé

À partir des années 1890, la construction de l'identité nationale américaine et d'un citoyen moderne mobilise différentes définitions de la notion de *folk music*, issues de différents milieux intellectuels et fondées sur une multiplication des collectes, pour culminer à la fin du New Deal en l'établissement d'un consensus sur l'existence et le contenu de base de l'*American Folk Music*.

Compositeurs et musicologues construisent l'*American Folk Music* pour tenter de fonder une école de composition américaine qui rivaliserait avec les écoles européennes. Les folkloristes universitaires l'abordent en tant qu'objet d'étude, selon une approche textualiste et donc nécessairement anglo-centrée. Des anthropologues se saisissent aussi de cette notion pour l'appliquer aux musiques amérindiennes, puis à celles des Noirs-Américains. Avec les psychologues, ils y introduisent les influences des approches évolutionniste, diffusionniste, fonctionnaliste et relativiste. Éducateurs progressistes et travailleurs sociaux l'emploieront dans des projets d'ingénierie sociale, notamment en relation avec le mouvement d'américanisation.

Tous ces paradigmes coexistent et s'opposent ou s'influencent jusque dans les années 1930, moment où l'institutionnalisation de l'*American Folk Music* au sein de l'État fédéral conduit à une rencontre et une forme de synthèse de toutes ces approches.

Cette thèse explore les travaux des inventeurs de l'*American Folk Music* autour du parcours d'une des collectrices qui établissent la synthèse new-dealienne, Sidney Robertson.

Mots-Clefs : États-Unis, *folk music*, New Deal, sciences de l'homme, nationalisme musical, américanisation.

Summary

From the 1890's on, the construction of American national identity and of the modern citizen draws on various definitions of the notion of *folk music*, produced by various intellectual circles and supported by the development of field collecting, to result towards the end of the New Deal Era in a tentative consensus on the basic content and the very existence of *American Folk Music*.

Composers and musicologists address *American Folk Music* as a tool to try and set up an American composition school to rival the european ones. Academic folklorists approach it as a scholarly object through a text-centered paradigm requiring its linguistic anglo-centeredness. Anthropologists apply the notion to Amerindian, then later on Black-American musics. Along with the psychologists, they introduce in its definition the new concepts and bias of the competing evolutionist, diffusionist, functionalist and relativist theoretical schools. Progressive educators and social workers use it in their social engineering programs, most importantly in the Americanization-related ones.

These various paradigms coexist, compete, and influence each other until the 1930's, when the institutionalization of *American Folk Music* inside Federal State agencies encourages a synthesis of these different approaches.

The present thesis aims to describe the works and ideas of these various contributors to the invention of the *American Folk Music* through the study of the life and career of one of the New Deal collectors instrumental in this synthesis, Sidney Robertson.

Key-words : United States, folk music, New Deal, human sciences, musical nationalism, americanization.

Abréviations et acronymes

AAFS	Archive of American Folk Song
ACLS	American Council of Learned Societies
AFC	American Folklife Center
AFS	American Folklore Society
AFSC	American Friends Service Committee
BE	Bureau of Ethnology
CFMP	California Folk Music Project
FAP	Federal Art Project
FDR	Franklin D. Roosevelt
FMP	Federal Music Project
FTP	Federal Theatre Project
FWP	Federal Writer Project
HFS	Highlander Folk School
HRS	Historical Records Survey
HSS	Hindman Settlement School
IAA	Institut Américain d'Archéologie
ILD	International Labor Defense
ILGWU	International Ladies' Garment Workers' Union
JAF	Journal of American Folklore
JCFA	Joint Committee on Folk Art
LoC	Library of Congress
NCFS	North Carolina Folklore Society
NFF	National Folk Festival
PAU	Pan American Union
PWA	Public Work Administration
RA	Resettlement Administration
UCLA	University of California Los Angeles
USIS	United States Indian Service
WPA	Work Progress Administration / Work Project Administration
YCL	Young Communist League
SSRC	Social Science Research Council

Notes sur la terminologie et les traductions

Sauf mention contraire, les traductions ont été réalisées par l’auteure avec l’aide de Yves Dorémieux et Catherine Moreddu. Les erreurs possibles sont de la responsabilité de l’auteure seule.

Dans l’interprétation des approches des inventeurs de l’*American Folk Music* nous avons choisi de distinguer « anglo-centré » (sans majuscule) qui renvoie à un biais linguistique et inclut ainsi les Noirs-Américains d’« Anglo-centré » (avec majuscule) qui désigne un biais ethnique et linguistique et renvoie à la notion de WASP (*White Anglo Saxon Protestant*).

Pour qualifier les populations d’Amérique du Nord identifiées comme Noires nous employons les termes de « Noirs » ou de « Noirs-Américains » plutôt que les termes souvent employés d’« Afro-Américains » ou « Africains-Américains ». La période couverte par cette thèse étant entièrement incluse dans la période de la Ségrégation, le statut politique et légal de Noirs domine inéluctablement toute question identitaire et d’origine géographique pour ceux auxquels il est imposé.

Le terme anglais de « Negro » est laissé en anglais lorsqu’il est employé dans le cadre d’un terme composé désignant une catégorie musicale (« *Negro Spirituals* », « *Negro Folk Music* »). Lorsqu’il désigne une personne ou une population, il est traduit par « Noir ».

Les catégories musicales telles que « *folk music* » ne sont pas traduites pour conserver l’idiome des acteurs étudiés dans cette thèse. Pour la « *folk music* », nous userons parfois de paraphrases telles que « musiques des gens du commun » ou « *heritage musical national* » également employées par les acteurs de l’époque.

Au cours de la période étudiée, diverses expressions sont utilisées pour qualifier les chants, les musiques et les danses *folk* : *folk songs*, *folk-songs*, *folksongs*, *folk dance*, *folk-dance*, *folk-music*, *folk music* etc. Nous emploierons fréquemment le terme de « *folk music* » (détaché et sans tirets) pour englober l’ensemble des chants, danses ou musiques qualifiés de *folk*.

La notion d’*Art Music* est soit laissée en anglais, soit traduite par « musique savante » pour renvoyer à la formation des musiciens dans des institutions (conservatoires, écoles de musique etc.).

La notion de *Popular Music* est soit laissée en anglais, soit traduite, en fonction de la période par « musique commerciale » ou « musique populaire », ce dernier terme n'émergeant que dans les années 1920-1930.

Nous emploierons parfois le terme de « race », pas parce que nous adhérons à l'idée que cet objet est une réalité ontologique, mais pour retranscrire les propos des acteurs de la thèse qui l'emploient.

Pour les longues citations (paragraphe séparé avec retrait et changement de style de paragraphe) les versions originales en anglais sont rassemblées dans les annexes. Pour les citations plus courtes, les versions originales ont été reproduites dans les notes de bas de page.

Table des matières

Remerciements	3
Résumé	6
Abréviations et acronymes	8
Notes sur la terminologie et les traductions	9
Table des matières	11
Introduction	18
<i>L'American Folk Music</i> : Un objet idéal construit.....	19
L'importation aux Etats-Unis d'une notion européenne.....	21
Historiographie de <i>L'American Folk Music</i>	25
Méthode du cas d'étude : Sidney Robertson.....	31
Source.....	35
Déroulement.....	38
Première Partie : Une <i>folk music</i> américaine ? Construire la nation par la musique (années 1890-années 1920)	41
Chapitre 1 : « L'esprit de la Nation » : définition, réceptions et usages de la <i>folk music</i> américaine par les compositeurs et musicologues	45
I. L'exportation du romantisme européen dans le Nouveau-Monde à travers le <i>Dvořák's Debate</i> (années 1890).....	48
I.1. Les recommandations d'un compositeur tchèque aux compositeurs américains et leur réception.....	49
I.2. Un compositeur tchèque peut-il faire de la musique américaine ?.....	54
II. La <i>Indian music</i> est-elle une <i>folk music</i> américaine ? Les travaux des musicologues et compositeurs indianistes (années 1890 – années 1910).....	59
II. 1. Un « sens harmonique latent » ? : ethnocentrisme et évolutionnisme dans l'analyse des musiques Omaha de John C. Fillmore et Alice Fletcher.....	60
II.2. Universalisme versus nationalisme : comparaison des positions théoriques de deux compositeurs indianistes, Edward MacDowell et Arthur Farwell.....	68
III. John Powell (1882-1963) : racisme, nationalisme et <i>folk music</i>	79
IV. « The Indians... dance with Hasidic feet » : Ernest Bloch et sa rhapsodie <i>America</i>	88
IV.1. <i>America</i> : Une rhapsodie « simple et populaire » à portée universelle.....	90
IV.2. Les inspirations <i>folk</i> dans <i>America</i> : une représentation idéalisée de l'épopée américaine.....	94
IV.3. La réception critique d' <i>America</i>	97
Synthèse.....	100
Chapitre 2 : Du texte au contexte. Folkloristes et éducateurs : la <i>folk music</i> comme trace ou outil d'une américanité anglo-centrée (années 1890 – années 1910).....	102
I. Les folkloristes <i>antiquarian</i> de l' <i>American Folklore Society</i>	104
I.1. Collectes de musiques et de textes avant la fondation de l' <i>American Folklore Society</i>	104
I. 2. Définir le folklore américain.....	110
II. Le sud des Appalaches : refuge pour les ballades anglo-américaines authentiques.....	118
III. Cecil Sharp et Frank C. Brown : deux folkloristes <i>antiquarian</i> ?.....	126
IV. L'enseignement des chants et danses <i>folk</i> : remède contre l'industrialisation et outil d'américanisation.....	140
IV. 1. La musique au service d'une éducation progressiste.....	141
IV.2. Pourquoi le <i>folk</i> ?.....	145

IV. 3. Usages sociaux et éducatifs d'un répertoire <i>folk</i> international : promouvoir le pluralisme culturel et américaniser les immigrants.....	151
Synthèse.....	162
Chapitre 3 : La popularisation de l'idée d' <i>American Folk Music</i> dans une nation divisée.....	164
I. Les travaux de deux collecteurs vulgarisateurs : Charles F. Lummis et John A. Lomax.....	166
I.1. De Harvard à la Frontière.....	167
I.2. « Catching our archaeology alive » : La <i>folk music</i> américaine selon Lummis....	175
I.3. La <i>folk music</i> américaine selon Lomax : « des morceaux de viande crue taillé dans la croupe de la Nature, et peu importe le tendon».....	184
I.4. De Lomax à Sidney Robertson.....	191
II. La valeur marchande de l'identité : les catégories musicales de l'industrie du phonographe.....	195
II.1. Des Coin-operated phonographs aux Red Seals Records : campagne éducative et distinction sociale dans le catalogue américain général.....	196
II.2. Le marché domestique des « <i>foreign records</i> » : objectifs mercantiles, quête d'authenticité et projet d'américanisation.....	198
II.3. Ségrégation sonore dans le marché des musiques rurales.....	208
II.3.1. La naissance des <i>race records</i>	209
II.3.2. La naissance des <i>Old-time records</i> et le renforcement de la ségrégation musicale.....	219
III. Comment une <i>Negro Music</i> peut-elle devenir de l' <i>American Folk Music</i> ? Le cas des <i>Negro Spirituals</i>	229
III.1. Les <i>Spirituals</i> : musique blanche ? Musique noire ? Musique savante, populaire ou <i>folk</i> ?.....	230
III.2. <i>Negro Spirituals</i> : la seule <i>folk music</i> (noire) américaine ?.....	234
Synthèse.....	250
Deuxième Partie : L'invention d'une <i>folk music</i> d'État : formation des collecteurs et création des institutions pendant la Grande Dépression et le New Deal (1928-1941)	252
Chapitre 4 : Comment Sidney Robertson devient-elle collectrice ? Une formation pluri-disciplinaire (1926-1936).....	256
I. De la <i>Art Music</i> à la <i>Folk Music</i> : la formation musicale de Sidney Robertson.....	258
I.1. Découverte des « musiques de tradition orale dans le cadre d'une formation musicale savante et moderniste.....	258
I.2. Henry Cowell. « Music of the World's People ».....	265
II. Formation en sciences de l'homme et engagement politique.....	273
II. 1. La formation intellectuelle de Robertson et ses premiers usages éducatifs de la <i>folk music</i>	274
II.2. Robertson dans le Front Culturel : la <i>folk music</i> comme outil de cohésion sociale et d'américanisation.....	283
Synthèse.....	300
Chapitre 5 : Le cadre institutionnel des collectes du New Deal, de la Maison Blanche aux bureaux locaux de la WPA (1928-1941).....	301
I. La fondation de l' <i>Archive of American Folk Song</i> : l'institutionnalisation d'une <i>American Folk Music</i> tournée vers le grand public (1928-1935).....	303
I.1. L' <i>Archive of American Folk Songs</i> : une institution mêlant objectifs de recherche et de popularisation.....	304
I.2. John et Alan Lomax à la direction de l' <i>Archive of American Folk Song</i>	311

II. La <i>folk music</i> à la Maison Blanche : Un outil de communication politique et diplomatique (1933-1940).....	327
III. Les niches institutionnelles des collectes du New Deal (1936-1941).....	340
III.1. L' <i>Archive of American Folk Song</i>	341
III.2. Les collectes du New Deal : flou et bricolages administratifs.....	345
III.2.1. Le projet <i>folk</i> de la <i>Resettlement Administration</i> (1936-1937).....	346
III.2.2. Les projets <i>folk</i> de la WPA.....	353
La <i>folk music</i> dans le <i>Federal Theatre Project</i> de la WPA.....	355
La <i>folk music</i> dans le <i>Federal Music Project</i> de la WPA.....	358
La <i>folk music</i> dans le <i>Federal Writer's Project</i> de la WPA.....	360
Le <i>Joint Committee on Folk Art</i> de la WPA.....	362
<i>Research and Records Project</i> de la WPA.....	369
III.2.3. Remaniement et fin de la WPA.....	370
Synthèse.....	372
Troisième Partie. Deux projets de collecte du New Deal (1936-1940) : militantisme et pluralisme culturel.....	374
Chapitre 6 : « An active Social Tool » : l'Unité Musique de la <i>Resettlement Administration</i> (1936-1937).....	376
I. De la théorie au terrain : réseaux et activités de l'Unité Musique.....	377
I. 1. « Si nous voulons apprendre aux gens, nous devons d'abord apprendre d'eux » : les tâtonnements théoriques de Charles Seeger.....	378
I. 2. « <i>The Lady Government Song</i> ». Les collectes de Sidney Robertson pour l'Unité Musique : semi-clandestinité et synthèse des paradigmes.....	393
II. « Le chant américain comme force d'intégration dans la vie rurale américaine » : les feuilles de chant de l'Unité Musique.....	414
III. Robertson dans l' <i>Upper Midwest</i> : élargissement ethnique et géographique de l' <i>American Folk Music</i>	425
III.1. L' <i>Upper Midwest</i> : une région négligée par les collecteurs.....	427
III.2. Le <i>National Folk Festival</i>	429
III. 3. Les collectes de Robertson dans l' <i>Upper Midwest</i> et leur réception institutionnelle.....	433
Synthèse.....	439
Chapitre 7 : « Culture Mixtures ». Le <i>WPA California Folk Music Project</i> de Sidney Robertson.....	441
I. Bricolages institutionnels et champs du <i>California Folk Music Project</i>	443
I.1. Le choix de la Californie.....	443
I.2. Un projet de recherche.....	446
II. Les méthodes du CFMP.....	455
II.1. Les instructions aux travailleurs.....	456
II.2. Les méthodes de terrain de Robertson.....	465
II.3. Traitement des données.....	479
III. L'État et l'Union. <i>California Folk Music</i> et <i>American Folk Music</i>	491
III. 1. « en Californie, les 'pionniers' ou les 'Forty Niners' sont un fétiche historique » : préserver un anglo-centrisme consensuel.....	492
III.2. Les catégories du <i>California Folk Music Project</i>	498
III.3. Une « culture en migration ».....	502
III.4. L'américanisation comme un processus de rencontres et de contacts.....	505
Synthèse.....	510
Conclusion.....	514
Bilan.....	514
La méthode du cas d'étude.....	514

Le concept d'inventeurs de l' <i>American Folk Music</i>	516
Epilogue : l' <i>American Folk Music</i> comme outil de mobilisation patriotique pour le peuple en armes.....	519
Synthèse. Quelle solution au problème de l'américanité ?.....	521
Ouverture. L'exportation de l' <i>American Folk Music</i>	523
Sources et Bibliographie.....	527
Sources.....	528
Archives.....	528
Library of Congress, Washington D.C.....	528
Music Division.....	528
Archive of Folk Culture ; American Folklife Center.....	528
Manuscript Division.....	529
Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, Washington D.C.....	529
New York Public Library for the Performing Arts, New York.....	529
Music Library, University of California, Berkeley.....	530
Collection privée.....	530
Sources publiées.....	530
Publications de l'État fédéral.....	530
Ouvrages et recueils.....	532
Articles de presse, de revues savantes et scientifiques.....	539
Transcriptions d'interviews.....	546
Compilations de sources primaires commentées.....	546
Catalogues.....	547
Autres.....	547
Ressources en ligne.....	548
Collections ethnographiques numérisées.....	548
Autres sources numérisées.....	549
Guides et inventaires d'archives et de collections.....	550
Multimédia.....	551
Films.....	551
Disques.....	551
Bibliographie.....	552
Outils (discographies, encyclopédies).....	552
Etudes à caractère biographique et monographique.....	553
Les inventeurs de l' <i>American Folk Music</i>	553
Popularisateurs et collecteurs.....	553
Anthropologues et folkloristes-universitaires.....	554
Compositeurs et musicologues.....	555
Musiciens.....	556
Psychologues et éducateurs.....	557
Politiciens, administrateurs et militants politiques.....	557
Institutions.....	558
Sidney Robertson.....	559
Histoire sociale, politique et institutionnelle.....	560
Epoque progressiste.....	560
Grande Dépression.....	561
New Deal.....	562
Appalaches.....	562
Œuvres sociales, philanthropie.....	562
Conflits raciaux, mouvements politiques contestataires.....	563
Migration et immigration.....	563
Histoire culturelle.....	564
New Deal culturel.....	565
Histoire de et par la musique.....	567
Anthropologie de la musique et du folklore.....	570

Folklore et histoire de la discipline.....	572
Histoire de l'anthropologie.....	575
Histoire de l'éducation à et par la musique et la danse.....	575
Ethnomusicologie et musicologie.....	576
Archivistique, bibliothéconomie.....	577
Annexes.....	579
I. Repères géographiques et chronologiques.....	580
i. Carte du Sud des Appalaches (1916).....	580
ii. Carte du réseau ferré (1916).....	581
iii. L'Unité Musique de la <i>Resettlement Administration</i> (1936 -1937).....	582
iii.a. Villages communautaires de la <i>Resettlement Administration</i> où interviennent les musiciens en résidence de l'Unité Musique entre janvier et juin 1936.....	582
iii.b. Sites des interventions ponctuelles réalisées ou projetées par l'Unité Musique entre juin 1936 et août 1937.....	583
iii.c. Sites de collecte de S. Robertson et villages communautaires RA. Novembre 1936 – janvier 1937.....	584
iii.d. Carte réalisée par S. Robertson à l'issue de la campagne en Caroline du Nord avec John Lomax et Frank C. Brown en juillet 1936.....	585
iv. Sites de collecte de S. Robertson (1936 – 1940).....	586
v. Repères chronologiques : Sidney Robertson.....	587
II. Diagrammes et tableau.....	590
i. Cadre institutionnel des collectes de <i>folk music</i> du New Deal.....	590
i.a. Cadre institutionnel général (1936-1937).....	590
i.b. Cadre institutionnel des collectes de la <i>Resettlement Administration</i> (1936-1937).....	591
i.c. Cadre institutionnel des collectes de la WPA (1936-1939).....	592
i.d. Cadre institutionnel des collectes de la WPA (1939-1941).....	593
i.e. Cadre institutionnel du <i>California Folk Music Project</i>	594
i.f. Sponsors et moyens du <i>California Folk Music Project</i>	595
ii. Tableau des moyens de l' <i>Archive of American Folk Song</i> de la Bibliothèque du Congrès (1928-1940).....	596
III. Transcriptions de sources écrites non publiées de Sidney Robertson.....	600
i. Courrier de S. Robertson à H. Hall, printemps 1935.....	600
ii. Courrier de S. Robertson à R. Binkley, 17 octobre 1936.....	601
iii. "Report on Two Weeks Trip to North Carolina" par Sidney Robertson, août 1936.....	605
IV. Feuilles de chant et transcriptions musicales.....	613
i. Les feuilles de chant de l'Unité Musique de la <i>Resettlement Administration</i>	613
i.1. « The Farmer Comes to Town ».....	613
i.2. « Cooperation is Our Aim ».....	616
i.3. « Young Man Who Wouldn't Hoe Corn ».....	618
i.4. « We Aint Down Yet ».....	620
i.5. « Down in the Valley ».....	622
i.6. « The Dodger ».....	624
i.7. « The Buffalo Skinners ».....	626
i.8. « Wayfaring Stranger ».....	629
i.9. « Bethlehem ».....	631
ii. Transcription par Robertson des paroles du chant « Mister Roosevelt » pour l'Unité Musique de la <i>Resettlement Administration</i>	633
iii. Transcription textuelle et mélodique du morceau « Menino Jesus a Lapa » par S. Robertson pour le CFMP.....	634

iv. Transcription et traduction d'après l'enregistrement de S.Robertson pour le CFMP du morceau « Der Zor çöllerinde » par Hrag Papazian (University of Oxford).....	635
V. Photographies et illustrations.....	636
i. James Reese Europe : Représentation (ou non) de la <i>race</i> dans la promotion d'un musicien-soldat.....	636
ii. La mise en scène de l'authenticité rurale : une vitrine pour promouvoir les disques de Fiddlin' John Carson.....	638
iii. La mise en scène des collecteurs : Charles Lummis et John Lomax.....	639
iv. Sidney Robertson et la bande de Carmel.....	641
v. Dessins par Dorothy Eisner accompagnant la section « <i>folk dance</i> » d'un programme de danse du Rockefeller Center.....	642
v. Sidney Robertson copiant les disques du <i>California Folk Music Project</i> à Berkeley.....	643
vi. Le quartier général du CFMP et ses employés de bureau.....	643
vii. Les dessinateurs du CFMP.....	644
viii. Exemple d'un croquis d'instrument de musique réalisé dans le cadre du CFMP.....	645
ix. Exemple d'une série de photographies d'instrument de musique réalisée dans le cadre du CFMP.....	646
x. Exemple d'une série de photographies documentant des musiciens enregistrés dans le cadre du CFMP.....	648
xi. Exemple de fiches d'indexation réalisées dans le cadre du CFMP.....	652
VI. Versions originales des citations.....	653
VII. Index des personnes.....	685

The history of research in folk music in this country is almost as characteristic of the US as the material with which it is concerned. Folksongs have long been considered quaint and entertaining bulk of Americana ; but we waited for authority from Europe before recognizing that we have inherited a folk art with an honest claim to beauty.

S. Robertson, « The Songs of a Nation Collect a Forgotten Claim », *San Francisco Chronicle*, 4 Septembre 1938.

INTRODUCTION

Vendredi 26 juin 2015, quartier historique de Charleston, Caroline du Sud. Devant une foule de plusieurs milliers de personnes rassemblée pour rendre hommage aux neuf victimes d'un attentat raciste, le Président Barack Obama chante le refrain de l'hymne « *Amazing Grace* ». L'audience suit ou répond, l'organiste place des motifs de soutien. Entouré de prêcheurs de l'*Emanuel African Methodist Episcopal Church* – église fondée en 1816 par l'une des toutes premières dénominations noires indépendantes où s'est déroulé la fusillade ayant emporté son pasteur, le sénateur démocrate Clementa Pinckney, et huit de ses fidèles – Obama reproduit les techniques de chant des prêches charismatiques, *call and response*, mélismes et tons « aplatis »¹. La vidéo de la scène, coupée du reste de la cérémonie, est retransmise sur toutes les télévisions du monde et devient virale sur internet. Son immense succès parvient à transcender partiellement les clivages politiques, religieux et raciaux.

« *Amazing Grace* » conclut l'éloge funèbre par Obama et son appel à l'unité nationale face à cet acte terroriste dont l'objectif explicite, par le choix d'une figure et d'un lieu si symboliques, était de provoquer une réaction de violence et d'émeutes chez les Noirs-Américains visant à réaffirmer et renforcer les conflits raciaux des États-Unis. Obama profite de la circonstance pour encourager la révision des symboles culturels des anciens États esclavagistes en appelant à décrocher les drapeaux confédérés sur les bâtiments publics de divers États dont la Caroline du Sud.

Dans ce climat de tensions raciales, le choix par Obama d'« *Amazing Grace* » est particulièrement subtil. Cet hymne protestant, écrit à la fin du XVIIIe siècle par un capitaine négrier devenu abolitionniste après sa conversion, est étroitement associé à la culture noire-américaine, mais il appartient aussi au cœur du répertoire blanc : en 1934,

1 D.W. Stowe, « Religion and Race in American Music », in : *The Oxford Handbook of Religion and Race in American History*, ed. par Kathryn Gin Lum, Paul Harvey, New York, NY : Oxford University Press, 2018.

John et Alan Lomax l'incluaient d'ailleurs à leur recueil d' « *American Folk Songs* » sous la catégorie de « *White Spirituals* »². « *Amazing Grace* » rapproche le Président de la culture religieuse noire sudiste, sans pour autant l'y cantonner. On voit dans cet exemple l'efficacité de l'emploi d'un chant qualifié de *folk*³ pour établir simultanément l'appartenance à une identité nationale et à une identité communautaire. Cette efficacité n'est bien sûr pas intrinsèque, mais le résultat d'une construction culturelle, politique et historique, celle de l'*American Folk Music*.

L'*American Folk Music* : un objet idéal construit.

Cette thèse explore l'invention de l'*American Folk Music*, la musique du peuple américain, par les experts qui la collectent, la conservent, la classifient ou la diffusent. Cette exploration s'étend des premières applications de la notion européenne de *folk songs* à des musiques américaines par les folkloristes-universitaires et les compositeurs savants dans les années 1890, jusqu'à l'institutionnalisation de la *folk music* américaine dans les années charnières du New Deal. C'est en effet le moment où le gouvernement fédéral en fait l'expression musicale d'un patriotisme de crise mettant à l'honneur les gens du commun.

Nous plaçons au cœur de notre problématique le concept d'inventeurs afin d'aborder l'*American Folk Music* non pas comme une réalité ontologique, mais comme un objet idéal, une notion forgée par des agents socialement situés s'inscrivant dans des processus historiques de sélection et d'exclusion de matériaux musicaux selon des critères d'authenticité – par exemple l'ancienneté du morceau, le statut et l'origine de l'interprète ou les méthodes de transmission⁴ – qui varient en fonction des objectifs, de l'ancrage intellectuel et des idéaux politiques de ces experts, qui sont donc les objets d'étude principaux de cette thèse.

2 J. Lomax et A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, New York, NY : Dover Publication Inc., [1934] 1994.

3 Dans cet article, « *Amazing Grace* » est qualifié de « one of the best known liturgical and folk music » : E. Hasan, « 'Gospel of Grace' : Understanding 'Amazing Grace' with Musical and Theological Analysis », *Denison Journal of Religion*, vol. 16, 2017, p. 1.

4 *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. par Caroline Bithell, Juniper Hill, Oxford, NY : Oxford University Press, 2014, p. 22.

Si toute catégorie musicale est malléable et protéiforme, celle de *folk music* l'est plus que la plupart. Contrairement à des termes comme rock'n'roll ou polka, la *folk music*, la musique du peuple, ne renvoie pas explicitement à des spécificités musicologiques⁵. Il existe d'ailleurs autant de définitions de la *folk music* que de styles musicaux qui ont pu, à un moment ou à un autre, être qualifiés comme tel. Une musique peut entrer dans le canon *folk* et en ressortir ensuite. Le pionnier de la collecte de blues, Howard W. Odum, excluait celui-ci de la catégorie *folk* en 1925, mais déclarait l'année suivante qu'il venait « directement du *folk* aussi sûrement que les vieux *spirituals* »⁶. La *folk music*, objet construit ou inventé, est de plus forgée par des agents extérieurs aux milieux culturels d'où elle provient, qu'ils soient musiciens, érudits, universitaires ou travailleurs sociaux. Les musiques doivent être décontextualisées puis recontextualisées pour devenir *folk*. Tout consensus sur le contenu et la définition d'une *folk music* à un moment historique donné est donc le fruit d'un processus de négociations idéologiques. L'objectif de cette thèse est bien de montrer comment un tel consensus, relatif et partiel, en vient à s'établir en ce qui concerne l'*American Folk Music* au début des années 1940.

Nous ne nous bornerons donc pas à démontrer que l'*American Folk Music* est un objet idéal construit⁷, ni ne jugerons de la pertinence a posteriori des choix de classification des experts. Nous ne chercherons pas non plus à proposer une définition pérenne se substituant aux tentatives antérieures. L'objectif sera d'exposer les arsenaux théoriques sur lesquels les différents experts s'appuient pour construire cet objet et en définir les critères d'authenticité, quelles méthodes ils emploient pour sa collecte, sa classification, sa préservation et sa dissémination, quels types d'institutions interviennent dans ces efforts, et finalement, quels sont les objectifs – sociaux, politiques ou scientifiques – des experts et pourquoi ce besoin de construire l'*American Folk Music*.

5 Pour les genres rattachés au rock (rockabilly, funk, soul, rap etc.), cf : C. Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris : Fayard, 2011.

6 « straight from the folk as surely as the old spirituals », H.W. Odum, G.B. Johnson, *Negro Workaday Songs*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1926, p. 6-7. cf : chapitre 3.

7 Pour une critique des interprétations des théories de Hobsbawm et les possibilités de leur application dans le contexte océanique, cf : A. Babadzan, « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 109, 1999, pp. 13-35.

L'importation aux États-Unis d'une notion européenne.

Les premiers inventeurs de l'*American Folk Music* s'appuient sur une conception du *folk* dérivant de l'approche herderienne. À la fin du XVIIIe siècle, le philosophe et théologien prussien Johann Gottfried von Herder est le premier à concevoir les *Volkslieder* comme l'émanation d'un lien essentiel entre un peuple et un terroir représentant « l'âme du peuple ». Opposés aux productions savantes universelles compassées, les *Volkslieder* seraient des productions spontanées reflétant un sentiment d'appartenance identitaire, un lien organique constitutif d'une communauté⁸.

Dans l'Europe du XIXe siècle, l'idée de musique du peuple, représenté comme une entité ethniquement et linguistiquement homogène, est exaltée par les romantiques, pour qui elle renvoie à un passé idéalisé, et mobilisée dans les constructions nationales. Avec l'émergence des théories de l'évolutionnisme culturel, qui postule que toutes les sociétés passent par différents stades d'évolution selon un même modèle, le *folk* va être ensuite assimilé à un stade liminaire entre la sauvagerie et le monde civilisé ; il est le barbare des sociétés lettrées, un ancêtre vivant au sein de la société moderne.

Les compositeurs européens s'emparent de la notion de *folk music* pour inventer des œuvres exaltant leurs états d'âme par un retour à la nature et au passé, substituant à la raison du classicisme, le sentiment du romantisme. Pour les nationalistes, la *folk music* permet de mettre à distance le lien historique supposément partagé par toute l'Europe renvoyant aux cités antiques gréco-romaines pour reconstruire une filiation historique plus localisée, inventer des particularismes culturels correspondant aux nouvelles frontières politiques, existantes ou revendiquées, des États-nations⁹.

Le « triangle de plomb¹⁰ » entre un peuple, une musique, et un terroir, suppose donc que la *folk music* appartiendrait à un groupe ancestral, racialement ou

8 M. Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music' : Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007. ; P. Gumpłowicz, *Les résonances de l'ombre. Musiques et identités de Wagner au jazz*, Paris : Fayard, 2012.

9 D. Francfort, *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette Littératures, 2004.

10 Expression empruntée à P. Gumpłowicz.

ethniquement homogène, ancré dans un terroir. En Europe, la paysannerie fournira aux nations un modèle liant une supposée homogénéité raciale des origines à une uniformité de classe et de mode de vie. L'importation de ce modèle aux États-Unis va d'emblée poser le problème du choix du peuple représentant l'esprit américain, l'américanité, parmi les diverses populations des États-Unis.

Les débats sur la possibilité de l'existence d'une *American Folk Music* en dépit du caractère relativement récent et de la diversité des populations composant la nation américaine débutent dans les années 1890. Ces premiers inventeurs de l'*American Folk Music* doivent composer avec le caractère paradoxal inhérent à l'utilisation d'un concept européen pour construire l'américanité, comprise comme un ensemble de valeurs et de spécificités esthétiques représentant l'essence ce qui est distinctement états-unien¹¹. Le besoin d'un *folk* américain naît de l'entrée des États-Unis dans le « concert des nations » et de la volonté des élites de construire une culture nationale propre, distincte de celles du vieux continent, mais selon les critères définis par les États-nations européens : une littérature propre, une musique savante propre, une *folk music* et des *folk arts* identifiés, sont des emblèmes nationaux aussi essentiels qu'un drapeau. Ils sont alors confrontés au problème du choix d'un peuple américain représentant la nation toute entière parmi les différents groupes ethniques et raciaux qui la compose.

Au début des années 1890 en effet, les États-Unis viennent d'achever la mise en place du contrôle de leur espace continental. Cette colonisation est immédiatement construite comme une épopée fondant un caractère exceptionnel de la nation américaine, définie par sa nature pionnière et expansionniste. Les États-Unis se tournent alors vers une expansion extérieure, manifestée dans une politique impérialiste d'acquisition de dépendances outre-mer et une activité diplomatique accrue.

11 Il s'agit ici d'une traduction d'*americanness* au sens où l'emploi les États-unien pendant notre période, c'est-à-dire s'appliquant aux États-Unis et non pas du concept d'identité continentale employée dans l'historiographie moderne notamment par les auteurs québécois. Dans le corps de cette thèse, le terme américain signifiera, sauf mention contraire, états-unien.

L'époque progressiste, allant des années 1890 à la première moitié des années 1920¹², est marquée par la célébration de l'esprit démocratique de la nation et de ses avancées technologiques et scientifiques et une politique de réformes faisant face au risque d'un délitement des valeurs morales de la société sous les effets conjoints de l'industrialisation, de l'urbanisation et, peut-être surtout, de l'arrivée de plus en plus massive d'immigrants non-anglophones et non-protestants. Le besoin d'une unité culturelle nationale face aux bouleversements des modes de sociabilité, à l'émergence d'une culture industrielle de masse et à la perception d'une perte d'influence de la culture anglo-américaine, est reconnu comme pressant.

L'émergence de la notion d'*American Folk Music* s'inscrit aussi dans le mouvement d'Américanisation¹³ destiné avant tout à intégrer socialement les immigrés récents, mais aussi à civiliser et moderniser les autochtones anglophones vivant à la marge de la société moderne et les classes inférieures urbaines exposées à la menace de décadence d'une modernisation mal gérée. Des institutions privées, des autorités locales, puis l'État fédéral interviennent dans les champs éducatifs et culturels pour favoriser l'américanisation de ces populations¹⁴. Nous verrons que la *folk music* est amplement mobilisée par les agents de l'Américanisation – les éducateurs, les psychologues et les réformateurs sociaux – qui l'utilisent comme outil de sociabilisation

12 Si les années 1920 voient un virage conservateur électoral et donc politique entraînant un relatif désengagement de l'État fédéral de l'action sociale et des relations internationales, et donc un abandon de l'agenda progressiste, ainsi qu'un renforcement des positions nativistes WASP (Ku Klux Klan, restrictions par origine de l'immigration par l'*Immigration Act* de 1917, la *National Quota Law* de 1921 et le *National Origins Act* de 1924), nous suivons le courant historiographique initié par A.S. Link "What Happened to the Progressive Movement in the 1920's?", *The American Historical Review*, vol. 64, n°4, 1959, et défendu récemment par exemple par K.C. Murphy, « Uphill All the Way: The Fortunes of Progressivism, 1919-1929 », thèse soutenue à l'université de Columbia, 2013. dans leur observation que le mouvement progressiste ne disparaît pas subitement en 1919, mais perdure, malgré son absence d'accès au pouvoir politique, tout au long des années 1920 - notamment en se réorientant de l'action politique à l'activisme de terrain ("As progressivism died out in the higher circles of power, it was reborn in social movements down below. It came to life in the vital postwar peace movement, in the hard-fought struggles of organized labor, in the protests of small farmers, and in the spirited defense of civil liberties." A. Dawley, *Changing the World: American Progressives in War and Revolution*, Princeton : Princeton University Press, 2003. p297). Dans la mesure où les agents progressistes dont nous suivons l'action et les discours au cours des années 1920 ressortent justement de ces mouvements, il nous a semblé plus pertinent de traiter ces deux périodes ensemble.

13 J. Mirel, *Patriotic Pluralism: Americanization Education and European Immigrants*, Cambridge : Harvard University Press, 2010.

14 Selon des logiques différentes, des politiques d'assimilation forcée furent également menées par l'État fédéral à l'encontre des Amérindiens.

et d'intégration à la nation par un jeu de tensions entre anglo-centrisme et valorisation du modèle pluri-culturel.

Cette période correspond aussi à l'institutionnalisation de la ségrégation raciale – et aux lynchages qui aident à sa mise en place – et, surtout au début des années 1920, au durcissement des politiques d'immigration et à la radicalisation des sentiments nativistes. Les populations appartenant à une race ou à une ethnicité non-WASP sont victimes d'une forte stigmatisation qui culmine avec la résurgence du Klu Klux Klan, cette fois surtout focalisé sur les immigrants récents non-protestants. Ces tensions raciales rendent encore plus pressant le besoin de construire l'américanité, de définir ce qui est américain par essence, d'autant que le statut de puissance internationale des États-Unis se confirme à la sortie de la Première Guerre mondiale. C'est ce que s'attachent à faire les inventeurs de l'*American Folk Music* que cela soit pour justifier les politiques ségrégationnistes ou pour exalter la diversité culturelle.

Dans la deuxième moitié des années 1920, l'existence de l'*American Folk Music* ne fait d'ailleurs plus vraiment débat – en témoigne la fondation de la première archive nationale exclusivement dédiée à cet objet : l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès.

Si le mouvement d'Américanisation s'interrompt brièvement pendant la Grande Dépression, le New Deal le ressuscite en le faisant basculer vers une conception plus inclusive de l'américanité faisant des laissés-pour-compte du rêve américain les héros nationaux d'une culture de crise aux accents populistes. Les intellectuels engagés dans le Front Culturel¹⁵, large mouvement artistique et intellectuel nourri des idéaux communistes et radicaux cherchant à construire une culture nationale démocratique et multi-culturelle, mobilisent l'*American Folk Music* pour servir leur militantisme en y intégrant notamment des musiques de grève. *Folk* devient alors aussi synonyme de prolétaire.

15 M. Denning, *The Cultural Front : the Laboring of American Cultural in the Twentieth Century*, London, New York : Verso, [1998] 2010.

Dans la deuxième moitié des années 1930, une nouvelle génération d'inventeurs de l'*American Folk Music*, dont beaucoup sont issus du Front Culturel, va trouver dans les agences fédérales du New Deal de nouvelles niches institutionnelles et bénéficier du soutien de l'État fédéral qui pour la première fois finance des collectes et autres entreprises d'études scientifiques, de sauvegarde et de valorisation de l'*heritage* musical national. À l'issue de cette période, l'*American Folk Music* est une partie institutionnalisée¹⁶ de la culture nationale, elle bénéficie de sa propre agence pérenne, dotée de financements et d'un personnel permanents, au sein d'une institution particulièrement légitime : l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès.

Historiographie de l'*American Folk Music*

L'historiographie peine souvent à regrouper ces différents courants marqués par des logiques parfois contradictoires – recherche pure ou appliquée, approche textuelle ou musicale, enquête de terrain ou compilation de sources écrites. Les divisions disciplinaires de l'historiographie conduisent à des histoires de l'*American Folk Music* et de sa construction relativement cloisonnées par domaines, les chercheurs en folklore ou en anthropologie dialoguent peu avec les musicologues et vice versa. Les initiatives des éducateurs progressistes relèvent encore d'une autre historiographie, celle des sciences de l'éducation¹⁷.

Les folkloristes, dans la lignée de l'étude de D.K. Wilgus¹⁸, se sont longtemps attachés à présenter l'*American Folk Music* dans le cadre exclusif de l'histoire de leur discipline, depuis les compilations de ballades anglaises du professeur de littérature

16 On parlera d'institutionnalisation plutôt que de patrimonialisation car ce dernier concept suppose que l'objet concerné bénéficie d'un statut juridique propre. N. Heinich, *La Fabrique du patrimoine : De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

17 M. Lausevic, *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*, Oxford : Oxford University Press, 2007 ; L.J. Tomko, *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*, Bloomington : Indiana University Press, 1999 ; T.M. Volk, « Folk Musics and Increasing Diversity in American Music Education: 1900-1916 », *Journal of Research in Music Education*, vol. 42, n° 4, 1994. ; T.M. Volk, *Music, Education, and Multiculturalism: Foundations and Principles*, Oxford : Oxford University Press, 2004.

18 D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1959.

d'Harvard, Francis James Child, jusqu'aux critiques des folkloristes universitaires de l'*American Folklore Society* à l'encontre du folklore appliqué du New Deal¹⁹ et à se focaliser sur les chants et musiques anglo-américaines. Les liens étroits entre le folklore et l'anthropologie ont cependant conduits à une mise en regard des initiatives de ces deux disciplines²⁰.

Les historiens de la musique incluent de leur côté la notion de *folk music* à des histoires chronologiques de la musique aux États-Unis. D'une approche évolutionniste où elle était présentée à l'origine du développement ultérieur des musiques savantes²¹ elle se voit, à partir des années 1980, ré-historicisée dans un mouvement parallèle avec les musiques dites savantes ou populaires²².

Les années 1980 et 1990 marquent la publication, dans la lignée des travaux de Hobsbawm et Ranger, de travaux incluant l'*American Folk Music* à toute une série d'objets culturels construits participant de l'invention de traditions. Plusieurs chercheurs s'attachent alors à démontrer ce caractère construit de l'*American Folk Music*, en se focalisant bien souvent sur les initiatives d'intervention culturelle dans les montagnes appalachiennes, premier terroir américain pensé par les experts dès la fin du XIXe siècle comme un réservoir de *folk music* non contaminée par la modernité et racialement pure²³.

19 S.J. Bronner, *Following Tradition : Folklore in the Discourse of American Culture*, Logan : Utah State University Press, 1998. ; S.J. Bronner, « The Intellectual Climate of Nineteenth-Century American Folklore Studies. », in *100 Years of American Folklore Studies. A Conceptual History*, ed. par William M. Clements, Washington D.C. : American Folklore Society, 1988. ; R.D. Abrahams, « Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics », *The Journal of American Folklore*, vol. 106, n° 419, 1993. ; R.L. Zumwalt, *American Folklore Scholarship : A Dialogue of Dissent*, Bloomington : Indiana University Press, 1988.

20 R. Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

21 *Music in America*, ed. par A. Farwell, D.D. W. Dermot, (*The Art of Music*, edited by Daniel Gregory Mason, vol. 4.), New York, 1915.

22 C. Hamm, *Music in the New World*, New York : W.W. Norton & Company, 1983. ; C. Hamm, *Putting Popular Music in its Place*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995. ; H.W. Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1969. ; *Music in the USA: A Documentary Companion*, ed. par J. Tick, Oxford : Oxford University Press, 2008. ; S.W. Finkelstein, *Composer and Nation: The Folk Heritage in Music*, New York : International Publishers, c1989. ; C.H. Garrett, *Struggling to Define a Nation: American Music and the Twentieth Century*, Berkeley : University of California Press, 2008.

23 J.S. Becker, *Selling Tradition: Appalachia and the Construction of an American Folk, 1930-1940*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1998. ; D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine:*

Au cours des années 2000, s'inscrivant toujours dans des approches déconstructivistes, plusieurs ouvrages analysent les « cultes d'authenticité » marquant certaines musiques populaires, en particulier la *folk music*, mais aussi le blues, le rock ou le punk, en s'attachant à montrer le rôle central joué par les intermédiaires, promoteurs et experts estampillant ces musiques comme authentique en dépit de leur caractère éminemment moderne et commercial²⁴.

Les travaux d'histoire culturelle de Benjamin Filene ont particulièrement influencé la construction de notre problématique et le choix de nous concentrer sur les agents qui construisent les critères d'authenticité de la *folk music*. Filene choisit de substituer à *folk music* le terme de *roots music* afin de prendre ses distances avec les considérations d'ordre stylistique pour s'intéresser aux perceptions qui entourent ces musiques et à la manière dont elles sont mobilisées par les « middle men » ou « culture brokers » pour construire un passé musical américain et employer leur aura d'authenticité dans la promotion et la légitimation de musiques commerciales. Il montre ainsi une continuité dans les pratiques et les discours sur l'authenticité musicale depuis les travaux des collecteurs de ballades de la fin du XIXe siècle jusqu'aux efforts promotionnels pour présenter des musiciens comme Muddy Waters et Bob Dylan comme d'authentiques *folk singers*.

L'ouvrage de Filene a cependant l'inconvénient d'être exclusivement axé sur les musiciens et promoteurs héroïques de l'*American Roots Music* – les Lomax, Bob Dylan – ceux qui ont bénéficié d'une grande notoriété à leur époque ou a posteriori, ce qui conduit notamment à l'exclusion des très nombreuses femmes engagées dans ces processus.

The Politics of Culture in an American Region, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1983.

24 B. Filene, *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000 ; M. Hamilton, *In Search of the Blues*, New York : Basic Books, 2008 ; Y. Taylor, H. Barker, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York : W. W. Norton, 2007. ; R.A. Peterson, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago : University of Chicago Press, 1997.

La question des dynamiques raciales en jeu dans la construction de l'*heritage* musical américain est traitée par Filene selon un schéma binaire noir/blanc. Les tentatives de certains « middle men » d'intéresser le grand public aux musiques de certaines minorités audibles des États-Unis, c'est-à-dire les groupes ethniques ni anglo-américains ni noirs-américains, ne sont pas étudiées par Filene. Pour réinscrire les musiques non-anglo-américaines dans l'histoire de la construction de l'*American Folk Music*, il faut se tourner vers des recherches spécifiquement axées sur les musiques « ethniques »²⁵ ou considérer les travaux de certains auteurs qui rassemblent et mobilisent les cadres analytiques à la fois des *Race Studies* et des *Ethnic Studies* dans leurs études sur l'*American Folk Music*²⁶.

Ce biais anglo-centré et cette tendance à ne considérer que les modèles d'*American Folk Music* ayant remporté un large succès, se retrouvent également dans la vaste historiographie consacrée au *revival folk* des années 1940, 1950 et 1960²⁷. La période allant des années 1890 au début des années 1940, soit les bornes chronologiques de cette thèse, est généralement traitée dans ces travaux comme un avant-propos au *revival* d'après guerre, ce qui conduit à une exclusion des voies alternatives, des paradigmes minoritaires qui ne cadrent pas avec le modèle de *folk music* masculin, anglo-centré et militant pacifiste du *revival*.

-
- 25 T.C. Grame, *America's Ethnic Music*, Tarpon Springs, Fla. : Cultural Maintenance Associates, 1976. ; V.R. Greene, *A Passion for Polka: Old-time Ethnic Music in America*, Berkeley : University of California Press, 1992 ; K. Lornell, *Exploring American Folk Music Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States*, Jackson : University Press of Mississippi, 2012. ; K. Lornell, *Introducing American folk music: ethnic and grassroot traditions in the United States*, 2nd ed, 2002 ; N.E. Tawa, *A Sound of Strangers: Musical Culture, Acculturation, and the Post-Civil War Ethnic American*, Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1982.
- 26 K.H. Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham : Duke University Press, 2010 ; J.P. Leary, *Polkabilly: how the Goose Island Ramblers redefined American folk music*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006.
- 27 R.D. Cohen, *Rainbow Quest : The Folk Music Revival and American Society, 1940-1970*, Amherst : University of Massachusetts Press, 2002. ; R. Allen, *Gone to the Country: The New Lost City Ramblers and the Folk Music Revival*, Urbana : University of Illinois Press, 2010 ; R. Allen, « In Pursuit of Authenticity: The New Lost City Ramblers and the Postwar Folk Music Revival », *Journal of the Society for American Music*, vol. 4, n° 3, 2010 ; D.K. Dunaway, *Singing Out: an Oral History of America's Folk Music Revivals*, New York : Oxford University Press, 2010 ; S. Garabedian, « Reds, Whites, and the Blues: Lawrence Gellert, 'Negro Songs of Protest,' and the Left-Wing Folk-Song Revival of the 1930s and 1940s », *American Quarterly*, vol. 57, n° 1, 2005 ; G. Mitchell, *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945-1980*, Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate, 2007.; R.S. Cantwell, *When We Were Good : The Folk Revival*, Cambridge : Harvard University Press, 1996. ; N.V. Rosenberg, *Transforming Tradition : Folk Music Revivals Examined*, Urbana : University of Illinois Press, 1993.

Notre choix de décentrer la chronologie – en prenant les années du New Deal comme point d'arrivée et non de départ – fait écho à ces biais parfois téléologiques, mais aussi à l'exceptionnalisme dont sont souvent parées les longues années 1930 (1928-1941), moment où se déroulent les premiers concerts de *folk music* à Greenwich Village, où émergent les grands héros des « racines du revival²⁸ », Alan Lomax, Woody Guthrie et Pete Seeger, mais aussi où les campagnes d'enregistrements ethnographiques de *folk music* se développent sous l'impulsion d'institutions centrales liées au pouvoir exécutif (*Archive of American Folk Song* et programmes culturels du New Deal).

Certains auteurs considèrent cette période comme étant le « premier revival »²⁹, concept avec lequel nous prendrons nos distances en raison de son caractère réducteur : le concept de « revival » suppose en effet une diffusion des productions culturelles issues de ce processus par des infrastructures liées à la culture de divertissement industrielle et exclut ainsi les entreprises qui ne sont pas destinées à être diffusées auprès du grand public, comme par exemple les travaux de certains folkloristes universitaires ou musicologues théoriciens du *folk*. Qualifier la période du New Deal de « premier revival » est par ailleurs arbitraire et erroné si on se réfère aux phénomènes généralement admis comme constitutifs des *folk revivals*. En effet, les entreprises d'intervention culturelle visant à préserver des musiques jugées moribondes et représentant un passé idéalisé en les extrayant de leur contexte et en les diffusant par le biais de festivals, de concerts ou de cours de musique sont antérieures aux années du New Deal³⁰. Les nombreux festivals *folk* organisés dès le tournant du XXe siècle par les *Settlement School* des grandes villes du Nord – institutions sociales centrales dans l'invention de l'*American Folk Music* – pourraient tout aussi bien marquer un « premier revival », idem pour les nombreuses publications de recueils de partition pour piano de *folk music* harmonisée dans le style *parlor* des années 1910. Surtout, l'idée même de *revival* suppose la réalité préexistante de l'*American Folk Music*, notion qui comme nous le montrerons tout au long de cette thèse est construite et ne renvoie pas à une ontologie. Si cette construction commence dès les années 1890, l'existence même d'une

28 R.D. Cohen, *Rainbow Quest*, *op. cit.*

29 D.K. Dunaway, *Singing Out*, *op. cit.*

30 *The Oxford Handbook of Music Revival*, *op. cit.*

American Folk Music, quelque soit son contenu, est contestée jusque dans les années 1920 par de nombreux musicologues, tandis que les mêmes en proclameront l'existence à la fin des années 1930, et en désigneront l'émergence comme l'événement musical américain majeur de la décennie. Appliquer la notion de *revival* à ce premier consensus serait courir le risque d'essentialiser l'*American Folk Music*.

Les projets liés à l'*American Folk Music* du New Deal culturel occupent une place centrale dans cette thèse – deux chapitres sur sept y sont consacrés – mais ce choix ne renvoie pas à une représentation exceptionnaliste de cette période que l'on tentera au contraire de nuancer en l'historicisant et en montrant les continuités et les évolutions par rapport aux contributions antérieures.

D'anciens new-dealiens ont commencé dès les années 1940 à compiler des données relatives aux entreprises des diverses agences du New Deal consacrées à l'art et la culture et préoccupées par la volonté de documenter la culture des gens du commun³¹. En réponse à ces larges fresques étudiant les programmes du New Deal dans leur ensemble et à l'échelle fédérale, l'historiographie s'est progressivement dirigée vers une approche plus critique et d'envergure plus restreinte en explorant les programmes du New Deal à l'échelle des régions, des États ou des localités, et en favorisant l'étude d'un objet spécifique, comme les guides touristiques du *Federal Writer's Project* ou les fresques du *Federal Art Project* de la WPA³².

Les entreprises du New Deal liées à la *folk music*, que cela soit les collectes, les compilations de sources écrites, les diffusions radiophoniques ou les usages sociaux,

31 W. Susman, *Culture and Commitment, 1929-1945*, New York : G. Braziller, 1973 ; W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts; the Origins and Administrative History of the Arts Projects of the Works Progress Administration*, Columbus : Ohio State University Press, 1969 ; J. Mangione, *The Dream and the Deal: the Federal Writers' Project, 1935-1943*, Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 1996.

32 A. Bellmore, A.S. Jackson, « The New Mexico Federal Music Project: Embodying the Regional Spirit of Roosevelt's New Deal », *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 69, n° 1, 2012 ; A.P. Davis, *New Deal Art in North Carolina: The Murals, Sculptures, Reliefs, Paintings, Oils and Frescoes and their Creators*, Jefferson, N.C. : McFarland & Co, 2009 ; C. Bold, *Writers, Plumbers, and Anarchists: the WPA Writers' Project in Massachusetts*, Amherst : University of Massachusetts Press, 2006 ; C. Bold, *The WPA Guides: Mapping America*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999.

sont abordées dans de nombreux travaux³³, mais très peu d'études de synthèse y sont spécifiquement consacrées, en partie à cause de l'éparpillement de ces entreprises au sein d'une multitude d'agences et de programmes. En 2015, Mark Davidson a soutenu une thèse de *cultural musicology* intitulée « Recording the Nation: Folk Music and the Government in Roosevelt's New Deal »³⁴. Davidson a dépouillé de nombreuses archives et on ne peut guère lui reprocher son erreur, commune en effet à la plupart des ouvrages l'ayant abordé³⁵, d'avoir placé le *California Folk Music Project* de la collectrice Sidney Robertson dans le cadre administratif du *Federal Music Project* de la WPA alors qu'il relève en fait du *Research Program* de cette même agence. Sa thèse semble cependant avoir souffert d'une relecture imparfaite laissant persister un certain nombre d'erreurs dans les éléments exposés. En l'absence d'une reprise rigoureuse pour une édition publiée sous forme d'ouvrage, il est donc très délicat de s'appuyer sur son exposition des faits, malgré sa richesse. Par ailleurs, son caractère monographique et descriptif limite sa contribution à l'analyse historique concernant la *folk music* dans le cadre du New Deal.

Méthode du cas d'étude : Sidney Robertson³⁶

Les acteurs engagés dans l'invention de l'*American Folk Music* sur le demi-siècle que cette thèse considère sont bien sûr extrêmement nombreux et viennent de milieux socio-professionnels et intellectuels très divers. Face à l'impossibilité d'un traitement exhaustif de tous ces acteurs, nous avons choisi d'employer la méthode du cas d'étude. Le principal, celui de la collectrice Sidney Robertson (1903-1995), longtemps restée marginale dans l'historiographie, mais dont la contribution est cependant en cours de

33 K.J. Bindas, *All of this music belongs to the nation: the WPA's Federal Music Project and American Society*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1995 ; P. Gough, *Sounds of the New Deal : The Federal Music Project in the West*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 2015.

34 M.A. Davidson, « Recording the Nation: Folk Music and the Government in Roosevelt's New Deal, 1936–1941 », thèse soutenue en 2015 à l'université de Californie Santa Cruz, URL : <http://escholarship.org/uc/item/7960b6qq>. Consulté le 6 avril 2016.

35 P. Gough, *Sounds of the New Deal*, op. cit. ; L.E. Miller, *Music and Politics in San Francisco: From the 1906 Quake to the Second World War*, Berkeley : University of California Press, 2012.

36 Sidney Robertson est née en 1903 à San Francisco. Jusqu'à son mariage avec Kenneth Robertson en 1924, elle porte son nom de jeune-fille : Sidney William Hawkins. À partir de son troisième mariage avec le compositeur Henry Cowell, elle utilisera et sera connue sous son nouveau nom d'épouse : Sidney Robertson Cowell. Nous avons choisi de la nommer Sidney Robertson, car il s'agit du nom qu'elle porte durant les années de son parcours qui seront étudiées dans cette thèse (1920-1940). Elle décède en 1995 à Shady, New York.

réévaluation³⁷ – sert de fil conducteur pour toute la thèse. Les cas d'étude secondaires sont sélectionnés en référence à elle. Ce sont avant tout ses professeurs, ses mentors ou ses pairs, dont les parcours permettent de reconstruire sa généalogie intellectuelle et de restituer sa position au sein des divers paradigmes de l'invention de l'*American Folk Music*.

La première partie de la thèse, consacrée aux années 1890-1920, débute avant la naissance de Robertson et présente les travaux d'acteurs qu'elle n'a pas forcément

37 Les travaux examinant la carrière de collectrice de Robertson se sont considérablement développés suite à la mise en ligne de la collection ethnographique de son *California Folk Music Project* en 1997 par l'*American Folklife Center* de la Bibliothèque du Congrès.

Cf : S.C. Horn, « Wayfaring Stranger : Sidney Robertson, American Folk Music, and The Resettlement Administration, 1936-37 », mémoire de master soutenu en 2016 à l'université de Chapel Hill. ; S. Kaskowitz, « 'Delight in What It Is to be American' : Sidney Robertson on the Road, 1935-1937 », communication donnée le 3 novembre 2016 à la Bibliothèque du Congrès, Washington D.C, webcast disponible à l'URL : https://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=7736; D. Ni Chonghaile, « In Search of America : Sidney Robertson Cowell in Ireland in 1955-1956 », *The Journal of American Folklore*, vol. 126, n° 500, 2013. ; D. Ni Chonghaile, « 'The Yank with the Box': The Soundscape of the Aran Islands in the 1950s from the Recordings and Fieldwork of the American Collector Sidney Robertson Cowell », communication donnée le 21 avril 2007 à l'American Conference for Irish Studies, CUNY, New York. ; D. Ni Chonghaile, « 'ag teacht le cuan': Irish traditional music and the Aran Islands », thèse de doctorat soutenue en 2010 à la National University of Ireland, Cork. ; J.P. Leary, *Folksongs of Another America: Field Recordings from the Upper Midwest, 1937-1946*, Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press ; Atlanta, Georgia : Dust-to-Digital, 2015. ; J.P. Leary, *Polkability: how the Goose Island Ramblers redefined American folk music*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006. ; J.P. Leary, "The Discovery of Finnish American Folk Music." *Scandinavian Folklore, a special issue of Scandinavian Studies*, vol. 73, n° 3, 2001. J.P. Leary, "Fieldwork Forgotten, or Alan Lomax Goes North." *Midwestern Folklore*, vol. 27, n° 2, 2001. ; J.P. Leary, "Woodsmen, Shanty Boys, Bawdy Songs, and Folklorists in America's Upper Midwest." *The Folklore Historian*, vol. 24, 2007. ; J. Sachs, *Henry Cowell: A Man Made of Music*, New York : Oxford University Press, 2012. ; P. Stone, « Sidney and Henry Cowell », Association for Cultural Equity, New York, 2009, URL : http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_profile_cowells.php.; C.H. Kerst, ed. "Cataloging Folk Music: A Letter from Sidney Robertson Cowell." *Folklife Center News*, 1989.; C.H. Kerst, "The Ethnographic Experience: Sidney Robertson Cowell in Northern California." In "California Gold: Northern California Folk Music from the Thirties," *American Memory, Library of Congress* [site internet], 1997, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/afcchtml/cowsonok.html>; C.H. Kerst, "Outsinging the Gas Tank: Sidney Robertson Cowell and the California Folk Music Project." *Folklife Center News*, vol 20, n° 1, 1998. ; C.H. Kerst, « A 'Government Song Lady' in Pursuit of Folksong: Sidney Robertson's New Deal Field Documentation for the Resettlement Administration », Communication donnée le 18 octobre 2007 à l'American Folklore Society meetings, Quebec City, Quebec. ; P. Garland, "Henry Cowell: Giving Us Permission.", *Other Minds*, 2006, URL : <http://otherminds.org/shtml/Garlandoncowell.shtml>; C. Rahkonen, « The Real Song Catchers: American Women Pioneers of Ethnomusicology », Communication donnée le 14 février 2003 à the Women in Music Roundtable at the Music Library Association Annual Meeting, Austin, Texas, URL : https://www.people.iup.edu/rahkonen/wp/real_song_catchers.htm; N. Saylor, "Folk Music of Wisconsin 1937", Mills Music Library's Helene Stratman-Thomas project, Center for the Study of Upper Midwestern Cultures, University of Wisconsin-Madison, 2004, URL: <http://csumc.wisc.edu/src/collector.htm>; B. Topping, "The Sidney Robertson Cowell Collection." *Folklife Center News*, vol. 3, n° 3, 1980.

rencontrés, mais dont elle étudiera les publications ou par rapport auxquels elle se positionnera, et qui fondent la notion d'*American Folk Music* dont elle se saisira dans les années 1930. Robertson n'est ainsi pas le sujet de cette thèse en tant que tel : elle est l'outil par lequel nous explorerons les processus de négociations et les évolutions des représentations de l'*American Folk Music* en nous attachant à montrer comment, au cours de ses activités de collecte pour l'État fédéral à l'époque du New Deal, elle rejette, emprunte ou rassemble toute une série d'influences qui auront été exposées dans la première partie.

La deuxième et la troisième partie de la thèse suivent une borne chronologique plus restreinte allant de la fin des années 1920 au tout début des années 1940. Elles sont organisées autour du parcours de Robertson, mais ne se limitent pas exclusivement à sa carrière personnelle, puisque nous nous attacherons à présenter le cadre institutionnel, administratif et politique général des projets liés à la *folk music* à cette période et à mettre en regard les travaux de Robertson avec ceux de ses collègues.

Nous choisissons de nous éloigner de la méthode biographique, car elle comporte le risque d'une représentation exceptionnaliste de la contribution de Robertson, comme tendent parfois à le faire les biographies des grands hommes de l'*American Folk Music*³⁸. La notion de parcours renvoie à une démarche visant plutôt à replacer la trajectoire d'individus singuliers dans les réseaux sociaux et professionnels qu'ils fréquentent, à retracer leur appartenance à divers milieux intellectuels ou institutions et leurs interactions avec leurs pairs³⁹. Plutôt que de penser les travaux des inventeurs de l'*American Folk Music* comme le résultat de talents individuels, de visions pionnières nées d'esprits hors du commun – à l'image de la conception de l'artiste comme génie rare et exceptionnel – nous emploierons une approche dans l'esprit des « mondes de l'art » de Howard S. Becker pour qui les acteurs d'un art font partie d'un réseau et

38 J. Szwed, *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, London : William Heinemann, 2010 ; N. Porterfield, *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948*, Urbana : University of Illinois Press, 1996 ; A.M. Pescatello, *Charles Seeger: a Life in American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992.

39 Cf : Chapitre 1. « Le parcours comme démarche », in, *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Coordonné par Sara Le Menestrel, Paris : Hermann, 2012, pp. 19-31.

partagent « des présupposés communs, les conventions qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés⁴⁰ ».

Le profil de la collectrice Sidney Robertson se prête tout particulièrement à la méthode du cas d'étude. Si elle reste encore assez méconnue du public général, elle est aussi une collectrice majeure qui a travaillé au sein de plusieurs institutions centrales dans l'invention de l'*American Folk Music* : l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès, et deux agences du New Deal particulièrement actives dans la promotion de la *folk music*. À la fin des années 1940, elle participera à la fondation de l'*International Folk Music Council*, l'une des premières institutions savantes internationales dédiées à la *folk music*.

Les milieux intellectuels et professionnels dans lesquels elle évolue des années 1920 aux années 1940 – moment où elle se forme et mène ses premières et principales activités de collecte – sont très divers. Son parcours nous permettra de montrer les rencontres entre des milieux préoccupés par l'américanité en musique aussi variés que l'éducation progressiste, la musicologie comparée, les milieux militants californiens et de la côte Est, le folklore et l'anthropologie, ou encore le milieu des compositeurs ultra-modernistes. Nous montrerons comment elle emprunte à ces divers mondes intellectuels et rassemble toute une série d'approches de la *folk music*. Ses travaux d'ordre méthodologique et épistémologique et son regard réflexif sur l'invention de l'*American Folk Music* se prêtent particulièrement à cette étude.

Robertson s'est également imposée comme notre principal cas d'étude en raison de l'importance des deux projets du New Deal auxquels elle contribue et des différences entre ceux-ci. Entre 1936 et 1937, elle est d'abord la collectrice principale de l'Unité Musique de la *Resettlement Administration*, qui lance la première entreprise de collecte du New Deal. Ce programme qui est à différents égards le plus expérimental et ambitieux est le lieu de l'invention de la *folk music* new-dealienne et de la formation de plusieurs de ses collecteurs et théoriciens les plus importants – il marquera de son influence l'ensemble des programmes ultérieurs. Puis, de 1938 à 1940, elle conçoit et

40 H.S. Becker, *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan, 1999, p.99.

dirige l'un des projets de collecte les plus aboutis du New Deal et l'un des derniers. Son *California Folk Music Project*, organisé au sein de la WPA avec pour co-sponsors la Bibliothèque du Congrès et l'université de Berkeley, est exceptionnel par son inscription dans la branche recherche de la WPA plutôt que dans une branche culturelle ou sociale, ce qui marque l'aboutissement d'une certaine légitimation de l'objet, ainsi que la légitimité de la collectrice. Le parcours de Robertson devrait ainsi permettre d'aborder les projets de *folk music* du New Deal en en considérant à la fois les aspects militants – en partant de l'usage de la *folk music* dans le cadre du projet réformateur d'ingénierie sociale de la RA – et les aspects de recherche applicable mais fondamentale exemplifiés par le CFMP. En retraçant ses filiations intellectuelles et les milieux dans lesquels elle se forme à l'étude et la collecte de *folk music*, nous tenterons d'historiciser les projets de *folk music* du New Deal en contraste avec les démarches d'héroïsation et d'individuation encore trop souvent employées pour expliquer les apports novateurs au champ de la *folk music* des acteurs new-dealiens.

Sources

Le principal corpus de sources de cette recherche sont les archives de Sidney Robertson, qui sont conservées principalement dans les archives de la Division Musique et dans celles de l'*American Folklife Center* de la Bibliothèque du Congrès à Washington. La vingtaine de conteneurs de la Division Musique comprend une sélection par Robertson de sa correspondance personnelle et professionnelle, ses notes de terrain, des essais, des réminiscences, des brouillons d'articles de recherche et d'ouvrages non publiés, et certaines de ses publications (articles de presse et scientifiques et un recueil de chants de la « Ruée vers l'or »).

La plupart des publications de Robertson ne sont pas incluses aux collections de la Bibliothèque du Congrès et ont été collectées via diverses bases de données en ligne et bibliothèques : articles et revues d'ouvrages pour des revues savantes (en particulier le *Journal of American Folklore* et *Modern Music*), ouvrage dédié au compositeur Charles Ives co-signé avec Henry Cowell dans les années 1950, disques de ses enregistrements et notes de pochettes de disques pour le label *Folkways*. Nous n'avons pu avoir accès

qu'à un extrait d'un de ses articles écrits au début des années 1930 sous le pseudonyme de Robin Howe pour le journal radical *The Pacific Weekly*.

L'*American Folklife Center* possède dans ses archives les centaines de disques enregistrés sur le terrain par Sidney Robertson entre 1936 et 1960. Le règlement du centre ne nous a pas permis de consulter les disques originaux, mais seulement les copies réalisées dans les années 1960 sur des bandes magnétiques en bobines. Les copies numériques des enregistrements qu'elle a réalisées dans le cadre du *California Folk Music Project* ont été consultées en ligne, ces copies ont été réalisées à partir des copies des années 1960⁴¹.

L'*American Folklife Center* possède aussi des archives papiers de Robertson, complémentaires de celles de la Division Musique, dont un dossier contenant des réminiscences, des transcriptions sur partition de chants collectés sur le terrain et la correspondance entre Robertson et plusieurs archivistes de l'AFC au moment où sa collection du CFMP était numérisée entre la fin des années 1980 et la fin des années 1990.

D'autres archives la concernant ont également été consultées dans la collection Henry Cowell de la *New York Public Library*, mais la plupart sont des duplicata de ses archives de la Bibliothèque du Congrès, hormis ses recettes de cuisine que nous avons pu y obtenir.

Mark Davidson nous a fourni des copies d'extraits de la collection « The California Folk Music Project Records, 1938-1942 » de la *Music Library* de l'Université de Berkeley ; une sélection importante des archives du *California Folk Music Project*, dont des documents émanant des archives de Berkeley, sont par ailleurs disponibles en ligne sur le site de la Bibliothèque du Congrès⁴².

41 Communication personnelle de Catherine H. Kerst.

42 « California Gold : Northern California Folk Music from the Thirties Collected by Sidney Robertson Cowell », *American Memory, Library of Congress* [site internet]. URL : <https://www.loc.gov/collections/sidney-robertson-cowell-northern-california-folk-music/about-this-collection/>.

La correspondance personnelle entre Robertson et son condisciple de Stanford – où elle passe un *Bachelor of Arts* en philologie dans les années 1920 – l'historien Robert C. Binkley, constitue une partie mineure en volume mais clef de notre corpus et n'a jusqu'à présent jamais été exploitée. Ces documents proviennent de la collection personnelle d'un des petits-fils de Binkley, le bibliothécaire de l'université d'Alberta, Peter Binkley. Ce fonds de vingt-six lettres contient des informations inédites sur les engagements politiques de Robertson et sur des événements de sa vie privée qui, s'ils ne sont pas traités dans cette thèse, restent importants pour comprendre ses choix professionnels. Il contient surtout des réflexions personnelles qui témoignent de son regard critique sur ses activités professionnelles, ses rapports avec ses collègues et les enjeux personnels de son travail. Robertson exprime à Binkley la manière dont elle conçoit l'*American Folk Music* et la nécessité de l'étudier, de la préserver et de la diffuser sans prendre les précautions que lui imposent ses échanges avec ses supérieurs, ses collègues ou le public.

Le corpus de sources relatif à Robertson relève ainsi autant du domaine privé que public. Le croisement de ces deux registres permettra de montrer les processus de négociations et les bricolages en jeu pour concilier son approche personnelle et les cadres institutionnels au sein desquels elle exerce son activité.

Les sources relatives aux cas d'étude secondaires sont principalement des productions publiques, comme des articles scientifiques, des essais, des manuels, des recueils de chants, des enregistrements, mais incluent également pour les personnages plus centraux de la correspondance et des notes de terrain. Le choix de travailler principalement sur des sources publiques renvoie à notre problématique axée sur la circulation des idées, les échanges intellectuels ou artistiques entre les inventeurs de l'*American Folk Music*. Ces productions feront fréquemment l'objet d'une analyse comparative et seront considérées en relation avec leur contexte historique particulier, leur cadre institutionnel et les objectifs politiques et professionnels de leurs auteurs. Pour certains de ces acteurs secondaires, des archives des fonds de l'*American Folklife*

Center ont également été mobilisées, en particulier celles contenant des enregistrements et des notes de terrain, ainsi que des documents personnels.

Un nombre assez important de publications de l'État fédéral ont également été dépouillées afin d'obtenir des informations sur le cadre institutionnel des politiques culturelles de l'époque progressiste et surtout du New Deal. De premier abord austères, ces rapports d'activités, brochures d'information, manuels et index constituent des sources indispensables pour saisir les dynamiques de négociations entre les administrateurs et les agents sur le terrain. Parmi ces publications officielles figurent également des recueils de chants et de folklores, ainsi que des manuels à destination des agents chargés de mettre en place des activités musicales. Après de nombreux allers-retours entre différents fonds de la Bibliothèque du Congrès, et grâce à l'aide précieuse de son personnel, nous avons finalement pu localiser et consulter la précieuse collection microfilmée des archives de l'Unité Musique de la *Resettlement Administration*, collection qui nous a permis de disposer de données indispensables à l'examen du projet de collecte de cette institution.

Déroulement

Cette thèse est organisée en trois grandes parties suivant chacune des découpages chronologiques distincts, mais qui peuvent se chevaucher. La première partie se déroule sur un temps long, des années 1890 aux années 1920, quatre décennies durant lesquelles les premiers inventeurs de l'*American Folk Music* proposent différentes définitions plus ou moins indépendantes de l'américanité musicale. Le premier chapitre y est consacré aux débats des compositeurs et musicologues sur l'emploi de la *folk music* dans des compositions savantes et s'intéresse particulièrement à la confrontation entre l'idée de génie individuel et celle d'un « esprit du peuple » dans la quête d'une musique savante nationale ; l'un des principaux courants parmi ces compositeurs étant celui des indianistes, les collectes pionnières de musiques amérindiennes y sont aussi traitées. Le deuxième chapitre retrace les premières applications de la notion de *folk song* à des chants américains par les folkloristes littéraires dits *antiquarian* du tournant du siècle et confronte leur approche Anglo-centrée à la vision pluri-culturelle des éducateurs

progressistes. Le folkloriste, musicologue et enseignant anglais Cecil Sharp sert de personnage pivot entre ces deux univers qui se côtoient mais dont les préoccupations sont trop divergentes pour l'établissement d'un point de vue commun. Le troisième chapitre traitera des différentes approches de la *folk music* proposées par les agents de l'industrie phonographique et les collecteurs-vulgarisateurs avec une attention particulière portée à la construction de catégories musicales renvoyant à des représentations essentialistes de la race et de l'ethnicité permettant notamment l'entrée de la *Negro Folk Music* dans le panthéon de l'*American Folk Music* dans une société régie par les lois Jim Crow.

La deuxième partie couvre la période 1928-1941 durant laquelle émerge une *folk music* d'État qui s'institutionnalise progressivement. On retracera dans le chapitre quatre les formations en musique et en sciences de l'homme de Sidney Robertson pour montrer comment dans les années 1920-1930, les agents issus ou héritiers des divers courants exposés en première partie se rencontrent et convergent vers les institutions supportant la préservation, l'étude et la promotion de l'*American Folk Music*. Ces institutions seront présentées dans le chapitre cinq, depuis la fondation de l'*Archive of American Folk Song* au sein de la Bibliothèque du Congrès, jusqu'aux multiples agences new-dealiennes engagées dans la *folk music*, sans oublier son utilisation par le Président Roosevelt et Eleanor Roosevelt, Première Dame, comme outil de communication politique et diplomatique. Il s'agira de montrer qui sont les initiateurs de cette institutionnalisation, pourquoi et comment les agents du pouvoir exécutif mobilisent la *folk music* et quels modèles ils en proposent.

La troisième partie retourne à une échelle plus monographique et suit le parcours de Robertson dans les deux projets gouvernementaux auxquels elle participe entre 1936 et 1940. Le chapitre six est consacré à l'Unité Musique de la *Resettlement Administration* et aux réflexions de Robertson et de son supérieur, le musicologue militant Charles Seeger, sur les usages sociaux et politiques de la *folk music*, ainsi qu'aux méthodes d'application qu'ils mettent en place dans le cadre de ce projet. Le chapitre sept enfin est consacré au *California Folk Music Project*, dont les méthodes et

les objets reflètent à la fois volonté d'empirisme et de scientificité et conception démocratique et pluri-ethnique de l'américanité.

**Première Partie : Une *folk music* américaine ?
Construire la nation par la musique (années 1890-
début des années 1930).**

Cette partie vise à retracer les filiations intellectuelles de Sidney Robertson en remontant jusqu'à la fin du XIXe siècle, moment où, aux États-Unis, la notion de *folk music* commence à être interrogée par les chercheurs et mobilisée par les musiciens et les agents de l'industrie culturelle dans le but de construire une culture américaine moderne et distincte des traditions savantes européennes¹.

Cette quête d'une musique originellement américaine s'inscrit dans un contexte international de montée des nationalismes. Aux États-Unis, celle-ci s'accompagne, avec l'achèvement de la conquête de l'Ouest immédiatement cooptée pour la construction culturelle de l'épopée nationale, d'une réorientation vers l'extérieur de l'expansionnisme conduisant notamment à la guerre hispano-américaine de 1898 et aux subséquentes entreprises de domination des anciennes colonies espagnoles dans les Caraïbes et le Pacifique.

A partir de la fin du XIXe siècle et surtout pendant et après la Première Guerre mondiale, l'industrialisation, les grandes vagues d'immigration et l'institutionnalisation de la ségrégation raciale suscitent diverses réponses politiques, sociales et culturelles, de la montée des sentiments nativistes – illustrée notamment par le succès des théories eugénistes et séparatistes – à l'émergence d'un mouvement d'Américanisation objet d'un assez large consensus politique, mais divers et plus ou moins alimenté tantôt par une vision pluri-culturelle de la nation, tantôt par la crainte de perdre la domination politique et culturelle anglo-américaine².

1 Sur les relations culturelles des États-Unis avec l'Europe pendant l'époque progressiste, cf : D.T. Rodgers, *Atlantic Crossings. Social Politics in a Progressive Age*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

2 Sur le mouvement d'américanisation, voir ces trois sources : un manuel d'américanisation : E.S. Bogardus, *Essentials of Americanization*, Los Angeles : University of Southern California Press, 1920 (2nd ed.). URL : <https://archive.org/details/essentialsameri02bogagoog>, consulté le lundi 16 juillet 2018. ; une anthologie savante incluant des textes des directrices de *settlements* Jane Addams et Lillian Wald (cf : chapitre 2), de Woodrow Wilson et Theodore Roosevelt : *Immigration and Americanization : Selected Readings*. ed. par Philip Davis & Bertha Schwartz, 1920. URL : <https://archive.org/details/immigrationameri00daviuoft>, consulté le lundi 16 juillet 2018. ; et l'article récapitulatif : H.C. Hill, « The Americanization Movement », *American Journal of Sociology*, vol. 24, No. 6., 1919.
Pour un brève synthèse historique récente, cf : C. Ziegler-McPherson, « Americanization : Progressive Movement, Public Policy, and Ideology, 1890-1925 » in *A History of the U.S Political*

L'époque progressiste puis de l'entre-deux-guerres que couvre cette partie sont marquées par un désir de réforme et une volonté de démocratiser la société américaine (mouvements agrariens, multiplication des mouvements socialistes, programmes d'ingénierie sociale type *Settlement School*) fondés sur le développement d'une culture savante et élitiste où l'expertise des savants est valorisée (développement des universités, des sociétés savantes, professionnalisation des savants) et se doit d'être disséminée et appliquée (mouvement des *Extensions* universitaires, *Wisconsin Idea*).

Les débats sur l'existence même et la définition à donner à l'*American Folk Music* s'inscrivent ainsi dans un contexte de forte industrialisation, d'expansion et de modernisation du pays, mouvement historique propice à l'« invention des traditions ». La construction d'un *folk* américain s'appuiera d'ailleurs largement sur l'opposition entre un monde rural idéalisé en voie de disparition, moralement vertueux bien qu'en retard de civilisation, et le monde décadent et racialement impur des villes où se développerait une culture de masse uniformisée ayant perdu toutes valeurs morales américaines.

Les chapitres sont organisés autour des différents milieux intellectuels et culturels où se forment relativement indépendamment durant cette période des définitions rarement consensuelles, le plus souvent concurrentes, de la *folk music* américaine. Nous exposerons d'abord les travaux des musiciens savants – terme opératoire désignant ici l'ensemble des compositeurs, musicologues et critiques musicaux formés à la musique dans des institutions suivant les normes musicales savantes d'Europe occidentale. Nous aborderons ensuite l'émergence de la *folk music* comme objet d'étude scientifique dans les disciplines du folklore et plus marginalement de l'anthropologie et ses usages dans les mouvements d'éducation progressistes et les programmes d'ingénierie sociale autour d'enjeux d'américanisation. Nous montrerons ensuite l'entrée de l'idée d'*American Folk Music* dans la culture commerciale de divertissement à travers les compilations de deux collecteurs-vulgarisateurs, la commercialisation de la *folk music* par l'industrie phonographique et discuterons, à

System : Ideas, Interests, and Institutions, Ed. R.A. Harris & D.J. Tichenor, Santa Barbara, Calif. : ABC-CLIO, 2010.

travers le cas des *Spirituals*, de l'impermanence et de la porosité des catégories musicales renvoyant à des catégories sociales, (*art, popular, folk*) et raciales, et de l'importance de l'essentialisme racial dans l'inclusion progressive de la « Negro music » au panthéon *folk*.

Au fil de ces trois chapitres, Sidney Robertson apparaîtra régulièrement, soit pour opposer les points de vue des acteurs présentés avec sa vision future, soit pour souligner les modèles et inspirations qu'elle a pu en tirer.

Chapitre 1 : « L'esprit de la Nation³ » : définitions, réceptions et usages de la *folk music* américaine par les compositeurs et musicologues.

Pour le meilleur ou pour le pire, l'éducation musicale dans ce pays a été orientée si exclusivement vers l'Europe que le meilleur musicien vous êtes, le moins vous en savez sur la musique américaine⁴.

Si, dans ses vieux jours, Robertson considère que sa principale profession a été collectrice de *folk music*, sa formation initiale et ses principales expériences professionnelles avant et après sa carrière de collectrice appartiennent au domaine des musiques savantes. C'est également le cas de nombre de ses collègues et collaborateurs, comme Charles et Ruth Crawford Seeger et Henry Cowell⁵.

Pourtant, la contribution des compositeurs, musicologues et critiques musicaux à la construction de la *folk music* américaine est souvent reléguée au second plan par l'historiographie qui met plus volontiers en avant les travaux des folkloristes, des anthropologues ou des vulgarisateurs qui ont collecté et compilé ces musiques. Si avant les années 1930, les musiciens savants participent peu aux entreprises de collectes, l'importance de leurs réflexions et débats sur ce qu'est la *folk music* américaine et sur la pertinence d'en faire usage dans leurs compositions ne doit pas pour autant être minimisée.

Il peut sembler contre-intuitif d'analyser les réceptions et les usages de la *folk music* dans les musiques savantes avant d'aborder les travaux des collecteurs qui procurent souvent aux compositeurs et critiques la matière première de leurs débats. Cependant, les collectes de terrain ne précèdent pas les discussions théoriques sur la notion de *folk music*. De plus, le fil conducteur de cette première partie retrace les

3 H.F. Gilbert, « Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory », *The Musical Quarterly*, vol. 3, n° 4, 1917.

4 S. Robertson à Pat [identité non connue], août 1936, Caroline du Nord, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

5 Pour la formation intellectuelle et musicale de Sidney Robertson et l'importance du rôle des musiciens savants dans les projets *folk* des années 1930-1940, cf : chapitre 4.

filiations intellectuelles de Sidney Robertson, qui découvre la notion de *folk music* au Conservatoire de San Francisco dans les cours du compositeur juif immigré d'origine suisse Ernest Bloch⁶.

En 1928, la symphonie *America* de Bloch remporte un prix prestigieux aux États-Unis, mais cette œuvre d'un Suisse juif, qui cite des *folk songs*, des *spirituals* et des chants militaires et est proclamée américaine par son auteur, suscite immédiatement d'intenses débats, qui rappellent ceux soulevés par l'assertion par le compositeur tchèque Antonin Dvořák dans les années 1890 de la nécessité pour une école de composition américaine de se fonder sur l'usage de *folk musics* américaines.

Les années 1890-1920, période où le nationalisme et l'impérialisme états-uniens se renforcent, correspondent logiquement à l'intensification de la quête d'une culture musicale savante distinctement américaine pour laquelle la *folk music* est mobilisée. On assiste alors à l'importation du modèle des compositeurs romantiques et post-romantiques européens qui, dans leur quête d'une musique perçue comme plus naturelle, reflétant l'esprit des nations, se sont tournés vers les musiques médiévales et *folk*⁷.

Comment les théoriciens et praticiens des musiques savantes définissent-ils cette notion de *folk music* et discutent-ils de son potentiel d'identification à une américanité qui ferait alors défaut à leurs œuvres ? Surtout, comment gèrent-ils la coexistence sur le territoire national de plusieurs *races* pouvant représenter cette américanité ? Vers lesquelles vont-ils se tourner et comment vont-ils utiliser leur musique ?

6 S. Robertson, « Autobiographical Narratives » [non publié], [s.d.], Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

7 Sur musique et nationalisme, cf : P.V. Bohlman, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of a New Europe*, 2nd ed., New York : Routledge, 2011. ; P.V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, Calif. : ABC-CLIO, 2004 ; S.W. Finkelstein, *Composer and Nation: The Folk Heritage in Music*, New York : International Publishers, 1989 ; D. Francfort, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette Littératures, 2004. ; M. Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music' : Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007. ; P. Gumpłowicz, *Les résonances de l'ombre. Musiques et identités de Wagner au jazz*, Paris : Fayard, 2012. ; D. Shadle, *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-Century American Symphonic Enterprise*, New York : Oxford University Press, 2016.

Ce chapitre s'ouvre sur la réception des positions de Dvořák et se clôt sur celle de l'œuvre de Bloch. Entre les deux, nous aborderons les réflexions des compositeurs qui au tournant du XXe siècle choisissent les musiques amérindiennes comme socle à l'invention d'une musique savante américaine, ainsi que celle de John Powell, compositeur et organisateur d'un festival *folk*, avec qui Robertson a sporadiquement collaboré – pour qui seule la *folk music* anglo-saxonne et blanche est digne de représenter la nation.

I. L'exportation du romantisme européen dans le Nouveau-Monde à travers le *Dvořák's Debate* (années 1890).

La musique future de ce pays doit être fondée sur ce qu'on appelle les *negro melodies* [...] Voilà les *folk songs* de l'Amérique et vos compositeurs devraient se tourner vers elles⁸.

Cette déclaration publique d'Antonin Dvořák appelant à l'usage des « folk songs d'Amérique » et sa mise en pratique dans sa Symphonie du Nouveau-Monde (1893) suscitent de longs et intenses débats chez les compositeurs et critiques états-uniens. Même si, avant l'arrivée de Dvořák aux États-Unis, plusieurs compositeurs se sont déjà inspirés des musiques *folk* et populaires américaines, à l'instar d'Anthony Philipp Heinrich (1781-1861) et de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)⁹, le « Dvořák Debate¹⁰ » est cependant considéré comme un moment fondateur de par son retentissement dans les milieux musicaux d'alors et d'après¹¹. Nous n'évaluerons pas l'influence directe de Dvořák sur la musique composée aux États-Unis, mais nous étudierons les réponses divergentes des critiques musicaux et compositeurs de la toute fin du XIXe siècle à ses propositions d'usage de la *folk music*.

Le « Dvořák Debate » témoigne de la manière dont les spécialistes de musiques savantes perçoivent alors ce qu'est (ou non) une *folk music* authentiquement américaine.

8 Cette citation d'A. Dvořák apparaît dans un article du *New York Herald* par James Creelman daté du 21 mai 1893, cité d'après D. Nicholls, « Defining American Music », [s.d.]. URL : http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1071/david_nicholls_defining_american_music.pdf. Consulté le 9 juin 2017.

9 Ces deux compositeurs n'ont été considérés comme pionniers de l'américanisme musical qu'a posteriori. *Ibid.*

10 Expression empruntée à la musicologue B.E. Levy. B.E. Levy, *Frontier Figures: American Music and the Mythology of the American West*, Berkeley : University of California Press, 2012.

11 *Music in America*, ed. par A. Farwell, D.D. W. Dermot, (*The Art of Music*, edited by Daniel Gregory Mason, vol. 4.), New York, 1915. ; G. Chase, *America's Music, from the Pilgrims to the Present*, New York : McGraw-Hill, 1955. ; H.W. Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1969. ; C. Hamm, *Music in the New World*, New York : W.W. Norton & Company, 1983. ; C. Hamm, *Putting Popular Music in its Place*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995. ; J.C. Tibbetts, *Dvořák in America, 1892-1895*, Portland, Or. : Amadeus Press, 1993 ; D. Nicholls, « Defining American Music », *op. cit.* ; B.E. Levy, *Frontier Figures, op. cit.*

I.1. Les recommandations d'un compositeur tchèque aux compositeurs américains et leur réception.

Dvořák s'installe à New York en septembre 1892, après que la riche mécène et fondatrice du Conservatoire national de New York, Jeannette Thurber (1850-1946), l'ait convaincu d'en devenir le directeur en échange d'un salaire conséquent. Dvořák, alors âgé de 51 ans, bénéficie d'une réputation internationale comme représentant majeur de l'école romantique austro-allemande, même si ses origines tchèques le place dans l'une des provinces du monde musical européen¹². Suivant l'exemple de son compatriote tchèque Bedřich Smetana (1824-1884), il s'intéresse aux musiques paysannes de sa Bohême natale et en intègre des éléments dans ses compositions¹³. En « nationaliste culturel » convaincu, Dvořák défend l'idée selon laquelle l'usage des « chants des gens du commun » est le seul vecteur permettant au musicien savant « d'exprimer le vrai sentiment de son peuple » et de se connecter « à l'humanité commune de son pays »¹⁴. Le nationalisme culturel du compositeur s'explique au moins en partie par son origine : la Bohême est alors en lutte pour son indépendance politique face à l'empire Austro-Hongrois.

Aux États-Unis, Dvořák se donne pour mission d'explorer les musiques populaires du Nouveau Monde, d'en encourager l'étude auprès de ses étudiants au conservatoire et même d'en intégrer à ses propres compositions afin de proposer un modèle :

Je ne suis pas venu en Amérique pour interpréter Beethoven ou Wagner pour le public. Ce n'est pas mon travail [...]. Je suis venu pour découvrir ce que les jeunes Américains avaient en eux et pour les aider à l'exprimer¹⁵.

La musique nationale des États-Unis qu'imagine Dvořák doit donc, pour arriver à maturité, s'émanciper de l'influence des « grands maîtres » européens en se fondant sur les *folk songs* d'Amérique.

12 M. Beckerman, « Henry Krehbiel, Antonín Dvořák, and the Symphony “From the New World” », *Notes*, vol. 49, n° 2, 1992, p. 448.

13 P. Gumpowicz, *Les résonances de l'ombre*, *op. cit.*, p. 39.

14 Dvořák cité d'après D. Nicholls, « Defining American Music », *op. cit.*

15 *Ibid.*

Une semaine après la publication des déclarations de Dvořák, plusieurs compositeurs de l'école de Boston (aussi appelée Second New England School) exercent leur droit de réponse dans le Boston Herald du 28 mai 1893. L'article de John Knowles Paine – compositeur formé à Berlin, doyen influent de l'école bostonienne et professeur de musique à Harvard – résume bien la position de cette école universaliste et germanophile dont font également partie les compositeurs George Chadwick, Benjamin Lang et Amy Beach. Paine et ses acolytes considèrent qu'il existe déjà une école américaine, dont ils sont les représentants : « Le Dr. Dvořák n'est probablement pas au courant de ce qui a déjà été accompli dans les plus hautes formes de musique par des compositeurs en Amérique¹⁶. ». Paine oppose à l'idée de musique nationale celle de musique « englobante et universelle » vers laquelle la musique d'Amérique devrait tendre, compte tenu du fait que « notre civilisation est une fusion de différentes nationalités européennes » et que « les compositeurs américains n'ont pas une fondation aussi riche pour le développement d'un style ou d'une école de musique nationaux que des pays plus anciens [...] »¹⁷. Paine privilégie l'individualité du compositeur (son « originalité innée ») plutôt que sa nationalité :

Ce n'est pas une question de nationalité, mais d'individualité, et l'individualité de style n'est pas le résultat de la limitation – que cela soit de *folk-songs*, mélodies nègres, les airs du Chinois barbare ou des Indiens fousseurs, mais du caractère personnel et de l'originalité innée[...]¹⁸.

On peut lire en filigrane de cette déclaration une opposition entre *Art Music*, l'œuvre individuelle d'un génie créateur, et *Folk Music*, une musique nationale limitée. Pour Paine, le problème de la musique américaine n'est pas l'absence d'une sonorité ou d'une école distinctement nationale, mais le manque de reconnaissance, nationale et internationale, dont pâtissent les compositeurs états-uniens. Dans ces débats, les partisans de la vision universaliste et ceux défendant une approche plus nationaliste

16 « Dr. Dvorák is probably unacquainted with what has already been accomplished in the higher forms of music by composers in America » J.K. Paine, « American Music. Dr. Antonin Dvořák Expresses Some Radical Opinions », *Boston Herald*, May 28, 1893. Article reproduit dans : *Music in the USA: A Documentary Companion*, ed. par J. Tick, Oxford : Oxford University Press, 2008., pp. 313- 314.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

citent tous comme argument d'autorité les mêmes « grands maîtres » européens, soit en soulignant leur génie individuel, soit leur usage des chants du peuple¹⁹.

Plus encore que son idée d'utiliser de la *folk music* pour créer une musique nationale distincte, c'est le type de musique que Dvořák considère comme représentant le mieux la Nation américaine, ce qu'il appelle les « Negro Melodies », qui soulève l'indignation. En effet, la question de leur américanité divise. Le journaliste J. Creelman, qui se fait l'avocat de Dvořák, insiste sur leur caractère américain :

Beaucoup des *negro melodies* – la plupart d'entre elles, je pense – sont les créations des Noirs nés et élevés en Amérique. [...] Le Noir ne produit pas de musique de cette sorte ailleurs. J'ai entendu les chanteurs noirs à Hayti [sic] pendant des heures dans les danses bamboola, et, en règle générale, leurs chants ne sont guère différents des chants monotones et grossiers des tribus Sioux. Il en est aussi ainsi en Afrique. Mais le Noir en Amérique chante une note nouvelle, pleine de douceur, et aussi caractéristique que n'importe quelle musique de n'importe quel pays²⁰.

J. K. Paine prend lui le contre-pied de cette assertion :

Dans mon estimation, c'est une idée aberrante de dire que le futur de la musique américaine repose sur une fondation aussi étrangère que les mélodies d'une race encore si largement arriérée²¹.

Ce jugement emprunt d'un fort accent évolutionniste est partagé et exprimé par plusieurs autres membres du cercle bostonien. Le critique W.F. Apthorp écrit que la Negro Music est selon lui aussi « barbare » que les *folk-songs* slaves. Il fait référence aux « Danses slaves » (1878) de Dvořák :

19 Paine écrit par exemple que : « In the case of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert and other German masters, the old folk-songs have been used to a limited extent as motives; but movements founded on such themes are exceptional in comparison with the immense amount of entirely original thematic material that constitutes the bulk of their music. », *Ibid.* ; Alors que Dvořák insiste plus sur les emprunts : « Beethoven's most charming scherzo is based upon what might now be considered a skillfully handled negro melody. » cité d'après D. Nicholls « Defining American Music », *op. cit.*

20 J. Creelman (1893) cité d'après D. Nicholls, « Defining American Music », *op. cit.*

21 J.K. Paine (1893) reproduit dans : *Music in the USA*, ed. par J. Tick, *op. cit.*, p. 313.

Le caractère mélodique et rythmique général des chants allemands, italiens et français les marque comme des exemples d'un stade supérieur de l'évolution musicale... Le grand fléau des écoles slaves et scandinaves actuelles est et a été la tentative de faire de la musique civilisée par des méthodes civilisées à partir de matériaux essentiellement barbares. Le résultat a été en général une simple apothéose de la laideur, des formes distordues, et une expression barbare... Notre musique noire américaine possède tous les éléments de barbarie qu'on peut trouver dans les *folk-songs* slaves ou scandinaves; c'est de la musique essentiellement barbare. De plus, ça sonne terriblement comme n'importe quelle autre musique barbare²².

S'opposent alors deux systèmes de représentation. D'une part celui qui tend à considérer, à l'instar des partisans de Dvořák, que les Noirs-Américains sont des musiciens nés et que, puisque leur histoire est américaine, leur musique est également incontestablement américaine. Cette vision est notamment défendue par l'ami et critique enthousiaste de Dvořák, Henry Krebhiel, qui donne régulièrement des conférences sur la *folk music* :

La production du chant a exigé une disposition native authentique, qui s'est trouvée si fortement chez le Noir. La *folk music* la plus vraie était une expression de la tristesse d'un peuple, une lamentation²³.

A l'inverse, les opposants avancent que compte tenu de l'infériorité raciale des Noirs-Américains, leur musique ne peut être qu'une imitation distordue de la *folk music* de leurs anciens maîtres mêlée à des restes de leur héritage africain ; trop barbare et étrangère pour servir de fondation à la musique savante américaine. Dans les notes du programme de la représentation de la Symphonie du Nouveau monde des 23 et 24 décembre 1910 à la symphonie de Boston, l'influent critique Philipp Hale écrit un long réquisitoire contre l'idée d'utiliser les *folk-songs* des Noirs-Américains comme fondement d'une école américaine :

22 W.F. Apthorp, *Boston Transcript*, Jan.1., 1894. Cité d'après J. Horowitz, « Dvořák and Boston », *American Music*, vol. 19, n° 1, 2001.

23 Dans un article de 1895, Dvořák mentionne le « deep pathos of the slave life ». Son ami et critique enthousiaste, Henry Krebhiel, qui donne régulièrement des conférences sur la *folk music*, exprime cette idée de manière plus explicite lorsqu'il est cité dans le rapport d'une de ses conférences : « The production of the song required a genuine native disposition, which was found so strongly in the negro. The truest folk music was an expression of the sorrow of a people, a lament. » *Tribune*, December 17, 1893. Cité d'après M. Beckerman, « Henry Krebhiel, Antonín Dvořák, and the Symphony "From the New World" », *op. cit.*, p. 459.

Certains répondent à ces affirmations en disant que, si le Noir aime indubitablement la musique, il n'est pas intrinsèquement musical, que cela a été observé par tous les observateurs attentifs du Noir en Afrique...; que le Noir américain, singulièrement mimétique, a fondé ses *folk-songs* sur des ballades sentimentales chantées par les femmes blanches de la plantation, ou sur des airs de camp-meeting; qu'il n'avait apporté d'Afrique aucunes mélodies primitives, et que «l'originalité» de ses «*folk-songs*» était l'incompréhension ou la perversion des airs qu'il imitait; que, même si le Noir avait apporté des airs d'Afrique, ils pourraient difficilement, même après un long usage, être appelés «*American folk-songs*», pas plus que les airs des Indiens aborigènes ou les comptines créoles ne peuvent être correctement appelés «*American folk-songs*». "; qu'il serait absurde de caractériser une école de musique basée sur une telle fondation une «école américaine»²⁴.

La compositrice Amy Beach propose une vision un peu plus nuancée. Si elle aussi s'oppose à l'usage des «*negro melodies*», ce n'est pas pour des raisons esthétiques ; elle reconnaît leur « beauté » ; ni à cause de leur caractère prétendument barbare, mais parce que selon elle, le compositeur devrait travailler avec les « sentiments hérités de sa race » et non pas avec une musique qui lui est étrangère. Elle mettra cette idée en pratique avec sa «*Gaelic*» *Symphony* (1894-1896) qui fait référence à des *folk songs* d'origine irlandaise (elle-même n'est pas irlandaise, mais se définit comme quelqu'un « du Nord » qui, à ce titre, devrait plutôt s'inspirer des « vieux chants anglais, écossais ou irlandais²⁵ ». Quant à la question de l'américanité des « *negro melodies* », Amy Beach répond également par la négative, soulignant que s'il fallait désigner une musique native d'Amérique, ce serait plutôt celle des Amérindiens et des Esquimaux. Les « Africains », eux, ne sont selon elle « pas plus natifs que les Italiens, les Suédois ou les Russes ». Les Anglo-américains sont bien sûr absents de sa liste de « non-natifs »²⁶. Amy Beach empruntera des thèmes amérindiens pour certaines de ses compositions tardives, mais restera toujours hermétique à l'usage des « *negro melodies* »²⁷. La préférence de beaucoup de compositeurs américains pour les musiques des Amérindiens plutôt que celles des Noirs-Américains fait certainement écho aux stéréotypes dont ces deux catégories sont affublées : l'image du « noble sauvage » serait

24 J. Horowitz, « Dvořák and Boston », *op. cit.*

25 Cité dans : B.E. Levy, *Frontier Figures*, *op. cit.*, p. 5.

26 *Ibid.*, p. 6.

27 A.F. Block, « Amy Beach's Music on Native American Themes », *American Music*, vol. 8, n° 2, 1990.

plus attirante que celle du « plantation darkey » diffusée alors par les spectacles minstrel²⁸.

I.2. Un compositeur tchèque peut-il faire de la musique américaine ?

La première représentation de la symphonie en Mi mineur, sous-titrée « du Nouveau Monde », conduite par Anton Seidl – ami et grand admirateur de Dvořák – au Carnegie Hall de New York le 15 décembre 1893, relance les débats autour de Dvořák, de son appel à l'usage de la *folk music* et de sa légitimité à composer une musique américaine. La controverse s'articule de nouveau autour de la question de l'américanité des sources employées par Dvořák, et de son statut d'étranger. Les critiques qui lui sont favorables saluent ainsi la saveur typiquement américaine de son usage des Scottish Snaps²⁹ et de la gamme pentatonique³⁰ (considérés comme inspirés des chants des « negro slaves of the south »), alors que ses détracteurs jugent l'œuvre plus tchèque qu'américaine en raison de la nationalité du compositeur, soulignant que ses éléments rythmiques et mélodiques ne suffisent pas à en faire une œuvre américaine³¹.

En février 1895, Dvořák répond à la controverse dans un article intitulé « Music in America » paru dans le *Harper's New Monthly Magazine* avec la collaboration du soldat, espion et homme de lettre Edwin Emerson Jr. (1869-1959). Prudent, le compositeur rappelle à son lectorat qu'il n'a vécu que très brièvement aux États-Unis et qu'il est très difficile pour « un étranger de donner un verdict correct sur les affaires d'un autre pays³² », en particulier dans le cas d'un espace aussi étendu que les États-Unis.

28 B.E. Levy, *Frontier Figures*, *op. cit.*, p. 6.

29 M. Beckerman, « Henry Krehbiel, Antonín Dvořák, and the Symphony “From the New World” », *op. cit.*

30 La gamme pentatonique, qui omet la quarte et la septième de la gamme diatonique, est alors largement considérée par les spécialistes (anthropologues comme musicologues) comme étant la gamme la plus répandue dans le monde et la plus simple. Cf : A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, by Alice C. Fletcher aided by Francis La Flesche, Cambridge. Mass., Peabody museum of American archæology and ethnology, 1893. URL : <http://archive.org/details/AStudyOfOmahaIndianMusic>. Consulté le 26 janvier 2015.

31 J. Horowitz, « Dvořák and Boston », *op. cit.*, p. 8-10.

32 « It is a difficult task at best for a foreigner to give a correct verdict of the affairs of another country. » A. Dvořák, « Music in America », *Harper's New Monthly Magazine*, 1895, URL :

Dvořák se prémunit ainsi contre les critiques formulées notamment par Paine à l'égard de sa méconnaissance de la vie musicale des États-Unis³³. Il poursuit en vantant le « patriotisme » et l'« enthousiasme » des étudiants en musique états-uniens tout en déplorant l'absence d'encouragement et de soutien financier aux grandes institutions de la musique (école, salles de concert etc.) :

Quand je vois combien est fait dans tous les autres domaines par des hommes d'esprit civique en Amérique - comme écoles, universités, bibliothèques, musées, hôpitaux et parcs sortent du sol et sont entretenus par des dons généreux - je ne peux qu'être étonné que si peu ait été fait pour la musique³⁴.

Dvořák fait écho ici à des préoccupations partagées par un grand nombre de critiques, professeurs et compositeurs de musiques savantes aux États-Unis, y compris du cercle bostonien.

Ce n'est qu'à la fin de l'article qu'il aborde le cœur du sujet de la controverse, la possibilité de créer une musique nationale américaine se fondant sur des musiques non savantes. Dvořák conteste dans un premier temps qu'une musique nationale américaine ne pourrait pas exister en raison de la trop grande diversité raciale du pays :

Selon ce point de vue, tous les autres pays qui ne sont que les résultats d'une conglomération de peuples et de races, comme, par exemple, l'Italie, n'auraient pas pu produire une littérature nationale ou une musique nationale³⁵.

Il dispute ensuite la position – illustrée plus haut par les réactions d'Amy Beach – selon laquelle il faudrait que le compositeur appartienne à la même race, ou partage le même sang, que le peuple dont il emprunte les mélodies. Ainsi pour comprendre « les vrais sentiments du peuple » :

le compositeur ne doit pas nécessairement être du même sang, bien que, bien sûr, cela le lui rende plus facile. Schubert était complètement allemand, mais lorsqu'il a écrit de la musique hongroise, [...] il a trouvé la note juste et

<http://www.tagg.org/others/Dvořák1895.html>. Consulté le 10 juin 2017.

33 *Music in the USA*, ed. par J. Tick, *op. cit.*, p. 313.

34 A. Dvořák, « *Music in America* », *op. cit.*

35 *Ibid.*

authentiquement magyar, à laquelle tous les cœurs magyars, et avec eux le notre, devront toujours répondre³⁶

Comme ses opposants, Dvořák fait références aux « grands maîtres » de la musique savante européenne pour se donner de la légitimité, en particulier sur ce qu'il entend par « musiques du peuple ». Son penchant pour les « so-called plantation songs » a éveillé l'ire de certains critiques bostoniens. Pourtant, Dvořák réaffirme son opinion positive quant au potentiel esthétique et identitaire de ces musiques :

Ce que l'on appelle les chants de plantations sont en effet les mélodies les plus frappantes et séduisantes qui ont à ce jour été trouvées de ce côté de l'océan [...]³⁷

Dvořák ne définit pas précisément ces fameuses *plantation songs*. Il ne s'est vraisemblablement jamais rendu lui-même sur une plantation, ses sources semblent plutôt venir de ses élèves noirs du conservatoire national – l'une des premières écoles de ce niveau à accueillir des étudiants noirs et à financer leur formation³⁸. L'un d'eux, le futur compositeur Harry Burleigh (1866-1949), aurait passé des heures à se remémorer et à chanter pour lui les spirituals et chants de travail qu'il a appris de son grand-père maternel, un ancien esclave³⁹. Burleigh est un descendant de Noirs libres ayant grandi en Pennsylvanie, on peut donc légitimement s'interroger sur ses connaissances intimes en matière de chants d'esclaves⁴⁰. Par ailleurs pour Dvořák, la question de savoir si les chants dont il s'inspire sont (ou non) « authentiquement » noirs et créés sur les plantations n'est pas pertinente. Aux critiques qui lui reprochent de confondre chants d'esclaves et musique populaire composée par des musiciens blancs dans la tradition des *minstrel shows*, Dvořák répond :

On a fait remarquer que beaucoup de ces chants touchants, comme ceux de Foster, n'ont pas été composés par les Noirs eux-même, mais sont l'ouvrage de blancs, tandis que d'autres ne sont pas originaires des plantations, mais

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 Sur les relations du compositeur avec ses étudiants noirs voir l'article de T. L. Riis, « Dvořák and his Black Students », in, *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries*, ed. par D.R. Beveridge, Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1996, p. 265.

39 « H. T. Burleigh (1866-1949) » [page web], Library of Congress, Washington, D.C. [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/item/ihas.200035730/>. Consulté le 10 juin 2017.

40 *Rethinking Dvořák*, ed. par D.R. Beveridge, *op. cit.*, p. 467.

ont été importés d'Afrique. Il me semble que cela n'a que peu d'importance. On pourrait aussi bien condamner la rhapsodie Hongroise parce que Liszt ne parlait pas hongrois⁴¹

Dvořák propose une définition très souple des « national songs », autrement dit de la *folk music* américaine, qui passe à la fois outre l'essentialisme racial – ainsi une *negro song* est une *negro song*, même si elle a été composée par un musicien blanc – et la division en cours de construction entre musiques *folk* et populaire.

Dvořák élargit par ailleurs sa définition de la *folk music* américaine, en y incluant en plus des « Negro melodies », les musiques d'autres groupes culturels et linguistiques :

Cela importe peu si l'inspiration pour les *folk songs* émergents d'Amérique dérive des *negro melodies*, des chants créoles, de la mélopée l'homme rouge, ou des chansonnettes plaintives de l'allemand ou du norvégien en mal du pays. Indubitablement les graines pour le meilleur en musique repose cachés parmi toutes les races qui sont mélangées dans ce grand pays⁴².

Plutôt que de privilégier un type de musique assigné à une supposée « race nationale » uniformisée qui serait plus légitime qu'une autre à représenter la nation américaine, Dvořák propose que la musique savante nationale puise dans un mélange de chants *folk* et populaires émanant des différents groupes natifs ou immigrés composant le peuple américain. Il est en décalage avec les canons d'authenticité des paradigmes folkloriques et anthropologiques de l'époque fondés sur une idéologie raciste⁴³. Sa définition très libre, assez vague, et inclusive de la *folk music* américaine est toujours sujette à controverse. Alors que certains chercheurs à l'instar de Charles Hamm soulignent le caractère radical et novateur de sa vision, d'autres considèrent qu'il a échoué à comprendre les spécificités culturelles états-uniennes, notamment les antagonismes raciaux⁴⁴. La proposition de Dvořák va continuer d'alimenter les débats autour du nationalisme en musique durant plusieurs décennies et inspirer de nombreux compositeurs cherchant à inventer une musique savante américaine. Il a en effet

41 A. Dvořák, « *Music in America* », *op. cit.*

42 *Ibid.*

43 Ces paradigmes *folk* seront étudiés dans le chapitre deux.

44 C. Hamm, *Putting Popular Music in its Place*, *op. cit.*, p. 353. ; D. Nicholls, « Defining American », *op. cit.*

beaucoup d'émules parmi les compositeurs, mais la majorité d'entre eux ne se tournent pas vers les « Negro melodies » comme il le recommande prioritairement, mais vers celles de « l'homme rouge ».

II. La « *Indian music* » est-elle une *folk music* américaine ? Les travaux des musicologues et compositeurs indianistes (années 1890 – années 1910).

Du tournant du XXe siècle aux années 1920, la vogue romantique autour du thème du « vanishing indian⁴⁵ » imprègne aussi bien les cultures populaires que savantes. De nombreux compositeurs, qualifiés a posteriori d'indianistes⁴⁶, utilisent comme source d'inspiration des transcriptions de mélodies amérindiennes publiées dans divers ouvrages ethnographiques, en particulier ceux de Theodore Baker et d'Alice C. Fletcher, pour inventer une musique savante nationale. Le mouvement coïncide en effet avec les premières études et enregistrements sur cylindres de musiques de divers groupes amérindiens par les anthropologues américains. Si les musiciens se nourrissent de cette matière première, les anthropologues font également appel au savoir-faire de certains compositeurs pour réaliser des transcriptions musicales de ces mélodies, atypiques à leurs oreilles. Cette collaboration entre anthropologues et compositeurs suscite des théories concernant les facultés musicales des Amérindiens et des réflexions sur la manière de transformer ces musiques et les utiliser pour inventer une musique savante nationale. Par exemple, la théorie du « sens harmonique latent » du peuple Omaha du Dakota a été proposée par le pianiste et musicologue John Comfort Fillmore (1843-1898) dont les compétences musicales ont été sollicitées par l'anthropologue Alice Fletcher (1838-1932) à la fin des années 1880.

45 Depuis le massacre de Wounded Knee marquant la fin des Guerres Indiennes en décembre 1890, les Amérindiens ne représentent plus une menace aux yeux des États américains et sont perçus comme en voie de disparition.

46 Nous reprenons ici la définition proposée par l'ethnomusicologue Tara Browner : « To label composers such as Edward MacDowell or Arthur Farwell broadly as « indianists » is a problematic classification, considering that the bulk of their work does not use Native American music. At the same time, very few of the Indianist composers wrote only Indian-inspired music : so ultimately the term « Indianist » is a vague one, used primarily for convenience. For the present purpose, « Indianist » is used here to refer to any American who used Native American music as source material for art music on a consistent basis (as opposed to just once or twice) between 1890 and 1920. ». T. Browner, « 'Breathing the Indian Spirit': Thoughts on Musical Borrowing and the 'Indianist' Movement in American Music », *American Music*, vol. 15, n° 3, 1997.

II. 1. Un « sens harmonique latent » ? : ethnocentrisme et évolutionnisme dans l'analyse des musiques Omaha de John C. Fillmore et Alice Fletcher.

Pour mener une étude sur les musiques amérindiennes, il faut une méthode de transcription fidèle à des musiques de tradition orale et intelligible pour le lectorat euro-américain. Dans les années 1890, l'anthropologue Alice C. Fletcher travaille à un ouvrage sur les musiques Omaha après de longs mois d'enquête ethnographiques dans plusieurs réserves du Dakota. La discipline de l'ethnomusicologie n'existe pas encore et les anthropologues n'ont pas ou peu de connaissances musicales. Les musicologues fournissent alors aux anthropologues une expertise musicale conférant une légitimité scientifique supplémentaire à leurs études des musiques amérindiennes. Le musicologue John C. Fillmore est engagé par Fletcher après qu'une équipe d'anthropologues concurrente menée par Jesse W. Fewkes ait fait appel au compositeur Benjamin Ives Gilman pour l'assister dans les transcriptions de musiques de groupes amérindiens du Sud-Ouest des États-Unis⁴⁷.

Fillmore transcrit près de quatre-vingt-dix chants, reproduits dans l'ouvrage *A Study of Omaha Indian Music*⁴⁸. Il est aussi l'auteur d'un essai intitulé « Report on the Structural Peculiarities of the Music » reproduit à la fin de l'ouvrage.

Quand il est engagé par Fletcher, Fillmore ne connaît rien des musiques amérindiennes en général et Omaha en particulier. Au printemps et à l'été 1891, il accompagne Fletcher et son assistant, informateur Omaha et fils adoptif depuis peu, Francis La Flesche, chez les Omaha pour écouter les musiques en contexte, puis il prépare les transcriptions à son domicile avec l'assistance de Francis La Flesche et de l'Omaha George Miller qui rechantent pour lui les chants entendus sur le terrain.

A la fin du XIXe siècle, l'usage de l'enregistrement pour des collectes musicales de terrain n'a rien d'une évidence. Au début des années 1890, certains anthropologues

47 Jesse Walter Fewkes (1850-1930), anthropologue, archéologue et naturaliste est le premier à enregistrer sur cylindre des musiques amérindiennes. Entre 1886 et 1894, il est à la tête de la Hemenway Southwestern Archaeological Expedition, vaste campagne d'enregistrement de musiques des Zuni et des Hopi, financée par une autre riche philanthrope, Mary Hemenway. Cf : R. Keeling, *North American Indian Music : a Guide to Published Sources and Selected Recordings*. New York : Garland Pub., 1997.

48 A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, op. cit.

commencent à utiliser l'enregistrement mécanique, mais Fillmore et surtout Fletcher sont réservés, tant la fragilité des cylindres et les grandes variations de vitesse à l'enregistrement en font des outils peu fiables⁴⁹. Pourtant, Fletcher fait finalement l'acquisition d'un graphophone en 1895 pour des raisons de légitimité scientifique et de concurrence technologique avec l'équipe de Fewkes. Cependant, elle ne se procure cette nouvelle invention que pour l'utiliser dans le cadre d'une étude comparative et diachronique visant à montrer les processus de transmission de la musique chez les Omaha⁵⁰.

La réticence face à l'usage de l'enregistrement, dont l'objet fini – le cylindre – ne constitue qu'une copie décontextualisée des musiques peut également s'expliquer par l'influence des méthodes et théories de l'anthropologie culturelle naissante. Pour Fletcher, les musiques Omaha ne peuvent être réellement comprises et appréciées qu'à la condition d'être abordées dans leur contexte de production : l'écoute directe et la transcription à la volée donneraient un rendu beaucoup plus fidèle des musiques.

L'importance accordée au contexte de production se reflète dans la catégorisation fonctionnelle des chants et musiques adoptées dans la monographie. L'ouvrage est organisé en trois grandes parties. Les « Class songs », chantées lors de cérémonies rituelles ou religieuses par un groupe de personnes initiées ; les « Social Songs » qui incluent les chants des cérémonies conduites par les sociétés secrètes, les chants de danse, de jeu et de funérailles et les « Individual Songs », chantées en solo et comprenant les chants d'amour, de guerre, de remerciement, ainsi que les prières⁵¹. Chacune des catégories et sous-catégories est construite en fonction du statut de l'interprète (initié ou non, groupe ou individu) ou de la fonction sociale des chants.

Si Fletcher et Fillmore résistent à l'attrait de l'enregistrement, ils utilisent cependant un autre outil pour réaliser les transcriptions, le piano. « Instrument-roi » de cette époque, le piano se démocratise aux États-Unis tout au long du XIXe siècle et devient omniprésent aussi bien dans les salons bourgeois et les salles de spectacle que

49 Ibid.p.7.

50 A.C. Fletcher, « Indian Songs and Music », *Journal of American folklore*, vol. 11, n° 41, 1898.

51 A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, op. cit.

dans les classes d'école ou les saloons. Comme beaucoup de femmes de la bonne société, Fletcher a appris à jouer du piano lorsqu'elle était enfant. Suzette La Flesche, sœur de Francis La Flesche, a également suivi des leçons de piano et en joue aux enfants de la réserve Omaha lors de leurs cours de christianisation du dimanche⁵². Loin d'être anodine, l'utilisation du piano par Fletcher et Fillmore participe à façonner leurs théories sur les musiques Omaha.

Ils utilisent en effet l'instrument pour rejouer à leurs informateurs les mélodies qu'ils ont transcrites et constatent avec étonnement que les Omaha ne sont pas satisfaits par le rendu du piano et ont des difficultés à reconnaître leurs chants.

Un jour un Ponca qui avait des difficultés avec le rendu au piano d'un chant bien connu dit :

Les Omahas et les Poncas parlent le même langage, pourtant il y a quelque chose que je ne peux expliquer qui fait une différence, ainsi nous Poncas pouvons toujours dire même dans le noir quand c'est un Omaha qui parle. C'est la même chose avec le piano et les chants, leur musique est familière, pourtant quand vous les jouez c'est comme le parlé Omaha ; quand elles sont chantées c'est comme le parlé Ponca⁵³.

Fletcher compare alors le rapport des Amérindiens au piano avec ses propres soucis de perception des musiques enregistrées sur phonographe ; elle suggère que les vibrations produites par le frappement des cordes du piano casse le portamento⁵⁴ des voix chantées et produisent ainsi une « confusion du son »⁵⁵.

Fillmore note que même si les Omaha chantent toujours à l'unisson, lorsque les chants sont rejoués « Ils ne sont pas satisfaits sans l'addition d'accords à la mélodie⁵⁶ ».

52 J.T. Mark, *A Stranger in Her Native Land : Alice Fletcher and the American Indians*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1988, p. 231.

53 A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, op. cit., p. 12.

54 Portamento : terme musical d'origine italienne désignant un glissement vocal d'une hauteur de note à une autre.

55 A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, op. cit., p. 7.

56 *Ibid.*, p.61. Fletcher écrit à ce propos : « I first detected this feeling for harmony while rendering to the Indians their melodies upon upon an instrument ; the song played as an unsupported solo did not satisfy my memory of their unison singing, and the music did not 'sound natural' to them, but when I added a simple harmony my ear was content and the Indians were satisfied. », *Ibid.*, p. 10.

Le pianiste en déduit la présence d'un « sens harmonique latent » chez les Amérindiens⁵⁷. Il entreprend alors d'harmoniser plusieurs chants en employant « les harmonies naturelles impliquées dans les mélodies » et demande à Fletcher de soumettre ses harmonisations aux chanteurs afin de déterminer s'ils les trouvent « naturelles » et « satisfaisantes »⁵⁸. Fillmore trouve le résultat de cette expérimentation concluant et en déduit que « le sens de l'harmonie est un don inné à la nature humaine [...] »⁵⁹.

Fillmore n'hésite pas à généraliser. Il emploie des termes tels que « musique indienne » ou « musique primitive » pour qualifier les musiques Omaha et déduit – à partir du seul exemple des Omaha – du caractère universel du sens harmonique latent. Avec toutefois plus de précautions, Fletcher généralise également ses observations sur les musiques Omaha qu'elle considère semblables à beaucoup d'autres musiques amérindiennes. Trouver les caractères universaux de la musique est alors l'un des objectifs de l'anthropologie et de la musicologie comparée⁶⁰.

L'usage du piano joue un rôle crucial dans le développement de la théorie ethnocentrée – invalidée par des études postérieures – du sens harmonique latent. La préférence des informateurs Omaha pour l'ajout d'accords lorsque la mélodie de leur chants est rendue au piano peut s'expliquer par le fait qu'ils soient habitués à entendre cet instrument joué de la sorte. Les deux principaux informateurs de Fillmore ont tous deux été élèves dans des écoles missionnaires où ils ont appris à chanter en harmonie accompagnés par un piano. Si Fletcher et Fillmore prennent en compte le point de vue des Omaha, ils négligent les biais induits par l'enseignement de la musique savante occidentale dans les missions, alors que leurs informateurs abordent les harmonisations de Fillmore sous l'angle des normes musicales occidentales qui leur ont été enseignées. Fletcher ne mentionne d'ailleurs jamais l'influence certaine exercée par les

57 Le concept de « sens harmonique » est à comprendre ici au sens d'un système de principes gouvernant la combinaison de notes et d'accords.

58 A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, op. cit., p. 61.

59 « *its seems proper to draw the conclusion that the sense of harmony is an innate endowment of human nature [...]* », *Ibid.*, p. 61.

60 R. Keeling, *North American Indian Music*, op. cit.

enseignements musicaux dans les missions⁶¹. Il est également possible que pour des raisons de statut les informateurs n'aient pas souhaité contredire les chercheurs.

Suivant un modèle d'analyse occidentale, Fillmore élabore une autre théorie concernant la question des échelles musicales et de la tonalité. En partant du principe que les Amérindiens possèdent un sens inné de l'harmonie, le musicologue postule que leurs mélodies – même si elles sonnent faux par rapport à la grammaire musicale occidentale – seraient construites de manière intuitive sur des notes correspondant approximativement à l'échelle diatonique⁶². Les défauts d'exécution et en particulier « les aberrations de la hauteur harmonique » seraient accidentelles et dues « à une formation imparfaite, ou plutôt à son absence totale⁶³ ». Ne possédant ni « théorie musicale », ni instruments de musique fiables⁶⁴ pour déterminer la hauteur et les relations harmoniques, les Omaha interpréteraient leur musique de manière intuitive sans « méthode consciente » de composition. Pour Fillmore :

L'observation attentive au fil des années a confirmé ce que ces chants avaient suggéré, que l'Indien est absorbé par la réponse de sa musique à sa propre humeur, plutôt que par une appréciation intellectuelle de la composition, ou par un souci de l'effet à produire⁶⁵.

Les défauts d'exécution seraient également liés aux conditions d'interprétation en plein air et au fait que les Omaha ne s'intéresseraient pas à « l'effet produit » par leurs chants⁶⁶. La prise en compte des conditions d'interprétation et des intentions, même supposées, des Omaha traduit la volonté d'ancrer l'étude des musiques dans leur contexte de production.

61 A.C. Fletcher, « Indian Songs and Music », *op. cit.*

62 J.C. McNutt, « John Comfort Fillmore: A Student of Indian Music Reconsidered », *American Music*, vol. 2, n° 1, 1984.

63 « I am profoundly convinced that the Indian always intend to sing precisely the same harmonic intervals which are the staple of our own music, and that all abberations from harmonic pitch are mere accidents, due to imperfect training, or rather of the total lack of it. ». J.C. Fillmore, « What Do Indians Mean to Do When They Sing, and How Far Do They Succeed? », *Journal of American folklore*, vol. 8, n° 29, 1895.

64 Fillmore considère que le flageolet, flûte utilisée par les Omaha, est : « a faulty constructed instrument » A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, *op. cit.*

65 *Ibid.*, p. 94.

66 J.C. Fillmore, « What Do Indians Mean to Do When They Sing, and How Far Do They Succeed? », *op. cit.*, p. 70.

La théorie du sens harmonique latent proposée par Fillmore ne semble pas tout à fait convaincre sa collègue anthropologue :

Dix-huit ans d'étude avaient échoué à fournir des preuves que l'Indien chante dans une échelle finement divisée, alors que l'expérience avait montré que lorsque ses chants étaient forcés sur une telle échelle il ne les reconnaissait pas⁶⁷

Fletcher utilise les théories musicales occidentales avec plus de retenue que Fillmore, favorisant plutôt une approche descriptive :

J'ai cessé de me préoccuper de théories d'échelle, de tons, de rythmes et de mélodie et fait confiance aux faits qui s'accumulaient chaque jour dans mes mains ouvertes⁶⁸.

Francis La Flesche, le fils adoptif Omaha et principal informateur de Fletcher, a eu une influence certaine sur ses analyses. Grâce à sa connaissance des musiques Omaha et des conventions de la musique harmonique occidentale, La Flesche propose une interprétation alternative : les Omaha utiliseraient bien une échelle fixe, mais différente de celles connues et utilisées par les compositeurs occidentaux. Sa proposition est celle qui se rapproche le plus des théories actuelles proposées par les ethnomusicologues⁶⁹. Pourtant, elle n'apparaît pas dans leur monographie, probablement pour des questions d'autorité. Il semble en effet délicat pour ces deux chercheurs en quête de légitimité scientifique de contredire ouvertement Fillmore, leur expert en musique. Leur équipe se trouve alors au cœur d'une controverse scientifique opposant leur approche fonctionnelle et « psychique » des musiques Omaha à l'approche « physique » développée par Benjamin Ives Gilman, l'expert musicologue de la *Hemenway Southern Archaeological Expedition*, qui postule l'absence totale de référence à une grammaire musicale fixe et le caractère généralement improvisé des musiques amérindiennes⁷⁰. Mais les théories de Fillmore ont été saluées par des

67 A.C. Fletcher, « Indian Songs and Music », *op.cit.*

68 A.C. Fletcher, *A Study of Omaha Indian Music*, *op. cit.*, p. 9.

69 J. Mark, « Francis La Flesche », *op. cit.*

70 Gilman utilise l'harmonium, un instrument de mesure conçu pour déterminer la hauteur des différents tons, pour étudier les musiques Zuni enregistrées sur cylindre par Jesse W. Fewkes. J.C. McNutt, « John Comfort Fillmore », *op. cit.*

chercheurs faisant autorité tels que Franz Boas ou F. W. Putnam, ce qui a probablement incité Fletcher et La Flesche à ne pas exprimer explicitement leurs réserves⁷¹.

Malgré les biais évolutionnistes et ethnocentrés de leur étude, Fletcher et Fillmore sont parmi les premiers chercheurs à avoir – avec l'aide de l'Omaha Francis La Flesche – étudié de manière empirique des musiques amérindiennes. Tous deux ont réussi à dépasser leurs a priori sur une musique alors considérée par les Américains d'origine européenne comme une musique de sauvages dénuée d'intérêts aussi bien esthétiques que scientifiques. S'ils restent fortement influencés par les codifications esthétiques de la musique occidentale et par l'approche évolutionniste, on observe également une tendance au relativisme culturel et une réelle volonté de donner une vision positive des musiques Omaha.

Fillmore est très admiratif du savoir-faire des Omaha en ce qui concerne le rythme⁷² qu'il considère comme étant « de loin l'élément de la musique indienne développé de la manière la plus élaborée » : « à cet égard la musique civilisée ne l'a pas surpassée, au moins au niveau de la combinaison de rythmes dissimilaires⁷³ ». En dépit de la formule évolutionniste opposant musique Omaha à « musique civilisée », ses propos traduisent un respect sincère pour certaines compétences musicales des Omaha. Le musicologue compare d'ailleurs à plusieurs reprises des aspects de la « musique indienne », telles que les relations harmoniques et les formes rythmiques, avec les œuvres de compositeurs romantiques européens de renom tels que Chopin, Schumann, Beethoven, Liszt ou encore Wagner. Ainsi :

l'utilisation des relations de tierce et de sixte en harmonie, est l'une des particularités les plus remarquables de l'école romantique moderne. On trouve des pratiques de cette sorte chez Beethoven et chez Schubert; encore plus chez Schumann et Chopin; et surtout chez Liszt et Wagner⁷⁴ .

71 *Ibid.*, p. 66.

72 Cette admiration des formes rythmiques des musiques Omaha pourrait être aujourd'hui taxée de cliché et mise en relation avec des représentations posant le rythme comme l'aspect le plus « primitif » de la musique.

73 J.C. Fillmore, « What Do Indians Mean to Do When They Sing, and How Far Do They Succeed? », *op. cit.*, p. 68.

74 *Ibid.*, p. 68.

La collaboration entre Fletcher l'anthropologue et Fillmore le musicologue constitue un pont entre les approches épistémologiques de la musicologie allemande et de l'anthropologie culturelle nord-américaine. Analyses culturelles et stylistiques de la musique commencent alors à se mêler, préfigurant la naissance future de l'ethnomusicologie⁷⁵. Si la plume de Fletcher est dans l'ensemble très descriptive et factuelle et semble s'adresser avant tout à ses collègues anthropologues, on note la présence d'une rhétorique romantique notamment à travers le lien construit entre musique Omaha et nature :

Alors que nous terminons cette brève esquisse de la musique aborigène, nous nous tournons avec l'Indien vers ses forêts natives, où ses chants instinctifs ont trouvé naissance ; là, nous attardant à côté de lui, nous écoutons sa rêverie sonore, au travers de laquelle vibre les échos de la nature primordiale⁷⁶

Lors d'une conférence se tenant à Danvers, Massachusetts, à l'automne 1888, Fletcher met en relation la nécessité d'étudier les cultures amérindiennes avec celle de construire une conscience nationale :

Je souhaiterai que les Américains se soucient de leur propre pays. Ils ne s'en soucient que très peu. Nous sommes tous des immigrants. Je l'ai ressenti très fortement lorsque je me tenais parmi les Indiens pour la première fois, et que j'ai réellement inspiré librement et vraiment la conscience que l'Américain existe[...]⁷⁷.

Pour Fletcher comme pour la majorité des collecteurs de musique de l'époque, et ce quelle que soit leur filiation intellectuelle et disciplinaire, la collecte de *folk music* ou de musiques dites primitives répond avant tout à un objectif préservationniste : sauvegarder de l'oubli des musiques condamnées à disparaître.

Fillmore quant à lui espère que les musiques Omaha seront réinterprétées par des orchestres à même de corriger les « déficiences de la performance indienne » et de rendre encore plus saillante leur beauté naturelle⁷⁸. Cependant et contrairement au

75 J.C. McNutt, « John Comfort Fillmore », *op. cit.*, p. 69.

76 A.C. Fletcher, « Indian Songs and Music », *op. cit.*, p. 104.

77 A.C. Fletcher citée d'après : J.T. Mark, *A Stranger in Her Native Land*, *op. cit.*, p. 222.

78 J.C. Fillmore, « What Do Indians Mean to Do When They Sing, and How Far Do They Succeed? », *op. cit.*, p. 71-72.

compositeur Arthur Farwell qui utilisera ses transcriptions dans ses compositions, Fillmore et Fletcher ne qualifient jamais les musiques Omaha de *folk music* américaine. Est-ce que, et si oui comment, l'usage de musiques amérindiennes à des fins compositionnelles encourage à penser ces musiques comme de la *folk music* américaine ? Est-ce que tous les compositeurs indianistes utilisent ces musiques dans le but explicite de construire une musique nationale ?

II.2. Universalisme versus nationalisme : comparaison des positions théoriques de deux compositeurs indianistes, Edward MacDowell et Arthur Farwell.

Les compositeurs dits indianistes n'ont pas tous les mêmes objectifs, ni la même manière d'assimiler et d'appliquer les musiques amérindiennes à leurs compositions. Une mise en regard des théories et procédés des compositeurs Edward MacDowell (1860-1908) et Arthur Farwell (1872-1952) éclairera ces divergences et illustrera deux visions distinctes de ces musiques amérindiennes que certains considèrent comme la seule musique sur laquelle il est possible de s'appuyer pour représenter fidèlement l'esprit de la nation. Pourquoi ces compositeurs choisissent-ils de se tourner vers les musiques amérindiennes pour construire une musique nationale et comment justifient-ils théoriquement ce choix ?

S'il ne fait pas directement référence aux déclarations de Dvořák, le compositeur romantique new-yorkais Edward MacDowell prend part au débat sur la *folk music* et l'invention d'une musique nationale américaine dans un cours intitulé « Folk Song and Its Relation to Nationalism in Music » donné à l'université de Columbia en 1895. MacDowell jouit alors d'une excellente réputation aux États-Unis et sa « Second (Indian) Suite »⁷⁹ – librement inspirée de mélodies amérindiennes collectées dans les années 1880 par le musicologue Theodore Baker – est considérée par plusieurs de ses pairs comme un exemple à suivre pour développer une musique américaine nationale⁸⁰.

79 Composée en 1892 et jouée pour la première fois à New York le 23 janvier 1896.

80 C.W. Cadman, « The 'Idealization' of Indian Music », *The Musical Quarterly*, vol. 1, n° 3, 1915.

Paradoxalement, MacDowell rejette l'idée défendue par Dvořák selon laquelle la *folk music* posséderait un caractère national inhérent exploitable par les compositeurs.

Dans son cours, le compositeur expose ses théories concernant l'origine et les premiers stades d'évolution de la musique selon un paradigme évolutionniste partant des musiques « primitives » ou « *savage* », puis « barbares » et enfin « *folk* ». Il utilise cette généalogie pour démontrer que la *folk music* ne possède par essence aucun caractère national distinctif.

Le premier stade de la musique serait une simple note répétée en boucle selon une formule rythmique simple « tout comme l'origine du langage est à rechercher dans le mot⁸¹ ». Ce stade primitif évoluerait ensuite en un « hurlement sauvage » (« *savage howl* ») qui se caractériserait par l'ajout de plusieurs notes à intervalles non définis, marquant l'apparition d'une volonté (« *will* ») et signifiant l'évolution vers le stade barbare. La troisième phase est marquée selon MacDowell par la volonté d'exprimer une émotion se manifestant par la montée de la voix et l'agencement cohérent de notes formant une mélodie, ce qui nous amène au stade *folk*⁸². MacDowell illustre ses propos par plusieurs figures musicales observées selon lui partout dans le monde (Australie, Caraïbe, Hongrie etc.), mais dont il ne cite pas toujours les sources. En montrant le caractère universel de ces trois principes fondateurs, MacDowell récuse l'idée selon laquelle la *folk music* posséderait un caractère national inhérent. Le nationalisme en musique n'apparaîtrait selon lui qu'à un stade ultérieur marqué par l'ajout d'ornementations ou par l'harmonisation des mélodies *folk* :

Un point doit être très distinctement compris, à savoir que ce que nous appelons l'harmonisation d'une mélodie ne peut être considéré comme faisant partie de la *folk song*. Les mélodies *folk* sont, sans exception, homophoniques. Ceci étant, peut-être que mon affirmation selon laquelle le principe vital de la *folk music* dans son meilleur état n'a rien de commun

81 « We know that the nucleus of melody lies in one note, just as the origin of language is to be sought for in the word. », E. McDowell, « Folk Song and Its Relation to Nationalism in Music », 1895, URL : <http://www.gutenberg.org/files/16351/16351-h/16351-h.htm>. Consulté le 22 septembre 2015.

82 « For we found that although folk song is composed of the same material as savage music, the material is arranged coherently into sentences instead of remaining the mere exclamation of passion or a nerve exciting reiteration of unchanging rhythms and vibrations, as is the case in the music of the savage. » *Ibid.*

avec le nationalisme (considéré dans le sens habituel du terme), sera mieux comprise. Et ce sera la preuve que le soi-disant nationalisme est simplement une chose étrangère qui n'a aucune part dans l'art pur⁸³.

MacDowell poursuit son exposé en énumérant six différentes classes de nationalisme qu'il décrit de manière très succincte et qui, paradoxalement, ne correspondent pas à des nations, mais à des aires culturelles (ou civilisations) vastes et imprécises. La première classe de nationalisme, qu'il qualifie « d'orientalisme », couvre les musiques hindoue, maure, siamoise et gitane. L'ouverture de la « seconde rhapsodie » de Liszt illustre selon lui cette classe qui serait caractérisée par l'ajout « d'ornementations » et « d'arabesques virtuoses ». La deuxième classe se manifeste en Russie et en Europe du Nord et se distingue par son « style de réitération ». La troisième est représentée par un « maniérisme », le « Scotch snap », dont le yodel suisse serait l'illustration la plus exagérée. « Un mélange capricieux de rythme double et triple » caractérise une quatrième classe de nationalisme que MacDowell situe en Espagne, Portugal et Amérique du Sud, mais qui serait selon lui une variante de l'orientalisme, à l'instar de la cinquième classe observée dans la musique égyptienne, mais aussi – et il trouve cela étrange – dans la musique des Amérindiens du Nord de l'Amérique, où il observe « un usage incessant de la seconde augmentée et de la tierce diminuée ». La sixième classe, enfin, posséderait une « qualité négative » de « simplicité » et de « franchise » et est représentée par la musique allemande⁸⁴.

Bien qu'il n'ait pas pour objectif de faire une musique nationale et ne considère pas non plus la *folk music* efficace dans ce but, MacDowell utilise néanmoins des mélodies amérindiennes collectées par Theodore Baker dans plusieurs de ses œuvres à commencer par sa célèbre « Second (Indian) Suite ». MacDowell reste très élué quant aux sources qu'il utilise, on ne trouve par exemple aucune information dans ses notes de composition sur l'origine ou le contexte culturel des mélodies qu'il emprunte à l'ouvrage de Baker⁸⁵. On constate donc une correspondance entre ses théories sur l'absence de caractère national inhérent aux mélodies *folk* et l'usage très libre qu'il fait des mélodies

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 T. Baker, *Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, Leipzig : Druck von Breitkopf & Härtel, 1882.

amérindiennes transcrites par Baker. Ses références aux mélodies amérindiennes servent une volonté d'exprimer des émotions « génériques » universelles plutôt qu'un caractère national américain⁸⁶.

La monographie sur MacDowell du critique musical Lawrence Gilman fournit des citations complémentaires, mais de sources imprécises. D'après lui, MacDowell qualifie la « musique nationale » de « costume » pouvant être dupliqué par n'importe qui et n'ayant pour seul effet que de masquer la « personnalité » du compositeur, « élément vital en musique⁸⁷ ». MacDowell, tout en rejetant la pertinence de la quête du nationalisme musical prend tout de même part au débat sur la définition de la musique nationale américaine ; il critique l'approche de Dvořák et son goût pour les Negro melodies :

Nous a été offert, Ici en Amérique, un patron pour un costume musical national «américain» par le Bohémien Dvořák - bien que ce que les mélodies noires ont à voir avec l'américanisme dans l'art reste encore un mystère. [...] pourquoi couvrir [la musique] (si couverte elle doit être: si la marque de fabrique de la nationalité est indispensable, ce que je nie) avec l'insigne de l'esclavage passé plutôt qu'avec la sévère mais du moins virile rudesse de l'Indien nord-américain⁸⁸ ?

On retrouve ici le même rejet des musiques d'anciens esclaves au profit de celles des Amérindiens, plus nobles, libres et virils et donc plus à même de représenter l'« esprit américain » que chez Amy Beach et d'autres ; or cette position peut sembler paradoxale puisque les Amérindiens sont alors exclus de la citoyenneté tandis que les Noirs-Américains sont, au moins en principe, citoyens états-uniens.

MacDowell poursuit en donnant des recommandations sur la marche à suivre pour fonder une musique américaine. Selon le compositeur, pour exprimer son « génie », le peuple américain devrait d'abord posséder « des hommes qui mettent dans leur musique ce que la nation a mis dans leur vie », et s'émanciper de la tutelle musicale

86 T. Browner, « Breathing the Indian Spirit », *op. cit.*, p. 270

87 Extrait d'une conférence de MacDowell sur la *folk music*, citée d'après : L. Gilman, *Edward MacDowell : a Study*, New York : John Lane Company, 1908. URL : <http://archive.org/details/edwardmacdowells00gilm>. Consulté le 29 septembre 2015.

88 *Ibid.*

européenne. MacDowell pourtant formé aux conservatoires de Paris et de Francfort conclut :

Se déguiser dans le soi-disant nationalisme de vêtements Noirs taillés en Bohême ne nous aidera pas. Ce à quoi nous devons parvenir est la vitalité juvénile optimiste et l'employable ténacité d'esprit qui caractérise l'homme américain. Voilà ce dont j'espère voir la musique américaine se faire l'écho⁸⁹.

Ainsi, même les plus sceptiques face au projet de création d'une musique nationale américaine et de l'usage de la *folk music* à cette fin ne peuvent totalement ignorer le débat. On constate également que l'idée selon laquelle les compositeurs américains doivent impérativement s'affranchir des normes européennes pour fonder une musique nationale est partagée par Mac Dowell alors même que son usage de la *folk music* sert l'expression d'un universalisme musical.

A partir des années 1900, plusieurs compositeurs reprennent à leur compte les recommandations de Dvořák et tentent d'établir une école de composition américaine fondée sur l'usage de *folk music* américaines. En 1900, le compositeur Arthur Farwell fonde une maison d'édition musicale, la Wa-Wan Press, dans le but de « publier les compositions les plus progressistes et significatives de compositeurs américains⁹⁰ ». Farwell propose que la ligne éditoriale de la Wa-Wan Press accorde une place de choix « aux nombreux travaux, tant vocaux qu'instrumentaux, basés sur la *folk music* en Amérique, Indien, Noir, Cowboy et Espagnol-Américain⁹¹ ». Formé à la musique en Allemagne et grand admirateur de Wagner, Farwell suit les préceptes de Dvořák qu'il cite à plusieurs reprises dans ses publications⁹² et en 1935, revendique même :

89 *Ibid.*

90 « The object of the Wa-Wan Press is primarily to publish the most progressive and significant compositions by American composers [...] ». Wa-Wan Press, A. Farwell, « Catalogue of the Wa-Wan Press, Publishers of American Music », ed. par A. Farwell, 1910. URL : <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=13101>. Consulté le 7 janvier 2016.

91 « Especial attention is called to the many works, both vocal and instrumental, based on folk-music in America, Indian, Negro, Cowboy, and Spanish-American. ». *Ibid.*, p.2.

92 A. Farwell, « The Struggle Toward a National Music », *The North American Review*, 1907. URL : <http://archive.org/details/jstor-25106044>. Consulté le 17 septembre 2015 ; *Music in America*, ed. par A. Farwell, D.W. Dermot, *op. cit.*

Je suis le premier compositeur en Amérique à avoir relevé le Défi de Dvořák de manière sérieuse et sans réserve et à m'être fixé de développer les sources musicales *folk* de ce pays⁹³.

De 1900 à 1917, Farwell œuvre avec acharnement à la promotion des compositeurs américains s'inspirant de *folk music* et utilise lui-même des mélodies amérindiennes pour bon nombre de ses compositions. À l'instar de Dvořák, il défend l'idée selon laquelle les compositeurs américains doivent à tout prix s'émanciper de l'hégémonie culturelle européenne et s'inspirer des musiques du peuple – qui elles possèderaient déjà un caractère national – afin que leur musique reflète « l'esprit héroïque » de l'Amérique :

La culture musicale exclusivement européenne de l'Amérique a retardé le développement de la musique américaine parmi les Américains, excepté parmi le petit peuple, qui ne s'est précisément pas soucié de cette culture⁹⁴.

Musique nationale devient chez Farwell synonyme de musique démocratique, en opposition à la culture élitiste de l'ancien monde. Son projet « d'apporter la musique dans toutes ses formes directement aux masses populaires » et de créer une « musique pour le peuple⁹⁵ » renvoie aux idéaux démocratiques de l'époque progressiste et à la tension entre ses rhétoriques populistes et sa croyance en l'expertise des savants. L'usage de la *folk music* est pour Farwell le moyen le plus sûr de nationaliser et démocratiser la musique savante des États-Unis.

La définition des *folk music* d'Amérique proposée par Farwell est très proche de celle de Dvořák : inclusive et vague. Il ne fait pas vraiment de distinction entre *folk music* et musiques populaires, cite Stephen Foster comme exemple à suivre et, le plus important, présente la diversité « raciale » du pays comme un avantage plutôt qu'un obstacle à l'invention d'une musique nationale, car elle permettrait une plus grande liberté créative :

93 Farwell à Miss Quaintance Eaton, 12 juin 1935, cité d'après E.D. Culbertson, « Arthur Farwell's Early Efforts on Behalf of American Music, 1889-1921 », *American Music*, vol. 5, n° 2, 1987.

94 A. Farwell, *The Struggle toward a National Music*, op. cit. p. 566-567.

95 « A movement was needed which should bring music in all of its forms directly to the masses of the people, and in the nation-wide campaign for what may be termed « music for the people » such a movement has arisen », *Music in America*, ed. par A. Farwell, D.W. Dermot, op. cit., p. xxii.

La qualité d'appréciation Américaine a un avantage de la plus grande pertinence sur celle de n'importe quel autre pays, en ce qu'elle est dépourvue de préjudice national ou racial. Etant, du point de vue de la race, sans histoire ni unité, les Américains n'ont pas de *folk-song* racial, et donc ne sont liés par aucune ancienne sympathie ni habitude raciales à une conception fondamentale particulière de la nature de la musique.⁹⁶

Farwell se concentre cependant sur les musiques non-européennes. Il utilise principalement des mélodies amérindiennes dans ses compositions. Sa principale source est l'ouvrage d'A. Fletcher, F. La Flesche et J.C. Fillmore. Contrairement à MacDowell, Farwell valorise l'approche ethnographique : il cite ses sources et décrit le contexte original d'interprétation des mélodies qu'il emprunte. Dans la préface de ses pièces pour piano intitulées « American Indian Melodies » publiées dans la Wa-Wan Press en 1901, Farwell explique :

Il doit être compris que ces chants sont entièrement déterminés par des occurrences mythiques ou légendaires qu'ils qualifient ou interprètent, ou les cérémonies religieuses dont ils font partie⁹⁷.

L'attachement de Farwell à respecter les versions originales des mélodies – ou du moins les transcriptions originales reproduites dans l'ouvrage de Fletcher et La Flesche – se manifeste également dans ses méthodes de composition. Il utilise la mélodie initiale en entier en conservant sa clef, sa métrique et les embellissements de la transcription originale⁹⁸. Il laisse cependant de côté les harmonisations proposées par Fillmore et n'utilise que la ligne mélodique. Farwell conserve par ailleurs les titres des chants en langue Omaha. Cette volonté de respecter un certain nombre de caractéristiques des morceaux originaux apparaît également dans les travaux d'autres compositeurs indianistes contemporains de Farwell, dont Henry Gilbert – connu notamment pour son usage de « Negro melodies » – et Charles W. Cadman.

96 *Ibid.*, p. vii-xi. Farwell définit "l'appréciation nationale" d'une école artistique donnée, l'un des trois champs analytiques de son histoire de la musique américaine, comme son usage et son acceptation au sein de la population en général assortis de sa compréhension technique et esthétique approfondie par certains individus prééminents, et considère "l'appréciation américaine" de l'ensemble des musiques de l'ancien monde, de l'Italie à la Scandinavie et du Grégorien à Schönberg, comme complète et achevée.

97 A. Farwell, *American Indian Melodies*, Wa-Wan Press : Newton Center Mass., 1901, p.ii.

98 T. Browner, « Breathing the Indian Spirit », *op. cit.*, p. 277.

Sa réputation de spécialiste des musiques amérindiennes, promue par lui-même et perpétuée par sa biographe, doit cependant être nuancée. S'il écoute de nombreux cylindres, travaille avec Charles Lummis à la transcription de mélodies Cahuilla de Californie et rencontre dans son enfance des Amérindiens se produisant dans des *medicine show*⁹⁹, Farwell n'a jamais fait d'ethnographie de terrain et ses connaissances du contexte extra-musical doivent tout aux travaux d'Alice Fletcher et de Francis LaFlesche¹⁰⁰.

S'il fait plus de cas du contexte que MacDowell et cherche à respecter certaines spécificités musicales des musiques qu'il emprunte, les discours et l'œuvre de Farwell restent néanmoins marqués par une vision exotique et archaïque des Amérindiens. À l'instar de l'idée d'« idéalisation » de la *folk music* défendue par son collègue Charles W. Cadman, mais aussi et entre autres des principes proposés par John C. Fillmore, Farwell conçoit le travail du compositeur selon un paradigme opposant la *art music* et la *folk music*. Si cette dernière doit servir de base à la première, elle ne peut représenter en elle-même une musique américaine digne de ce nom. Ainsi, l'intervention d'un compositeur savant dont « l'art doit être un raffinement de ce qu'ils (les *folk*) possèdent dans un état brut¹⁰¹ » est nécessaire.

En définissant les musiques amérindiennes, mais aussi les musiques « Negro, Cowboy, et Espagnole-Américaine », comme de la *folk music*, Farwell les rejette dans le passé et dans un état de nature qui s'opposerait à la musique cultivée que lui et ses collègues anglo-américains composent.

Farwell ne fait jamais mention d'œuvres comme celles du compositeur Oneida Dennison Wheelock (1871-1927), formé à la musique savante occidentale à la *Carlisle Indian School*¹⁰². En tant que chef d'orchestre, cornettiste soliste et compositeur,

99 Spectacles itinérants plus ou moins policés mêlant performances musicales et théâtrales, numéros exotiques, cirques et danses et servant à faire la promotion de remèdes soit-disant miraculeux. Les *Medicine Show* sont très présents au XIXe siècle aux États-Unis, les remèdes sont généralement composés d'alcool, d'opium ou de cocaïne.

100 T. Browner, « Breathing the Indian Spirit », *op. cit.*, p. 276.

101 « His art is to be a refinement of that which they possess in a crude state. », A. Farwell, « The Struggle toward a National Music », *op. cit.*, p. 567.

102 École pour Amérindiens fondée en Pennsylvanie en 1879 par le capitaine Richard H. Pratt. Première école financée par le gouvernement fédéral américain en dehors d'une réserve indienne dans le but

Wheelock a bénéficié d'une renommée internationale en obtenant la position de chef d'orchestre du *United States Marine Band* à la suite de John Philip Sousa dans les années 1890. Sa carrière illustre l'efficacité des politiques culturelles d'assimilation et conduit à s'interroger sur ce qu'est la musique amérindienne et sur ce qui qualifie un musicien de musicien amérindien. Pour Farwell, les compositions de Dennison Wheelock n'entrent sans doute ni dans la catégorie de *folk music*, ni dans celle de musique savante nationale, bien qu'il ait aussi composé une symphonie inspirée de « musique tribale », l'« Aboriginal Suite » (1897) jouée lors de l'exposition universelle de Paris et au Carnegie Hall de New York en 1900 et à l'occasion de l'exposition pan-américaine de Buffalo en 1901.

Si les objectifs et les méthodes de MacDowell et Farwell divergent dans la mesure où le premier cherche à exprimer des émotions universelles et décontextualise ses sources alors que le second prône une démarche nationaliste et démocratique et présente les mélodies amérindiennes qu'il utilise dans leur contexte (en tout cas dans celui décrit par Fletcher), ils présentent des similitudes : ils ont été formés à la musique savante en Europe et citent les grands maîtres européens pour légitimer leur usage de la *folk music*.

Henry Cowell et Charles Seeger, parmi d'autres compositeurs américains de la génération suivante, rejeteront toute filiation avec les indianistes, bien qu'ils partagent cette même volonté d'américanisation de la musique savante, entre autre et à certaines périodes par l'usage de la *folk music*. Il est probable qu'outre le caractère jugé trop européen des méthodes de composition des indianistes, leur vision archaïque de la *folk music* et leur connaissance trop superficielle de ces musiques ait pu conduire ces compositeurs (notamment les ultra-modernistes) à juger conservatrice leur démarche et, surtout, à aborder dans un premier temps avec méfiance la *folk music* et son potentiel identitaire et politique¹⁰³.

d'éduquer les Amérindiens à la culture euro-américaine dans une perspective assimilationniste (idée que les populations amérindiennes sont condamnées à disparaître et que pour survivre, ces dernières doivent s'assimiler à la culture et aux mœurs euro-américaines). Cf : « Carlisle Indian School Digital Resource Center », [page web], [s.d.]. URL : <http://carlisleindian.dickinson.edu/>. Consulté le 14 juin 2017.

103 Cf : chapitre 4.

La notion de *folk music* pour la majorité des compositeurs « indianistes » de la période semble être construite avant tout en opposition à la musique savante, ainsi qu'en témoigne l'article du compositeur Henry F. Gilbert, élève de MacDowell et collaborateur de Farwell à la Wa-Wan press¹⁰⁴.

Gilbert a lui aussi assisté un anthropologue pour la transcription de mélodies amérindiennes. Il a également collecté des musiques de Noirs-Américains. Fervent défenseur de l'idée de musique nationale américaine, il promeut l'usage de la *folk music* construite comme une musique venant de « la Nature » en opposition aux « art-compositions » qui seraient le résultat du génie individuel du compositeur. La *folk music* serait plus « sincère » – elle posséderait le « *true folk-spirit* » et véhiculerait « the very soul of humanity » – que la *art-music*, « artificielle », « guindée » et « triviale »¹⁰⁵. Influencé par l'approche des folkloristes dits communalistes¹⁰⁶, Gilbert conçoit donc la *folk music* comme une forme de création collective reflétant l'esprit du Peuple.

Gilbert fait une distinction entre la « *genuine folk music* » et l'« *imitation folk-tune* » qui possèderaient le même « caractère et esprit » que la « vraie » *folk music* et seraient composés sur le même modèle. Pourtant, il accorde peu d'importance à l'origine des morceaux et à la manière dont ils ont été composés ; il est pour lui tout à fait acceptable d'utiliser des « *imitation folk-tune* », les compositions de Stephen Foster par exemple, dans le cadre de compositions savantes¹⁰⁷.

104 H.F. Gilbert, « Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory », *op. cit.*

105 « Now, in my opinion, the great majority of so-called art-music cannot for a moment be compared to the great body of folk-music either for its sincerity of expression, beauty, or significance [...] The great majority of art-compositions seem so artificial, so stilted and even trivial in comparison : they seem to be concerning themselves with something quite beside the main issue, while the folk-songs, on the other hand, illumine and express to me the very soul of humanity as with a flash of light. », H.F. Gilbert, « Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory », *op. cit.*, pp. 580-581.

106 Cf : chapitre 2.

107 « This consist not in using a genuine folk-tune as them but in composing an imitation folk-tune and using that. This composed imitation folk-tune has the character and spirit of a genuine folk-tune and frequently is built from melodic and rhythmic particles which occur in real folk-tunes. [...] This is not a method of procedure to be sneezed at by any means, but should excite our admiration, for when it is well done the true folk-spirit has been apprehended by genius, and has been transmuted, with the addition of its own rich individuality, into the domain of high art. », H.F. Gilbert, « Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory », *op. cit.* p. 578.

Si la collaboration entre compositeurs ou musicologues et anthropologues semble alors très fréquente, nous n'avons trouvé aucun exemple de collaboration de ce type avec les folkloristes qui collectent et étudient alors des *folk-songs* et ballades anglo-américaines. Entre les années 1890's et 1910's, la majorité des compositeurs américains suivant les recommandations de Dvořák se tournent principalement vers des musiques amérindiennes, ou dans une moindre mesure noires-américaines. L'usage de chants d'origine britannique, qui sont pourtant au même moment construits par les folkloristes comme le véritable héritage de la nation américaine, apparaît marginal. Au début des années 1920, un compositeur de Virginie œuvre pourtant avec acharnement à la reconnaissance de la *folk music* anglo-américaine (WASP) comme unique source d'inspiration valable pour une musique nationale américaine.

III. John Powell (1882-1963) : racisme, nationalisme et *folk music*.

L'approche Anglo-centrée du compositeur John Powell, que Robertson rencontre dans les années 1930 et dont elle écrira la nécrologie en 1964, est intimement liée à ses idéaux politiques, cette sous-partie a pour objectif d'en montrer les imbrications.

Powell naît en Virginie dans une famille fortunée de Richmond l'année précédent l'instauration légale de la ségrégation¹⁰⁸. Sa sœur lui enseigne le piano dès ses trois ans, puis il poursuit sa formation avec le suédois F.C. Hahr, ancien élève de Liszt. Après avoir obtenu un diplôme de l'université de Virginie en 1901, il s'installe à Vienne pour parfaire son éducation musicale avec le pédagogue Theodor Leschetizky et le compositeur tchèque Karl Navrátil¹⁰⁹.

Il débute sa carrière de compositeur et se produit en tant que pianiste en Europe à partir de 1907 ; il a alors déjà composé plusieurs pièces inspirées de *folk songs* de sa Virginie natale : « Sonata Virginianesque op. 7 », « At the Fair suite pour piano », « In the South op. 16 » et « Sonate Noble op. 21 »¹¹⁰. Ses idéaux séparatiste¹¹¹ et nationaliste s'affirment durant son séjour dans l'Empire Austro-Hongrois où il adhère notamment à l'organisation nationaliste aryenne *Deutsche Wiener Turnerschaft*¹¹² et entretient des rapports étroits avec le journaliste Francis Warrington Dawson (1878-1962) dont il se serait imprégné des idéaux racistes¹¹³.

108 Les *Civil Right Cases* de 1883 qui conduisent la Cour Suprême à déclarer le *Civil Right Act* de 1875 anti-constitutionnel.

109 K. Adams, « 'The Nonmusical Message Will Endure With It:' The Changing Reputation and Legacy of John Powell (1882-1963) », mémoire de master soutenu à la Virginia Commonwealth University, 2012, p. 9. URL : <http://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3691&context=etd>. Consulté le 14 juin 2017.

110 *Ibid.*, p. 27.

111 Le séparatisme renvoie à l'idéologie selon laquelle les Noirs et les Blancs devraient vivre séparés. Le séparatisme est largement répandu parmi les Blancs, mais aussi chez certains politiciens noirs comme Booker T. Washington.

112 *Ibid.*, p. 32.

113 B. Stinnette, « John Powell's Sonate Noble : The Impacts of Nationalism and Evolving Racism », URL : <http://oldweb.sbc.edu/sites/default/files/Honors/Stinnette.pdf>. Consulté le 14 juin 2017., p. 1.

Durant son séjour en Europe, il compose « Sonata Teutonica op. 24 », qu'il dédie à ses amis aryens de la *Deutsche Wiener Turnerschaft*. Construite autour de variations de la *folk song* allemande « O alte Burschenherrlichkeit¹¹⁴ », cette sonate fait un éloge de la race teutonnes qu'il conçoit dans ses notes – signées de son pseudonyme Richard Brokwell – comme « un certain type d'esprit et de caractère » homogène qu'il illustre dans l'ouverture du premier mouvement par un « Motif of Oneness – an ethereal, yearning, tender theme... »¹¹⁵. Plus encore que de montrer ses sympathies à l'égard du mouvement aryen, cette œuvre est intéressante en cela qu'elle illustre le fait que Powell, s'il défend avec ferveur l'idée d'unicité raciale et nationale, s'autorise à composer une œuvre en s'appuyant sur une autre tradition nationale que celle à laquelle il revendique d'appartenir.

Powell retourne aux États-Unis à la veille de la Première Guerre mondiale et y fait des débuts très prometteurs. Il continue de composer des pièces inspirées de *folk songs*, dont « Rhapsodie Nègre op. 27 » en 1918, inspiré de l'ouvrage du séparatiste Joseph Conrad, « Heart of Darkness », paru en 1899, ou encore « In Old Virginia op. 28 » de 1921, hymne nostalgique à la Virginie antebellum construite comme purement anglo-saxonne¹¹⁶.

En 1922, Powell se lance en politique et co-fonde le *Anglo-Saxons Club of America* avec Earnest Sevier Cox, club qui milite pour une purification raciale des États-Unis par une démarche eugéniste¹¹⁷. Powell participe activement au passage du *Virginia's Racial Integrity Act*, voté le 20 mars 1924 par l'assemblée générale de Virginie et confirmé par la Cour Suprême en 1927. Cet Act fait partie d'une série de lois visant à empêcher les relations inter-raciales en criminalisant les mariages mixtes sur la base

114 « O les bons vieux jours étudiants. »

115 K. Adams, «The Nonmusical Message Will Endure With It:» The Changing Reputation and Legacy of John Powell (1882-1963)», *op. cit.*, p. 28-31.

116 *Ibid.*, p. 37.

117 L'eugénisme est un ensemble de méthodes et pratiques visant à améliorer le patrimoine génétique de l'espèce humaine. Aux États-Unis ce mouvement se développe à la fin du XIXe siècle, à la suite des travaux du scientifique britannique Francis Galton. La mouvance eugéniste pour laquelle milite Powell se traduit par la volonté de sauvegarder la « race blanche » en évitant à tout prix les mélanges génétiques avec les populations noires et amérindiennes par la mise en place de politiques de contrôle des mariages (interdiction des mariages mixtes), voire même de stérilisation contrainte, et par des politiques anti-immigrations.

d'une définition de la race considérant comme non-blanche toute personne ayant des ancêtres noirs ou amérindiens (« one-drop rule »). De nouvelles lois fédérales restreignant l'immigration non-britannique aux États-Unis sont votées la même année : *Immigration Act* de mai 1924, aussi appelé *Johnson-Reed Act* et comprenant le *National Origins Act* et le *Asian Exclusion Act*. Le pays se referme sur lui-même dans l'isolationnisme.

Musique et militantisme politique sont chez Powell intimement liés. Dans sa conférence « Music and the Nation » on lit que les idéaux de pureté raciale du compositeur déterminent sa définition de la *folk music* américaine comme exclusivement anglo-saxonne. En effet, il entend prendre part aux débats suscités par le désir des Américains « d'atteindre une conscience nationale » et de l'exprimer à travers « les beaux-arts » et en particulier la musique, mais selon lui, un obstacle majeur entrave la création d'une culture nationale aux États-Unis : le fait qu'ils ne sont pas, ou plutôt ne sont plus, une nation¹¹⁸.

Sans unité raciale, pas de nation, et sans nation, pas d'art national. Powell construit ainsi un lien biologique entre la nation et la culture (langage, tradition, coutumes, idéaux politique) qui en découlerait naturellement¹¹⁹. Le compositeur poursuit en déroulant sur de nombreuses pages les raisons pseudo-historiques qui auraient conduit les États-Unis à perdre leur unité raciale avant de proposer des remèdes à cette situation qu'il juge délétère. Il dresse un exposé fantasque de l'histoire du pays où succèdent à un passé idéalisé, celui des treize colonies où les colons britanniques vivent en harmonie et forment une nation, une représentation alarmiste de la société actuelle

118 J. Powell, « Lectures delivered by John Powell », Originally published as: « *Lectures delivered by John Powell* », in *The Rice Institute Pamphlet*, Vol. 10, N° 3, 1923, URL : <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/8712>. Consulté le 5 septembre 2015. Conférences données les 5 et 6 avril 1923.

119 L'unicité de la race, de la nation et de sa culture apparaît également comme indispensable pour garantir la stabilité politique du pays. En effet, Powell prédit pour les États-Unis le même sort que celui de l'empire Austro-Hongrois dont l'hétérogénéité du peuplement serait selon lui la première cause de la Guerre Mondiale et du démantèlement de l'empire qui s'ensuit : « In Austria there were twenty-seven separate and distinct political parties, and seventeen separate and distinct langages... And my friends, we are rapidly approaching just such a condition as existed in Austria before 1914, a condition which had more to do with initiating the World War, I believe, than any other one factor. Is it not high time for us to call a halt and recogize frankly the situation which faces the United States », *Ibid.*, p. 129.

dont les « valeurs spirituelles et raciales » seraient entachées par l'arrivée d'immigrés non britanniques. Ces nouveaux venus – qu'ils viennent d'Europe continentale, d'Afrique ou d'Asie – constitueraient différents « groupes raciaux » refusant d'adopter la langue et la culture anglo-saxonne et propageant des idéaux souvent « anti-américains »¹²⁰. Mais Powell – et c'est ce qui nous amène à le qualifier de séparatiste plutôt que de suprématiste – attribue une part de responsabilité à certains « industriels » qui n'ont pas hésité à sacrifier l'unité de la nation américaine au nom du profit, en employant des travailleurs étrangers (ou en les réduisant à l'esclavage, mais il ne fait pas cette distinction...) :

Dans notre soif de croissance et d'expansion, dans notre hâte indécente à amasser des richesses et exploiter les ressources illimitées de notre pays, nous avons souvent sacrifié des valeurs raciales et spirituelles fondamentales sur l'autel des résultats rapides¹²¹.

Powell propose alors des solutions pour contrer « cette hideuse doctrine » du melting pot qu'il qualifie de « chaudron de sorcière »¹²². Ses arguments contre le melting pot sont d'ordre biologique et génétique. Comme beaucoup de racistes cultivés de l'époque, il interprète les lois de Mendel sur les principes de l'hérédité pour justifier sa crainte de voir la « civilisation caucasienne » contaminée par le sang d'une race inférieure :

Nous savons que, selon la loi mendélienne, la souche africaine est héréditairement prédominante. En d'autres termes, une goutte de sang noir fait le Noir¹²³.

La doctrine eugéniste qu'il défend séduit alors de nombreux intellectuels aux États-Unis et est même enseignée dans certaines universités¹²⁴. Pour sauver la civilisation et développer une culture nationale homogène, il faudrait construire sur une « racine nationale déjà existante » qui serait « déjà fortement représentée dans notre

120 *Ibid.*, p. 129.

121 *Ibid.*, p. 131.

122 *Ibid.*, p. 134.

123 *Ibid.*, p. 135.

124 P.L. Chapelle, *Proud to be an Okie: Cultural Politics, Country Music, and Migration to Southern California*, Berkeley : University of California Press, 2007.

composition actuelle »¹²⁵. Powell procède par élimination pour déterminer quelle pourrait être cette « racine nationale ». Les racines africaines et asiatiques sont exclues sur des bases géographiques : elles ne sont pas américaines. Si « les seuls vrais Américains sont les Indiens rouges », Powell soutient néanmoins que « notre population est très largement européenne, et nos coutumes, traditions et langages sont européens¹²⁶ ». Reste à choisir une racine européenne :

Devrions-nous choisir la racine française sur laquelle greffer notre culture? Il suffit de poser la question pour répondre par la négative. Ou l'italien, l'allemand, le russe ou l'espagnol? Vous voyez tout de suite que la seule racine possible sur laquelle nous pouvons greffer notre culture est la racine anglo-saxonne [...] parce que les idéaux sur lesquels notre république a été basée sont typiquement et distinctement anglo-saxons.¹²⁷

L'ordre d'énumération des différentes « racines » présentes sur le sol américain, et de leur exclusion successive, respecte un schéma évolutionniste : des plus primitives (africaines, asiatiques) à la plus évoluée (« anglo-saxonne »), en passant par les barbares (françaises, italiennes, etc.).

Powell propose alors de passer en revue les différentes écoles de composition qui, à la suite des recommandations de Dvořák, entreprennent de créer une musique nationale. Il identifie six écoles distinctes :

(1) *Red Indian School*, (2) *Negro School*, (3), *Stephen Foster School*, (4) *Popular Music School*, (5) *Ultra-Modern School*, (6) *Anglo-Saxon Folk-Music School*¹²⁸

Powell applique une logique similaire pour rejeter l'utilisation de la « *negro music* » mêlant jugements esthétiques et considérations raciales, bien qu'il en ait lui-même fait usage dans sa jeunesse¹²⁹. D'un point de vue esthétique d'abord : il propose

125 « We must preserve our civilization. How can we do it? By grafting the stock of our culture upon some already existing national root. What root should that be? Certainly one that is already strongly represented in our present make-up. », J. Powell, « Lectures delivered by John Powell », *op. cit.*, p. 136.

126 *Ibid.*, p. 137.

127 *Ibid.*, p. 137.

128 *Ibid.*, p. 146.

129 « Formerly I, myself, made certain contributions to this field in my « Sonata Virginianesque » for violin and piano, my piano suite « In the South », and more recently in my « Rhapsodie Nègre » for piano and orchestra. », *Ibid.*, p. 148.

d'isoler les caractéristiques africaines de la « *negro music* » dans laquelle il constate les mêmes pauvreté et monotonie que dans les musiques amérindiennes. À l'instar des plus farouches opposants au paradigme *folk* de Dvořák, il est persuadé que la « *negro music* », et plus précisément les *Spirituals*, ne seraient qu'une pâle adaptation de la musique européenne, et il réitère l'argument racial : « il est absurde d'imaginer que l'idiome noir pourrait un jour donner une expression adéquate à l'âme de notre race¹³⁰ ».

Powell s'attaque ensuite à la « Stephen Foster School » dont les chants sont « trop étroitement identifiés à une période et une condition particulières de la société pour être d'une assistance plus que superficielle dans le développement d'une musique nationale¹³¹ ». La référence au Sud esclavagiste dans beaucoup des chansons de Foster semble visée par cette critique de Powell. Nous faisons l'hypothèse d'une distinction dans la pensée de Powell entre le Sud Profond (Alabama, Mississippi, Géorgie, Louisiane) des plantations de coton, où Noirs et Blancs vivent en promiscuité, et le Sud de sa Virginie natale, perçue comme étant épargnée par les mélanges raciaux et ayant conservé les anciennes traditions « anglo-saxonnes » dans leur plus grande pureté¹³².

Powell critique ensuite de façon virulente les compositeurs prônant l'usage des musiques commerciales américaines, à savoir, le jazz, le ragtime et le vaudeville¹³³, car ces musiques ne sont que le « produit » des « magnats de Broadway », des musiques « manufacturées artificiellement par le type le plus inférieur et vulgaire du parasite musical étranger » et dont les lignes mélodiques sont « ineptes et imbéciles », donnant lieu, lorsqu'elles rencontrent du succès, à de nombreuses « imitations sans

130 « it is absurd to imagine that the negro idiom could ever give adequate expression to the soul of our race. ». *Ibid.*, p. 149.

131 « As much as I love and admire these songs, I feel that they are too closely identified with a particular period and a particular condition of society to be of more than superficial assistance in developing a national music », *Ibid.*, p. 149.

132 Nous reviendrons sur cette distinction interne au Sud dans le chapitre 2.

133 Analogue au *music hall* français, le vaudeville désigne à la fois un spectacle de variétés incluant des numéros musicaux, théâtraux, et humoristiques, et les lieux qui accueillent ces spectacles et forment un véritable réseau pour les tournées. Le vaudeville est une distraction populaire majeure aux États-Unis pendant la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle.

consistance »¹³⁴. Ces musiques ne sont pas inventées par le peuple, mais fabriquées pour lui par des « parasites étrangers » : Powell vise ici les compositeurs juifs de Broadway.

Powell fait une distinction entre *folk music* et *popular music* – cette deuxième catégorie étant condamnée avec virulence – alors que Dvořák et Farwell jugeaient cette distinction superficielle. Il conclut en admettant cependant que de bonnes pièces ont été créées en s'appuyant sur ces musiques, notamment les siennes, mais qu'il s'agit de « character music », c'est à dire des musiques dépeignant des personnages grotesques à l'instar des « Golliwogs¹³⁵ Cakewalk » de Debussy et de ses propres « Clowns » (de la suite « At the Fair »).

A propos des compositeurs ultra-modernistes¹³⁶ :

Les défenseurs de cette école affirment que l'Amérique est un nouveau pays, situé dans un nouveau monde [...] Une musique exprimant de manière adéquate toute cette nouveauté doit, avant tout, être nouvelle; elle doit rompre toutes connexions avec un passé européen; elle doit être libre de toutes règles et contraintes; elle doit ignorer toutes traditions de forme et de contenu¹³⁷

En tentant de rompre avec les traditions, ces « American musical « Chaoticists » auraient produits des « concoctions » dénuées de « moyens de communication communs¹³⁸ » et « verrouillées comme le secret du Sphinx ». Powell s'appuie sur deux assertions discutables : d'une part que la musique est un langage et que pour être comprise par tous, elle doit s'appuyer sur des « associations et des connotations traditionnelles » et d'autre part, que « le but de l'art n'est pas l'expression, mais la communication¹³⁹ ».

134 « It is a spurious product foisted off on the public by the vaudeville and musical comedy magnates of Broadway. The taste for it is cultivated by professional « pluggers », and it is usually artificially manufactured by the lowest and vulgarest type of the foreign musical parasite. [...] I must point out the inanity and imbecility of the melodic line of these compositions ; also their monotonous similarity, one success often engendering a whole succession of watery imitations. ». J. Powell, « Lectures delivered by John Powell », *op. cit.*, p. 150.

135 Poupée de chiffon représentant de manière stéréotypée une personne noire.

136 Cf : chapitre 4.

137 J. Powell, « Lectures delivered by John Powell », *op. cit.*, p. 150.

138 « common means of communication »

139 We have already seen that the innate values of speech lie in the traditional associations and connotations. And this is equally true of music, which is as much a langage as speech itself [...] For the purpose of art is not expression, but communication. », *Ibid.*, p. 151.

Powell critique également les allégeances politiques supposées des ultra-modernistes en leur reprochant d'imiter la musique bolchévique et donc d'échouer dans leur volonté de nouveauté.

Son verdict est sans surprise. La *folk music* anglo-saxonne, seule racine digne de représenter la « conscience nationale » américaine, constitue la seule fondation valable pour une musique savante nationale¹⁴⁰. Il lui reste encore à prouver que la « race anglo-saxonne » possède bien de la *folk music*, contrairement à l'idée – selon lui très répandue – selon laquelle les « Anglo-saxons » seraient un peuple « unmusical¹⁴¹ ». Powell s'appuie sur les collectes de *folk music* menées depuis les années 1900 par le célèbre folkloriste anglais Cecil Sharp. Cette autorité scientifique est particulièrement appropriée puisque que Sharp fait partie des folkloristes ayant construit une représentation de la région des Appalaches comme l'un des derniers terroirs où seraient préservées les vieilles ballades et *folk songs* anglaises, ce que Powell ne manque pas de souligner¹⁴².

Pour proposer une définition organique de la *folk music* il met l'accent, comme Sharp et les folkloristes de tradition herderienne, sur le caractère collectif des processus de création, caractère collectif qui rendrait la *folk music* « universelle », donc un vecteur idéal pour exprimer l'« âme d'une nation »¹⁴³.

Si la « *Anglo-Saxon Folk Music School* » est la meilleure et la plus évidente pour obtenir une musique américaine de qualité, comment expliquer qu'elle soit aussi peu explorée par les compositeurs américains ? Selon Powell, ce retard est dû à la « propagande » insidieuse et sans scrupule des « influences étrangères » présentes dans les milieux de la musique savante aux États-Unis – les chefs d'orchestre étrangers

140 Powell, comme Dvořák et Farwell cite les grands maîtres européens, de « Papa Haydn » à Grieg, en passant par Schumann et Beethoven, pour légitimer sa vision nationaliste de la musique. *Ibid.*p . 153.

141 Powell distingue *folk music* anglo-saxonne et *folk music* écossaise et irlandaise. *Ibid.*p. 154.

142 Les travaux de Sharp seront abordés dans le chapitre 2.

143 « Folk-songs are of the very essence of the soul of a nation. For in distinction to songs composed by individuals, even of the highest genius, they are the collective creations of a whole people. [...] By a process of variation and selection almost identical with that of organic evolution, they have been passed on with loving tenderness from generation to generation [...] If music be the language of the soul, folk-music is the consummate expression and synthesis of all that is most deep-rooted and enduring in a race. », J. Powell, « Lectures delivered by John Powell », *op. cit.*, p. 160

notamment (il fait allusion à un français sans citer son nom) – qui auraient inhibé les « Anglo-saxons » en entretenant l'idée selon laquelle ils ne sont pas une « race musicale » et en ayant généralement des réticences à programmer leurs œuvres¹⁴⁴.

La pensée raciste de Powell et ses idéaux séparatistes déterminent sa définition d'une bonne musique savante nationale. Il définit la vraie *folk music* américaine comme exclusivement blanche, anglo-saxonne, mais aussi pastorale puisqu'elle est attachée à un terroir spécifique, celui des Appalaches. Ce compositeur natif de Virginie présente une dimension régionaliste, dont témoigne les titres de ses compositions. Ses usages occasionnels de « *negro songs* » ou de « *popular music* » ne viennent pas contredire cette vision exclusive puisqu'ils servent à dépeindre les éléments les plus abjects de la société américaine et ainsi renforcer en miroir l'idée de supériorité de la « culture anglo-saxonne ».

Powell fait figure d'exception parmi les compositeurs cherchant à « américaniser » la musique savante. La majorité choisit de se tourner vers une définition géographique (et non raciale) de l'esprit américain, en utilisant des éléments culturels exotiques (musiques amérindiennes et noires) incarnant l'exception américaine face à la vieille Europe. Powell se replie lui sur une vision raciale et passéiste excluant les influences jugées étrangères à sa définition Anglo-centrée de la « conscience nationale » américaine. Son rejet de « l'influence étrangère » fait sans doute moins écho à la vague anti-germanique qui marque les milieux musicaux états-uniens durant la première Guerre Mondiale qu'à la nouvelle influence qu'exerce l'école française – notamment Debussy et la pédagogue Nadia Boulanger – aux États-Unis¹⁴⁵. Il semble également viser – même si cela reste implicite – l'influence des Juifs dans les musiques commerciales new-yorkaises. Son ami et collègue Daniel Gregory Mason, compositeur et critique de l'école bostonienne, affiche un antisémitisme beaucoup plus explicite, qui s'exprime notamment à l'encontre du compositeur juif d'origine suisse, Ernest Bloch. Or, ce dernier s'essaye lui aussi dans les années 1920 à la composition d'une œuvre nationale américaine.

144 *Ibid.*, p. 159.

145 A.H. Levy, « The Search for Identity in American Music, 1890-1920 », *American Music*, vol. 2, n° 2, 1984.

IV. « The Indians... dance with Hasidic feet¹⁴⁶ » : Ernest Bloch et sa rhapsodie *America*.

Ernest Bloch, un autre compositeur expatrié, utilise de la *folk music* américaine, comme Dvořák trente ans avant lui. En 1928, il remporte le concours national lancé par le magazine *Musical America*¹⁴⁷ visant à récompenser une symphonie épique américaine¹⁴⁸. En plus d'un prix de trois mille dollars, sa rhapsodie *America* est jouée simultanément par les orchestres de New York, Boston, San Francisco, Chicago et Philadelphie en décembre 1928. Si le magazine organise une vaste campagne de promotion en vue de l'événement et que la première anticipée au *Civic Auditorium* de San Francisco fait salle comble, les milieux musicaux sont très peu enthousiasmés par l'œuvre de Bloch : les tenants de l'ultra-modernisme la jugent trop conservatrice et les compositeurs et critiques conservateurs, trop juive pour représenter l'esprit américain¹⁴⁹.

Quelles ont été les motivations de Bloch pour écrire *America* – œuvre nationale dans son titre, aux aspirations universelles dans ses annotations – alors même qu'il se décrit avec amertume comme apatride aux États-Unis comme en Europe ? La question de savoir pourquoi, comment et quelles *folk musics* américaines il emploie ouvertement dans *America* se pose d'autant plus que Bloch prend ses distances vis-à-vis de l'usage des musiques traditionnelles juives. Sa vision wagnérienne de l'art, où valeurs nationales et universalistes se conjuguent et où la musique est pensée comme « un organe universel de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime¹⁵⁰ », nous ramène à la question cruciale

146 Expression du critique David Ewen : D. Ewen, « Ernest Bloch », in *The Universal Jewish Encyclopedia: A n Authoritative and Popular Presentation of Jews and Judaism since the Earliest Times*, ed. par Isaac Landman, vol. 2, New York, 1940.

147 Un périodique musical éclectique traitant des différents courants de musiques savantes aux États-Unis. C. Brotman, « The Winner Loses: Ernest Bloch and His America », *American Music*, vol. 16, n° 4 (décembre 1998), p. 431.

148 Les membres du jury sont les chefs d'orchestre Walter Damrosch, Alfred Hertz, Serge Koussevitzky, Frederick A. Stoch et Leopold Stokowski.

149 C. Brotman, « The Winner Loses », *op. cit.*

150 Citation de Richard Wagner citée d'après : P. Gumpowicz, *Les résonances de l'ombre*, *op. cit.*, p. 115.

des liens complexes entre l'idée de génie individuel du compositeur et celle de la nécessité de l'ancrer dans la tradition d'un peuple.

Au moment même où Bloch termine sa rhapsodie, Sidney Robertson s'inscrit à ses cours d'analyse musicale au Conservatoire de San Francisco. C'est par lui qu'elle découvrira le « monde de la tradition orale¹⁵¹», il est donc indispensable d'analyser ses usages de *folk music*.

IV.1. *America* : Une rhapsodie « simple et populaire » à portée universelle.

Les premières compositions de Bloch rencontrent un succès nuancé, certains critiques européens reprochant à sa musique un manque d'identité nationale spécifique de par sa double formation dans les traditions de composition française et allemande¹⁵². A partir de 1912, il commence à travailler sur son « cycle juif » qui reçoit des critiques positives des deux côtés de l'Atlantique et assoit sa réputation de « maître de l'expression hébraïque.¹⁵³ ».

Pour Bloch, la manière adéquate d'exprimer sa judaïté en musique ne passe pas forcément par un retour aux musiques traditionnelles juives. Il propose au contraire d'aller chercher dans son inconscient la source d'un judaïsme idéal et personnel¹⁵⁴. Cette démarche explique, au moins en partie, pourquoi Bloch ne fait qu'un usage limité et discret de musiques traditionnelles juives dans son « cycle juif ». Il aurait d'ailleurs proclamé, selon le critique Guido M. Gatti :

Je ne propose ni ne désire tenter une reconstruction de la musique des Juifs,
non plus que fonder mon travail sur des mélodies plus ou moins

151 S. Robertson, « Autobiographical Narratives » [non publié], [s.d.], Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, *op. cit.* : « I owe him my introduction to the wonderful music of the Netherlands contrapuntalists and also to the world of oral tradition. This turned me toward folk song and a casual search for its [illisible] among country people in California [...]. »

152 K. Móríc, « Sensuous Pagans and Righteous Jews: Changing Concepts of Jewish Identity in Ernest Bloch's *Jézabel* and *Schelomo* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, n° 3, 2001.

153 Formule d'Alexander Fried, critique du *San Francisco Chronicle* cité d'après *Ibid.*, p. 170

154 K. Móríc, « Sensuous Pagans and Righteous Jews », *op. cit.*, p. 448.

authentiques. Je ne suis pas un archéologue. Je crois que le plus important est d'écrire de la musique bonne et sincère - ma propre musique¹⁵⁵.

Bloch vit aux États-Unis depuis près de dix ans lorsqu'il se lance dans la composition de sa rhapsodie épique *America*. Pourquoi ce « maître de l'expression hébraïque » réalise-t-il une œuvre nationale construite sur de la *folk music* américaine alors qu'il a du mal à s'acclimater à son pays d'adoption, « ce rude pays de pierre, de fer, de goudron [...] ce pays minéral, sans souplesse, sans tendresse, sans demi-teintes¹⁵⁶ » ?

Dans la correspondance qu'il entretient avec son ami Romain Rolland, Bloch ne cache pas ses ressentiments à l'égard de ce qu'il perçoit du climat intellectuel des États-Unis et des valeurs morales des Américains. Il mentionne par exemple l' « affaire Dayton » plus connue aujourd'hui sous le nom de « procès du singe »¹⁵⁷, qu'il juge choquante et :

l'indice de l'état des esprits et de la direction dans la pensée aux États-Unis d'Amérique en 1925 ! [...] Cela donne une idée de l'intelligence, de la tolérance, du libéralisme, de ce pays. La police partout ! des lois désuètes. Et une conception de la Justice qui ne serait tolérée par aucun pays pensant¹⁵⁸.

Il est certain que Bloch ne compose pas *America* pour célébrer la situation contemporaine des États-Unis. Il a obtenu la citoyenneté américaine en 1924, mais se prétend toujours apatride. De retour d'un séjour en Europe en 1927, il confie :

155 Cité dans : G.M. Gatti et T. Baker, « Ernest Bloch », *The Musical Quarterly*, vol. 7, n° 1, 1921, p. 27. Dans une autre interview de Bloch par le critique du *New York Times* Olin Downes (mars 1917), Bloch précise que : « « nationalism is not essential in Music, but I think that racial consciousness is », Racial quality is « not only in folk themes » [...] « It is in myself » cité d'après K. Móricz, « The Birth of a Nation and the Limits of the Human Universal in Ernest Bloch's America », *American Music*, vol. 29, n° 2, 2011, p. 111.

156 *Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch, Romain Rolland ; présentation et notes de José-Flore Tappy*, Lausanne : Payot, 1984., p. 10.

157 Procès qui a lieu à Dayton, Tennessee du 10 au 21 juillet 1925 contre le professeur John T. Scopes pour avoir enseigné la théorie de l'évolution à ses élèves, allant ainsi à l'encontre du *Butler Act* (1925) interdisant aux enseignants du Tennessee de remettre en question la création telle qu'elle est écrite dans la Bible.

158 *Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch, Romain Rolland, op. cit.*, p. 150.

Il m'est bien dur, à bien des égards, de retourner là-bas. [...] Je suis un sans-patrie. [...] J'appartiens à l'Europe plus que je ne croyais. Il faut y avoir un pied – peut-être même deux¹⁵⁹.

Bloch exècre également le capitalisme qui selon lui régit la vie artistique aux États-Unis : « En art, c'est l'industrialisme, le bluff, le « business » avant tout. Tout est entre les mains des femmes, des femelles, je devrais dire, riches, désœuvrées, insatisfaites sexuellement »¹⁶⁰. Dans « Man and Music »¹⁶¹, Bloch affichait déjà une répugnance à l'égard des logiques industrielles qui domineraient les milieux musicaux aux États-Unis et en Europe. Il fait un constat très pessimiste de l'état de l'art contemporain et en particulier de la musique, qui serait devenue superficielle et coupée de la vie :

Il y a quelque chose de tragique dans le degré auquel la musique s'est peu à peu séparée de la vie pour devenir une chose égocentrique et artificielle. Déjà avant la guerre, elle s'était égaré de la source où tout art doit trouver sa force et sa renaissance continue; ... Elle manquait de vie émotive; elle manquait d'humanité. ... c'était devenu une chose froide et calculée, sans vie et sans esprit. La musique n'était plus l'émanation d'une race et d'un peuple, naissant spontanément de la vie. C'était une musique de musiciens¹⁶².

Bloch identifie deux courants au sein du « monde de l'art » des sociétés modernes¹⁶³, qui auraient tous deux « rompu avec la vie¹⁶⁴ ». Le premier est celui « des masses », le plus bas : « leur goût facile coule sous l'amour de la platitude et le poids des inventions mécaniques - phonographe, radio, cinématographe » et le second, le courant intellectuel « high-brow », le plus haut, celui qui « regarde l'art comme un luxe, comme un pourvoyeur de sensations rares, comme une affaire d'acrobaties

159 *Ibid.*, p. 165.

160 *Ibid.*, p. 150. Bloch attaque à de nombreuses reprises les « femelles » qui selon lui régissent la vie musicale et utilise ce qu'il comprend des théories freudiennes pour expliquer que c'est leur « insatisfaction sexuelle » qui les conduisent à s'investir dans les arts. Ces discours font écho à la théorie partagée par certains compositeurs et critiques américains selon laquelle l'échec supposé à inventer une musique américaine est du à la « féminisation de la culture » cf : DIJKSTRA, B., *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York : Oxford University Press, 1988.

161 « Man and Music » est traduit en anglais par l'auteur Waldo Frank et publié en 1917 dans la revue *The Seven Art*. Nous commentons la version re-publiée en 1933 dans le *Musical Quarterly* : E. Bloch et W. Frank, « Man and Music », *The Musical Quarterly*, vol. 19, n° 4, 1933.

162 *Ibid.*, p. 375.

163 « Les races primitives et élémentaires » ont selon Bloch un art magnifique car elles n'appartiennent pas à des sociétés industrielles., *Ibid.*, p. 376.

164 « Both on its higher and lower levels art has broken with life », *Ibid.*, p. 382.

intellectuelles »¹⁶⁵. Ces compositeurs « intellectualistes », s'ils ne sont pas tous esclaves de la marchandisation de l'art, le sont néanmoins « des conventions de notre temps » et de « la mode ». Leurs œuvres seraient stériles car totalement déconnectées de leurs émotions : « La plupart de nos artistes aujourd'hui ne vivent pas une vie riche et intégrée. Leur vie est raréfiée, cérébrale, artificielle: largement une quête de technique¹⁶⁶ ». Bloch exprime des critiques encore plus cinglantes à l'encontre des compositeurs ultra-modernistes qu'il qualifie de « horde de jeunes farceurs et d'amuseurs qui exploitent la foule des snobs, sous le nom d'ultra-modernistes¹⁶⁷ ». Bloch rejette également la cérébralité de la musique de Schoenberg.

America est censée prendre le contre-pied de ces deux tendances. « Simple et populaire¹⁶⁸ », elle s'inspire de *folk music*, sans pour autant être « le produit direct des foules¹⁶⁹ ». L'objectif de Bloch est qu'*America* devienne un hymne pour le peuple américain :

J'ai achevé aussi, sur mon lit, une grande symphonie – de caractère populaire – et que j'ai envoyée aussi à un concours. J'ai tâché d'exprimer l'Épopée américaine. [...] Elle se termine par un chant national, très simple, que j'ai créé d'un jet et que le public doit chanter¹⁷⁰.

On retrouve chez Bloch une approche démocratique de la musique assez similaire à celle d'Arthur Farwell : sa composition doit parler au peuple qui doit se l'approprier. Il se réjouit d'ailleurs de la bonne réception de son œuvre « dans la rue » :

Et ce qui me touche le plus, c'est la gentillesse et le sans façon de quelques-uns, dans la rue, mon épicière, mon cordonnier, le facteur, un conducteur de tram, qui parlent d'*America*, comme de « leur symphonie » déjà ... Et c'est ce que j'ai voulu¹⁷¹

165 *Ibid.*, p. 380.

166 *Ibid.*, p. 378.

167 Bloch à Rolland, 4 novembre 1932, *Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch, Romain Rolland, op. cit.*

168 Bloch à Rolland, 17 novembre 1928, *ibid.*, p. 168.

169 Selon Bloch : « Needless to say, it cannot be the direct output of crowds ; but, however indirectly they must have contributed to its substance. ». E. Bloch et W. Frank, « Man and Music », *op. cit.*, p. 376.

170 Bloch à Rolland, 3 avril 1927. *Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch, Romain Rolland, op. cit.*, p. 159.

171 Bloch à Rolland, 17 novembre 1928. *Ibid.*, pp. 168-169.

La première à San Francisco est conçue par ses organisateurs comme un événement « civique », « un concert municipal » ; elle se tient d'ailleurs dans le *Civic Auditorium* de la ville, s'inscrivant ainsi dans la lignée du *community music movement*¹⁷².

Si Bloch qualifie le thème principal d'*America* de « chant national », il s'agit plus pour lui d'une vision idéaliste du futur que d'une célébration de l'état actuel de la société américaine.

Il dédie *America* au poète Walt Whitman et à l'ancien président Abraham Lincoln. Il espère donner aux « idéaux américains » une portée universelle :

Ils incarnent le credo futur de toute l'humanité: une Union, dans un but commun et sous une direction volontairement acceptée, de races largement diversifiées, pour finalement devenir une race, forte et grande¹⁷³.

Plutôt que d'exalter le nationalisme américain pour et en lui-même, Bloch cherche à participer à la création d'un « esprit de la planète¹⁷⁴ ». Mais, contrairement à son « cycle juif », cet idéal universel ne provient plus d'une racine qu'il posséderait en lui, mais d'une nation à laquelle appartiennent de multiples peuples externes à lui.

IV.2. Les inspirations *folk* dans *America* : une représentation idéalisée de l'épopée américaine.

Dans les « références explicatives » des partitions d'*America*, Bloch donne les sources des chants qu'il utilise, mais il ne dévoile pas pourquoi il a choisi de s'inspirer de ces musiques¹⁷⁵. La rhapsodie est découpée en trois mouvements dont les titres

172 *Ibid.* Nous avons évoqué ce mouvement en tant que campagne pour la « musique pour le peuple » à propos de Farwell, qui y contribue.

173 Page de dédicace d'*America*, reproduite dans : K. Mórícz, « The Birth of a Nation and the Limits of the Human Universal in Ernest Bloch's *America* », *op. cit.*, p. 172.

174 *Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch, Romain Rolland, op. cit.*, p. 170.

175 Ces « références explicatives » (reproduites dans l'article de Mórícz) sont d'ailleurs exclusivement destinées aux interprètes, Bloch jugeant que le public n'en a pas besoin pour comprendre ce que raconte son épopée. K. Mórícz, « The Birth of a Nation and the Limits of the Human Universal in Ernest Bloch's *America* », *op. cit.*, p. 171.

dévoilent une représentation anglo-centrée et idéalisée de l'histoire de la nation américaine. Le début du premier mouvement « The Soil – The Indian » est construit sur des transcriptions de musiques Mandan, Hidatsa et Chippewa glanées dans deux ouvrages de l'anthropologue Frances Densmore, ainsi que sur des chants Pueblo du Nouveau Mexique qu'il aurait entendus lors de son séjour à Santa Fe en 1925¹⁷⁶. Les Amérindiens sont réifiés, leurs musiques décontextualisées et associées à un état de nature an-historique puisque ces chants servent à exprimer « le sol » et la nature primitive. Densmore les a pourtant collectés dans les années 1910, dans la réserve de Fort Berthold dans le Dakota du Nord, contexte bien éloigné de la vision idyllique de l'Amérique pré-colombienne.

La suite reprend de manière assez classique les différentes étapes de l'épopée américaine : départ puis arrivée des *Pilgrims Fathers* à bord du Mayflower, les difficultés de la colonisation, la nostalgie du vieux continent, la construction de la nation, « l'amour du sol qui entre dans les cœurs » et les « faibles espoirs dans le futur » etc. Pour ce passage, Bloch mentionne deux « Old English marches », un « Old Shanty », l'hymne patriotique « America! America! » et l'hymne religieux « Old Hundred ».

Vient ensuite la litanie nostalgique du Sud antebellum, suivie du chaos de la guerre de Sécession. Pour la première partie, Bloch utilise des chants issus de l'ouvrage de Dorothy Scarborough *On the Trail of Negro Folk-Songs* (1925) et le célèbre « Old Folks at Home » composé en 1851 par Stephen Foster, dont les connotations racistes ont fait l'objet de nombreuses controverses. Le narrateur de la chanson est un esclave « longing for de old plantation », les paroles imitent l'idiome supposé des esclaves. Les chants sélectionnés par Bloch dans l'ouvrage de Scarborough – la « *Negro folksong* » « Row after Row », la berceuse « Ole Cow, Old Cow » et la « creole folksong » « Voyez ce mulet là, Miché » – véhiculent la même représentation champêtre de l'esclavage et

176 F. Densmore, *Mandan and Hidatsa music*, 1923. ; F. Densmore, *Chippewa Music*, 1910. Dans une lettre adressée à Romain Rolland, Bloch partage ses impressions très positives de la musique des « Indiens » qu'il rencontre lors d'un voyage à Santa-Fé « Les indiens et leur extraordinaire Race, leurs arts, leur musique, m'avaient rafraîchi, après tant d'années vraiment atroces. ». Il en reparlera à Sidney Robertson en 1939. Bloch à Rolland, 19 juillet 1925, *Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch*, Romain Rolland, *op. cit.*

une vision nostalgique du vieux Sud¹⁷⁷. Cependant, pour le passage sur la Guerre de Sécession, il utilise aussi bien le chant *minstrel* de Dan Emmett « Dixie », hymne officieux des États confédérés, que des hymnes unionistes et abolitionnistes comme « John Brown's Body », « Battle Cry of Freedom » et « Tramp, Tramp, Tramp ». Contrairement au début du mouvement où il cite les morceaux en entier, les chants sont ici fragmentés, mélangés et distordus, créant « des textures de cacophonie¹⁷⁸ ».

Le mouvement suivant exprime la « tourmente des temps présents » : l'asservissement de l'homme moderne à la machine, « L'appel de détresse de l'Amérique » et finalement « la chute inévitable »¹⁷⁹. Cette tourmente est mise en musique par des citations de deux autres « Negro Songs » de la collection de Scarborough : « I Went to the Hop Joint » et « The Coon-Can Game ».

Il semble compliqué, voire impossible, en l'absence de sources émanant du compositeur lui-même, de déterminer si les citations des ces « Negro Songs » servent à condamner la décadence des Noirs urbains – comme le propose une musicologue américaine¹⁸⁰ – ou plutôt à illustrer l'asservissement de l'homme moderne en général en utilisant la figure du Noir prolétaire, exemple le plus extrême de « L'homme esclave des machines ».

La rhapsodie se termine par le « chant national » *America* que Bloch espère voir investi par le peuple américain. Cet « anthem » est inspiré de poèmes de Walt

177 Quelques références pour la critique du recueil de Scarborough dont nous reparlerons dans le chapitre 3 : M. Hamilton, *In Search of the Blues*, New York : Basic Books, 2008 ; K.H., Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham : Duke University Press, 2010. ; B. Filene, *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000.

178 K. Mócz, « The Birth of a Nation and the Limits of the Human Universal in Ernest Bloch's *America* », *op. cit.* Mócz considère qu'il y a des similitudes entre ce deuxième mouvement d'*America* et la musique du film muet de D.W. Griffith « The Birth of Nation » (1915), composée par Joseph Carl Breil (1870-1926) qui propose une vision suprématiste du Sud antebellum et de la Guerre de Sécession.

179 Titres des parties de ce dernier mouvement : « [Turmoil of present time— Material “prosperity”— Speed—Noise. “Man slave of Machines” (pp. 126–46)] [America's call of Distress] [The inevitable Collapse . . .] », *Ibid.*, p. 178.

180 « Other ragtime inflections and musical features associated with African American popular genres fare just as badly in Bloch's *America*, where they appear unmistakably as decadent and potentially harmful. Dismissing thus the very African American genres that became truly integrated into American culture, Bloch undermines his own universalistic aspirations. » *Ibid.*, p. 190.

Whitman : « Give Me the Splendid Silent Sun », « Turn of Libertad », « Leaves of Grass », « Starting from Paumanok » et « By Blue Ontario's Shore » qui traitent des thèmes de la nature, de la liberté, du futur et de la nation américaine.

Si pour exprimer son identité personnelle Bloch prône la nécessité de tirer son inspiration de sa conscience raciale profonde, pour dépeindre l'identité nationale de son pays d'adoption – identité externe à lui, mais qu'il comprend et prétend aimer – Bloch s'autorise cette fois à utiliser des sources extérieures représentant soit les racines de la nation (*folk music*), soit son idéal (Whitman).

Nous ne souscrivons pas tout à fait à l'interprétation de Klara Moricz qui considère que cet hymne sonne indubitablement « anglo-saxon » et dépeint avec nostalgie le vieux Sud esclavagiste¹⁸¹. Sans pouvoir la discuter dans le détail ici, il nous semble qu'elle exagère le point auquel Bloch, immigré récent aux États-Unis, aurait déjà intégré ses logiques raciales. Si certains traits musicaux de l'hymne *America* peuvent en effet être associés aux progressions typiques de beaucoup de musiques religieuses, patriotiques, mais aussi populaires anglo-américaines, nous n'entendons aucun élément permettant d'en dégager une sonorité ethnique ou raciale spécifique.

IV.3. La réception critique d'*America*

Si *America* attire beaucoup d'auditeurs et est un succès populaire en partie grâce aux efforts promotionnels du magazine *Modern Music* dont Bloch a remporté le concours, les compositeurs et critiques musicaux montrent un enthousiasme très limité. Comme pour la symphonie du Nouveau Monde de Dvořák à la fin des années 1890, l'analyse de la réception critique d'*America* en 1928 donne un éclairage sur les différents points de vue concernant les moyens de créer une musique américaine.

181 *Ibid.*, p. 195.

A l'instar de Dvořák dont l'origine tchèque était instrumentalisée par ses opposants pour dénier toute américanité à sa symphonie, Bloch subit des attaques concernant ses origines étrangères et surtout, son identité juive. Daniel Gregory Mason exprime son antisémitisme culturel :

Ernest Bloch, longtemps le principal officiant de cette intoxication de notre public, a couronné sa conduite envers nous par la sinistre plaisanterie de nous présenter une symphonie longue, brillante, mégalomaniacque, et juive de part en part - intitulée *America*¹⁸².

Le critique David Ewen avancera également en 1940 qu'*America* est plus juive qu'américaine en raison de l'identité du compositeur :

Les Indiens ... dansent avec des pieds hassidiques. Bien que Bloch puisse, à l'occasion, abandonner la musique hébraïque, il est évident que la musique hébraïque ne l'abandonnera pas¹⁸³

Le fait que Mason apprécie l'« œuvre juive » de Bloch, mais juge *America* « prétentieuse », « creuse » et « vide », indique que ses critères pour déterminer la valeur artistique d'une composition reposent, au moins en partie, sur une conception essentialiste et raciale de la culture. En tant que compositeur juif, Bloch est à même d'écrire de la musique juive de qualité, mais certainement pas de la musique américaine.

Les représentants des courants modernistes et ultra-modernistes sont également très déçus par l'œuvre. Le succès d'*America* a éveillé la suspicion de la jeune génération de compositeurs qui jusqu'alors considérait Bloch comme un représentant de l'approche moderniste¹⁸⁴. L'historien de la musique, critique et compositeur John Tasker Howard (1890-1964) observe :

L'intelligentsia a perdu une partie de son intérêt pour Bloch depuis qu'*America* a été publiée, car il a fait une franche déclaration d'idéalisme qui n'inclut rien de cynisme, rien de cryptique ; un credo qui peut être enseigné

182 D.G. Mason, *Tune In, America. A Study of our Coming Musical Independence*, Freeport, N.Y. : Books for Libraries Press, [1931] 1969, p. 161 URL :

<https://archive.org/stream/tuneinamericastu00masorich>, Consulté le 9 février 2016.

183 K. Mócz, « The Birth of a Nation and the Limits of the Human Universal in Ernest Bloch's *America* », *op. cit.*, p. 193.

184 C. Brotman, « The Winner Loses », *op. cit.*

en toute sécurité aux écoliers. Son modernisme a été utilisé pour des objectifs respectables¹⁸⁵.

Dans l'essai « Trends in American Music », Henry Cowell place Bloch dans le groupe des « Américains qui ne tentent pas de développer des idées ou des matériaux originaux mais qui prennent ceux qu'ils trouvent déjà en Amérique et les adaptent à un style européen¹⁸⁶ ». La critique de Cowell à l'encontre de ceux qui, comme Farwell ou Bloch, utilisent des mélodies *folk* ou populaires en les « altérant » pour les faire correspondre à un style européen témoigne de la méfiance de beaucoup de compositeurs ultra-modernistes vis-à-vis des usages de *folk music*. Cette critique de Cowell permet déjà d'entrevoir pourquoi lui et les autres membres du *Composers Collective*, notamment Charles Seeger, rejetteront au début des années 1930 l'idée d'employer de la *folk music* dans leur quête d'une « bonne musique » américaine politiquement engagée à destination des masses¹⁸⁷.

185 J.T. Howard, *Our American Music: Three Hundred Years of it*, New York : Thomas Y. Crowell Company, [1929] 1946, URL : https://archive.org/stream/ouramericanmusic00howa/ouramericanmusic00howa_djvu.txt. Consulté le 10 février 2016.

186 *American Composers on American Music: a Symposium*, ed. par H. Cowell, New York : F. Ungar Publishing, [1933], 1962, p. 8.

187 Cf : chapitre 4.

Synthèse :

Entre les années 1890 et 1920, les compositeurs partagent tous la volonté de construire un style savant américain, afin de se distinguer de l'Europe et de participer à construire l'identité nationale. Si beaucoup tentent d'appliquer la méthode européenne en employant de la *folk music*, ils sont confrontés à la difficulté de choisir, parmi la diversité des populations du pays, un peuple représentant l'américanité. À la fin de la période, il n'y a toujours pas de consensus, alors que les musiciens doivent composer avec les fortes oppositions raciales dans une société qui devient de plus en plus ségrégationniste. L'absence d'une définition unifiée montre que la catégorie de *folk music* américaine est toujours en cours de construction.

Les critères d'authenticité *folk* ne sont pas non plus uniformisés. La construction d'une musique nationale passe pour certains par la recomposition de morceaux *folk* dans leur intégralité, pour d'autres, des citations mélodiques décontextualisées suffisent, alors que pour d'autres encore, c'est avant tout l'origine du compositeur qui fonde le caractère national. Les techniques d'interprétation des musiciens dont proviennent les *folk music* utilisées ne sont pas prises en compte, elles ne font pas parties des critères d'authenticité, défaut qui provoquera les critiques de compositeurs comme Henry Cowell.

Pour gérer le paradoxe entre le recours au *folk* et la valorisation du génie individuel du compositeur savant, l'intervention de ce dernier est systématiquement présentée comme nécessaire, car la *folk music* brute manque de beauté, elle doit être raffinée pour devenir une musique nationale. Les *folk music* utilisées par les compositeurs sont d'ailleurs déjà manipulées à la base par les a priori, les projections et le travail de classicisation des transpositeurs.

Cette intensification de la quête d'une musique nationale a lieu alors que les États-Unis passent d'une aire de colonisation intérieure à extérieure et que leur politique impérialiste devient plus explicite. La politique internationale a aussi une incidence sur la formation des musiciens. À partir des années 1910, la formation en Europe, toujours

systematique, est moins exclusivement tournée vers l'Allemagne, tandis que la France devient un lieu de formation de plus en plus important avec des pédagogues comme Nadia Boulanger et Vincent d'Indy.

Chapitre 2 : Du texte au contexte. Folkloristes et éducateurs : la *folk music* comme trace ou outil d'une américanité anglo-centrée.

Qui peut lire n'importe quelle ballade authentique et s'imaginer marcher sur le trottoir granolithique d'une grande ville ou dans le compartiment d'un train ? Nous sommes emportés avec ces gens simples sous la claire lumière du soleil, et dans l'imagination les suivons par dessus la colline et à travers la forêt et le ruisseau et la rivière dans le grand air. [...] Où pourrions-nous aller pour avoir une meilleure vue de la simple humanité, grossière mais vraie, que dans les ballades.¹?

Le folkloriste Frank C. Brown, avec lequel Robertson collectera au tout début de sa carrière, exprime ainsi l'attraction commune aux folkloristes *antiquarians* pour une ruralité *folk* intemporelle.

Les folkloristes new-dealiens, Robertson la première, rompent avec cette école en mettant en avant la notion de folklore vivant et un intérêt pour les musiques de minorités ethniques – tout en restant souvent de fait concentrés sur le même répertoire.

Nous exposerons les méthodes de cette école qui seront la cible des critiques projetées sous le terme « *antiquarian* » par Robertson et certains de ses collègues². Pourquoi la *folk music* américaine de ces spécialistes lettrés du folklore est-elle blanche, anglo-saxonne et d'origine européenne ? Et pourquoi les montagnes appalachiennes sont-elles choisies comme le terroir où collecter ces musiques dans leur forme la plus authentique ?

Nous allons pour cela retracer l'histoire de la naissance de la discipline savante du folklore aux États-Unis et, à l'intérieur de celle-ci, du champ d'étude consacré aux ballades d'origine britannique présentes aux États-Unis, en la replaçant dans son contexte institutionnel et son cadre théorique. Nous montrerons que cette histoire est

1 F. Brown, « Ballad-Literature in North Carolina », *Proceedings and Addresses of the Fifteenth Annual Session of the State Literary and Historical Association of North Carolina*, Raleigh , 1914, p. 97.

2 Tout en la questionnant, nous conserverons cette étiquette pour faire référence à ces collecteurs puisqu'elle s'est imposée dans l'historiographie pour les désigner.

marquée par une tension entre une approche anglo-centrée héritée des modèles académiques européens – en particulier britanniques – dont les folkloristes américains s’inspirent et une volonté de montrer que les États-Unis possèdent aussi leur propre folklore.

Cette construction d’une *folk music* américaine anglo-centrée est employée, en parallèle de sa construction théorique, dans le cadre de projets d’ingénierie sociale, en particulier par les éducatrices des *Folk Settlement Schools* qui s’installent au tournant du XXe siècle dans les montagnes appalachiennes et dont l’objectif est d’éduquer les montagnards, d’en faire des Américains modernes, tout en sauvegardant leurs nobles traditions culturelles héritées de l’Angleterre élisabéthaine.

Dans le même temps, les *Settlement Schools* installées en ville et à destination cette fois d’immigrés récents d’origine non-britanniques emploient aussi des répertoires *folk* dans un double objectif apparemment paradoxal de préserver les traditions culturelles des migrants tout en œuvrant à leur américanisation. Robertson travaillera dans ce type d’institution, sera formée par des acteurs de ce milieu et y fera ses premiers usages de *folk music*. Leur modèle de *folk music* emprunte le cadre théorique des folkloristes *antiquarians*, mais en l’adaptant à des *folk musics* non-anglo-américaines. Cecil Sharp, dont les travaux sont mobilisés aussi bien par les folkloristes que par les éducateurs et autant dans le champ de la *folk music* anglo-centrée que dans celui des *folk musics* des immigrants non anglo-américains fait la jonction entre ces deux approches et usages de la *folk music*. Sa position liminaire entre deux définitions de la *folk music* et deux types d’usages explique sans doute en partie pourquoi il sera l’un des principaux modèles de Robertson.

Ces dialectiques entre ruralité et urbanité, anglo-centrisme et diversité ethnique, tradition et modernité, s’insèrent dans un contexte où les États-Unis deviennent impérialistes et où la préoccupation des origines de la nation doit négocier le besoin de s’émanciper de l’Europe, tout en s’inscrivant dans son modèle civilisationnel.

I. Les folkloristes *antiquarian* de l'*American Folklore Society*.

A partir de 1890, un nouveau terrain de collecte musicale, les montagnes du Sud des Appalaches et ses petits fermiers d'origine britannique, prend de plus en plus d'importance, en partie sous l'influence de la toute nouvelle *American Folklore Society*³, qui publie les résultats de ces collectes. L'analyse du contexte de la fondation de cette société et, à l'intérieur de celui-ci, de l'émergence du paradigme folklorique anglo-centré et passéiste des folkloristes « *antiquarian* » sera l'objet de cette première sous-partie.

I.1. Collectes de musiques et de textes avant la fondation de l'*American Folklore Society*.

Les premières collectes de musiques qualifiées de *folk* aux États-Unis concernent d'abord exclusivement les musiques des « *rude nations*⁴ » amérindiennes. Ces musiques et danses ont été décrites, étudiées et compilées par des missionnaires et explorateurs dès les débuts de la conquête du Nouveau Monde⁵. Dans les deux dernières décennies du XIXe siècle – alors que les Amérindiens, parqués dans des réserves, ne représentent plus une véritable menace pour la nation - l'émergence de l'anthropologie et de la musicologie comparée conduit à la publication de nombreuses études basées sur des enquêtes de terrain dans des réserves indiennes⁶. D'une manière qui peut sembler

3 AFS dans les pages à venir.

4 Expression de H. R. Schoolcraft, cité d'après W.K. McNeil, « Pre-Society American Folklorists », in *100 Years of American Folklore Studies. A Conceptual History*, ed. par William M. Clements, Washington D.C. : American Folklore Society, 1988, p.2.

5 Ces observations, bien qu'éparses et souvent dépréciatives, fourniront des informations historiques précieuses pour les chercheurs. R., Keeling, *North American Indian Music : a Guide to Published Sources and Selected Recordings*, New York : Garland Pub., 1997, p. xii.

6 La thèse du musicologue américain Theodore Baker est considérée comme la première étude « sérieuse » de musique amérindienne. Cette thèse est basée sur les observations et transcriptions d'une trentaine de chants réalisées à l'été 1880 dans la réserve des Indiens Seneca de l'État de New York ainsi qu'à la Carlisle Indian School - le premier pensionnat indien créé par le gouvernement fédéral en 1879 en Pennsylvanie. À la suite du travail de Theodore Baker, plusieurs enquêtes sur les musiques des populations amérindiennes seront menées, souvent en collaboration ou sous la houlette du BE, par des chercheurs de renom tels que Franz Boas, le musicologue allemand Carl Stumpf ou, plus tard, Frances Densmore. R. Keeling, *North American Indian music*, *op. cit.*

paradoxe, ces activités de préservation se développent au moment même où le gouvernement fédéral - dans son élan assimilationniste - tente d'interdire la pratique des musiques amérindiennes dans les réserves.

Comme nous l'avons déjà évoqué à propos des compositeurs indianistes⁷, ces travaux sont en grande partie motivés par la conviction que les cultures des Amérindiens sont condamnées à disparaître sous l'effet de la modernité et que leur assimilation à la culture dominante anglo-américaine est inévitable voire nécessaire. L'« *Indian folk music* » est collectée pour son exotisme et dans l'urgence de sa disparition imminente. Les anthropologues sont les premiers à faire usage de l'enregistrement mécanique sur cylindre dès les années 1890. Dans les quarante années qui suivent, ils enregistrent plus de 17 000 cylindres alors que leur emploi reste très marginal chez les collecteurs de *folk music* anglo-américaines au moins jusque dans les années 1920⁸.

Les campagnes d'enregistrement de musiques amérindiennes sont soutenues financièrement, voire commanditées par diverses institutions dont les objectifs sont à la fois politiques et culturels. Le gouvernement fédéral encourage alors la fondation de musées et autres institutions de recherche consacrées à la préservation, l'étude et l'exposition des cultures amérindiennes. La plus importante de ces institutions est le *Bureau of Ethnology*⁹ créé en 1880 au sein de la *Smithsonian Institution*. Le BE finance de grandes enquêtes ethnographiques visant à documenter les caractéristiques physiologiques, linguistiques et culturelles des peuples amérindiens et glaner des artefacts à exposer dans le nouveau musée de la *Smithsonian* ou lors des expositions

7 Ch 1. p. 14 et *passim*.

8 L'invention du phonographe (le brevet d'Edison est déposé en décembre 1877 et la première version utilisable est mise sur le marché à la fin des années 1880) marque un tournant crucial dans l'histoire des collectes musicales. Aux États-Unis, les anthropologues sont les premiers à utiliser cette nouvelle technologie pour des collectes musicales de terrain, usage qui se développe aussi au même moment en Europe. L'enregistrement mécanique leur permet de compléter les transcriptions écrites à la volée et surtout de préserver les sons sur des supports réécoutables, mais cependant très fragiles. Les premiers enregistrements de terrain connus sont ceux réalisés en 1890 par l'anthropologue Jesse W. Fewkes, alors à la tête de la *Hemenway Southwestern Archaeological Expedition*, subventionnée par la riche veuve philanthrope Mary Hemenway. En 1890, Fewkes grave trente et un cylindres de chants et textes parlés des Indiens Passamaquoddy du Maine, puis réitère l'opération chez les Zuni du Sud-Ouest et chez les Hopi l'année suivante. R. Keeling, *North American Indian music, op. cit.*

9 Renommé en 1897 *Bureau of American Ethnology*.

universelles¹⁰. La rhétorique survivaliste et évolutionniste des anthropologues permet par exemple de légitimer l'assujettissement des populations amérindiennes et les politiques assimilationnistes du *Bureau of Indian Affairs* avec lequel certains collecteurs comme Alice Fletcher collaborent¹¹.

Les musiques des populations noires-américaines sont quant à elles collectées et étudiées beaucoup plus tardivement. Jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle, elles sont ignorées par les chercheurs alors même qu'elles exercent une influence considérable sur les musiques commerciales et savantes¹². Parmi les raisons qui peuvent expliquer ce manque d'intérêt on retrouve bien sûr des notions racistes : d'une part que les Noirs seraient incapables de produire des expressions méritant d'être étudiées et d'autre part que les Blancs seraient naturellement experts de la culture de leurs esclaves, une contradiction à creuser¹³.

Les musicologues et anthropologues commencent à s'intéresser aux musiques des Noirs-Américains à la fin du XIXe siècle, au moment de la mise en place de la ségrégation raciale. Comme les musiques amérindiennes, elles sont généralement mises à distance et considérées comme exotiques et primitives¹⁴.

Les premières collections de *Negro Songs* apparaissent pendant et tout de suite après la fin de la Guerre de Sécession. Elles sont le plus souvent réalisées par des abolitionnistes ou des missionnaires et sont presque toutes consacrées à des musiques et chants religieux, les *spirituals*. C'est le cas de *Slave Songs of the United States*, premier recueil publié de chants d'esclaves collectés dans les années 1860 sur l'île de Port Royal en Caroline du Sud par trois abolitionnistes travaillant pour le *Freedmen's Bureau*¹⁵. Ce recueil ne contient presque pas de chants profanes bien que, selon les auteurs, les

10 R. Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1997, p. 120.

11 A.C. Fletcher, *Life Among the Indians : First Fieldwork Among the Sioux and Omahas*, ed. par J.C. Scherer, R.J. DeMallie, Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2013.

12 Cf : Chapitre 1 et 3.

13 Cf : Chapitre 1, sous partie 1 et Chapitre 3, sous-parties 2 et 3. W.K. McNeil, « Pre-Society American Folklorists », *op. cit.*

14 Cf. Chapitre 3, sous-partie 3.

15 W.F. Allen, C.P. Ware, L.M. Garrison, *Slave Songs of the United States*, New York: A. Simpson & Co., 1867. URL : <http://archive.org/details/slavesongsunite00garrgoog>. Consulté le 28 février 2016.

« *fiddle-sings* » et « *devil songs* » sont encore très répandus dans d'autres régions du Sud¹⁶. En montrant, par le choix d'un répertoire presque exclusivement religieux, que les anciens esclaves sont de bons protestants, les auteurs participent à légitimer la mission du *Freedmen's Bureau* institué en 1865 par le gouvernement fédéral pour dispenser une assistance économique et sociale aux esclaves émancipés.

Au tournant des années 1890, au moment de la fondation de l'*American Folklore Society*, le cadre théorique d'interprétation des productions culturelles amérindiennes et noires-américaines relève essentiellement du paradigme évolutionniste. Influencés par les travaux de l'anglais Edward Barnett Tylor, anthropologues et folkloristes pensent les sociétés humaines comme passant par des stades d'évolution successifs, dans le modèle de Taylor : « sauvage », « barbare », « civilisé » et le dernier, pas encore atteint, « éclairé ». Les musiques amérindiennes, noires-américaines et plus tard celles des montagnards des Appalaches sont considérées comme des fossiles de sociétés moins évoluées survivant dans la société civilisée moderne. Leurs collectes et études servent à mieux comprendre le passé de la civilisation occidentale et à retracer ses progrès. En 1914, F. C. Brown propose encore d'observer les « chants traditionnels produits dans les temps modernes par les Noirs¹⁷ » pour produire des théories sur l'origine des ballades britanniques et leur processus de composition à l'époque médiévale. Ainsi, au tournant du XXe siècle, la recherche des origines prévaut généralement encore sur l'analyse du contexte actuel. C'est parmi les anthropologues comme Alice C. Fletcher et notamment Franz Boas que l'intérêt pour celui-ci est en train de se fonder.

L'intérêt pour les sociétés « sauvages » et « barbares » prend son essor à un moment où la perception de la rapide évolution des moyens de communication, les progrès de l'industrie et de son moteur la science, le triomphe du rationalisme et de l'expansion coloniale s'accompagnent aussi de craintes et de sentiments nostalgiques pour un passé imaginé plus simple et serein. Le stéréotype du « noble sauvage » – projeté sur les Amérindiens, mais pas sur les Noirs-américains qui auraient prouvé leur

16 *Ibid.*, p. 10.

17 « traditional songs produced in modern times by negroes », F. Brown, « Ballad-Literature in North Carolina », *op. cit.*, p. 92.

faiblesse en acceptant l'esclavage et adopté les vices et non les vertus de la civilisation – fait écho à ces inquiétudes et au rejet des maux associés à la « sur-civilisation » : décadence urbaine, recul de la moralité et perte des repères culturels de la société traditionnelle de type agrarien¹⁸. Pour les folkloristes littéraires, le *folk* anglo-américain des Appalaches aura le mérite, contrairement à l'Amérindien ou au Noir trop sauvages et exotiques, de faire figure d'ancêtre direct, et racialement acceptable, de la société américaine moderne.

L'américain Francis James Child, professeur de littérature à Harvard, grand spécialiste de Shakespeare, est le père fondateur des études littéraires des ballades anglaises et écossaises en Amérique¹⁹. Entre 1857 et 1898, il publie dix-huit volumes recueillant trois cent cinq « *English and Scottish Popular Ballads* » ainsi que de nombreuses variantes en danois, suédois et allemand²⁰. Child, très influencé par la philologie allemande²¹, définit les « ballades populaires » comme « le produit spontané de la nature » et les oppose aux « travaux des compositeurs de ballades professionnels » publiés sur des « *broadsides* », même cette distinction est selon lui « non absolue »²². Les « ballades populaires » qu'il entreprend de compiler sont censées représenter un stade littéraire antérieur à celui de la « poésie d'art », qui serait son évolution naturelle :

La ballade populaire, [...], est un type de poésie distinct et très important. Sa place historique et naturelle est antérieure à l'apparition de la poésie d'art, vers laquelle elle a constitué une étape, et par laquelle elle a été régulièrement remplacée, et, dans certains cas, presque étouffée²³.

L'objectif de Child est de retrouver les versions les plus anciennes – et donc authentiques – des ballades²⁴. Il s'appuie sur des sources manuscrites souvent

18 S.J. Bronner, « The Intellectual Climate of Nineteenth-Century American Folklore Studies. », *100 Years of American Folklore Studies. A Conceptual History*, op.cit.

19 D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1959.

20 « the corresponding ballads in other languages, especially in Danish, Swedish, and German are briefly pointed out », F.J. Child, *English and Scottish Ballads*, vol. 1., Boston : Little, Brown & Company, 1858, p. xiv URL : <http://archive.org/details/englishandscott14unkngoog>. Consulté le 17 juillet 2017.

21 Il étudie avec les frères Grimm à l'université de Göttingen à la fin des années 1840.

22 « the spontaneous product of nature » ; « works of the professional ballad-maker » ; « non absolute », F.J. Child, *English and Scottish Ballads*, op. cit., p. iv

23 F.J. Child, « "Ballad Poetry," Johnson's Universal Cyclopædia, 1900 », *Journal of Folklore Research*, vol. 31, n°1, 1994.

24 F.J., Child, *English and Scottish Ballads*, op. cit., p. xiii.

antérieures à l'invention de l'imprimerie – donc contemporaine ou antérieure au XVe siècle – conservées dans diverses bibliothèques d'Europe et des États-Unis, avec le concours d'un vaste réseau de collègues européens. Ses travaux sont marqués par une grande rigueur – ses monumentales annotations et références bibliographiques en témoignent – et une volonté d'exhaustivité²⁵.

Child est souvent critiqué dans l'historiographie actuelle en raison des sélections qu'il opère – il ampute notamment des passages de certaines ballades qu'il juge trop « brutaux et impudiques »²⁶ – et du caractère littéraire de son travail : il ne fait pas d'enquête de terrain. Mais c'est surtout l'usage et les interprétations que ses étudiants feront de ses travaux qui conduiront les historiens du folklore à en être très critiques. L'intérêt de Child pour les ballades populaires de pays européens non-anglophones et son approche d'histoire comparative internationale²⁷ ont souvent été relégués au second plan alors que la postérité retient surtout son rôle de fondateur de l'étude des ballades britanniques en Amérique. Child dégage de son corpus 305 ballades anglaises et écossaises fondamentales existant sous de multiples variantes plus ou moins imparfaites. Les folkloristes des générations suivantes iront chercher des variantes survivant dans des zones qu'ils considèrent comme reculées des États-Unis, en premier lieu les Appalaches²⁸. L'usage persistant de la numérotation des 305 ballades childiennes dans leurs notes de terrain²⁹ – Robertson y fera elle-même référence – servira à la fois de preuve de l'authenticité des chants collectés et de gage de la légitimité scientifique des collecteurs. Child deviendra ainsi le grand maître des folkloristes inventeurs d'une vision nationaliste anglo-centrée et passéiste de la *folk music* américaine, même si ses propres recherches ne concernent pas les États-Unis.

Avant lui, le folklore était l'apanage d'érudits et n'était que peu, voire pas, enseigné dans les universités américaines. Ses étudiants et lui vont faire d'Harvard le

25 l'emploi du déterminant « *The* » dans le titre de sa deuxième collection *The English and Scottish Popular Ballads*, témoigne de la volonté d'exhaustivité de Child.

26 B. Filene, *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, *op. cit.*, p. 15.

27 Child a lu et fréquenté d'autres spécialistes de ballades non-anglophones comme Grundtvig, l'auteur de *Ancient Popular Ballads of Denmark*, ainsi que Lowell et les frères Grimm.

28 Child aurait lui-même identifié trente-huit variantes de ces ballades transmises oralement et toujours chantées aux États-Unis. F. Brown, « *Ballad-Literature in North Carolina* », *op. cit.*, p. 95.

29 Par exemple, la mention « *Child ballad No. 1* » renvoie à la ballade « *Riddles Wisely Expounded* ».

grand centre des études de folklore littéraire, notamment des ballades britanniques et plus tard des *folk-songs* anglo-américaines. De même, les anthropologues spécialistes de musiques amérindiennes et dans une moindre mesure noires-américaines ne disposent pas encore de chaires universitaires et s'insèrent dans le monde académique au travers d'institutions muséales comme la *Smithsonian* et le musée Peabody qui dépend de l'université d'Harvard. L'un des objectifs de l'*American Folklore Society* est de professionnaliser le « folklore américain » en tant que sous-branche commune de ces deux disciplines naissantes en quête de légitimité. Les membres fondateurs de la société appartiennent à l'une ou l'autre de ces deux disciplines : Child, son premier directeur, représente la branche littéraire, tandis que le jeune anthropologue Franz Boas est le chef de file des anthropologues indianistes. La construction de la notion académique de *folk music* américaine sera influencée par ces deux disciplines.

I. 2. Définir le folklore américain.

L'*American Folklore Society* est créée en 1888 à Cambridge suite à la publication de deux appels à participation en mars et octobre 1887 comptant respectivement dix-sept puis cent quatre signataires : des universitaires, mais aussi des notables. Child est sollicité par le fondateur et secrétaire de la société, le folkloriste d'Harvard et ancien pasteur unitarien William Wells Newell, pour en devenir le premier président³⁰. Sa nomination est due en grande partie à sa légitimité académique : Child, en plus d'avoir été l'étudiant des frères Grimm à Göttingen, est le premier américain à détenir une chaire de littérature anglaise. Ses travaux ne concernent pourtant pas directement l'objet d'étude de la société.

L'*AFS* est marquée par une alliance entre folkloristes littéraires et anthropologues se regroupant autour de la volonté de professionnaliser l'étude du « folklore américain ». Franz Boas, jeune docteur en géographie allemand récemment immigré aux États-Unis, incarne la branche anthropologique de la société. Newell le

30 W.K., McNeil, « *Pre-Society American Folklorists* », *op. cit.*

sollicite d'une part en raison de ses apports théoriques qui font alors défaut à la branche littéraire et d'autre part en raison de ses liens avec le monde universitaire européen. Boas bénéficie également de l'alliance avec Newell et la société. Le jeune anthropologue tarde en effet à obtenir un poste à l'université³¹, en raison de son approche innovante de l'anthropologie qui ne cadre pas avec les canons universitaires d'alors. Pour Boas, les anthropologues doivent être des hommes de terrain alors que ces derniers se pensent encore majoritairement comme des théoriciens dont le rôle est de comparer, analyser et interpréter des matériaux collectés par d'autres. La méthode déductive et l'importance des enquêtes de terrain prônées par Boas vont beaucoup influencer les études du folklore aux États-Unis³².

W.W. Newell tâche d'abord de produire une définition de l'objet d'étude de la société. Son choix du terme « folklore » – plutôt qu' « antiquités populaires », « littérature populaire » ou « *popular tradition* » dont il souligne l'usage en France et en Italie – permet de rattacher l'AFS à son modèle anglais, la *Folk-Lore Society*, fondée en 1878 à Londres pour : « la préservation et la publication des traditions populaires, légendes, ballades, proverbes locaux, superstitions et vieilles coutumes (britanniques et étrangères), et tous les sujets qui y sont liés³³. ». La filiation à cette société anglaise est revendiquée de manière explicite : « Les règles de cette société ont servi de modèle à celles adoptées par l'*American Folk-Lore Society* qui doit donc, dans un sens particulier, considérer l'organisation britannique comme son ancêtre³⁴. ».

Le terme folk-lore a été inventé en 1846 par l'anglais William Thoms, éditeur de vieux contes et fervent admirateur des travaux de Jacob Grimm. Thoms propose l'emploi du terme « *lore* » car il permet de désigner toutes les productions culturelles

31 Il vient d'échouer à obtenir une position au BE. *Ibid.*

Il est le premier détenteur de la chaire d'anthropologie de Clark University en 1888. EKLUND, M., « American Anthropologist 1950 », *Center for a Public Anthropology* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.publicanthropology.org/archives/american-anthropology/american-anthropologist-1950/>. Consulté le 6 octobre 2017.

32 W.K., McNeil, « *Pre-Society American Folklorists* », *op. cit.*

33 « the « Folk-Lore Society » was organized in England, « for the preservation and publication of popular traditions, legends, ballads, local proverbial sayings, superstitions, and old customs (British and foreign), and all subjects relating to them ». « The Credit of Originating the Term 'Folk-Lore' », *The Journal of American Folklore*, vol. 1, n° 1, 1888, p. 79.

34 *Ibid.*

transmises oralement dans une société donnée telles que les superstitions, les dictons ou les coutumes. C'est aussi en partie pour cette raison que Newell choisit l'emploi du terme « folklore³⁵ ». L'usage du terme « *folk* » ne semble pas quant à lui nécessiter de plus amples explications :

Puisque cette connaissance est à l'origine commune à tout un peuple, et semblable pour toutes les classes dans la nation, elle est correctement désignée comme folk-lore³⁶.

Newell fait référence à d'autres sociétés européennes spécialisées dans l'étude du folklore : la « Société des Traditions Populaires » française et sa revue « Revue des Traditions Populaires » ; « Mélusine », une autre revue française ; le trimestriel italien « Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari » ou encore le mensuel hongrois « Ethnologische Mittheilungen aus Ungarn ». De façon surprenante, il ne cite aucun folkloriste ou société savante d'Allemagne, alors même que son maître, Child, s'y est formé et que c'est un philosophe prussien qui a inventé les concepts de « *Volk* » et de « *Volkslieder* », Johann Gottfried Herder.

Herder fut l'un des premiers à construire à la fin du XVIIIe siècle une distinction entre culture du peuple – « *Kulture des Volks* » – et culture des savants – « *Kultur des Gelehrten* » –, distinction qui est à l'origine d'un glissement crucial dans la manière de catégoriser et de définir la musique³⁷. Influencé par les publications de Percy et Macpherson³⁸, ainsi que par les travaux de Rousseau et Hamann, cet ancien élève de Kant rompt avec la vision universaliste des Lumières pour adopter une conception

35 La disparition du trait d'union entre « *folk* » et « *lore* » témoigne du succès du terme de Thoms qui se développe même dans les pays germanophones, dont certains abandonnent l'orthographe *Volk*.

36 « The Credit of Originating the Term 'Folk-Lore' », *op. cit.*, p. 80.

37 Le système classificatoire fondé sur la fonction de la musique (musique de chambre, musique d'opéra, musique religieuse etc.) laisse place à la fin du XVIIIe siècle à un système basé cette fois sur les origines sociales supposées de la musique. Voir : M. Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music' : Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

38 L'instituteur écossais James Macpherson est l'auteur du célèbre faux d'Ossian (publié entre 1760 et 1765), un barde du IIIe siècle dont il aurait trouvé et traduit les poèmes du gaélique. Il s'agit en réalité d'une contrefaçon inspirée de textes anciens. L'évêque anglican Thomas Percy est l'auteur de *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), recueil de ballades anglaises et écossaises trouvées dans un manuscrit du XVe siècle et retravaillées par l'auteur. Ces deux publications sont fondatrices du mouvement de collecte et de compilation des « *popular antiquities* » et « littératures populaires » en Europe à la fin du XVIIIe siècle.

« différentialiste » de la culture, préfigurant ainsi un des fondements théoriques du romantisme allemand du début du XIXe siècle, mais aussi du relativisme culturel un siècle plus tard.

Herder, passionné par les textes de chansons paysannes des pays Baltes et des territoires allemands, entreprend de les collecter et de les compiler dans des recueils, d'une part afin de les préserver et d'autre part pour exhorter à la fierté du terroir dont ils sont issus. Il est l'un des premiers penseurs à associer les chants populaires à l'idée d'appartenance identitaire. Les chants du peuple, « *Volkslieder* », véhiculent « l'esprit du peuple », « *Volkgeist* », et témoignent du « génie national » des peuples allemands. Il existerait ainsi un lien organique entre un territoire, un peuple et sa musique, à laquelle Herder confère une valeur quasiment mystique, déclarant par exemple qu'« un *Volkslied* doit être entendu avec l'oreille de l'âme »³⁹.

Le projet d'Herder d'aller chercher auprès de communautés pastorales, illettrées et coupées de la modernité des chants authentiques représentant « le génie national » aura une influence considérable sur les travaux des folkloristes européens et américains du siècle suivant, en particulier la distinction qu'il propose entre le vrai *Volk* issu de la paysannerie et la « populace des rues », qui « ne chante ou ne rime jamais mais crie et mutile⁴⁰ ». Il pose en principe l'idée selon laquelle certaines communautés posséderaient un plus fort potentiel d'authenticité que d'autres. En Europe, le *folk* authentique, « Autre » primitif représentant une des strates de la société moderne, s'incarnera d'abord sous les traits des montagnards de Haute Écosse⁴¹. Ce modèle sera exporté dans le Nouveau Monde à la fin du XIXe siècle, vers les montagnards des Appalaches, pensés comme les « ancêtres vivants » de la jeune nation américaine.

Le modèle herderien et les enjeux nationalistes des collectes de folklore en Europe se retrouvent bien sûr dans le programme de l'AFS, ce qui pose un certain

39 Cité d'après, P. Gumpłowicz, *Les résonances de l'ombre. Musiques et identités de Wagner au jazz*, Paris : Fayard, 2012, p. 26.

40 Cité d'après, B. Filene, *Romancing the Folk*, op. cit., p. 11.

41 M. Gelbart, *The Invention of « Folk Music » and « Art Music »*, op. cit., p. 11. ; D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, op. cit., p. xv.

nombre de difficultés à Newell. Dans la publication inaugurale du *Journal of American Folklore*, il propose un inventaire des folklores américains :

Il est proposé de former une société pour l'étude du Folk-Lore, dont le principal objet sera l'établissement d'un journal, de caractère scientifique, conçu pour la collection des restes de Folk-Lore qui disparaissent rapidement en Amérique, à savoir :

(a) Les reliques du Vieux Folk-Lore anglais (ballades, contes, dialectes, etc.)
(b) *Lore* des *Negroes* des États du Sud de l'Union (c) *Lore* des tribus indiennes d'Amérique du Nord (mythes, contes, etc.) (d) *Lore* du Canada français, Mexique, etc.⁴².

Newell met également l'accent sur la nécessité de collecter les folklores au plus vite, faisant ainsi écho à l'insistance boasienne sur l'enquête de terrain, mais aussi à celle de Thoms et déjà de Herder pour qui l'urgence est de sauver les restes de folklores avant qu'ils ne disparaissent.

L'ordre d'énumération des différentes composantes du folklore américain suit une logique évolutionniste et anglo-centrée. En première place figurent les « reliques du vieux folklore anglais » et notamment les anciennes ballades anglaises :

Au XVIIe siècle, le temps de leur composition était presque passé ; et elles ont, dans une certaine mesure, été remplacées par des comptines inférieures d'origine littéraire, diffusées au moyen de placards et de recueils de chansons, ou par des vers de mirlitons populaires, qui peuvent être appelées ballades, mais présentent peu d'intérêt littéraire⁴³.

Newell reprend ici les critères d'authenticité de Child : la qualité littéraire des ballades se mesurerait à leur ancienneté. Il s'agit d'un des fondements de l'approche *antiquarian* dont Robertson dénoncera les dérives, pour elle, les ballades et *folk-songs* ne sont pas des objets figés dans le temps, des reliques d'un passé idéalisé non perverties par l'influence de productions culturelles plus récentes et commerciales telle que les placards ou plus tard la radio.

42 W.W. Newell, « On the Field and Work of a Journal of American Folk-Lore », *The Journal of American Folklore*, vol. 1, n° 1, 1888, p. 3.

43 *Ibid.*, p. 4. Les placards sont de grandes feuilles imprimées affichées dans l'espace public, bien connus pour leur utilisation pour la libelle ou la satire.

Le folklore anglais est le seul à être précédé de l'adjectif « *old* »⁴⁴, ce qui correspond à l'échelle évolutionniste : puisque la société anglaise a déjà dépassé le stade « barbare » duquel émergent les productions culturelles définies comme folklore, il est forcément ancien. Il est néanmoins possible selon Newell de trouver des vestiges des ballades ayant été « la propriété de la race parlant anglais » auprès des chanteurs irlandais et écossais ayant immigré aux États-Unis et continuant à la chanter « dans leur dialectes respectifs »⁴⁵. L'idée selon laquelle certaines communautés d'origine britannique, vivant à la marge des centres urbains du Nord-Est des États-Unis seraient les dépositaires de ces vieilles ballades est formulée dès la fin des années 1880.

Newell aborde ensuite le folklore des « *American Negroes* » en soulignant la découverte récente de nombreux contes animaliers dont il encourage la collecte et l'étude comparative afin d'en déterminer les origines. Il appelle également, de manière laconique, à la collecte de « *negro music* » : « Il est aussi souhaitable que des recherches approfondies soient faites sur la *negro music* et sur leurs chansons⁴⁶ ». Puis, à propos des autres formes de folklore des « *American Negroes* » :

A nouveau, la masse importante de croyances et de superstitions qui existent au sein de ce peuple demande l'attention, et présente d'intéressants et importants problèmes psychologiques, en lien avec l'histoire d'une race qui, pour le meilleur ou pour le pire, est dorénavant une partie indissoluble du corps politique des États-Unis⁴⁷.

Les « *American Negroes* » sont cependant tenus à distance de la société moderne et décrits comme une « *race* » différente. Leur folklore est pensé comme un « exotisme de l'intérieur » dont l'étude permettrait de mieux comprendre non pas la société américaine moderne, mais leur psychologie spécifique. Au moment où le processus d'institutionnalisation de la ségrégation raciale est en marche, Newell ne s'intéresse qu'au folklore des Noirs du Sud, dans une conception primitiviste des Noirs d'Amérique. Les productions culturelles, et notamment musicales des populations

44 J.P. Leary, *Polkabilly: How the Goose Island Ramblers Redefined American Folk Music*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006., p. 162.

45 W.W. Newell, « On the Field and Work of a Journal of American Folk-Lore », *op. cit.*, p. 5.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

noires des villes du Nord sont jugées inauthentiques. Dans les années 1920-1930, l'idée selon laquelle les Noirs du Sud seraient restés plus arriérés – et donc authentiques et proches de leur racines africaines – que ceux du Nord fera l'objet d'intenses débats, notamment chez les intellectuels noirs de la *Harlem Renaissance*. Les folkloristes et anthropologues du XXe siècle, dans la continuité de la vision de Newell, s'intéresseront presque exclusivement au folklore des Noirs ruraux du Sud profond, c'est à dire des anciens États esclavagistes, et participeront ainsi à construire l'idéologie du « racisme romantique⁴⁸ » fortement imprégnée d'un sentiment nostalgique à l'égard de la société esclavagiste antebellum. Le folklore des Noirs-Américains fait partie des objets d'étude de la société, mais n'est pas construit comme un folklore national de la même manière que les ballades anglo-saxonnes, quoi qu'il en soit pas par les membres de l'AFS.

Newell poursuit son inventaire du folklore américain avec celui « des tribus indiennes d'Amérique du Nord ». Il se retrouve confronté à un problème conceptuel dû à la rigidité de son schéma évolutionniste du folklore : « les traditions populaires non-écrites des pays civilisés⁴⁹ ». Les Amérindiens, pensés comme appartenant au stade « sauvage » de l'échelle évolutionniste, ne peuvent normalement pas posséder de folklore. Le problème est résolu par l'introduction d'une distinction entre « folklore » et « mythologie ». La « mythologie » est définie par Newell comme une série de coutumes et croyances encore vivantes et pratiquées par les sociétés « primitives » alors que le folklore appartient aux sociétés civilisées et ne constitue que des survivances de leur stade primitif. Cette distinction se retrouve dans la division disciplinaire de l'AFS et des études du folklore plus généralement : les anthropologues s'occupent des sociétés amérindiennes et les folkloristes des survivances de la société anglo-américaine⁵⁰. Les folklores des Noirs-Américains occupent quant à eux une place à part : d'abord rejetés

48 Expression empruntée à l'historien J. Hirsch : J. Hirsch, « Modernity, Nostalgia, and Southern Folklore Studies: The Case of John Lomax », *The Journal of American Folklore*, vol. 105, n° 416, 1992.

Selon Alan Dundes, Richard Dorson est le premier folkloriste à s'intéresser au folklore noir des villes du Nord en 1959, mais il note que Dorson prétend tout de même que le folklore noir appartient avant tout à la culture des plantations du vieux Sud : A. Dundes, *Analytic Essays in Folklore*, The Hague : Mouton, 1975, p. 6.

49 Cité d'après, A. Dundes, *Analytic Essays in Folklore*, op. cit., p. 4.

50 Cette distinction est encore plus persistante dans la sous-branche des études de *folk-music*. Selon Alan Dundes, les étudiants américains spécialisés dans la *folk music* excluent systématiquement les musiques amérindiennes de leurs champs d'études. *Ibid.*, p.4.

dans la catégorie « sauvage » et étudiés pour leur exotisme par les anthropologues, ils entreront ensuite dans le champ d'étude des folkloristes en tant que trace primitive de la société américaine d'avant l'abolition de l'esclavage⁵¹.

La quête d'une identité américaine homogène à travers le folklore se tourne avant tout vers la recherche des racines britanniques de la nation, en écartant les autres traditions culturelles, notamment celles des Amérindiens, dont la disparition est vue comme inévitable, et des Afro-Américains dont la ségrégation politique commence. Les populations d'origines européennes, mais non anglo-américaines, présentes en Amérique parfois depuis les premières années de la colonisation, à l'instar des Français, Espagnols, Portugais, Néerlandais ou encore Allemands, sont quant à elles totalement omises par Newell, qui ne signale que les folklores d'origine européenne des pays voisins : « Leore du Canada français, Mexique, etc. ». Cette omission intervient à un moment de l'histoire des États-Unis où des régions bastions du protestantisme anglo-saxon comme la Nouvelle-Angleterre deviennent plus catholiques que protestantes et où Français du Canada, Irlandais, Italiens, Portugais, Slaves, Juifs et autres commencent à surpasser en nombre, en particulier dans les grandes villes, les Américains protestants d'origine britannique⁵².

51 Cf : chapitre 3, sous-partie 3.

52 J.P. Leary, *Polkabilly*, *op. cit.*, p. 163.

II. Le sud des Appalaches : refuge pour les ballades anglo-américaines authentiques.

Dans les années qui suivent la fondation de l'*American Folklore Society*, les classes de littérature d'Harvard produisent de plus en plus de folkloristes intéressés par les chants composés en Amérique qu'ils construisent comme héritiers des ballades anglaises. Cette nouvelle génération entreprend alors de collecter ces *folk-songs* sur le terrain. Entre 1893 et les années 1910, plusieurs compte-rendus paraissent dans le *Journal of American Folklore*⁵³. Les auteurs y exposent l'intérêt scientifique de ces chants qu'ils jugent pourtant de qualité esthétique et littéraire inférieure à celle des ballades childiennes dont la recherche de variantes reste prioritaire. En 1905, le professeur d'anglais et folkloriste du Missouri, Henry H. Belden affirme : « Dans les *folk-songs* américaines il faut avouer que la recherche de la qualité poétique d'un « Sir Patrick Spens » ou d'un « Kempion » restera essentiellement vaine⁵⁴ ». L'infériorité littéraire des ballades américaines serait due à l'origine sociale des chanteurs, qui seraient désormais « des hommes du peuple » et non plus des « hommes de lettre » comme dans l'Angleterre médiévale⁵⁵. Cette distinction contredit les théories de Child sur l'origine des anciennes ballades anglaises dont la création serait au contraire intervenue dans une société où de telles distinctions sociales n'existaient pas encore⁵⁶.

53 L.W. Edmands, « Songs from the Mountains of North Carolina », *The Journal of American Folklore*, vol. 6, n° 21, 1893. ; J. Mooney, « Folk-Lore of the Carolina Mountains », *The Journal of American Folklore*, vol. 2, n° 5, 1889. ; W.W. Newell, « Early American Ballads », *The Journal of American Folklore*, vol. 12, n° 47, 1899. ; P. Barry, « Some Traditional Songs », *The Journal of American Folklore*, vol. 18, n° 68, 1905. ; H. Parker, « Folk-Lore of the North Carolina Mountaineers », *The Journal of American Folklore*, vol. 20, n° 79, 1907. ; G.L. Kittredge, « Ballads and Rhymes from Kentucky », *The Journal of American Folklore*, vol. 20, n° 79, 1907. ; A. Beatty, « Some Ballad Variants and Songs », *The Journal of American Folklore*, vol. 22, n° 83, 1909. ; L.R. Bascom, « Ballads and Songs of Western North Carolina », *The Journal of American Folklore*, vol. 22, n° 84, 1909. ; J.H. Combs, « A Traditional Ballad from the Kentucky Mountains », *The Journal of American Folklore*, vol. 23, n° 89, 1910.

54 « In American folk-song it must be confessed that the poetic quality of « Sir Patrick Spens » and « Kempion » will for the most part be sought in vain », H.M. Belden, « The Study of Folk-Song in America », *Modern Philology*, vol. 2, n° 4, 1905.

55 « But these were inferior in excellence [...] the decline is readily accounted for by the consideration that the authors were now men of the people in contrast to men of letter [...] » W.W. Newell, « Early American Ballads », *op. cit.*, p. 241.

56 M.J. Bell, « "No Borders to the Ballad Maker's Art": Francis James Child and the Politics of the People », *Western Folklore*, vol. 47, n° 4, 1988.

Ces travaux sont interprétés et instrumentalisés dans le cadre de la « *ballad war* », controverse divisant les spécialistes entre les tenants de la théorie « communaliste » selon laquelle les ballades seraient créées par une communauté toute entière et ceux de la théorie « individualiste » pour lesquels elles seraient l'œuvre d'un auteur lettré avant d'être réappropriées et diffusées par le peuple⁵⁷. La recherche des origines et des processus de création des temps anciens reste longtemps l'objectif principal des folkloristes des États-Unis :

La valeur des ballades réside dans la lumière qu'elles jettent sur les circonstances sociales de nos premiers ancêtres, les hommes et les femmes qui ont produit la race qui a cartographié les mers, fait le tour du globe, exploré et colonisé l'Amérique, nous a donné le meilleur sang de notre nation, la plus haute qualité de la citoyenneté que nous connaissions, et produit sous Elizabeth une partie de la plus grande littérature que le monde a jamais vu⁵⁸.

Le montagnard Appalachien du XIXe siècle est censé composer ses ballades de la même manière que les Anglais de l'époque élisabéthaine. H. Belden parle de la « continuation de la faculté à créer des ballades parmi les Américains [...] » tandis que Philipps Barry, folkloriste d'Harvard, souligne « l'authenticité de la tradition qui les a maintenus en vie⁵⁹ ». Cette filiation préside également à la construction du *folk* des Appalaches, région dont l'image mythique de première Frontière où survivraient inchangés les nobles vestiges culturels du temps des pionniers est alors en cours de construction.

Les Appalaches s'étendent de Terre-Neuve au Nord jusqu'au centre de l'Alabama au Sud, mais c'est plus précisément dans l'espace incluant les hautes terres du Kentucky, le Tennessee, la Virginie Occidentale, les deux Carolines et la Géorgie, où les folkloristes conduisent leur explorations et où auraient été sauvegardées de vieilles

57 La « *ballad war* » s'étend des années 1880 à l'entre-deux-guerres. Les folkloristes sont alors divisés sur la question des origines et des procédés de composition des ballades. Les « individualistes » – la folkloriste Louise Pound par exemple – pensent qu'elles ont forcément été composées par un auteur lettré, alors que les « communalistes » – courant auxquels appartiennent plusieurs élèves de Child, dont Kittredge et Francis Gumere – considèrent au contraire les ballades comme le résultat d'une pratique compositionnelle collective. D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, *op. cit.*

58 F. Brown, « *Ballad-Literature in North Carolina* », *op. cit.*, p. 97.

59 H.M. Belden, « *The Study of Folk-Song in America* », *op. cit.*

ballades qui étaient auparavant chantées en Nouvelle-Angleterre et dans les États *Mid-Atlantic* (New York, New Jersey et Pennsylvanie)⁶⁰. Les Appalaches sont ainsi perçues comme le refuge d'une population archaïque et d'origine purement britannique, « ancêtre vivant » de l'Amérique moderne.

Le premier article du *JAF* consacré à ces nouvelles ballades américaines paraît en 1893. Il fait état de trois spécimens découverts dans les montagnes de Caroline du Nord et offre une description des montagnards appalachiens rassemblant les principaux clichés qui leur sont alors associés :

Les montagnards de Caroline du Nord et du Tennessee ne peuvent guère être appelés une race qui aime la musique ; néanmoins leur passe-temps favori durant les longues soirées d'hiver et les journées orageuses est de chanter. C'est, sans aucun doute, un choix par défaut, car ces gens, sont, en règle générale, trop ignorants pour lire ; la plupart des jeux leur sont inconnus ; et la conversation, au mieux plutôt difficile, semble être impossible quand les neiges d'hiver les ont coupés des voisins les plus proches, et par conséquent de toute occasion de commérages. Alors le musicien de la famille gratte un air monotone sur son banjo fait main, sur lequel les autres, avec une voix nasale, chantent les vieilles ballades héritées de leurs ancêtres anglais, ou des chansons célèbres localement⁶¹.

Les montagnards y sont dépeints comme des individus ignorants et illettrés vivant en dehors de la modernité. Leur pratique musicale n'est pas le résultat d'un choix conscient, mais d'une contrainte liée à l'isolement de leur milieu. Si leurs compétences musicales laissent à désirer, leur musique est néanmoins présentée comme traditionnelle et authentique et mérite donc d'être sauvegardée. Le fait de signaler que le banjo est un instrument fait main et non manufacturé sert à souligner le caractère rustique de la musique des Appalaches.

Les montagnards sont perçus par les folkloristes comme les dépositaires inconscients des traditions de leurs propres ancêtres anglais fondateurs de la nation américaine. L'attitude condescendante des collecteurs à l'égard de populations montagnardes qu'ils jugent peu civilisées est nuancée par cette noble filiation.

60 W.W. Newell, « Early American Ballads », *op. cit.*, p. 282.

61 L.W. Edmands, « Songs from the Mountains of North Carolina », *op. cit.*, p. 183.

Si les *folk* des Appalaches sont perçus comme non civilisés et leurs mœurs souvent tournées en dérision, les ballades dont ils sont dépositaires sont nobles et d'une valeur esthétique et historique qui les dépasse. Les montagnards sont ainsi construits comme des ancêtres vivants servant aussi de contre-point à l'éloge de la modernité.

Cette représentation stéréotypée des montagnards produite alors par les folkloristes est similaire à celle des « *local color writings* », récits romanesques publiés dans des magazines populaires à destination des citadins⁶², qui mettent l'accent sur le caractère exotique et archaïque des montagnards dont les mœurs refléteraient la vie du temps des premières colonies. Le tourisme dans les montagnes du Sud des Appalaches commence alors à se développer. À la suite des travaux scientifiques des folkloristes, quelques recueils de chants des Appalaches à destination du grand public paraissent dans les années 1910 et participent à la diffusion de cet imaginaire⁶³. Publiés en format partition pour piano et ornés d'illustrations bucoliques des montagnes, ces recueils sont clairement destinés à un lectorat non-spécialiste et à des musiciens amateurs pouvant aisément reproduire ces chants grâce à leurs arrangements simples pour piano⁶⁴.

La géographie accidentée des chaînes de montagne, les communications longues et mal aisées et les paysages sauvages sont objets de fascination et nourrissent le déterminisme géographique des folkloristes selon lesquelles ce territoire inhospitalier et pré-industriel serait le lieu idéal pour la sauvegarde des vieilles ballades élisabéthaines. Le Sud des Appalaches⁶⁵ constitue tant la première Frontière héroïque américaine que la zone refuge enclavée où se maintient la culture de ses premiers pionniers⁶⁶, mais ce discours masque une histoire économique, sociale et culturelle beaucoup plus complexe⁶⁷. Si certaines communautés vivent en effet en quasi-autarcie, d'autres sont

62 A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York : Oxford University Press, 2004, pp. 3-11.

63 B. Filene, *Romancing the Folk*, *op. cit.*, p. 18.

64 *Ibid.*, p. 20.

65 L'occupation européenne des Appalaches débute au XVIIIe siècle et est surtout composée de colonies d'Ulster-Scots (Écossais d'Irlande), mais aussi d'Allemands.

66 Il est cependant concurrencé par la Frontière du Farwest comme nous le verrons dans le chapitre 3.

67 Les historiens David Whisnant et Jane Becker inaugurent, à la fin des années 1990, une révision de l'histoire des Appalaches qui s'attache désormais, dans la lignée des travaux de Eric Hobsbawm sur l'invention de la tradition, à mettre en évidence les processus d'intervention culturelle ayant participé à la construction des représentations romanesques de la région et des stéréotypes sur ses habitants. : D.E., Whisnant, *All That Is Native and Fine: The Politics of Culture in an American Region*, Chapel

très largement connectées entre elles par des routes et des pistes. Il faut de plus distinguer les hauteurs, où seule une agriculture de subsistance est possible, des vallées bien plus riches et fertiles⁶⁸. Après la guerre de Sécession, la région voit s'implanter de grandes firmes du Nord qui y développent l'industrie du bois et du textile et l'extraction du charbon. Le chemin de fer pénètre la région, rompant l'autarcie de nombreuses communautés⁶⁹. Une résistance indigène se met progressivement en place pour lutter contre la main-mise des industriels sur les ressources économiques de la région. Les conflits sociaux provoqués par les conditions de travail souvent déplorables dans les usines et les mines sont bien loin de l'image romanesque et bucolique dressée par les auteurs *local color* et les folkloristes⁷⁰.

La représentation des montagnards, et de leur musique, comme purs héritiers des premiers colons anglo-saxons doit également être nuancée. Si des populations d'origine anglaise et irlando-écossaise s'installent dans les montagnes entre 1790 et 1840 suite à une série de traités passés avec les populations amérindiennes de la région, les colons allemands et néerlandais y sont également nombreux⁷¹. L'industrialisation conduit par la suite à une augmentation et à une diversification de la population des montagnes. Les Noirs-Américains représentent déjà 15,1 % de la population du Sud des Appalaches en 1820 et 19,5 % en 1865⁷². Après la Guerre de Sécession, ils seront encore plus nombreux à venir s'installer notamment en Virginie Occidentale pour travailler dans les mines de charbon et participer à la construction du chemin de fer. Les nombreux échanges musicaux entre les populations noires, européennes et

Hill : University of North Carolina Press, 1983. ; J.S., Becker, *Selling Tradition: Appalachia and the Construction of an American Folk, 1930-1940*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1998.

68 J.S. Becker, *Selling tradition: Appalachia and the Construction of an American Folk, 1930-1940*, *op.cit.*, p. 43.

69 Cf : annexe I.ii. Pour une carte du réseau ferré (1916).

70 Nous verrons dans les prochains chapitres que les chants liés aux conflits du travail ne rentreront que très progressivement dans le champ de la *folk music*.

71 J.A. Williams, *Appalachia: a History*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002, pp. 30-44.

72 D.J. Thompson, « Searching for silenced voices in Appalachian music », *GeoJournal*, vol. 65, n° 1/2, 2006.

amérindiennes de la région nous montrent bien la vision passéiste et anglo-centrée construite par les folkloristes *antiquarian*⁷³.

De plus, l'idée d'une musique figée dans le temps et exclusivement transmise oralement est discutable et ce avant même la diffusion de la radio et du phonographe dans les montagnes. Les musiques de divertissement des grandes villes du Nord, en particulier celles des spectacles itinérants des *Minstrels* venus de Broadway, exercent également une influence sur les musiques rurales des régions les plus reculées⁷⁴. Le banjo par exemple, instrument présenté par Edmands en 1893 comme traditionnel et authentique, a été importé dans les montagnes appalachiennes au cours du XIXe siècle par le biais de ces spectacles et par les musiciens noirs venus du vieux Sud des plantations⁷⁵.

Les qualités qui sont supposées fonder l'authenticité des *folk songs* des Appalaches – homogénéité ethnique, isolement, illettrisme et domination de la tradition orale – relèvent donc pour bonne part d'une projection idéologique.

Ces communications accrues, qui permettent et encouragent tant les reportages *local colors* que les campagnes de collecte, s'accompagnent de la fondation de missions⁷⁶ et surtout de *settlement schools* dont les programmes éducatifs et culturels ont un impact sur les musiques des montagnards en elles-même et sur leur diffusion. Entre les années 1880 et 1910, de nombreux missionnaires et éducateurs, malgré leur objectif de moderniser et civiliser la région, se posent comme les gardiens de la culture traditionnelle des montagnards dont ils craignent la disparition. Ils mettent en place divers projets d'intervention culturelle similaires aux efforts d'éducation et

73 C. Conway, « Black Banjo Songsters in Appalachia », *Black Music Research Journal*, vol. 23, n° 1/2, 2003. ; C. Conway, *African Banjo Echoes in Appalachia: a Study of Folk Traditions*, 1st ed, Knoxville : University of Tennessee Press, 1995. L'ethnomusicologue Richard Graham montre quant à lui l'usage par les populations euro-américaines des Appalaches de l'arc à bouche, instrument d'origine africaine : GRAHAM, R., « Ethnicity, Kinship and Transculturation : African-Derived Mouth Bows in European-American Mountain Communities », in *For Gerhard Kubik: Festschrift on the Occasion of His 60th Birthday*, ed. par A. Schmidhofer et D. Schüller, Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1994.

74 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*

75 C. Conway, *African Banjo Echoes in Appalachia*, *op. cit.*

76 Entre 1885 et 1905, les presbytériens fondent par exemple soixante-cinq écoles dans le Sud des Appalaches. J.S. Becker, *Selling Tradition*, *op. cit.*, p. 65

d'assimilation des esclaves émancipés par les *freedmen societies* après la Guerre de Sécession. À la fin de la Reconstruction, les œuvres sociales à destination des populations noires-américaines étant très impopulaires auprès de certaines populations blanches, les missionnaires et éducateurs décident de se tourner vers d'autres populations nécessiteuses⁷⁷. Travailler auprès des petits blancs des Appalaches leur permet de se désengager des problèmes liés aux conflits raciaux en maintenant une activité charitable au bénéfice de populations pauvres⁷⁸. L'idée selon laquelle les montagnards seraient des descendants directs des premiers colons anglais valorise d'autant plus leur travail.

La plupart des éducatrices des *settlement schools* des Appalaches sont des jeunes femmes de la bourgeoisie urbaine, issues des villes du Nord-Est. Le contenu des enseignements – économie domestique, alphabétisation, musique – leur permet d'exercer un métier et de mettre à profit l'éducation dont elles ont bénéficié sans remettre en question le rôle de « gardiennes des idéaux domestiques » qui leur est traditionnellement assigné⁷⁹.

Fondé en 1902 par deux femmes dans le comté de Knott, Kentucky, la *Hindman Settlement School* devient l'un des centres névralgiques de la collecte de ballades. Katherine Pettit et May Stone viennent toutes deux des milieux aisés des vallées du Kentucky. Elles conçoivent la HSS à partir de deux modèles : celui des *Urban Settlement Houses*⁸⁰ qui se développent à la fin du XIXe siècle aux États-Unis et celui des *industrial schools* visant à former des ouvriers et des fermiers particulièrement parmi les Noirs-Américains. Leur principal objectif est de proposer des programmes culturels axés sur la sauvegarde de ce qu'elles considèrent comme la culture authentique de la région dans le but d'assurer la cohésion sociale des montagnards : aussi la *folk music* est-elle introduite et Pettit et Stone encouragent la pratique du chant de ballades parmi les étudiants et leurs familles. La documentation promotionnelle de la HSS

77 Le Berea College, par exemple, bien qu'à l'origine fondé au milieu du XIXe siècle dans l'optique d'y proposer une éducation interraciale, se concentre uniquement sur l'éducation des blancs des montagnes à partir des années 1890. *Ibid.*, p. 54.

78 D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, *op. cit.*, p. 10.

79 J.S. Becker, *Selling Tradition*, *op. cit.*, p. 56.

80 Sur le *Settlement Movement* voir la dernière sous-partie de ce chapitre.

présente des extraits de ballades et des photographies de chanteurs. En 1907, Pettit publie dix-sept ballades de ses collectes dans le *Journal of American Folklore*, avec le concours du professeur d'anglais d'Harvard et ancien étudiant de Child George Lyman Kittredge⁸¹. Sa collection partage les canons d'authenticité des folkloristes *antiquarians* : elle contient principalement des ballades childiennes assorties de quelques chants anglo-américains plus récents.

En promouvant des pratiques musicales (mais aussi artisanales, culinaires etc.) perçues comme archaïques – par exemple, le chant de ballades élisabéthaines – les *settlement schools* contribuent à la représentation idéalisée des Appalaches, berceaux d'enfants qui « arrivent à eux de maisons de pionniers, où le langage de Shakespeare est parlé⁸² ». La participation des éducatrices à l'entreprise de collecte – qu'elles collectent elles-même, ou qu'elles servent d'informatrices aux folkloristes – rajoute un filtre supplémentaire à la perception des musiques appalachiennes. Si Pettit et Stone enseignent l'orgue portable, instrument pratiqué en milieu bourgeois et citadin, elles choisissent en revanche de censurer les répertoires moralement douteux et n'enseignent pas certains instruments tels que la guitare ou le banjo. En effet, la pratique du banjo est considérée moralement répréhensible par ces éducatrices, à l'instar de différentes dénominations religieuses américaines interdisant la pratique de divers instruments trop associés à la musique laïque au nom du précepte biblique : « make a joyful sound unto the Lord ». Les ballades élisabéthaines et certains instruments comme le dulcimer ou la guimbarde, sans doute plus associés à une pratique domestique, sont en revanche mis en valeur.

Les *settlement schools* des Appalaches sont ainsi parmi les premières institutions à utiliser la *folk music* dans le cadre de projets d'ingénierie sociale. L'usage éducatif et social de la *folk music* se développera progressivement jusqu'aux projets *folk* du New Deal.

81 G.L. Kittredge, « Ballads and Rhymes from Kentucky », *op. cit.*

82 Extrait d'un prospectus de la *Hindman Settlement School* cité d'après D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, *op. cit.*, p. 57.

III. Cecil Sharp et Frank C. Brown : deux folkloristes *antiquarian* ?

Robertson discutera plus particulièrement les travaux de Frank C. Brown, qu'elle considère comme périmés, et ceux de Cecil Sharp, dont elle loue la rigueur et l'exhaustivité⁸³. L'historiographie associe pourtant souvent ces deux folkloristes au courant *antiquarian* ; tous deux ont en effet eu, à partir des années 1910, une grande influence dans la construction de la *folk music* appalachienne authentique comme anglo-centrée et archaïque⁸⁴. Une étude comparée de leurs carrières, leurs méthodes de collecte et leurs approches théoriques de la *folk music* permet-elle d'identifier ce qui, aux yeux de Robertson, les distingue ?

Dans les premières décennies du XXe siècle, Sharp, de vingt ans l'aîné de Brown, est impliqué dans la fondation de sociétés savantes dédiées à l'étude du folklore ; de même Brown fonde en 1913 la *North Carolina Folklore Society*, sous-branche régionale de l'AFS. Tous deux, diplômés de grandes universités, enseignent et collectent le même genre de ballades dans le Sud des Appalaches dans les années 1910. S'il n'y a aucune trace de rencontres ou d'échanges entre eux, ils travaillent l'un et l'autre avec Alphonso Smith, folkloriste de l'université de Virginie et fondateur de la *Virginia Folklore Society*. Pourtant, Brown est un folkloriste littéraire originaire de Virginie et Sharp un musicien anglais.

Après des études de mathématiques à l'université de Cambridge, Cecil Sharp entame à la fin des années 1880 une carrière de musicien : il compose une quarantaine de pièces chantées et instrumentales, enseigne le piano, le violon et pratique de nombreux instruments comme le banjo, très à la mode en Angleterre, mais aussi des instruments inhabituels voire expérimentaux, notamment l'ocarina et l'harmonica de

83 « The only trustworthy volumes for the music were the two that published the results of Cecil Sharp's collecting trips in the South about 1918, and these were our bible. » S. Robertson, « Field Work in Three Great Lake States », 10 avril 1990, Sidney Robertson Cowell Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, 1 box, AFC 1990 / 039, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C..

84 Filene associe par exemple l'approche de Child, celle de ses disciples, et donc indirectement de Brown à celle de Cecil Sharp en les définissant tous comme *antiquarian*. B. Filene, *Romancing the Folk*, *op. cit.*

verre⁸⁵. Grand passionné de Wagner et Schumann, il se prend de passion pour les chants, musiques et danses *folk* d'Angleterre après avoir découvert en 1899 les danses Morris⁸⁶ et les chants qui les accompagnent dans la campagne d'Oxford. Sharp veut intégrer ces musiques dans les cursus des institutions et écoles de musique en Angleterre et publie plusieurs ouvrages à cet effet. *A Book of British Song for Home and School* (1902), est une compilation de chants trouvés dans des ouvrages de folkloristes. Sa rencontre avec la *folk music* du Somerset le conduit à devenir critique à l'égard de ces travaux ; il leur reproche des transcriptions textuelles et musicales embellies pour correspondre aux goûts savants de l'époque. Il décide donc de collecter lui-même dans le Somerset dont le caractère rural serait propice à la sauvegarde des *folk-songs* et des danses paysannes de l'Angleterre pré-industrielle⁸⁷.

Les travaux de Sharp ont une visée à la fois nationaliste et éducative : la langue anglaise, d'ordinaire si mal chantée, doit être enseignée dans les écoles afin de restaurer « la confiance de l'homme anglais dans la capacité inhérente à sa nation de produire de la grande musique⁸⁸. ». Son approche nationaliste fait bien sûr écho à celles de nombreux autres compositeurs européens et américains de la même époque qui cherchent à inventer une musique savante nationale émancipée de l'école austro-allemande :

L'une des raisons pour lesquelles nous n'avons pas d'école nationale de musique en Angleterre est que nous avons si injustifiablement négligé notre *folk-music* [...] Peu ou pas d'efforts pour réparer ce défaut est fait [...] dans les facultés de musique [...]. Nos jeunes musiciens étudient maintenant la *folk-music* anglaise, [...] et leurs compositions reflètent déjà cette influence

85 A.H. Strangways Fox [in collaboration with Maud Karpeles], *Cecil Sharp*, Oxford : Oxford University Press; London : Humphrey Milford, 1933, URL : <http://archive.org/details/CecilSharp>. Consulté le 14 août 2017.

86 Danse masculine de groupe au bâton ou à l'épée devenue emblématique de l'Angleterre rurale.

87 Il publie un premier ouvrage en 1904 en collaboration avec le violoniste, conteur et prêtre Charles L. Marson. : C.J. Sharp et C.L. Marson, *Folk Songs From Somerset Gathered and Edited with Pianoforte Accompaniment*, New York: H.W. Gray, 1904, URL : <https://archive.org/details/FolkSongsFromSomerset>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.

88 « The collection and preservation of our folk-music, whatever else it has done, has at least restored the Englishman's confidence in the inherent ability of his nation to produce great music. », C.J. Sharp, *One Hundred English Folksongs*, Boston : Oliver Ditson Company, 1916, p. xiv, URL : <http://archive.org/details/onehundredengli00shargoog>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.

nouvelle et inspiration; mais comme cela aurait été mieux si [...] ils l'avaient absorbé dans leur jeunesse⁸⁹.

Brown commence à collecter des ballades dans les montagnes de Caroline du Nord au début des années 1910⁹⁰. Il transcrit ces chants à l'écrit et utilise dès 1915 un Ediphone graveur de cylindre qu'il remplacera plus tard par une machine enregistreuse plus moderne. Brown veut retrouver des variantes des ballades childiennes toujours chantées dans les Appalaches. Il valorise l'origine ancienne des ballades anglaises qu'il date approximativement entre 1100 et 1650 et qui seraient directement affiliées aux épopées médiévales de Beowulf ou de Roland. Il déplore l'absence de traces écrites datant d'avant le XVe siècle de ces ballades qui auraient été « méprisées au profit des productions plus littéraires du ménestrel à l'époque de l'envahisseur normand⁹¹ ».

Ses travaux s'inscrivent dans le courant des études philologiques et littéraires des folkloristes *antiquarian*. Son intérêt pour les chants récents, y compris ceux des « *Negroes* »⁹², est essentiellement motivé par les lumières qu'ils pourraient apporter sur les méthodes de composition des ballades des temps anciens, dont aucune trace n'a été préservée. Brown leur assigne, à l'instar de Sharp pour les *folk songs* anglaises, une valeur identitaire, et souligne leur apport à la culture nationale américaine⁹³.

Sharp n'a lui pas de rattachement universitaire, mais est membre de la *Musical Association*, dont il critique l'absence totale d'intérêt pour les *folk-songs* anglaises, et de la *Folk-Song Society* fondée en 1898 par le directeur du *Royal College of Music* et professeur d'Oxford Sir Hubert Parry.

En 1904, il presse ses membres de collecter au plus vite les *folk-songs* anglaises avant qu'elles ne disparaissent :

les vieux chants qui sont encore chantés par la paysannerie d'Angleterre doivent être conservés pour le bien des générations futures, ils doivent être

89 Sharp en 1906, cité d'après A.H. Strangways Fox, *Cecil Sharp, op. cit.*

90 Frank C. Brown file, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

91 « scorned for the more literary productions of the minstrel in the day of the Norman invader », *Ibid.*, p. 95.

92 *Ibid.*, p. 92.

93 *Ibid.*, p. 97.

recueillis sans délai. [...] Autant que je sache, aucun effort n'a été fait pour systématiser les efforts personnels des collecteurs individuels; aucun appel à un soutien public n'a été lancé, aucun effort fait pour populariser le mouvement. À moins donc que la Société ne soit disposée à mettre de l'ordre dans ses affaires, à réorganiser ses forces et à devenir un instrument efficace, la continuation de son existence est une menace plutôt qu'une aide à la cause qu'elle épouse supposément.⁹⁴

En plus du sentiment d'urgence face à leur disparition imminente, Sharp est également en désaccord avec les membres de la *Folk-Song Society* quant à la définition à donner à l'objet *folk-song*. Il appelle à une distinction entre « *folk-song* » et « *national song* », ou « *people's song* » comme il les appelle aussi parfois :

Alors que le *national song* est le produit de l'individu, les cerveaux d'innombrables générations de *folk-singers* et de compositeurs ont fait évoluer la *folk-song*. L'un est individuel, l'autre communautaire et racial. Ils diffèrent non seulement dans la façon dont ils sont nés, mais dans le produit fini⁹⁵.

Comme les communalistes américains, Sharp considère qu'une authentique *folk-song* est composée et évolue sous l'effet d'une communauté entière et non pas d'un seul auteur et est transmise oralement. Il se plonge dans la collecte et l'étude des danses *folk* anglaises, en particulier des *Morris*, *Country* et *Sword dances* et publie plusieurs ouvrages les concernant. Il fonde la *English Folk Dance Society* en 1911 et avec la professeur de danse et collectrice Maud Karpeles entreprend de préserver et promouvoir leur pratique dans les formes qu'ils perçoivent comme les plus traditionnelles.

En août 1914, la plupart des danseurs de la *English Folk Dance Society* sont envoyés au front. Sharp, lui-même trop âgé pour participer à la guerre, accepte la proposition du dramaturge et metteur en scène anglais Granville Barker de l'accompagner à New York pour travailler comme chorégraphe dans sa production de la pièce de Shakespeare *Songe d'une nuit d'été*. Il entreprend alors d'étendre les objectifs de la *English Folk Dance Society* aux États-Unis et, en 1915, en établit plusieurs branches à New York, Boston, Chicago et Pittsburgh. Il enseigne également les danses

94 *Ibid.*, p. 49.

95 *Ibid.*, p. 60.

anglaises lors d'écoles d'été, notamment à Amherst dans le Massachusetts⁹⁶. L'intérêt de Sharp pour ces *folk-dances* anglaises est très novateur, aussi bien dans son pays qu'aux États-Unis où elles ne font pas encore l'objet d'études scientifiques. Elles sont aussi perçues comme un bon outil pédagogique pour inciter les jeunes Américains à rester en contact avec leurs origines européennes⁹⁷.

En 1912, Frank C. Brown est quant à lui sollicité pour diriger la fondation d'une branche de l'AFS en Caroline du Nord. Le directeur de l'AFS est alors John Lomax, un collecteur formé à Harvard, spécialiste des chants de cowboys et fondateur de la première branche régionale de l'AFS au Texas en 1909. Celui-ci encourage les collectes de terrain de matériaux anglo-américains dans les États ruraux du Sud.

La *North Carolina Folklore Society* est fondée en 1913 à Raleigh avec Brown comme directeur, principal administrateur et « collecteur en chef », la même année que trois autres branches régionales : Virginie occidentale, Virginie orientale et Kentucky. C'est également en 1913 que, pour la première fois, une déclaration officielle émanant d'un représentant des pouvoirs publics – une circulaire envoyée par le commissaire fédéral à l'éducation Philander P. Claxton à diverses institutions d'enseignement – appelle à la collecte des « ballades populaires anglaises et écossaises » avant que ces dernières ne disparaissent⁹⁸.

L'un des principaux objectifs de la NCFS est de publier les collections de ballades rassemblées par Brown, mais ce ne sera qu'après sa mort, dans les années 1950, que seront publiées ses collections, notamment à cause des délais amenés par son ambition d'exhaustivité⁹⁹.

96 Dans les années 1930, Robertson suivra des cours de danses dans l'école d'été d'Amherst fondée par Sharp.

97 Cf : chapitre 4, sous-partie II.

98 B. Filene, *Romancing the Folk*, *op. cit.*, p. 17.

99 *The Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore*, ed. par. P.G. Brewster, A. Taylor, B.J. Whiting, G.P. Wilson, S. Thompson, Durham, N.C. : Duke University Press, 1952, p. xix, URL : <https://archive.org/stream/frankcbrowncolle00fran#page/n9>. Les autres membres de la société ayant déposé leur collection ont soit retiré les matériaux qu'ils avaient confiés à Brown pour les publier de leur côté, soit se sont laissés convaincre d'attendre la publication officielle de la société. C'est le cas de Maud Minish Sutton, collaboratrice de Brown sur le terrain et dans des tâches de secrétariat.

Dans les années 1910, Brown et Sharp bénéficient d'une bonne insertion institutionnelle dans les réseaux de folklore en Angleterre et aux États-Unis et disposent tous deux d'une réputation solide – internationale pour Sharp –, même s'ils sont mêlés à des controverses ou des conflits avec leurs collègues. Autre point commun frappant, les deux hommes collaborent avec des femmes collectrices ne bénéficiant pas du même statut institutionnel qu'eux, mais ayant une connaissance du terrain antérieure, voire peut-être supérieure, à la leur. Les trois femmes que nous allons présenter ont entre elles pour point commun d'être proches des milieux des *Settlement School* ou éducatrices elles-mêmes.

Maud Minish Sutton commence à collecter des *folk-songs* en 1906 dans sa ville natale du Tennessee, auprès d'une montagnarde qui travaille pour ses parents. En 1913, elle devient enseignante à la *Crossnore School*¹⁰⁰ d'Avery, un comté rural de Caroline du Nord, où elle poursuit ses collectes. Au début des années 1920, elle donne une copie de sa collection à Brown, qui, très impressionné, adjoint sa collection à celle de la NCFS. Sutton est restée proche de Brown – collectant avec lui sur le terrain et travaillant dans les bureaux de la NCFS. Toutefois, les délais dans la publication de la collection de la société, qui n'interviendra que plusieurs années après la mort de Sutton, ont contribué à la méconnaissance de ses travaux.

La collaboratrice américaine de Sharp, Olive Dame Campbell, est quant à elle aujourd'hui beaucoup mieux connue¹⁰¹. Épouse d'un éducateur chargé par une fondation philanthropique de mener une étude sociologique sur les conditions de vie dans les montagnes, Campbell le suit dans ses pérégrinations. Le couple séjourne fréquemment dans des missions, des *Settlement Schools* et chez des montagnards ; Campbell y découvre les ballades et *folk-songs* dont elle consigne les paroles et transcrit les

100 Une « *industrial school* » fondée sur le modèle du Berea College et connue pour son programme de tissage : « Making History : Crossnore School », Craft Revival: Shaping Western North Carolina Past and Present [site internet], URL : <http://www.wcu.edu/library/DigitalCollections/CraftRevival/story/crossnore.html>. Consulté le 3 octobre 2017.

101 Par les chercheurs et même par le grand public à travers le film très librement inspiré de sa vie : *The Song Catcher* (2000)

mélodies au piano¹⁰². En 1909, sa collection de chants du Kentucky, Géorgie et Tennessee est communiquée au folkloriste d'Harvard George L. Kittredge qui la juge « remarquable [...] d'un réel intérêt et d'une grande importance [...] » et en encourage la publication¹⁰³. Kittredge a déjà collaboré avec K. Pettit, la fondatrice de la *Hindman School*, et se tient au courant des recherches de Sutton. Il fournit un bon exemple des liens étroits entre folkloristes professionnels de stature nationale et érudits implantés localement, que l'on retrouvera régulièrement dans l'histoire des études de folklore aux États-Unis comme en Europe.

Sharp découvre la collection de Campbell en juillet 1915 par l'intermédiaire d'une de ses anciennes élèves, la chanteuse Rosalind Fuller alors en tournée aux États-Unis. Très impressionné par la qualité de ses notations, Sharp rentre en contact avec elle et ils se rencontrent dans le Massachusetts¹⁰⁴ :

Pour moi, il est tout à fait merveilleux que quelqu'un de si éloigné, et de si peu en contact, avec n'importe quel travail de ce genre qui ait été fait ailleurs se soit fixé un standard si élevé, et l'ait en effet atteint.¹⁰⁵

Sharp décide alors de collecter lui-même dans les montagnes en collaboration avec elle. En août 1915, il lui écrit :

Il serait impossible pour moi ou n'importe qui d'autre, de faire ce travail sans votre aide... L'organisation la plus simple serait pour nous de former un partenariat et de publier les résultats de notre travail sous nos deux noms. Vous apporteriez à notre cuisine une connaissance intime du district et des gens et une certaine quantité de matériel que vous avez déjà rassemblé, et je devrais fournir l'expérience dans ce genre particulier de travail et une certaine quantité de connaissances musicales et scientifiques [...]¹⁰⁶.

Campbell lui répond avec enthousiasme :

102 D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, op. cit. ; A. Krim, « Appalachian Songcatcher: Olive Dame Campbell and the Scotch-Irish Ballad », *Journal of Cultural Geography*, vol. 24, n° 1, 2007.

103 « a remarkable collection [...] of real interest [...] which ought to be printed. » cité d'après D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, op. cit., p. 112.

104 Rosalind Fuller découvre la collection de Campbell par l'intermédiaire de W.C. Langdon, l'un des membres de la Saga Foundation pour laquelle travaille le mari de celle-ci. *Ibid.*, p. 115.

105 A.H. Strangways Fox, *Cecil Sharp*, op. cit., p. 143.

106 *Ibid.*, p. 147.

Je veux que la collecte soit faite et faite par la personne la plus compétente pour le faire, et si j'avais pu souhaiter un résultat précis de mon travail cela aurait été d'attirer dans cette région une personne juste comme vous¹⁰⁷.

L'ouvrage, *English Folk Songs From the Southern Appalachians*, publié en 1917 et regroupant une partie des 1612 morceaux collectés auprès 281 chanteurs par Campbell puis Sharp, sera co-signé par les deux collecteurs, assurant à Campbell une belle postérité.

L'assistante de Sharp sur ce terrain sera sa collègue anglaise, future biographe et exécutrice testamentaire, Maud Karpeles, avec qui Robertson retournera dans les Appalaches en 1950¹⁰⁸, elle bénéficiera quant à elle également d'une grande renommée, sans doute en partie grâce à sa collaboration avec Sharp, et sera la fondatrice dans les années 1940 de la première organisation internationale dédiée à la *folk music* : *The International Folk Music Council*¹⁰⁹.

Sharp est dans l'ensemble beaucoup plus enclin que Brown à la collaboration sur le terrain avec ses pairs. Alors que Brown garde jalousement sa collection de ballades et refuse d'en laisser publier des extraits avant qu'elle ne soit complète, Sharp quitte définitivement les Appalaches en 1918 en proclamant que « le reste peut être laissé à d'autres¹¹⁰ ». Lorsque Robertson collectera avec Brown en 1936, on lui recommandera de prêter particulièrement attention à ne pas empiéter sur son terrain¹¹¹.

Sharp et Brown partagent des critères de valeurs similaires pour les ballades et *folk songs* des Appalaches : elles sont anciennes, anglaises ou dérivées du modèle anglais, survivent en milieu rural dans la mémoire de chanteurs non pervertis par la vie moderne et doivent être sauvées au plus vite d'une extinction inéluctable. Sharp se rend dans les Appalaches pour retrouver des versions de vieilles chansons anglaises qui sont

107 *Ibid.*

108 C. H. Kerst, « Return to the Appalachians : Maud Karpeles and Sidney Robertson Cowell Retrace the Steps of Cecil Sharp », communication donnée à la conférence mondiale de l'ICTM le 14 juillet 2017 à Limerick, Ireland.

109 Aujourd'hui *The International Council on Traditionnal Music*.

110 « the rest can be left to others », A.H. Strangways Fox, *Cecil Sharp, op. cit.*, p. 175.

111 S. Robertson, « Report on Two Weeks Trip to North Carolina », Folder 1, Box 6, Sidney Robertson Cowell Collection, Music Division, Library of Congress, Washington. Cf : annexe III.iii.

son objet personnel de recherche. La filiation des montagnards appalachiens avec les paysans de l'Angleterre préindustrielle est omniprésente dans ses écrits et s'inscrit dans les théories des folkloristes *antiquarian* :

Les chanteurs sont juste des paysans anglais quant à leur apparence, leur langage et leurs manières ... Vraiment, il est très rafraîchissant d'être à nouveau parmi les siens¹¹² .

Son nationalisme culturel et sa quête des origines sont tournés vers l'Angleterre et non pas les États-Unis, toutefois, sa sélection Anglo-centrée de matériaux aura une grande influence sur la perception des musiques appalachiennes et servira de modèle à bon nombre d'inventeurs de la *folk music* américaine.

Sharp associe *folk-songs* authentiques et terroir rural et isolé, dans la continuité des théories herderiennes et childiennes. Il a beaucoup de préjugés envers les citadins et leur musique : « La saleté et la bonne musique sont des camarades habituels, comme la propreté et le ragtime¹¹³ ». À propos des femmes d'une région industrielle de Virginie se rendant à un week-end de prières¹¹⁴, il écrit qu'elles : « portaient des robes décolletées, des chaussures à talons hauts, parlaient avec des voix fortes et tapageuses et utilisaient du fard à fossettes sans compter¹¹⁵ ». La vulgarité de leur accoutrement est pour lui similaire à celle de leur musique dont la qualité serait de toute façon diminuée par la présence de trop nombreux Néerlandais et Allemands¹¹⁶.

Comme Brown, Sharp sélectionne méticuleusement les musiques méritant d'être préservées et exclut les musiques commerciales comme le « ragtime » des villes, ainsi que les musiques des Amérindiens et Noirs-Américains, qui ne lui sont d'aucune utilité dans son projet de sauvegarde des chants purement anglais. Il rejette également les hymnes religieux que Karpeles et lui trouvent pourtant en grand nombre dans les

112 *Ibid.*, p. 148.

113 « Dirt and good music are the usual bedfellows, or cleanliness and ragtime! », Sharp cité d'après D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, *op. cit.*, p. 122.

114 La Shenandoah Valley.

115 « the women we saw going to a week-end « preaching » wore low-necked dresses, high-heeled shoes, talk[ed] in loud raucous voices and used face powder lavishly. », Sharp cité d'après, D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, *op. cit.*, p. 124.

116 *Ibid.*

montagnes, tant la religion y est un élément central de la vie sociale¹¹⁷. L'ouvrage de Sharp et Campbell ne contient que cinq hymnes, tous collectés par Campbell. Sharp et Karpeles font pourtant souvent escale dans des missions religieuses, mais sont particulièrement sévères à l'égard des chants enseignés, parlant de « déchets musicaux et littéraires¹¹⁸».

La grande majorité des informateurs de Sharp et de Campbell sont des femmes. Sharp considère qu'elles sont plus à même de préserver la tradition des ballades a cappella, qu'il associe à l'univers statique du foyer et aux tâches domestiques, alors que les musiques instrumentales – pour lesquelles il n'a que peu d'intérêt – seraient plutôt la spécialité des hommes et associées, à l'inverse, à des lieux de sociabilité publics moralement suspects. Il contribue ainsi à la construction de la figure de la « *Sentimental Mother*¹¹⁹», encore présente dans les écrits d'Alan Lomax dans les années 1960. Ces catégories musicales genrées, chant a cappella féminin et musiques instrumentales masculines, sont aujourd'hui largement remises en question.

A peine une douzaine d'années plus tard, de nombreuses femmes instrumentistes originaires des Appalaches, déjà actives lors du terrain de Sharp, enregistreront et pour certaines connaîtront des carrières nationales¹²⁰. Ce manque d'intérêt de Sharp pour les musiques instrumentales, qui rejoint celui de ses collègues *antiquarian* de formation littéraire, surprend de la part d'un musicien et compositeur.

S'ils sont tous deux des hommes de terrain, Brown prend très peu de notes, alors que Sharp tient un journal riche en détails concernant les conditions de vie de ses informateurs et les lieux qu'il explore. Son ouvrage sur les *English Songs* des Appalaches est le seul exemple d'écrit scientifique de l'époque que nous connaissons comportant une carte situant les zones explorées¹²¹. Le fait qu'il ne soit pas Américain explique peut-être le besoin de situer précisément son terrain. À de nombreuses reprises,

117 J.S. Becker, *Selling Tradition*, op. cit., p. 51.

118 « musical and literary garbage », A.H. Strangways Fox, *Cecil Sharp*, op. cit., p. 158.

119 *Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music*, ed. par. D. Pecknold, K.M. McCusker, Jackson : University Press of Mississippi, 2016.

120 Par exemple Samantha Bumgarner.

121 Cf : annexe I.i. pour une reproduction de la carte de son ouvrage.

Sharp et Karpeles se retrouvent dans des régions très industrialisées où l'image pastorale et idyllique des montagnes est mise à rude épreuve.

Sharp témoigne d'un intérêt sincère pour les musiciens, leur mode de vie et leur environnement qu'il décrit en termes très flatteurs, même s'il finit toujours par lier leurs qualités à celles de leurs ancêtres anglais :

Bien que les gens soient si anglais ils ont leurs qualités américaines... ils sont plus libres que les paysans anglais. Ils possèdent leur propre terre, et l'ont possédée depuis trois ou quatre générations, de sorte qu'il n'y a rien de la servilité qui est malheureusement une des caractéristiques des paysans anglais. Avec cet éloge, je devrais dire qu'ils sont exactement ce que le paysan anglais était il y a cent ans ou plus¹²².

Si Brown considère les montagnards « souvent sauvages et grotesques », Sharp les présente au contraire comme beaucoup plus « civilisés » que ce que laissent entendre les récits *local colour* et leur stéréotype du « *Poor White Trash* », ou les dire de ses amis de New York et Boston¹²³.

Sharp et Karpeles étant Anglais, peut-être éprouvent-ils moins le besoin de se distinguer des « barbares » appalachiens en insistant sur les stéréotypes négatifs que leurs collègues américains, soucieux de s'en démarquer et d'afficher raffinement et modernisme. La manière dont Sharp les décrit est également très teintée par ses idéaux politiques proches du socialisme réformateur :

Il faut aussi se rappeler que, dans leur vie quotidienne, ils sont à l'abri de cette pression mentale constante et écrasante due à la tentative de gagner sa vie, dont nous souffrons presque dans ce monde moderne... À cet égard, en tout cas, ils ont l'avantage sur ceux qui passent habituellement la plus grande partie de la journée à se préparer à vivre, à acquérir la technique de la vie, plutôt que son plaisir¹²⁴.

De son expérience de terrain, Sharp retire une observation novatrice par rapport à la vision très romanesque des folkloristes *antiquarian* américains : « Le caractère primitif des coutumes et des attitudes n'est pas, je le constate, tant le résultat de

122 A.H. Strangways Fox, *Cecil Sharp, op. cit.*, p. 148.

123 « often wild and grotesque », *Ibid.*, p. 149.

124 *Ibid.*, p. 176-177.

l'isolement que des mauvaises conditions économiques¹²⁵ ». La prise en compte des conditions économiques souvent très précaires des montagnards entre en porte-à-faux avec les récits idéalisant la vie dans les montagnes et traduit l'acuité de ses observations. Elle représente aussi une première explication de l'appartenance à une catégorie culturelle *folk* par une origine sociale plutôt que géographique. Pour autant, Sharp n'ira pas jusqu'à s'intéresser aux chants de grèves et autres *protest songs* que Robertson et ses collègues collecteurs du New Deal s'attacheront à documenter.

Selon Robertson, Brown n'a pas un rapport très amical avec ses informateurs, alors que celui de Sharp est marqué par un respect et une confiance mutuels – « Nous n'avons peu ou pas rencontré de difficultés à persuader ceux que nous visitons de chanter pour nous¹²⁶ » – bien qu'en 1918 lors de leur visite dans la Tye River Valley de Virginie, une rumeur court selon laquelle Karpeles et lui seraient des espions allemands. Sharp critique le comportement du philologue et folkloriste de l'université de Virginie C. Alphonso Smith qui selon lui traite avec condescendance les chanteurs. Il s'offusque également contre ceux qui seraient surpris que « les illettrés puissent malgré tout atteindre un haut niveau de culture » et considéreraient que « l'éducation et le raffinement sont des termes interchangeables »¹²⁷. Sharp n'hésite pas non plus à chanter lui-même pour les montagnards, ce qui est à la fois un moyen pour les diriger vers le type de chants qui l'intéresse, mais aussi une remise en question des rapports de pouvoir que certains collecteurs pouvaient entretenir à l'égard de leurs informateurs¹²⁸.

Karpeles relatera a posteriori les discussions amicales que Sharp entretenait avec leurs informateurs et les sujets d'actualité ou de culture générale qu'ils abordaient ensemble : le canal de Panama, la bataille des Dardanelles, ou l'histoire des pyramides d'Égypte. Le peu de connaissances des montagnards, attribué par l'équipe anglaise à

125 « Primitiveness in custom and outlook is not, I am finding, so much the result of remoteness as bad economic conditions », *Ibid.*, p. 165.

126 « We found little or no difficulty in persuading those we visited to sing to us », O.A.D. Campbell, C.J. Sharp, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, New York, London : G. P. Putnam's Sons, 1917, p. xxvi.

127 « that the illiterate may nevertheless reach a high level of culture will surprise those only who imagine that education and cultivation are convertible terms », cité d'après D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, *op. cit.*, p. 117.

128 A.H. Strangways Fox, *Cecil Sharp*, *op. cit.*, p. 154.

l'isolement de leur milieu, n'est pas dénigré, mais au contraire valorisé. En revanche, l'ignorance des citadins embourgeoisés de la ville minière de Manchester choque Sharp, car elle est assortie d'une « sophistication superficielle »¹²⁹.

Si Sharp et Brown partagent le même terrain, leurs méthodes de collecte et surtout leurs objectifs sont très différents. Robertson commentera ainsi l'approche *antiquarian* de Brown :

Bien sûr, la classification des «folk-songs» du Dr Brown ne nous donne pas la moindre indication sur les aspects qui sont importants pour nous: Que chantent les gens maintenant? Qu'est-ce que les gens chantent le plus ? Où est le courant vivant, par opposition à l'*antiquarian* ? Dr Brown pense très sincèrement que le Saint Graal - (quelque chose à contempler assis lorsque vous l'avez trouvé, je suppose ; certainement pas un symbole encore chargé de sens) - doit être découvert en retraçant quelques fragments que ce soient qui puissent donner des indices sur leur origine, au travers des sortes de détritrus échoués des abominations contemporaines. Tout son contact avec la vie contemporaine est celui d'un homme la tête par dessus son épaule tournée vers les perfections imaginaires du passé¹³⁰.

Robertson est, de manière peu surprenante, très critique à l'égard de sa vision figée et archaïque de la *folk music*. Ce qui est peut-être plus important – après tout, Sharp aussi favorise les répertoires anciens – est sa critique de ce à quoi Brown destine ses collections et qui fait aussi écho aux conflits entre ce dernier et ses collaborateurs. Pour Robertson, son projet d'amasser le plus de matériaux possibles sans se soucier de les connecter avec la « vie contemporaine », d'en faire autre chose que les conserver, est ce qui semble le plus problématique dans son approche et ce qui le distingue de Sharp, bref ce qui en fait un « *antiquarian* ».

Loin de destiner ses *folk songs* à des étagères poussiéreuses, Sharp est au contraire impliqué dans un mouvement d'éducation progressiste en Angleterre qui, au début du XXe siècle, utilise chants et danses *folk*. Ce mouvement d'éducation progressiste a son équivalent aux États-Unis où il se préoccupe de former les jeunes Américains et les immigrants récents à devenir de bons citoyens. Les travaux de Sharp

129 *Ibid.*, p. 165.

130 S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina, July 13-28, 1936 », *op. cit.* Cf : annexe III.iii.

sont repris par ce mouvement et il aide à fonder des écoles de danses *folk* aux États-Unis. Robertson elle-même y participera dans les années 1920-1930. L'engagement de Sharp, ainsi que l'importance du rôle joué par les éducatrices des *Settlement School* dans la construction du modèle d'*American folk music* des Appalaches, appelle à une étude des emplois de la *folk music* dans les milieux éducatifs des années 1900-1910.

IV. L'enseignement des chants et danses *folk* : remède contre l'industrialisation et outil d'américanisation.

Sharp n'est pas le seul à établir un lien entre industrialisation et décadence culturelle. Les maux généralement associés aux quartiers pauvres et surpeuplés des centres industriels, mécanisation des modes de vie, pollution, maladies, criminalité, alcoolisme, promiscuité sexuelle etc. s'accompagnent de l'inquiétude face à une culture commerciale frivole et standardisée. Au tournant du XXe siècle aux États-Unis, cette idée est d'autant plus forte qu'elle s'accompagne de l'arrivée massive d'immigrants non anglophones posant un défi supplémentaire à la construction de l'américanité¹³¹. Simultanément au défi qu'ils représentent pour le modèle culturel anglo-centré américain, la tendance supposée des immigrants à perdre leurs particularismes culturels est aussi perçue comme un problème à résoudre.

Influencé notamment par les travaux de Sharp en Angleterre, un mouvement progressiste regroupant réformateurs sociaux, éducateurs, psychologues, professeurs de sport et danseurs utilise alors l'enseignement des chants et danses *folk* pour contrer les effets néfastes de la culture industrielle et américaniser les immigrés récents. Les *Settlement Schools* jouent un rôle moteur dans ces projets éducatifs, mais alors que celles des Appalaches utilisent un modèle de *folk music* Anglo-centré, celles implantées dans les quartiers de Chicago, New York, Boston ou Philadelphie, à l'instar d'autres institutions éducatives, emploient un répertoire de chants et danses *folk* international censé insuffler aux enfants les valeurs de solidarité et de tolérance chères aux progressistes.

Quels sont les fondements idéologiques de ce mouvement et comment les acteurs promouvant l'enseignement d'un répertoire de *folk music* international dans les années 1900-1910 résolvent-ils la contradiction inhérente à leur projet avec ce double

131 Cf : chapitre 3, sous-partie II.

objectif de mise en valeur des spécificités culturelles des immigrés récents et d'américanisation ?

IV. 1. La musique au service d'une éducation progressiste.

Mon propos est donc de suggérer, premièrement, que la perception de la beauté est, au sens le plus élevé, de l'éducation; deuxièmement, que la musique l'est tout particulièrement, parce qu'elle est la forme la plus pure de beauté; et, troisièmement, que la musique est la seule forme de beauté par le moyen de laquelle de très jeunes enfants puissent être éduqués, parce que c'en est la seule forme qui leur soit accessible¹³².

Les inventeurs de la *folk music* en tant qu'objet d'enseignement et outil éducatif appartiennent à diverses institutions publiques ou privées allant des *Public Schools*, aux *Settlement Houses* et à diverses écoles privées. Ces théoriciens de l'éducation, réformateurs, éducateurs, professeurs de musique et de danse fondent divers comités et associations et y partagent leurs idées et théories sur les usages du *folk*. Fondatrices de *Settlement Houses* ou d'écoles de musique privées y rencontrent professeurs d'éducation physique et psychologues partageant les mêmes valeurs et s'insérant ainsi dans un même mouvement réformateur.

Au tournant du XXe siècle, ces acteurs adhèrent tous, à divers degrés, aux principes de l'éducation progressiste et remettent en question les méthodes éducatives antérieures. L'éducation progressiste tire ses fondements théoriques des sciences humaines et en particulier de la « nouvelle psychologie ». Elle est influencée par la pensée des anglais John Ruskin, un pionnier de l'éducation populaire, et Williams Morris, référence du mouvement *Art & Crafts*¹³³, ainsi que de celle des psychologues américains Stanley Hall, John Dewey et Felix Adler¹³⁴. Ces derniers prônent la nécessité

132 T.W. Surette, *Music and Life : a Study of the Relations Between Ourselves and Music*, Boston : Houghton Mifflin, 1917, p. 27. URL : <http://archive.org/details/music00sure>. Consulté le 13 novembre 2017.

133 Le mouvement *Art & Craft* est né en Angleterre dans la deuxième moitié du XIXe siècle et s'est très vite exporté aux États-Unis. Il s'agit d'un mouvement architectural et artistique réformateur s'inspirant des arts et artisanats médiévaux et *folk* et promouvant des techniques de production artisanale, en opposition à la fabrication en série dans les usines.

134 M. Lausevic, *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*, Oxford : Oxford University Press, 2007, p. 73-74.

d'une réforme de l'éducation prenant en compte les stades de développement des enfants et donnant la primauté à un apprentissage pratique plutôt que théorique. Une éducation axée sur le développement personnel, social et émotionnel des enfants – par le jeu, l'apprentissage artistique, les activités de groupe – permettrait de leur inculquer les valeurs fondamentales de la société. Stanley Hall, président de la *Clark University*, fondateur de l'*American Psychological Society*, et organisateur de la première visite de Freud aux États-Unis, s'oppose aux tenants d'une éducation classique dont la fonction première serait le développement des capacités d'abstraction des enfants¹³⁵. Il insiste au contraire sur la nécessité de s'occuper d'abord de leur bien-être physique et émotionnel avant de former leur intellect. Son approche est fondée sur les principes évolutionnistes, en particulier ceux théorisés par Herbert Spencer. Sa théorie de la récapitulation postule une équivalence entre les stades évolutifs des sociétés humaines et ceux des individus de l'enfance à l'âge adulte. Pour veiller au bon développement des enfants, les méthodes pédagogiques doivent selon lui prendre en compte ces différents stades d'évolution et s'appuyer sur des recherches scientifiques empiriques.

Formulées au tournant du XXe siècle, les théories de Hall jouent un rôle crucial dans le développement de nouvelles méthodes d'enseignement de la musique. Pour lui, l'ouïe est le sens le plus primitif de l'humanité et des individus, la musique constituerait l'élément primal de la constitution mentale des hommes, et sa pratique serait ainsi un facteur essentiel pour le bon développement émotionnel des enfants et la production d'hommes pleinement civilisés¹³⁶. Les théories de Hall sont mises en pratique dans des manuels tels que les *Progressive Music Series* publiées entre 1914 et 1916 où l'on peut lire :

Le but de l'éducation est de former l'enfant à devenir un membre capable, utile et satisfait de la société. Le développement d'un bon caractère et le

135 Il est sur ce sujet engagé dans une grande controverse avec le commissaire fédéral à l'éducation William Torey Harris qui défend lui une approche hégélienne de l'éducation. R.R. Rideout, « On Early Applications of Psychology in Music Education », *Journal of Research in Music Education*, vol. 30, n° 3, 1982.

136 *Ibid.*, p. 145. ; J.S. Goble, *What's So Important About Music Education?*, New York : Routledge, 2010.

désir d'être de service à l'humanité sont les résultats qui préoccupent le plus les chefs de file de la pensée éducative¹³⁷.

Hall considère que les émotions des enfants sont flexibles et peuvent être modelées en fonction de la qualité de la musique à laquelle ils sont exposés, il est donc important de former la jeunesse au « bon goût » musical. Cette idée entre en résonance avec les écrits de nombreux musiciens, folkloristes, éducateurs etc., inquiets des effets corrupteurs sur la jeunesse et les classes populaires des musiques commerciales des *dance hall* urbains comme le jazz, le ragtime, ou la variété de Tin Pan Alley. Dans les premières années du XXe siècle, de nombreux articles savants et non-savants énumèrent les bénéfices moraux de la « bonne musique » et sa capacité à stimuler l'ordre social. L'idée selon laquelle l'éducation à la « bonne musique » permettrait de réformer les mœurs, de lutter contre l'alcoolisme et le vagabondage des jeunes, voire contre la subversion communiste et anarchiste, et de stimuler le patriotisme chez les populations récemment immigrées, est alors largement répandue. La pratique de la musique et de la danse est également encouragée dans certaines prisons, camps militaires et entreprises¹³⁸.

Les théories de la nouvelle psychologie et l'accent placé sur l'apprentissage pratique par le jeu et les activités artistiques pour le développement émotionnel trouvent aussi une large application dans le mouvement des *Settlement Houses*¹³⁹. Les premiers *settlements* américains sont construits sur le modèle du *Toynbee Hall* fondé à Londres en 1884. Cinq ans après, on trouve six *settlement houses* aux États-Unis, dont la fameuse *Hull House* de Chicago fondée par Jane Addams en 1889 ; il en existe une centaine en 1900 et plus de quatre cent en 1910 ; celle de Hindman, dans les montagnes du Kentucky, est fondée en 1899 et la *Henry Street Settlement School* du Lower East Side de New York en 1893.

137 H. Parker, *The Progressive Music Series Book 4*, New York : Silver, Burdett & Company, 1915, p. 9.

138 G.J. Campbell, « 'A Higher Mission than Merely to Please the Ear': Music and Social Reform in America, 1900-1925 », *The Musical Quarterly*, vol. 84, n° 2, 2000, p. 260.

139 Sur ce mouvement voir : H.L. Horowitz, *Culture & the City: Cultural Philanthropy in Chicago from the 1880's to 1917*, Lexington : University Press of Kentucky, 1976.; A.F. Davis, *Spearheads for Reform: The Social Settlements and the Progressive Movement, 1890-1914*, New York : Oxford University Press, 1984. ; M. Carson, *Settlement Folk: Social Thought and the American Settlement Movement, 1885-1930*, Chicago : University of Chicago Press, 1990. ; W.W. Powell et R. Steinberg, *The Nonprofit Sector: A Research Handbook*, New Haven : Yale University Press, 2006.

Comme pour les œuvres de charité, les femmes éduquées des classes moyennes et supérieures sont très nombreuses à participer au *settlement movement*, elles représentent trois cinquièmes des résidents des *settlements* entre 1889 et 1914. Le principe des *settlements* est cependant très différent des œuvres de charité, puisque leurs travailleurs sociaux sont censés vivre dans les quartiers pour partager la vie quotidienne des populations à qui s'adressent leurs programmes. Le *settlement movement* représente un glissement dans les représentations de la pauvreté, de ses causes et des moyens à mettre en œuvre pour améliorer les conditions de vie. Les acteurs engagés dans des œuvres de charité pensaient généralement la pauvreté comme une conséquence de défaillances individuelles, tandis que la prospérité matérielle serait une bénédiction de Dieu. Les travailleurs sociaux du *settlement movement* tirent des conclusions différentes sur les causes des inégalités sociales et les moyens de les prévenir et les résoudre de par leur expérience de terrain, soutenue par les enquêtes sociologiques menées dans les milieux urbains défavorisés¹⁴⁰. Contrairement aux acteurs des œuvres de charité, qui remettent rarement en cause le statut quo, les *settlement workers* sont généralement motivés par des objectifs politiques et un désir de réforme sociale – certains *settlements*, comme la *Hull House* de Chicago, soutiennent des activités syndicales – et adoptent des stratégies de prévention de la pauvreté où l'éducation joue un rôle central.

Les éducateurs des *Settlement Houses* implantées dans des quartiers urbains pluri-ethniques prônent l'idée d'« humanité universelle » et la nécessité de promouvoir les valeurs démocratiques de solidarité et de tolérance. Ils s'inscrivent dans la philosophie du pluralisme culturel défendue notamment par Williams James et Horace Kallen¹⁴¹. Le pluralisme culturel défendu par ces intellectuels rompt avec le nativisme et l'homogénéisation proposée par le modèle du *melting pot* en promouvant une vision plurielle, diverse et individuelle de la culture américaine. Un rôle crucial est attribué à l'éducation dans la lutte contre la pauvreté, l'aide à l'insertion des immigrants et la diffusion des idéaux du pluralisme culturel. Les méthodes pédagogiques de l'éducation

140 Pour les liens entre le *settlement movement* et la sociologie voir : J.E. Williams et V.M. MacLean, *Settlement Sociology in the Progressive Years: Faith, Science, and Reform*, Boston : Brill, 2015. ; A. Smuts, *Science in the Service of Children, 1893-1935*, New Haven : Yale University Press, 2008.

141 H.M. Kallen, *Culture and Democracy in the United States*, New York : Routledge, [1924] 1989. Kallen rédige cet ouvrage en 1916, mais il n'est publié que huit ans plus tard. Le concept de culture au sens anthropologique du terme est encore émergent.

progressiste sont ainsi appliquées dans les écoles des *settlement houses*, en particulier les pratiques artistiques en groupe jugées très bénéfiques pour le développement d'une société démocratique plurielle. Pour les acteurs du mouvement des *Settlement Houses*, le progrès n'est pas porté par l'industrialisation et le matérialisme, mais par la propagation de valeurs morales pluralistes et le principe d' « interconnectivité » entre les individus, qu'ils soient riches ou pauvres, « Américains de souche » ou immigrants récents¹⁴². L'enseignement de la pratique de chants et danses *folk* internationaux sont parmi les moyens jugés les plus efficaces par les *settlement workers* pour favoriser la diffusion de ces valeurs.

IV.2. Pourquoi le *folk* ?

Dans les années 1900-1910, des danses et chants *folk* sont progressivement intégrés aux cursus scolaires des jeunes enfants dans les *Public Schools*, mais aussi dans de nombreux établissements privés et dans les *Settlement Schools*. Des recueils de *folk songs* pour enfants et des manuels de *folk dances* sont publiés en nombre par des professeurs de musique et de danse convaincus des bienfaits de ces répertoires pour le développement émotionnel des enfants. Pourquoi les éducateurs considèrent-ils les *folk songs* et les *folk dances* comme les répertoires les plus appropriés pour l'éducation des jeunes enfants ? Cette idée dérive largement des principes de l'éducation progressiste et de la théorie de la récapitulation de Hall. La *folk music* est conçue en termes évolutionnistes comme l'ancêtre représentant un stade moins évolué de la « bonne musique », c'est à dire la musique savante occidentale. Pour Hall, les jeunes enfants doivent d'abord apprendre à chanter par répétition, l'apprentissage de la musique instrumentale nécessitant une connaissance théorique des systèmes de notation qu'il juge inappropriée pour les niveaux d'école élémentaire. Il préconise lui-même l'usage

142 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, op. cit., p. 73.

de *folk songs*, ou de « chants patriotiques », comme support adéquat pour l'apprentissage oral et vocal de la musique¹⁴³.

Selon un recueil de chants pour enfants de 1902, les *folk songs* « en raison de leur simplicité et de leur naïveté doivent particulièrement séduire les jeunes »¹⁴⁴. L'auteure, Jane Byrd Radcliffe-Whitehead, co-fondatrice avec son époux de la *Byrdcliffe Art and Craft Colony* de Woodstock, considère que la *folk music* est une « musique qui est simple et enfantine dans son attrait¹⁴⁵ ». Surette fait un constat similaire et explique plus précisément dans son traité de 1917 pourquoi les *folk songs* sont le répertoire approprié pour l'éducation musicale des enfants¹⁴⁶.

Thomas Whitney Surette est un professeur de musique très influent, auteur de nombreux ouvrages pédagogiques¹⁴⁷. En 1915, il fonde la *Concord Summer School of Music* dont le but est de former les professeurs de musique aux méthodes de l'éducation progressiste et donc entre autre à l'usage des *folk-songs*¹⁴⁸. Surette insiste sur la nécessité de développer la pratique musicale chez les jeunes enfants pour former leur future capacité à apprécier la « bonne musique ». Comme Hall, il considère que l'introduction à la musique par l'apprentissage intellectuel des techniques de notation est erronée. Il rejette également l'approche pédagogique consistant à enseigner aux enfants une pratique musicale technique et rigide développée pour en faire des musiciens professionnels, car elle serait le plus souvent inefficace et ne leur permettrait pas d'acquérir un bon goût musical :

Si votre enfant acquiert péniblement une dextérité mécanique [...] au piano-forte et n'apprend presque rien sur la musique, vous perdez deux fois ce que vous payez et votre enfant paie deux fois pour sa souffrance[...]¹⁴⁹.

143 R.R. Rideout, « On Early Applications of Psychology in Music Education », *op. cit.*, p. 145.

144 « because of their simplicity and naïveté must appeal particularly to the young », J.B. Radcliffe-Whitehead, *Folk-songs and other Songs for Children*, Boston : Oliver Ditson Company, 1902., p. i.

145 « music that is simple and child-like in its appeal », *Ibid.*, p. i.

146 T.W. Surette, *Music and Life*, *op. cit.*

147 Nous étudierons tout particulièrement cet ouvrage de synthèse : T.W. Surette, *Music and Life*, *op. cit.*

148 Sur la pédagogie de la Concord Summer School of Music cf : Thomas Whitney Surette and Concord Summer School of Music Collection, 1846-1981 (bulk 1889-1938), Special Collections, Concord Free Public Library [site internet], [s.d.]. URL : https://concordlibrary.org/special-collections/fin_aids/surette. Consulté le 13 novembre 2017. Robertson y fera un stage en 1932.

149 T.W. Surette, *Music and Life*, *op. cit.*, p. xiii-xvi.

Surette oppose un apprentissage contraint et douloureux au plaisir de découvrir la musique sous une forme plus simple et spontanée. Il insiste sur la nécessité de prendre plaisir à faire de la musique, même si cela ne produira pas forcément de futurs musiciens « experts » : « Nous devons avant tout enseigner à nos enfants à aimer la meilleure musique, et ensuite nous devons les former à la lire[...]»¹⁵⁰ .

La *folk music* est selon lui le meilleur matériel pour introduire le bon goût musical aux enfants, car elle constituerait le socle de la musique savante occidentale. On retrouve dans ses théories une vision évolutionniste de la musique similaire à celle du compositeur McDowell exposée dans le chapitre précédent¹⁵¹ :

La *folk-song* a été le début de ce que nous appelons «mélodie» et les meilleurs spécimens de *folk-songs* sont tout aussi parfaits à l'intérieur de leur registre restreint que les plus grandes œuvres des maîtres¹⁵² .

La vision de la *folk music* de Surette coïncide aussi avec celle proposée par les folkloristes communalistes d'Harvard :

quand nous nous souvenons que ces mélodies étaient l'énoncé spontané de peuples simples et incultes, qui, en les formant, dépendaient presque entièrement de l'instinct, nous réalisons combien la musique est un moyen intime d'expression du sentiment. Les gens qui ne savaient ni lire ni écrire et n'avaient que peu de connaissance ou d'expérience des objets artistiques étaient néanmoins capables de créer de parfaites œuvres de beauté dans le médium sonore¹⁵³.

Surette propose une analogie entre les enfants et les *folk*, qui comme eux sont « *untutored* » et font de la musique spontanément. Les *folk-songs*, parce qu'elles sont utilisées comme matériaux par les plus grands compositeurs et que leur qualité a été éprouvée par leur sélection au fil du temps, sont la musique « naturelle » vers laquelle se tourner pour préparer les enfants à apprécier la « bonne musique »¹⁵⁴ :

150 « We must first of all teach our children to love the best music, and then we must train them to read it [...] », *Ibid.*, p. 89.

151 Cf : Chapitre 1, sous-partie II.

152 T.W. Surette, *Music and Life*, *op. cit.*, pp. 9-10.

153 *Ibid.*, pp. 9-10.

154 *Ibid.*, p. 87.

Et si vous dites que les grands maîtres n'ont pas écrit de musique adaptée aux petits enfants, je répond que cette musique a néanmoins été produite par toutes les *races* dans leur enfance, qu'elle existe à profusion, qu'elle est communément appelée «*folk-songs*», que c'est la base sur laquelle repose une grande partie de la plus grande musique du monde et, enfin, que c'est le moyen naturel et même inévitable d'aborder cette grande musique¹⁵⁵.

Surette applique également à ses méthodes éducatives une représentation évolutionniste selon laquelle le sens du rythme est le premier élément à enseigner aux enfants puisque, dans l'histoire universelle de la musique, ce sens se serait développé avant la mélodie, elle-même antérieure au sens harmonique. Là encore, on note une symétrie entre ses théories et celles de McDowell et de bien d'autres théoriciens de l'époque. Le rythme doit selon lui être enseigné non pas par l'apprentissage des symboles rythmiques de la notation musicale mais par le biais de «*bodily movements*», essentiels à la fois pour l'éducation musicale des enfants et pour leur bien-être physique. Il s'inscrit ainsi dans la continuité de nombreux mouvements de la fin du XIXe siècle comme par exemple l'approche développée par le compositeur suisse Emile-Jacques Dalcroze avec sa méthode *Eurythmics*, qui introduit un concept musical par le mouvement avant d'en enseigner la représentation visuelle¹⁵⁶.

Les danses *folk* sont également pensées par les professeurs d'éducation physique réformateurs comme un exercice « naturel » et sain de par leurs supposées « vertus de simplicité, d'action vigoureuse, d'esprit sain, naturel et de plein-air ¹⁵⁷ ». Initialement, les cours de danses *folk* s'adressent plutôt aux jeunes filles, dont la physiologie y serait plus adaptée qu'à d'autres sports plus intenses ou violents, mais elles sont également enseignées aux garçons. Elles offrent une alternative vertueuse aux danses de couple qui font alors fureur dans les salles de bal des grandes villes et garantissent ainsi un certain ordre moral¹⁵⁸.

Pour Luther H. Gulick, président de l'*American Physical Education Association* de 1903 à 1906, la pratique des danses *folk* est particulièrement adaptée aux enfants

155 *Ibid.*, p. 39.

156 *Ibid.*, pp. 42-43.

157 « virtues of simplicity, vigorous action, wholesome, natural, out-of-door spirit », L.H. Gulick, *The Healthful Art of Dancing*, New York : Doubleday, Page & Company, 1910, p. 243.

158 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, *op. cit.*, p. 76.

subissant l'air vicié des villes, le manque d'activités de plein air et l'influence du matérialisme des sociétés industrielles¹⁵⁹ :

Il se produit actuellement une grande révolte contre le matérialisme, et le mouvement de danse *folk* fait partie de cette réaction. La danse *folk* signifie la quête de cela qui est idéal - la joie de vivre - ce qui est plus réel que la corvée de la vie quotidienne, ce qui rend la vie humaine intéressante et significative¹⁶⁰.

L'intérêt pour les danses *folk* s'inscrit dans un vaste mouvement prônant la nécessité d'un retour aux valeurs de la société préindustrielle et une plus grande proximité avec la nature, notamment par le biais d'activité physique de plein air. Les promoteurs des danses *folk* partagent certains idéaux du mouvement victorien de la *Muscular Christianity*, en particulier l'idée selon laquelle la santé physique, l'athlétisme, la virilité pour les garçons, la discipline et le travail d'équipe sont des devoirs moraux. C'est également à cette époque que se développent divers mouvements de jeunesse s'appuyant sur l'apprentissage d'activités pratiques dans la nature afin de développer le caractère, l'esprit d'équipe et la discipline des jeunes, tels que le scoutisme créé en 1907 par le général britannique Lord Robert Baden-Powell, qui fera un usage massif de *folk songs*.

Pour Ward Crampton, *Director of Physical Training* des *New York Public Schools* : « La danse *folk* en est venue à signifier la renaissance de l'expression des vieilles impulsions rurales fondamentales, pures et belles comme le soleil des champs¹⁶¹ ». Cette volonté de retour à « la pure humanité rustique de l'homme¹⁶² » est une réaction à l'industrialisation fulgurante du pays et fait aussi écho à la *Frontier Thesis*, théorie proposée en 1893 par l'historien Frederick Jackson Turner selon laquelle

159 Préface de Gulick dans : E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, New York : G. Schirmer, 1909, p. vii, URL : <https://archive.org/details/cu31924064232881>. Consulté le 1^{er} octobre 2017.

160 L.H. Gulick, *The Healthful Art of Dancing*, *op. cit.*, pp. 213-214.

161 « the folk dance has come to signify the revival of the expression of old fundamental rural impulses, pure and lovely as the sunshine of the fields », Préface de Ward Crampton dans : N.W. Berquist, *Swedish Folk Dances*, New York : A. S. Barnes Company, 1910, URL : <https://archive.org/details/swedishfolkdance00berqrich>. Consulté le 2 octobre 2017.

162 « the pure rustic humanity of man », *Ibid.*

le caractère américain a été forgée par le contact avec les espaces sauvages de l'Ouest et leur conquête¹⁶³.

Les *folk-songs* et les *folk-dances*, de par leur caractère rustique et leur ancienneté, sont pensées comme des formes artistiques permettant d'assurer une continuité dans la vie des individus et de reconstruire des liens entre les générations. À propos des *folk-songs*, Surette écrit par exemple :

La musique pour enfants actuelle d'une génération est inévitablement remplacée par celle de la suivante, alors que les mêmes *folk-songs* sont continuellement reproduites, et sont chantées par des générations successives d'enfants dans le monde entier¹⁶⁴.

En 1909, Jane Addams, fondatrice et directrice de la *Hull House*¹⁶⁵ de Chicago, souligne la pratique communautaire des *folk dances* et les oppose aux danses des *dance halls* dont l'attrait auprès des jeunes nuit à la cohésion sociale intergénérationnelle :

Sans doute jamais auparavant les plaisirs des jeunes et des personnes mûres ne sont devenus si nettement séparés que dans la ville moderne [...] Les salles de danse publiques remplies de jeunes frivoles et irresponsables dans une recherche fiévreuse de plaisir ne sont qu'un triste substitut aux anciennes danses sur la place du village auxquelles participaient toutes les personnes plus âgées du village¹⁶⁶.

La représentation des danses *folk* et des *folk songs* comme une forme artistique idéale pour insuffler un esprit de coopération chez les enfants renvoie au modèle théorique des folkloristes communalistes d'Harvard pour qui le *folk* est par essence communautaire. En 1909, Gulick écrit par exemple que les danses *folk* contiennent « les expériences émotionnelles de la *race* » :

163 Cf : Chapitre 3, sous-partie I.

164 T.W. Surette, *Music and Life*, *op. cit.*, p. 45.

165 L'une des toutes premières et des plus progressistes *settlement houses* des États-Unis, la *Hull House* est aussi une institution pionnière dans l'enseignement des *folk dances*. Cf : « Hull House - New World Encyclopedia », [s.d.]. URL : http://web.newworldencyclopedia.org/entry/Hull_House. Consulté le 19 novembre 2017.

166 Jane Addams, 1909, citée d'après M. Lausevic, *Balkan Fascination*, *op. cit.*, pp. 77.

Il y a un lien entre la *folk-dance* et un amour du plein air, de la vigueur et de la joie de l'activité pour elle-même, de la coopération avec les autres dans des exercices de beauté rythmique¹⁶⁷.

Cette idée est au fondement de l'enseignement de *folk songs* et de *folk dances* internationales dans les écoles ainsi que dans les programmes sociaux des *Settlement Houses*.

IV. 3. Usages sociaux et éducatifs d'un répertoire *folk* international : promouvoir le pluralisme culturel et américaniser les immigrants.

La pratique des chants et surtout des danses *folk* est attestée dans les programmes d'une vingtaine de *Settlement Houses* implantées aux quatre coins du pays. S'y ajoutent d'autres établissements, comme le *Henry Street Settlement*, dont les archives témoignent de la pratique de ces répertoires sans pour autant qu'elle soit inscrite dans les programmes. L'usage des danses et chants *folk* semble donc très largement répandu au sein des *Settlement Houses*, ils sont enseignés de manière régulière et présentés lors de festivals, concours et soirées dansantes¹⁶⁸.

Contrairement au répertoire exclusivement anglo-américain enseigné dans les *Settlement Schools* des Appalaches, la plupart des établissements installés en milieu urbain proposent un répertoire international censé représenter les origines des immigrants récents à qui s'adressent les *Settlement Houses*. Les vagues de migration vers les États-Unis du tournant du XXe siècle se démarquent en effet des précédentes par l'origine des nouveaux venus désormais majoritairement issus de pays d'Europe du Sud et de l'Est. Immigrants britanniques, néerlandais, allemands ou suédois – anglo-saxons et saxons – sont alors supplantés par des familles d'origines italienne, polonaise,

167 « the emotional experiences of the race » ; Préface de Gulick dans : E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, op. cit., p. vii.

168 R.A. Woods, A.J. Kennedy, *The Settlement Horizon: a National Estimate*, New York : The Russell Sage Foundation, 1922, URL : <https://archive.org/details/settlementhoriz01woodgoog>. Consulté le 4 octobre 2017.

russe, grecque, etc¹⁶⁹. Les *settlement workers* encouragent la pratique de ces répertoires *folk* car elle permettrait de résoudre une série de problèmes sociaux liés à l'arrivée massive de ces immigrants d'origines plus diverses qu'auparavant. L'objectif des *settlement workers* est double et à première vue contradictoire : encourager le pluralisme culturel et américaniser ces immigrants récents.

L'usage des *folk songs* et danses est motivé par l'idée selon laquelle ces répertoires permettraient de rétablir un sentiment d'appartenance communautaire chez les immigrants récents et de renforcer les liens intergénérationnels. Lillian Wald, fondatrice du *Henry Street Settlement* dans le Lower East Side de New York – *settlement* où Robertson sera chargée des activités musicales en 1935 – déplore en 1915 la perte pour la nation que représente l'abandon par les jeunes immigrants de leurs traditions nationales :

Notre perte est grande quand un américanisme superficiel est accepté par l'immigrant nouvellement arrivé, et ses traditions et héros nationaux sont impitoyablement mis de côté¹⁷⁰.

Wald oppose les traditions nationales de l'Ancien Monde à une culture industrielle américaine qu'elle considère superficielle. La volonté de maintenir un lien avec les traditions culturelles de l'Ancien Monde est une idée récurrente dans les écrits des promoteurs de l'enseignement des *folk songs* et *dances*. En 1902 déjà, Jane Byrd Radcliffe-Whitehead écrivait à propos de sa collection de *folk songs* pour enfants que :

Cette présente collection a pour origine l'idée de familiariser les enfants du nouveau monde avec certains des chants qui, dans le vieux monde, ont longtemps conservés l'affection des gens.[...] ¹⁷¹.

Gulick souligne les conséquences de l'immigration sur les liens entre les générations :

L'une des choses les plus tristes en ce qui concerne l'immigration est la rupture des enfants avec les traditions de leurs parents, laissant les parents, qui sont trop vieux pour s'adapter aux conditions d'un nouveau pays,

169 Cf : chapitre 3, sous-partie II.

170 Cité d'après, M. Lausevic, *Balkan Fascination*, op. cit., p. 77.

171 J.B. Radcliffe-Whitehead, *Folk-songs and other Songs for Children*, op. cit., p. i.

solitaires et incompris par leurs propres enfants. Les jeunes enfants américains délurés d'origine étrangère ne comprennent pas leur propre contexte historique, ne comprennent pas leurs parents, ne le sens des traditions et coutumes familiales¹⁷².

Les répertoires *folk* serviraient ainsi également à assurer la cohésion intergénérationnelle au sein des divers groupes d'immigrés. Dans la pratique, cette idée se traduit par l'organisation par les *settlement houses* de festivals de danses et chants *folk* censés représenter les répertoires spécifiques de tel ou tel groupe ethnique¹⁷³. L'ouvrage *Swedish Folk Dances* de William Nils Berquist, professeur d'éducation physique des *New York Public Schools*, s'inscrit dans cette approche : les danses qui y sont présentées sont « genuine », l'auteur « les dansait comme ses aïeux le faisaient en Suède même¹⁷⁴. »

Dans les écoles privées et publiques ne s'adressant pas spécifiquement aux immigrés récents, les chants et danses *folk* enseignés sont également issus de diverses traditions européennes. Ils sont enseignés dans le but d'encourager les enfants à la tolérance inter-ethnique. Les éducateurs considèrent en effet la pratique des répertoires *folk* comme un vecteur privilégié pour enseigner aux enfants les valeurs progressistes de tolérance et d'ouverture sur le monde, comme en témoigne Gulick :

Voir un groupe de personnes nées à l'étranger qui coopèrent pour nous apporter non seulement leur travail, mais leur littérature, leur musique, leur danse *folk*, c'est comprendre quelque chose de ce qui se passe en rapport avec le mouvement de danse *folk*. Cela fait sentir aux gens qu'ils «trouvent leur place», qu'ils sont reconnus, que l'ancien est utilisé dans la construction du nouveau¹⁷⁵.

La pratique de *folk songs* et *folk dances* internationaux est aussi utilisée comme un moyen pour américaniser les immigrants récents par la transmission de valeurs de

172 Préface de Gulick dans : E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, op. cit., p. vii.

173 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, op. cit., pp. 78-79.

174 « danced them as his forefathers did in Sweden itself », N.W. Berquist, *Swedish Folk Dances*, op. cit., p. 1.

175 Préface de Gulick dans : E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, op. cit., p. vii.

tolérance et de solidarité. En parallèle de l'idée d'enseigner aux immigrants les danses de leur propre pays d'origine, les éducateurs proposent également de mélanger les chants et danses de diverses origines et de les enseigner à tous les immigrants indépendamment des leurs. Des immigrants italiens ou polonais peuvent ainsi être encouragés à apprendre des chants et danses hongrois ou russes. À la *Hull House* de Chicago, un spectacle de danse *folk* grecque est organisé en 1906. Comme le nombre de résidents grecs est assez faible, ceux d'origines différentes sont invités à danser avec eux¹⁷⁶. Ce type de pratique, en complet décalage avec l'approche des défenseurs de l'idée d'authenticité *folk* par la pureté raciale, reflète la manière dont les éducateurs et les travailleurs sociaux des *Settlement Houses* conçoivent l'américanité. Les éducateurs encouragent ainsi la pratique de diverses danses par des immigrants de différentes origines afin de susciter un esprit de camaraderie et de « fraternité universelle¹⁷⁷ ». Le rapport d'une soirée de danse organisée en 1906 par les *Settlement House Chicago Commons* témoigne bien de cette vision pluraliste de l'américanité :

Là, sur la scène, se trouvaient leurs propres représentants qui chantaient et dansaient à la façon de leurs pays d'origine. La danse gracieusement délicate des enfants italiens, les costumes gais et les mouvements chevaleresques des Norvégiens, les plaids et les révérences des majestueuses dames écossaises, le tourbillon grec des jupes des hommes, ponctués de la musique du club de mandoline, des chœurs de la chorale, et des chants de toutes les nations, ont élevés chacun au-dessus de petit patriotisme et ont mêlé tous les cœurs dans l'esprit de bon voisinage de notre citoyenneté internationale américaine¹⁷⁸.

L'américanité est perçue comme le produit du mélange des « *songs of all nations* » et de l'esprit démocratique qui en découle. Cette représentation de l'identité américaine comme comprenant de multiples identités ethniques est très progressiste pour l'époque et entre en porte-à-faux avec le nativisme Anglo-centré, voire anglo-saxon, qui fait alors de nombreux adeptes.

176 D.A. Freeman, M.L. McCree, *Eighty Years at Hull-House, Chicago : Quadrangle Books 1969.*, p. 114.

177 Expression employée par Lilian Wald dans le *Report of the Henry Street Settlement, 1893-1914*, cité d'après M. Lausevic, *Balkan Fascination, op. cit.*

178 Extrait d'une brochure de la *Settlement House Chicago Commons* rapportant une soirée de danses *folk* en 1906. Cité d'après L.J. Tomko, *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*, Bloomington : Indiana University Press, 1999, p. 169.

Cette construction d'une américanité pluri-ethnique passe cependant par une recontextualisation des différents folklores nationaux permettant la création nécessaire d'une culture commune¹⁷⁹. Les éducateurs des années 1900-1910 considèrent en effet pour la plupart qu'il n'existe pas de *folk music* américaine :

En Amérique, à l'exception des mélodies noires et indiennes, quelques chants de collège, et quelques autres, nous ne pouvons que difficilement être dit avoir des *folk-songs*. Savoir si c'est dû au manque de temps, aux conditions instables ou à l'agitation de la vie américaine qui serait nuisible à un art indigène est une question intéressante. Quelle influence l'afflux et le mélange perpétuels de sang allemand, slave et italien pourra avoir sur la vie nationale telle qu'elle s'exprime dans la musique, le futur seul peut le révéler¹⁸⁰.

Il est donc nécessaire d'inventer une culture américaine à partir de l'intégration des folklores de l'Ancien Monde. La vision inclusive des éducateurs suppose également de briser les barrières communautaristes, comme l'illustre cet extrait d'un rapport du *Settlement Movement* de 1922 :

Le poids de l'expérience montre que, dans toutes les conditions excepté les plus extrêmes, le voisinage peut être en partie et, par moments complètement, porté à un niveau où les barrières de race et de tradition commencent à perdre leur pouvoir d'isolement, où un langage commun, chargé d'un sens riche, devient le moyen des échanges entre différents groupes raciaux¹⁸¹.

Les méthodes de collecte et d'enseignement des danses et chants *folk*, leur arrangement et la sélection des répertoires à enseigner, montrent que l'intérêt des éducateurs n'est pas tant de reproduire fidèlement tel ou tel folklore, mais au contraire de l'adapter à leurs besoins éducatifs¹⁸². Les professeurs de danses *folk* emploient diverses sources pour constituer leur répertoire. Les professeurs à la stature nationale voyagent généralement en Europe pour y apprendre les vieilles danses. C'est par exemple le cas d'Elizabeth Burchenal et de Mary Wood Hinman. Burchenal est enseignante à Columbia de 1902 à 1905, secrétaire exécutive de la *Girl's Branch* de la

179 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, op. cit., p. 83.

180 J.B. Radcliffe-Whitehead, *Folk-Songs and Other Songs for Children*, op. cit., p. i.

181 R.A. Woods, A.J. Kennedy, *The Settlement Horizon: a National Estimate*, op.cit., p. 340.

182 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, op. cit., p. 108-129.

New York Public Schools Athletic League de 1905 à 1916, inspectrice des activités physique pour le *New York Department of Education* de 1909 à 1916 et fondatrice en 1905 du *Folk Dance Committee*. Entre les années 1900 et 1920, elle publie une dizaine de manuels de danse à destination des professeurs d'éducation physique et est considérée comme l'une des principales promotrices de l'enseignement des danses *folk*¹⁸³. Mary Wood Hinman est l'une des premières enseignantes professionnelles de danses *folk* aux États-Unis. Elle donne des cours dès la fin du XIXe siècle dans les *Settlement Houses* de Chicago.

Toutes deux participent aux cours de Sharp en Angleterre, mais seule Burchenal collecte des danses elle-même sur le terrain, en Europe comme aux États-Unis. À l'exception de cette dernière, très influente, la connaissance des *folk dances* de la plupart des enseignants passe par la médiation d'intellectuels ayant au préalable sélectionné et arrangé les danses. Les éducateurs américains se rendant en Europe n'ont que rarement l'occasion d'observer la pratique des danses *folk* en contexte et lorsque c'est le cas, ils sont souvent déçus de constater que ces danses sont en voie de disparition et progressivement remplacées par les danses de salon. En 1911, Gulick écrit à propos de son séjour en Allemagne :

La publicité d'une kermesse dans un petit village perdu en Allemagne était prometteuse, mais en réalité, ce n'était rien d'autre qu'une journée entière de valse et de *dance hall* accompagnée d'une forte consommation de bière. Les vieux costumes pittoresques propres à la localité auraient été aussi déplacés que dans n'importe quelle autre salle de bal¹⁸⁴.

La plupart des enseignants américains ne voyagent cependant pas en Europe. Ils apprennent les danses en suivant les cours et formations de ceux qui s'y sont rendus.

Louis Chalif, danseur russe installé aux États-Unis, proche de Gulick et fondateur de la *Normal School of Dance* de New York, est l'un des enseignants ayant le plus d'influence aux États-Unis aux côtés de Burchenal et Hinman. Ses manuels de danse sont largement diffusés, il forme de nombreux enseignants et enseigne également

183 Son premier manuel est publié en 1909, nous en avons déjà cité la préface par Gulick : E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, *op.cit.*

184 L.H. Gulick, *The Healthful Art of Dancing*, *op. cit.*, p. 188.

dans certaines *Settlement Houses*. Son approche des danses *folk* est révélatrice de la manière dont les répertoires sont souvent adaptés et arrangés pour correspondre aux goûts et aux besoins des enseignants américains sans forcément prendre en compte les formes originales. Comme dans les recueils de danse de Sharp, les instructions concernant les pas et les figures dansées sont accompagnées d'arrangements musicaux pour piano ne correspondant que rarement aux musiques et instrumentations traditionnellement associées aux danses. L'usage du piano répond sans doute à des raisons pratiques : cela compliquerait la tâche des éducateurs s'ils devaient faire appel à des joueurs de cornemuse à chaque fois qu'ils enseignent une danse écossaise. Dans l'un de ses manuels, Chalif propose une « *Hungarian Folk melody* » comme accompagnement pour une « *Bulgarian Folk dance* »¹⁸⁵. Les danses et la musique d'accompagnement sont ainsi généralement traitées comme des unités séparées.

Les éducateurs n'accordent pas non plus une grande importance au style d'interprétation des musiques d'accompagnement, en témoigne le peu d'indications concernant la manière de jouer, les ornements possibles etc¹⁸⁶. Dans son manuel de danse, Burchenal donne des instructions très vagues concernant le style d'interprétation des musiques d'accompagnement : « Prenez un musicien capable de ressentir la qualité *folk* de la musique et de l'exprimer avec du charme et un rythme irrésistible¹⁸⁷. ». Cette indication suggère cependant que pour Burchenal – qui a collecté en équipe avec sa sœur, l'une notant la musique, l'autre les danses – tous les musiciens ne sont pas qualifiés pour jouer dans un style *folk*.

L'utilisation du phonographe dans les cours de danse, qui se développe dans les années 1910, ne conduit pas encore les éducateurs à employer des musiques plus étroitement liées aux danses qu'ils enseignent. Les enregistrements destinés à l'enseignement des *folk dances* sortis par Victor en 1916 sous la direction de Burchenal et Cecil Sharp sont interprétés par la fanfare du label et non pas par des musiciens issus

185 L.H. Chalif, *Folk Dances of Different Nations*, Vol. 3., New York : L.H. Chalif, 1926, p. 37 ; M.

Lausevic, *Balkan Fascination*, *op. cit.*, p. 101.

186 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, *op. cit.*, p. 117.

187 « Have a musician who can feel the folk quality of the music and express it with charm and irresistible rhythm. », E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, *op. cit.*, p. 1.

des régions dont sont originaires les danses¹⁸⁸. Les éducateurs ne se tournent pas non plus, à l'exception de Burchenal, vers les groupes d'immigrants à qui s'adressent leurs enseignements pour obtenir des informations sur les styles d'interprétation ou sur les pas de danse de leur pays d'origine¹⁸⁹.

Les éducateurs semblent avoir une vision de la *folk music* (danses et chants) proche de celle des compositeurs romantiques pour qui le style est moins important que la mélodie. Si un voyage en Europe est jugé préférable pour l'apprentissage des *folk dances*, les éducateurs ne se soucient pas du fait que les matériaux qu'ils emploient ont déjà été arrangés par les folkloristes ou enseignants comme Sharp. L'origine européenne et l'ancienneté des *folk dances* est ce qui importe le plus aux yeux des éducateurs et ce qui fait leur authenticité, en opposition à celles des *dance halls* modernes. Les éducateurs opposent souvent les folklores européens, et l'esprit ancestral et communautaire qu'ils sont censés véhiculer, à la relative jeunesse et à la superficialité de la culture américaine moderne. Les danses *folk* d'Europe – même si celles utilisées par les éducateurs sont déconnectées de leur contexte culturel, saisonnier voire rituel de performance¹⁹⁰ et arrangées par des musiciens savants – sont pensées comme plus authentiques que les danses de bal américaines et donc plus aptes à fonder l'américanité.

Les danses *folk* ne sont pas toutes adaptées au projet des éducateurs, ces derniers sélectionnent les matériaux selon des critères techniques, mais aussi idéologiques. En ce qui concerne les critères techniques, la *Playground Association of America* fondée par Gulick mène dans les années 1900 une étude sur la nature des différents lieux où se déroulent les cours de *folk dance*. Les spécificités des cours de récréation – espace disponible, terre battue ou pelouse – ou des salles de danse entrent en ligne de compte

188 « The Victor Educational Department Meets », *Talking Machine World*, Pub. par Edward Lyman Bill, New York, février 1916, p. 11. URL :

https://archive.org/stream/talkingmachinewo12bill/talkingmachinewo12bill_djvu.txt. Consulté le 23 octobre ; « Folk and Country Dances », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, mai 1916, p. 58. URL :

https://archive.org/stream/talkingmachinewo12bill/talkingmachinewo12bill_djvu.txt.

189 M. Lausevic, *Balkan Fascination*, *op. cit.*, p. 109.

190 Dès 1908, certains commentateurs critiquent le manque de mise en contexte des danses et chants *folk* par les éducateurs et les encouragent à donner aux enfants une introduction à l'histoire des nations dont sont originaires les danses qu'ils enseignent. *Ibid.*, p. 112-113.

dans la sélection des danses¹⁹¹. Le type d'exercices physiques que requièrent les danses et la possibilité pour les enfants d'y participer de concert constituent d'autres critères techniques importants pour Gulick¹⁹².

La sélection des *folk dances* dépend aussi des systèmes de représentation des éducateurs et de ce qu'ils considèrent comme étant de la bonne *folk dance* d'un point de vue esthétique, mais aussi culturel. Si les éducateurs ont une idée beaucoup plus inclusive des matériaux adéquats pour former la base d'un répertoire américain de chants et danses *folk* que celle des folkloristes anglo-centrés, les nations sélectionnées sont néanmoins limitées en grande majorité aux pays d'Europe, en particulier d'Europe du nord. Burchenal propose par exemple la sélection de folklore nationaux suivante :

« Norway, Sweden, Denmark, Russia, Bohemia, Hungary, Italy, England, Scotland and Ireland¹⁹³ ».

Gulick rejette quant à lui les danses de Java, car leurs mouvements seraient trop étroits pour servir l'objectif physiologique de son enseignement¹⁹⁴ et les danses indiennes car elles donneraient de mauvaises habitudes de postures¹⁹⁵. Des raisons d'ordre moral et culturel motivent en revanche son rejet des « love dances of the East »¹⁹⁶ :

Il a aussi été jugé nécessaire d'éviter d'utiliser un grand nombre de *folk dances* en raison de leur caractère inapproprié du point de vue émotionnel. Par exemple, les *love dances* de l'Est, aussi bénéfiques qu'elles puissent être du point de vue des mouvements corporels, sont totalement inappropriées du point de vue de leur contenu émotionnel et de leur relation avec les valeurs morales de notre civilisation¹⁹⁷.

On trouve dans les manuels de danses quelques occurrences de danses attribuées aux Japonais, Chinois, Egyptiens, Indiens, Noirs-Américains ou Amérindiens, en particulier dans les cours privés de danses *folk* de Chalif, mais elles restent très

191 *Ibid.*, p. 243.

192 *Ibid.*, pp. 38-48.

193 E. Burchenal, *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, *op. cit.*, p. i.

194 L.H. Gulick, *The Healthful Art of Dancing*, *op. cit.*, p. 39.

195 *Ibid.*, p. 40

196 Impossible de déterminer de quel « Est » il s'agit.

197 L.H. Gulick, *The Healthful Art of Dancing*, *op. cit.*, p. 40.

exceptionnelles. Les danses grecques constituent un cas particulier. Elles sont longtemps exclues des cours de danses *folk*. La Grèce est alors orientale et exotique. Cependant, elle est aussi pensée comme berceau de la civilisation occidentale ; les danses antiques grecques constituent un genre de danse distinct dont le statut *folk* est incertain. Hinman les enseigne cependant dans ses classes et Gulick les mentionne dans son traité de 1911. Une photographie empruntée à Hinman d'une jeune fille en costume d'inspiration antique (longue toge blanche drapée et nouée à la taille d'un bandeau rouge et sandales spartiates) légendée « Greek Dance » y est notamment reproduite. Gulick écrit plus loin, à propos d'une danse funéraire grecque, que l'on peut y voir : « dignité, révérence, mystère, et chagrin rendus avec éloquence¹⁹⁸ ».

Pour les éducateurs, l'absence de folklore spécifiquement américain s'explique par la dimension communautaire du *folk* qui en fait justement toute la valeur, alors que l'immigration individuelle cause la rupture de ces liens communautaires :

Alors que notre nation américain inclut en son sein des représentants de la plupart des peuples au monde, nous possédons moins de la *folk music*, des *folk dances*, folklore, *folk games*, *folk festivals* du monde que n'importe lequel des peuples à partir desquels nous sommes constitués. La raison en tient partiellement en ce que ces expressions *folk* sont des héritages sociaux portés par une communauté en tant qu'un tout : quand les individus migrent les coutumes sociales sont perdues¹⁹⁹.

La ré-introduction des danses et chants *folk* d'Europe serait donc un outil critique pour recréer ces liens et pour construire, en les partageant, un folklore américain pluri-culturel véhiculant les valeurs démocratiques et solidaires chères aux progressistes.

L'objectif des éducateurs, contrairement à celui des folkloristes, n'est pas d'étudier les danses et chants *folk* en eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais de les utiliser comme vecteurs de valeurs et outils pour le développement du bien-être physique et psychologique. Leur objectif éducatif explique peut-être en partie pourquoi ils ne collectent que très rarement ces danses sur le terrain et ne sont pas concernés par

198 « dignity, reverence, mystery, and sorrow eloquently portrayed », *Ibid.*, p. 70 et 222.

199 L.H. Gulick, *The Healthful Art of Dancing*, op. cit., pp. 5-6.

démontrer l'authenticité *folk* des matériaux qu'ils enseignent au-delà d'un niveau symbolique. Les éducateurs ne cherchent pas à fonder une identité américaine racialement homogène fondée sur une série de représentations intellectuelles, mais à répondre aux problèmes concrets qu'ils observent dans les écoles et dans les *Settlement Houses*, à savoir la nécessité de construire une américanité pluri-culturelle permettant d'y intégrer toutes les origines ethniques présentes dans les grandes villes industrielles et en particulier dans les quartiers pauvres où sont implantées les *Settlement Houses*.

L'approche des éducateurs est très différente de celle des folkloristes littéraires d'Harvard et de l'*American Folklore Society*. Leur modèle d'*American Folk Music* renvoie à l'idéologie du pluralisme culturel, elle sera constituée par le produit d'une multitude de traditions majoritairement européennes qui, prises séparément, ne sont pas américaines, mais le deviennent lorsqu'elles sont mises en commun pour servir à l'insertion des divers groupes ethniques récemment immigrés. Alors que les folkloristes universitaires cherchent à fonder une *American Folk Music* à l'origine ethno-linguistique homogène, les éducateurs construisent l'américanité en mélangeant diverses traditions par le biais d'une décontextualisation et d'une pratique en communauté. Nous n'avons trouvé aucune mention ni usage par les éducateurs des travaux de folkloristes ou autres collecteurs américains proposant un modèle d'*American folk music* fondé sur un seul groupe ethnique. Le modèle de l'*American folk music* WASP des Appalaches est par exemple largement ignoré dans les *settlements* urbains. Cependant, malgré leur volonté pluri-culturelle, les objectifs d'américanisation des éducateurs, américanisation qui inclut de façon centrale la maîtrise de l'anglais standard américain, imposent un caractère nécessairement anglo-centré du point de vue linguistique à leurs usages du *folk* : les *folk songs* sont par exemple systématiquement traduites.

Synthèse :

Dans ce chapitre, nous avons vu que l'anglo-centrisme constitue une voie médiane, un moyen de résoudre la tension entre la nécessité d'ancrer la *folk music* américaine dans le modèle civilisationnel européen, pour légitimer son étude et ses usages, tout en faisant face à l'impossibilité de faire du *folk* américain un *folk* anglais. Au tournant du XXe siècle, les folkloristes et les éducateurs, si leurs objectifs et leurs méthodes divergent, ont ainsi recours à une approche anglo-centrée pour fonder leur projet d'américanisation. L'invention de la *folk music* américaine comme objet d'étude par les folkloristes passe à la fois par l'affiliation de cette dernière aux ballades anglaises et par la mise en évidence de propriétés purement américaines liées au terroir rural des Appalaches et à la qualité de pionniers de ses habitants, tandis que les éducateurs forgent une *folk music* reflétant le pluralisme culturel de l'Amérique moderne et urbaine tout en l'insérant dans un projet d'américanisation incluant l'anglicisation linguistique des immigrants.

Si le lien entre le développement des *Settlements* ruraux et les campagnes de collecte dans les Appalaches a été mis en évidence depuis la fin des années 1980²⁰⁰, l'historiographie néglige le pendant urbain à ces entreprises d'ingénierie sociale et leur rôle dans l'invention de l'*American folk music*, sans doute parce que le modèle qu'il propose laisse nécessairement de côté les critères d'authenticité liés au caractère rural du terroir et à l'homogénéité des populations faisant la *folk music*. L'approche des éducateurs des villes relève pourtant du même cadre interprétatif de la *folk music* comme musique des origines que celle des folkloristes *antiquarians*.

Cependant, les folkloristes *antiquarians* s'imaginent accéder à un isolat culturel préservant les ancêtres de la nation dans une authenticité anhistorique et collectent directement auprès d'eux une musique intouchée par la modernité, tandis que les éducateurs des *settlements* urbains pensent devoir avant tout reconnecter leurs immigrés

200 D. Whisnant, *All that Is Native and Fine*, op. cit.

récents déracinés à leurs traditions perverties par l'exode et la modernité urbaine pour en faire des *folk*, avant de les refonder dans un agrégat dominé par des valeurs anglo-centrées.

Cela explique pourquoi les *Settlements* ruraux deviennent des points autour desquels gravitent les folkloristes, alors que personne ne collecte les musiques des immigrés directement auprès d'eux, les éducateurs se réfèrent à des recueils de transcriptions d'origine européenne.

Lorsqu'en 1935, Robertson organisera des activités musicales au *Henry Street Settlement* du Lower East Side de New York, le modèle d'*American folk music* qu'elle emploiera sera bien différent de celui des éducateurs des années 1900-1910. Elle rejettera les recueils de chants ne prenant pas en compte les styles d'interprétation des populations à qui ils sont adressés, collectera directement auprès des populations juives récemment immigrées du *Settlement*, et leur proposera des chants américains dont le caractère fédérateur aura été prouvé par leur grand succès populaire. Le rôle des acteurs que nous allons étudier dans le prochain chapitre est crucial dans ces évolutions.

Chapitre 3 : La popularisation de l'idée d'*American Folk Music* dans une nation divisée.

Les inventeurs de la *folk music* américaine ne sont pas tous des compositeurs savants, des universitaires ou des éducateurs. Entre les années 1890 et 1920, d'autres acteurs collectent, catégorisent et diffusent des musiques qu'ils construisent aussi comme *folk* et américaines, en s'appuyant en partie sur certains critères du paradigme analytique folklorique. Ces acteurs-popularisateurs, que l'on qualifiera de collecteurs-vulgarisateurs¹, se distinguent des acteurs savants par leur volonté de populariser auprès du grand public les *folk musics* sans forcément les passer au filtre des conventions de la musique savante. La *folk music* américaine qui se répandra auprès du grand public devra dans l'ensemble plus à leurs activités qu'à celles des savants. Si beaucoup d'entre eux abordent les musiques de groupes ethniques et de régions des États-Unis alors ignorées par les folkloristes littéraires, une ambiguïté est cependant maintenue : quelle américanité attribuent-ils à ces musiques ?

Nous verrons que les collecteurs vulgarisateurs s'appuient en partie sur des formes de représentations issues de la culture de divertissement. Charles Lummis et John Lomax utilisent par exemple l'épopée du Far West et, surtout en ce qui concerne le second, l'image populaire du cowboy, pour construire une *folk music* plus moderne et américaine que les ballades anglaises des Appalaches.

Les agents de l'industrie du phonographe jouent également un rôle important dans le façonnement de l'*American folk music*. A partir des années 1890, ils introduisent diverses catégories musicales afin de segmenter le marché du phonographe en différents segments de consommateurs. Ces catégories, ou genres, liées à des distinctions de classes (musiques de divertissement, musiques d'art) et/ou ethniques et raciales (*foreign records/ race records*) répondent à des logiques commerciales et sont donc – en tout cas

1 Les spécificités de cette catégorie de collecteurs et popularisateurs sera discutée dans la première sous-partie de ce chapitre.

à première vue – moins tributaires des questions identitaires qui occupent les compositeurs, folkloristes et collecteurs-vulgarisateurs. A partir des années 1920, l'émergence d'un nouveau marché destiné aux populations rurales contribuera cependant à la construction d'une ségrégation musicale qui se voit théorisée au même moment dans les travaux des chercheurs spécialistes par la réification d'une *Negro folk music* ontologiquement distincte de la *folk music* blanche. Dans les années 1930, Robertson et ses collègues utiliseront eux-même plusieurs des catégories musicales inventées par l'industrie du phonographe. ; il y a donc porosité entre les travaux des chercheurs et ceux des popularisateurs.

Comment ces différents contributeurs à la popularisation de l'idée d'*American folk music* se positionnent-ils au sein des divisions raciales, ethniques et de classes de la société américaine ?

I. Les travaux de deux collecteurs vulgarisateurs : Charles F. Lummis et John A. Lomax.

Pendant que les folkloristes childiens exhument les ballades anglaises des Appalaches, Lummis et Lomax choisissent d'autres terrains où collecter des musiques représentant une américanité plus distante de l'Europe. Car si les Appalaches ont représenté la première Frontière de l'épopée américaine, à la fin du XIXe siècle, cette première Frontière est dépassée depuis longtemps et supplantée dans l'imaginaire par les grands espaces du *Far West*.

La notion de Frontière renvoie à un vaste courant esthétique et idéologique apparu dès l'époque coloniale, le « mythe de la Frontière », qui définit l'avancée vers l'Ouest, la conquête du monde sauvage et la soumission des populations amérindiennes comme fondements de l'identité culturelle et politique américaine². Lors de l'exposition universelle de Chicago en 1893, l'historien Frederick Jackson Turner présente son essai « *The Significance of the Frontier in American History* » :

L'avancée de la frontière a signifié un mouvement constant d'éloignement de l'influence de l'Europe... Et étudier cette avancée, les hommes qui ont grandi dans ces conditions, et ses conséquences politiques, économiques et sociales, revient à étudier la partie vraiment américaine de notre histoire³.

Pour s'adapter à la nature sauvage de l'Ouest, les pionniers auraient abandonné les coutumes européennes devenues inutiles, développé un esprit individualiste et ainsi généré la démocratie américaine. La frontière est alors pensée par Turner et ses contemporains comme le point de rencontre entre la sauvagerie et la civilisation, qui aurait permis de forger l'exceptionnalisme américain et assurer la pérennité de la nation. Les terres disponibles à l'Ouest du Mississippi – une fois les Amérindiens neutralisés – rendraient également possible l'idéal jeffersonnien d'une société agrarienne composée de petits fermiers propriétaires et indépendants auquel était attaché Turner et que l'on

2 R. Slotkin, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, New York : Harper Perennial, 1994. ; R. Slotkin, *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman : University of Oklahoma Press, 1998.

3 F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, 1893. URL : <https://www.historians.org/about-aha-and-membership/aha-history-and-archives/historical-archives/the-significance-of-the-frontier-in-american-history>, consulté le 6 février 2015.

retrouve aussi dans les idéaux ruralistes de nombreux inventeurs de l'*American Folk Music*.

Au moment où Turner présente ses travaux, les États-Unis traversent une grave crise économique et sociale due selon lui à la « fermeture de la frontière ». Dans les années 1890, les derniers espaces des Grandes Plaines ont en effet été colonisés, le chemin de fer relie la côte atlantique à la côte pacifique, et le massacre de *Wounded Knee* en décembre 1890 marque la fin du « problème indien ». Même si la conquête de l'Ouest appartient à une histoire récente, Turner fonde sa définition de l'identité américaine en tournant son regard vers le passé afin d'y trouver des solutions pour l'avenir, et d'encourager la poursuite de l'expansion coloniale qui se tournera dans les années suivantes encore plus à l'Ouest vers les Philippines et au Sud dans les Caraïbes.

L'entremêlement d'une vision triomphaliste de la conquête et d'un sentiment de nostalgie pour un monde idéalisé qui disparaît fait de la Frontière un espace idéal pour la construction de l'épopée nationale⁴. L'homme y possède les qualités pastorales du *folk* selon la tradition herderienne, tout en incarnant une version plus moderne et américanisée. C'est dans ce vaste terrain que Lummis et Lomax vont construire leur *folk music* américaine. Pourquoi se tournent-ils vers l'Ouest américain ? Comment diffusent-ils leur travaux et pourquoi, en dépit de leur similarité, ceux de Lomax auront-ils une plus grande postérité et influence à la fois dans la culture populaire et la culture scientifique que ceux de Lummis ?

I.1. De Harvard à la Frontière.

Lummis et Lomax, tous deux formés à Harvard, font cependant toute leur carrière hors de l'université. Ils se distinguent de leurs collègues universitaires par leurs choix de terrain, leurs méthodes de collecte et leurs rapports avec leurs informateurs, ils utilisent en effet leur proximité avec ces derniers pour légitimer leurs travaux.

4 La focalisation sur le front de l'Ouest a aussi l'avantage d'occulter les ravages de la guerre de Sécession. B.E. Levy, *Frontier Figures*, *op. cit.*

Lummis, originaire du Massachusetts, se passionne pour l'histoire de l'art et l'archéologie et suit les cours de Charles Eliot Norton, premier détenteur d'une chaire d'histoire de l'art à Harvard⁵. A 25 ans, il rejoint Los Angeles à pied pour « apprendre plus du pays et de son peuple que ce qu'un voyage en train pourrait jamais enseigner » et faire l'expérience de « la joie physique que seul le piéton confirmé connaît »⁶. De septembre 1884 à février 1885, il parcourt plus de 3500 miles de Cincinnati à Los Angeles en passant par le Missouri, le Kansas, le Colorado, l'Arizona, et le Nouveau Mexique. Ses récits de voyages sont publiés au fur et à mesure dans le *Chilicthe Leader* et le *Los Angeles Times* ; Lummis devient un véritable phénomène national, la démonstration vivante qu'en tout Américain sommeille un homme de la Frontière⁷.

Ses articles mettent en scène des « paysages spectaculaires », les « antiquités archéologiques » et les « populations exotiques » (les Amérindiens et les « *Mexicanos* ») qu'il rencontre durant son voyage. Mais surtout, ils présentent l'expérience « d'un homme qui est allé au delà des barrières de la civilisation, et en était ravi⁸ ». Sa « randonnée à travers le continent » est présentée comme un défi athlétique lui permettant de se régénérer en dehors de la civilisation. Son passage du monde civilisé – la société industrielle des grandes villes du Nord-Est – à celui des régions plus sauvages de l'Ouest – dont le Colorado marque selon lui la démarcation – est décrit en termes héroïques témoignant de sa virilité⁹.

C'est lors d'une escale dans une hacienda de Santa Fe que Lummis découvrira pour la première fois les chants des bergers du Nouveau-Mexique qu'il collectera et publiera quelques années plus tard.

5 Norton est également président de l'*Archaeological Institute of America* fondé en 1879 à Boston et partisan du *Arts and Crafts Movement* (Mouvement international qui se développe dans le domaine des beaux-arts et des arts décoratifs entre les années 1880 et 1910 en réaction à l'industrialisation de l'art.). Norton encourage la sauvegarde et l'étude des arts pour comprendre les idéaux des sociétés du passé.

6 « to learn more of the country and its people than railroad travel could ever teach ; to have the physical joy that only the confirmed pedestrian knows [...] ». C.F. Lummis, *A Tramp Across the Continent*, New York : C. Scribner's Sons, 1892, p. 2. URL : <http://archive.org/details/trampacrossconti01lumm>. Consulté le 8 février 2015.

7 Cf : Annexe V.iii. Pour une reproduction d'une photographie de Lummis dans son costume d'aventurier.

8 « a man who got outside the fences of civilization, and was glad of it. », *Ibid.*

9 Lummis consacre dans son récit une place beaucoup plus importante aux régions se situant à l'Ouest du Colorado.

Contrairement à Lummis, Lomax a grandi à l'Ouest du Mississippi, dans une petite ferme en bordure de la *Old Chisholm trail*, piste empruntée par les vachers dans la deuxième moitié du XIXe siècle pour acheminer le bétail des ranches texans vers les gares du Kansas. Enfant, il aurait passé de longues heures à écouter les chants des cowboys passant devant sa maison¹⁰. Il entre à Harvard en 1906, déjà âgé d'une quarantaine d'années, et y suit les cours de littérature de Kittredge¹¹. Lomax est ainsi formé à la discipline du folklore littéraire par l'un des grands représentants du courant communaliste de l'école childienne¹². Il présente sa petite collection de chants de cowboys à Kittredge et Barrett Wendell – premier professeur de littérature à enseigner la littérature américaine – qui l'encouragent à en faire une publication et l'aident à obtenir deux bourses de Harvard en 1909. Bien qu'il soit un homme instruit issu du milieu des petits planteurs sudistes, Lomax se définit comme un homme de la Frontière, un témoin de la conquête de l'Ouest¹³.

Si Lummis et Lomax fréquentent les milieux universitaires et y ont des appuis, ils interrompent leurs études sans obtenir de diplôme et écrivent pour le grand public. Pour développer et promouvoir leurs activités de collecte, tous deux s'insèrent dans des réseaux institutionnels et médiatiques cultivés, mais en marge du monde académique (journaux, sociétés savantes, musées...). Lummis mène, entre 1885 et 1888, une carrière de journaliste au conservateur *Los Angeles Times* où il écrit sur des faits divers, des scandales politiques et couvre la fin des guerres Apaches et la capture du chef Geronimo¹⁴. Il devient surtout l'un des promoteurs les plus acharnés de la ville de Los Angeles et participe à la construction d'une vision idéalisée de la « vieille Californie »

10 N. Porterfield, *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948*, Urbana : University of Illinois Press, 1996.; J.A. Lomax, *Adventures of a Ballad Hunter*, New York : Macmillan, 1947.

11 Cf : chapitre 2, sous-partie I.

12 Cf : chapitre 2, sous-partie I.

13 J.A. Lomax, *Adventures of a Ballad Hunter*, *op. cit.*

14 Ce journal est sauvé de la faillite en 1881 par Harisson Gray Otis, ancien capitaine unioniste et ancien gouverneur en chef des îles Pribilof près des côtes du territoire de l'Alaska. En tant qu'éditeur en chef du *Los Angeles Times*, Otis utilise le journal pour promouvoir la ville de Los Angeles, encourager le développement agricole, urbain et portuaire de la région, mais aussi diffuser ses idéaux conservateurs et anti-syndicalistes et servir ses intérêts personnels, notamment ses investissements terriens dans la vallée de San Fernando

M. Thompson, « Lummis at the Los Angeles Times », *Charles Fletcher Lummis : An American Character* [site internet], 28 octobre 2016. URL : <http://www.charleslummis.com/lummis-at-the-los-angeles-times/>. Consulté le 1 octobre 2017.

et de son passé espagnol¹⁵. Los Angeles et la Californie – entrée dans l’Union en 1850 – font alors l’objet d’une vaste campagne promotionnelle. La Chambre de Commerce diffuse des milliers de brochures et de tracts dans le *Midwest* vantant le climat méditerranéen des côtes du Sud de la Californie et dépeignant Los Angeles comme un jardin paradisiaque où citrons et oranges poussent en abondance¹⁶. Les références au passé missionnaire espagnol de la Californie sont mises au service de la construction d’une représentation idyllique de ce nouveau jardin d’Eden où la productivité anglo-saxonne s’allierait à l’hédonisme des cultures hispaniques. Lummis publie alors des ouvrages de vulgarisation illustrés de photographies destinés à faire connaître au grand public les richesses culturelles du Sud-Ouest. Il encourage les Américains à s’intéresser aux curiosités et aux paysages de leur propre pays plutôt que de se tourner systématiquement vers le vieux continent et ses ruines. Ses descriptions des paysages grandioses du Sud-Ouest, de folklore et de l’archéologie des populations amérindiennes, ses récits sensationnalistes de reconstitutions de crucifixion par les frères pénitents du Nouveau-Mexique, lui permettent de dénoncer l’euro-centrisme de ses compatriotes et leur méconnaissance des curiosités touristiques et ethnographiques des « recoins étranges » de leur pays :

Il y a une partie de l’Amérique – une partie même des États-Unis – que les Américains connaissent aussi peu que l’intérieur de l’Afrique, et sur laquelle trop d’entre eux sont beaucoup moins intéressés à apprendre. Pour eux « voyager » signifie uniquement aller à l’étranger [...] J’espère voir de mon vivant des Américains fiers de connaître l’Amérique, et honteux de ne pas la connaître [...]¹⁷.

Il propose une représentation exotique et passéiste des cultures du Sud-Ouest et de ses habitants à même de piquer l’intérêt des touristes anglo-américains en quête

15 La ville est alors en pleine expansion grâce au développement de l’industrie agricole et des activités portuaires, l’exploitation des gisements de pétrole, la spéculation immobilière et la naissance de l’industrie touristique. La ville attire de nombreux immigrants anglo-saxons originaires d’autres régions des États-Unis, ainsi que, dans une moindre mesure pour les années 1880, des populations d’origines mexicaines et asiatiques. La population augmente de 350 % dans les années 1880. K. Starr, *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era*, New York : Oxford University Press, 1985. ; M. Yang, *California Polyphony: Ethnic Voices, Musical Crossroads*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.

16 M. Yang, *California Polyphony*, op. cit., p.13.

17 C.F. Lummis, *Some Strange Corners of our Country; the Wonderland of the Southwest*, New York : The Century Co., 1898, p. 2. URL : <http://archive.org/details/somestrangecorne00lummyoft>. Consulté le 8 février 2015.

d'aventure. Il compare les populations du Nouveau-Mexique aux aborigènes australiens, les charmeurs de serpents amérindiens à ceux de l'Orient, les pratiques de sorcellerie des Mexicains à celles de la « vieille Salem » et use de la dichotomie évolutionniste entre civilisation et sauvagerie pour construire un véritable « exotisme de l'intérieur » :

Nous aurons une chance d'apprendre qu'au cœur de la nation la plus civilisée de la terre il y a toujours des peuples sauvages, dont les coutumes sont plus étranges et plus intéressantes que celles du Congo¹⁸.

Lummis diffuse également les travaux de l'archéologue suisse Adolphe Bandelier, qu'il accompagne dix mois sur son terrain au Pérou et en Bolivie¹⁹, et en 1892, il publie une chronique retraçant les exploits des « héros espagnols » qui ont découvert, exploré et « apporté la civilisation » sur le continent américain²⁰. Cet ouvrage s'inscrit dans un courant historiographique de l'histoire de l'Amérique latine aux États-Unis, fondé par le californien Hubert Howe Bancroft²¹, qui défend une vision très positive de la colonisation espagnole et de sa « politique indienne » considérée comme

18 *Ibid.*, p. 5. Ses récits hauts en couleur s'apparentent à ceux d'autres explorateurs qui construisent une représentation idyllique de l'Ouest et du Sud-Ouest des États-Unis mêlant observations de terrain et récits romanesques à l'instar de George Wharton James, John C. Bourke, Ernest Ingersoll, Susan Wallace ainsi que de son ancien camarade de Harvard, Theodore Roosevelt.

19 Bandelier, étudiant de Lewis Henry Morgan, est un des premiers chercheurs à s'intéresser à la préhistoire des Amérindiens du Sud-Ouest des États-Unis, du Mexique et du Pérou. Préservationniste acharné, il militera durant toute sa carrière pour la sauvegarde des ruines des populations Pueblos, Aztèques et Incas, fréquemment pillées par des chercheurs d'or. En s'appuyant sur des recherches de terrain financées par la Hemenway Archaeological Expedition, il discrédite la « Théorie Aztèque » qui postulait que les ruines pueblos du Nouveau-Mexique avaient en fait été construites par un peuple ancien d'origine Aztèque. En 1892, il abandonne le terrain du Sud-Ouest des États-Unis pour l'Équateur, la Bolivie et le Pérou où il poursuit ses investigations archéologiques, historiques et ethnologiques grâce au financement de Henry Villard (journaliste et financier de New York, ancien président de la *Northern Pacific Railway*) et du *American Museum of Natural History* de New York. La discipline de l'archéologie en est alors à ses débuts et est encore considérée comme une sous-branche de l'anthropologie. Les premiers archéologues américains qui se regroupent autour de l'Institut Américain d'Archéologie fondé en 1879 sous la présidence de Norton adoptent une position dite « libérale » qui défend l'idée selon laquelle le passé des populations amérindiennes occupe une place importante dans l'héritage culturel national des États-Unis.

R.H. McGuire, « Archeology and the First Americans », *American anthropologist*, vol. 94, n° 4, 1992, p. 821.

20 C.F. Lummis, *The Spanish Pioneers*, Chicago : A. C. McClurg & Co, [1893] 1920. URL : <http://archive.org/details/spanishpioneers00lummiala>. Consulté le 8 février 2015.

21 M.C. Eakin, « Latin American History in the United States: From Gentlemen Scholars to Academic Specialists », *The History teacher*, vol. 31, n° 4, 1998.

« la plus complète, humaine et efficace [...] jamais conçue »²². Lummis promeut cette position à un moment où les sentiments anti-catholiques et le suprématisme anglo-américain sont exacerbés par l'immigration mexicaine et la montée des hostilités états-uniennes contre la présence espagnole dans les Caraïbes et le Pacifique, qui conduiront à la guerre Hispano-américaine en 1898 à laquelle, en anti-impérialiste convaincu, Lummis sera profondément opposé. C'est cette position qui le conduira à proposer des musiques et chants hispaniques comme vraie *folk music* américaine.

A partir de 1894, il devient éditeur du magazine promotionnel *The Land of Sunshine*²³, publication qui mêle annonces immobilières et récits de semi-fiction sur le Sud-Ouest²⁴ ; il utilise le magazine pour diffuser ses opinions sur les politiques indiennes du gouvernement de Théodore Roosevelt, son condisciple à Harvard, dont il critique vivement la politique d'assimilation forcée. Il y appelle à une immigration anglo-saxonne accrue en Californie, mais aussi à la préservation des cultures amérindiennes, espagnoles et mexicaines de la région et rejette avec véhémence l'immigration venue de Chine et des Philippines²⁵.

Il participe également à de nombreux projets de préservation du patrimoine hispanique et amérindien du Sud-Ouest dans lesquels s'insèrent ses collectes musicales. En 1895, il fonde le *Landmarks Club*, dont l'activité principale est la restauration des vieilles missions espagnoles du Sud de la Californie ; il veut construire une continuité historique entre le passé latino-américain de la Californie et son présent anglo-américain. Il débute également, en 1897, un projet de musée consacré à la culture du Sud-Ouest dans le domaine d'El Alisal à Arroyo Seco et crée en 1903 la *Southwest Society*, sous-branche de l'Institut Américain d'Archéologie.

22 « The Spaniard invariably treated the aboriginal better than we did ; he never made an Indian work in a mine in New Mexico. » « Spain's was the most comprehensive, humane, and effective « Indian policy » ever framed », C.F. Lummis, *The Land of Poco Tiempo*, New York : C. Scribner's Sons, 1893, p. 16., URL : <http://archive.org/details/cu31924028915036>. Consulté le 8 février 2015.

23 Renommé *Out West* en 1902.

24 Plusieurs articles sont signés de la plume d'auteurs célèbres : John Muir, Jack London, Mary Hunter Austin, ou encore Sui Sin Far (Edith Maude Eaton).

25 D. Ferens, « Native Americans, Chinese, and White Progressivists in the Land of Sunshine, 1895-1909 », *The American Transcendental Quarterly*, vol. 15, n° 4, 2001.

Ses collections de *folk music* du Sud-Ouest sont diffusées par le biais de médias de divertissements (journaux et ouvrages touristiques), mais aussi financées par une société savante : l'Institut Américain d'Archéologie. Lummis, comme Lomax, occupe donc une position indépendante d'érudit proche des milieux universitaires et qui sait utiliser les médias pour promouvoir sa définition singulière de la *folk music* américaine. Celle-ci reflète ses positions idéologiques en faveur de la préservation du patrimoine hispanique du Sud-Ouest et ses activités de promoteur de la région.

Le parcours de Lomax est assez similaire. S'il obtient le soutien de deux professeurs d'Harvard, il utilise largement des circuits non-académiques pour promouvoir son travail de collecteur. Ses collectes – loin de l'image romantique d'un Lomax traversant à cheval les Grandes Plaines avec un cylindre Edison accroché à l'arrière de sa selle – s'appuient largement sur des chants publiés dans des journaux locaux ou des feuilles de chant. En avril 1907, il fait également publier une circulaire dans plusieurs journaux de l'Ouest appelant les détenteurs de chants à lui envoyer les paroles par courrier. Sa collection de chants de cowboys, bien que préfacée par Wendell, est publiée par une petite maison d'édition new-yorkaise non-académique, *Sturgis and Walton*, et pour la promouvoir, il réalise de nombreuses conférences promotionnelles dans des départements d'universités, des sociétés savantes, mais aussi des clubs cultivés²⁶.

En 1909, il fonde la *Texas Folklore Society*, première sous-branche régionale de l'AFS. Il est ensuite nommé directeur de l'AFS pour deux ans en 1912. Si son succès lui permet de s'imposer dans le réseau folkloriste savant, Lomax se distingue de la plupart des membres de l'AFS par sa volonté de populariser la *folk music*, d'en encourager la pratique en plus de l'étude, ce qui a une incidence sur ses méthodes de collecte et sur la forme de son ouvrage :

J'ai violé l'éthique des collecteurs de ballades, dans quelques cas, en sélectionnant et en assemblant ce qui semblait être les meilleures lignes de

26 M. Fenster, « Preparing the Audience, Informing the Performers: John A. Lomax and Cowboy Songs and Other Frontier Ballads », *American Music*, vol. 7, n° 3, 1989. ; T. Gioia, « The Big Roundup: John Lomax roamed the West, collecting classic songs from the cowboy era », *The American Scholar*, vol. 74, n° 2, 2005.

différentes versions, racontant toutes la même histoire. Franchement, ce volume est fait pour être populaire²⁷.

Cowboy Songs and Other Frontier Ballads est un recueil destiné à être lu à la fois par des chercheurs et par le grand public. Il contient une introduction assez générale, ne faisant qu'effleurer les questions théoriques, et aborde surtout le contexte d'interprétation sous la forme d'un tableau très romanesque des cowboys et de leur vie dans les Grandes Plaines. Il contient une centaine de chants, certains agrémentés d'une transcription mélodique, mais avec très peu de notes et sans bibliographie. Le recueil est donc différent tant des collections savantes de Brown et de l'école childienne, plus attentives aux questions de classification et d'origine, que des travaux de Sharp ou des anthropologues, plus riches en notes de contexte.

Surtout Lummis et Lomax se présentent comme très proches des *folk* auprès desquels ils collectent. Alors que Lomax capitalise sur ses origines texanes, Lummis insiste sur sa grande expérience de terrain et son immersion totale au sein de la paysannerie du Nouveau-Mexique. Tous deux s'autorisent à intervenir sur les répertoires, soit en compilant différentes versions comme le fait Lomax, soit en composant de nouveaux morceaux, comme les folkloristes amateurs du milieu du XIXe siècle le faisaient couramment, avant que l'ambition de scientification de la discipline ne conduise les folkloristes universitaires à le rejeter absolument. Lomax et Lummis mettent en avant leur propre pratique de ces musiques : le premier les chantait enfant dans sa petite ferme texane tandis que le second les apprend et les pratique sur son terrain²⁸. En effet, pour collecter la *folk music* du Nouveau-Mexique, Lummis envisage dans un premier temps d'utiliser un phonographe comme le font les anthropologues pour les musiques amérindiennes à la même époque, mais il juge ce dispositif inapte à « capturer [...] le mouvement unique qui est le cœur de cette musique » et intimidant pour ses « troubadours timides »²⁹. Il choisit donc d'apprendre lui-même les mélodies en chantant « chaque chanson encore et encore à l'unisson avec mes patients instructeurs,

27 J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, New York : Sturgis & Walton Co., 1910, p. 23., URL : <http://archive.org/details/cowboysongsother00loma>. Consulté le 9 août 2014.

28 Comme Sharp entre autres, mais celui-ci ne fonde pas une rhétorique de légitimité sur cette pratique.

29 C.F. Lummis, *The Land of Poco Tiempo*, op. cit., p. 720.

jusqu'à ce que je connaisse l'air absolument par cœur – et pas seulement l'air mais son exacte interprétation³⁰. ».

Lummis contribue également au répertoire des paysans du Nouveau-Mexique en composant – à leur demande – un chant sur le cigare, denrée très appréciée par ses « amis *paisanos* ». Sa composition aurait tout de suite été adoptée par les bergers, il se présente donc comme un membre à part entière de la communauté : Don Carlos – comme il se fait désormais appeler – devient lui-même un *folk*³¹. La posture de Lummis et Lomax comme étant des quasi-*folk* leur sert donc d'argument d'autorité légitimant la qualité de leurs travaux et l'authenticité des matériaux collectés. Cette proximité reste cependant très rhétorique : Lummis et Lomax l'utilisent pour légitimer leur propre vision de la *folk music*, pas celle de leurs informateurs. Les deux collecteurs s'attribuent plus qu'ils ne la défendent la parole et l'expertise des *folk*.

Contrairement aux folkloristes universitaires, leur objectif est de diffuser la *folk music* tout autant que de l'étudier. C'est ce qui nous amène à les qualifier de collecteurs vulgarisateurs et à les distinguer des folkloristes universitaires. Ils sont plus proches de l'anglais Cecil Sharp tout en s'en distinguant par leur travail d'auto-héroïsation, et bien sûr surtout par leurs choix de terrains et leur quête d'une *folk music* authentiquement américaine.

Pourquoi Lummis est-il resté relativement marginal tandis que le succès de Lomax a profondément marqué l'*American Folk Music* ?

I.2. « Catching our archaeology alive » : La *folk music* américaine selon Lummis.

Entre les années 1880 et 1900, Lummis collecte des musiques de bergers du Nouveau-Mexique, d'Amérindiens – principalement Pueblos et Navaros – et de

30 « I has to sit by the hour before crackling adobe hearth or the ruddy campfire, siniging each song over time after time in unison with my good-natured instructors, until I knew the air absolutely by heart – and not only the air but the exact rendition of it. », *Ibid.*, p. 720.

31 *Ibid.*, p. 247.

musiciens hispanophones de Los Angeles. Il désigne alors certaines de ces musiques comme de la *folk music* régionale (« *New Mexican folk-songs* », « *Folk-Songs of Old California* ») et d'autres comme de la *folk music* strictement limitée à l'ethnie des musiciens (« *Pueblo folk-songs* »). Puis, il proposera que certaines de ces musiques soient considérées comme la « première » des *folk music* américaine. Selon quels critères établit-il ces distinctions ?

Sa première publication présente une douzaine de *folk-songs* collectées auprès de bergers du Nouveau-Mexique à Isleta entre 1885 et 1892. Comme les montagnards appalachiens, les bergers du Nouveau-Mexique produisent de la *folk music* authentique car ils vivent isolés, coupés de la modernité, sont illettrés et mènent une vie simple et proche de la nature :

La vie du berger est la plus solitaire du Nouveau-Mexique, sinon du monde, et il est le plus grand producteur de *folk-songs*. [...] Presque la seule distraction en son pouvoir est le chant, et il se tourne vers celui-ci, qu'il soit compétent ou non³².

Pas de chanteurs talentueux ou de génie musical parmi les bergers nouveau-mexicains. La communauté forme un tout, ancrée dans un terroir qui modèle leur pratique musicale et produit « le chant le plus humble des humbles chants du terroir³³», car les bergers ne savent pas chanter et ne comprennent pas la musique. Lummis propose une lecture environnementaliste de leurs techniques de chant : contrairement à la Californie « où la nature elle-même sait comment chanter » et où « les belles voix ne sont pas rares »³⁴, les bergers pâtiraient du climat aride du Nouveau-Mexique qui causerait le dessèchement de leur larynx et la rudesse de leur voix. Lummis s'inscrit ici dans une tradition épistémologique, développée dès le XVIIIe siècle par les Lumières, qui postule que l'environnement façonne les individus et qu'il est possible pour les chercheurs d'arriver à une compréhension rationnelle du monde en mettant au jour les lois de la nature³⁵. La dépréciation des compétences musicales des bergers est similaire à

32 *Ibid.*, p. 721.

33 « the humblest singing of these humble songs of the soil », *Ibid.*, p. 219.

34 « Among the native Californians beautiful voices are not rare ; but California is a land where nature herself knows how to sing », *Ibid.*, 218.

35 R.H. McGuire, « Archeology and the First Americans », *op. cit.*, p. 819.

celle des folkloristes sur les montagnards des Appalaches³⁶. La qualité d'exécution n'est pas ce qui fait la beauté d'un chant, ni la valeur du chanteur.

Lummis se rapproche également des théories des anthropologues sur les musiques amérindiennes lorsqu'il avance que les bergers mexicains, s'ils ne sont pas de bons chanteurs, posséderaient néanmoins un sens inné du rythme, seraient des « maîtres du temps » dotés d'une « bonne oreille » et d'un « don naturel pour l'improvisation »³⁷. Ils maîtrisent d'ailleurs les « instruments simples » tels que l'harmonica, l'accordéon, la guitare ou la *bijuela* (arc à bouche)³⁸. Ce constat s'inscrit très clairement dans une lecture évolutionniste de la musique où la maîtrise du rythme et d'instruments jugés rudimentaires est pensée comme caractéristiques des stades sauvages et barbares³⁹.

Il ne peut ni lire ni écrire, mais il peut toujours faire des vers – car l'espagnol est un langage qui ne peut s'empêcher de rimer⁴⁰.

Comme pour les montagnards des Appalaches qui tirent leur noblesse de leurs origines anglo-saxonnes, les bergers du Nouveau-Mexique sont les dépositaires d'un héritage culturel qui les transcende. Lummis postule que le chant « *La Mentira* », dont l'auteur est inconnu, est une importation du vieux continent en raison de sa qualité littéraire supérieure aux chants composés sur le sol américain :

Les paroles sont de beaux – presque classiques – vers espagnols ; et aucun poète n'aurait à en avoir honte. Il est probable, donc, que ce soit un chant importé⁴¹.

Les bergers du Nouveau-Mexique, spontanés, ruraux et illettrés, ont néanmoins su préserver leur noble héritage culturel espagnol. A l'image des montagnards des Appalaches, ils représentent une nouvelle idée du *folk* dont les prémices sont présentes dans la conception *antiquarian* des ballades anglaises supposées d'origine lettrées, mais

36 Cf : chapitre 2, sous-partie II.

37 « the Mexican is invariably a master of time. », « he has a good ear and a very quick one, and a limited natural gift of improvisation ». *Ibid.*, pp. 218-220.

38 C.F. Lummis, *The Land of Poco Tiempo*, *op. cit.*, p. 219.

39 Cf : Chapitre 1, sous-partie II.

40 « He can neither read nor write, but he can always make verses – for Spanish is a language which cannot help rhyming », C.F. Lummis, *The Land of Poco Tiempo*, *op. cit.*, p. 721.

41 « The words are beautiful – almost classical – Spanish verse ; and no poet need have been ashamed of them. The probability, therefore, is that it is an imported song », *Ibid.*, p. 723.

qui est surtout caractéristique du Nouveau-Monde : le descendant rural et illettré d'une tradition européenne presque classique (ballades élisabéthaine, poèmes espagnols...), qui l'a en partie perdue et en partie sauvegardée et régénérée par son retour aux sources, au contraire des descendants européens de ces traditions, désormais plongés dans la décadence moderne et urbaine des cultures de masse.

Mais la musique des Nouveau-Mexicains est-elle pour autant américaine ? Elle représente une région exotique, ces « États-Unis qui ne sont pas les États-Unis », qui bien qu'un territoire des États-Unis (le Nouveau-Mexique n'entre dans l'Union qu'en 1912) ne peut pas représenter une américanité intégrale en raison de sa proximité avec le Mexique. Avec ses « *New Mexican Folk-Songs* », Lummis construit une *folk music* régionale, pas nationale.

Lummis collecte également des chants Pueblos⁴². De tous « les peuples aborigènes d'Amérique du Nord » les Pueblos seraient les plus civilisés et ceux qui posséderaient le plus riche « folk-lore »⁴³. Là encore, leur folklore est défini en termes évolutionnistes : leurs chants et contes « fleuriraient » spontanément, car il s'agit de « peuples qui n'ont pas de livres, pas de magazines, pas d'alphabets – et même pas d'images⁴⁴ ». Lummis insiste sur l'ancienneté des populations pueblos, dont la culture serait restée inchangée à travers les siècles, malgré l'arrivée des colons européens, grâce à une transmission orale dont Lummis loue la précision. Cette vision primitiviste et déshistoricisée des populations pueblos lui permet de les inclure dans l'héritage culturel du Nouveau-Mexique ; mais, rejetés dans le passé, ils ne peuvent prétendre à la moindre influence sur la société contemporaine. En situant le folklore pueblo dans un temps qui précède celui de la colonisation espagnole, Lummis prend cependant le contre-pied

42 Cinq chants Pueblos sont publiés dans son ouvrage : C.F. Lummis, *The Man who Married the Moon, and Other Pueblo Indian Folk-Stories*, New York : Century Co., 1894. URL : <http://archive.org/details/manwhomarriedmoo00lumm>. Consulté le 8 février 2015.

43 « Of all the aboriginal people that remain in North America, none is richer in folk-lore than the Pueblo Indians of New Mexico [...]. » C.F. Lummis, *Pueblo Indian Folk-Stories*, New York : D. Appleton-Century Co., [1891] 1936, p. 3. URL : <http://archive.org/details/puebloindianfolk00lumm>. Consulté le 8 février 2015.

44 « And to-day, if we would seek the place where fairy stories most flourish, we must go, not to the nations whose countless educated minds are now devoted to story-telling for the young, but to peoples who have no books, no magazines, no alphabets – even no pictures. », *Ibid.*, p. 1.

d'une vision plus conservatrice qui tendait à attribuer les qualités technologiques et la richesse culturelle des Pueblos à la seule influence espagnole⁴⁵.

Les Pueblos incarnent une « semi-civilisation heureuse » ayant su préserver sa culture « pittoresque » malgré les attaques des « sauvages » et l'influence européenne, ils sont donc « supérieurs » aux autres populations amérindiennes en raison de leur mode de vie sédentaire, leur pratique de l'agriculture, la sophistication de leur architecture et leurs mœurs et système politique. Les Pueblos sont « des Indiens qui se nourrissent eux-même et ne demandent pas de faveurs à Washington » et vivent en paix avec les gouvernements coloniaux européens successifs⁴⁶. Le folklore pueblo concourt à faire du Nouveau-Mexique « l'anomalie de la république⁴⁷ », mais est lui-même trop exotique pour être représentatif de la région. Lummis traite ainsi les Pueblos comme les anthropologues ou les compositeurs indianistes abordent les autres sociétés amérindiennes : elles font partie du paysage américain, mais n'en représentent pas l'essence, car elles sont trop primitives et exotiques. C'est en Californie qu'il va aller chercher une *folk music* américaine.

En 1903, Lummis obtient une subvention de l'Institut Américain d'Archéologie pour financer son projet de collecte de *folk music* hispanique et amérindienne du Sud de la Californie⁴⁸, dans le cadre de ses activités de promotion de l'héritage hispanique de Californie, et d'un musée. Entre 1904 et 1905, il enregistre plus de 500 cylindres de musiques d'origines espagnole et mexicaine ainsi que des chants amérindiens en vingt-

45 R.H. McGuire, « Archeology and the First Americans », *op. cit.*

46 « Indian who feed themselves, and ask no favors of Washington. », C.F. Lummis, *The Land of Poco Tiempo*, *op. cit.*, p. 7. Contrairement aux Apaches, Comanches, Utes et Navajos, les Pueblos bénéficient de la citoyenneté américaine depuis le traité de Guadalupe Hidalgo en 1848. Lummis y fait sans doute référence lorsqu'il sous-entend qu'eux seuls disposeraient de la maturité nécessaire pour l'exercer avec discernement.

47 « New Mexico is the anomaly of the Republic ». C.F. Lummis, *The Land of Poco Tiempo*, *op. cit.*, p. 3.

48 En 1903, la *Southwest Society*, sous-branche de l'IAA, obtient une subvention de 728,05 dollars, le « Special Folksongs Fund », dont 350 sont alloués à l'achat de matériel d'enregistrement : un phonographe Edison, une corne, des cylindres en cire vierges etc. Au total l'IAA attribuera un fonds de 1500 dollars pour le projet de collecte de Lummis, dont une partie servira à rémunérer certains musiciens, ainsi que les compositeurs Albert Stanley, Harvey W. Loomis, Henry E. Earle et Arthur Farwell pour leurs transcriptions musicales.

Treasurer's Report, Southwest Society Institutional Archives, 1903-1917, Braun Research Library Collection, Autry National Center, Los Angeles, CA ; MS.2.1 Administrative Records, 1903-1907. Consulté en ligne : <https://theautry.org/collections/spanish-songs-of-old-california>.

trois langues différentes⁴⁹. La plupart de ces enregistrements ont été réalisés à son propre domicile d'El Alisal, chez certains de ses informateurs dans le comté de Ventura, ainsi qu'au Sherman Institute de Riverside, un internat créé en 1892 pour éduquer les jeunes Amérindiens à la culture occidentale. Les cylindres de Lummis sont la première collection d'enregistrements de terrain connue de musiques hispaniques des États-Unis. Alors qu'il était réticent à l'usage du phonographe une dizaine d'années auparavant, Lummis considère au début des années 1900 que le Edison Home Phonograph « donne des résultats très satisfaisants à l'enregistrement et à la reproduction⁵⁰».

Les informateurs de Lummis pour les chants en langue espagnole sont majoritairement des proches : amis, connaissances ou employés de maison. Il enregistre des musiciens et chanteurs amateurs, mais aussi semi-professionnels. Leurs origines sociales sont variées : certains sont des descendants de familles aristocratiques espagnoles, les *Californios*, alors que d'autres sont des immigrants récents venus du Mexique⁵¹.

Lummis use d'une rhétorique survivaliste et construit une représentation archaïsante des chants hispaniques de Californie. Dans son article au titre explicite « Catching Our Archaeology Alive » il compare son entreprise de sauvegarde des « mémoires précaires des restes anciens d'un peuple en voie de disparition⁵² » à un projet archéologique et construit un parallèle entre les musiques de « la vieille Californie » et les littératures des civilisations gréco-romaines et de l'Angleterre

49 Ceux des cylindres de Lummis qui n'ont pas été détruits sont aujourd'hui inaccessibles en raison de la fermeture du musée Autry où ils sont conservés. Lorsque j'ai effectué des recherches sur internet pour cette sous-partie il y a trois ans, j'ai pu accéder à des copies numériques d'une vingtaine de chants en espagnol. Ces copies ont désormais disparu de l'internet, faute de personnel pour assurer la maintenance du site du musée Autry. Selon L. Salazar (UCLA), ces cylindres sont stockés dans les sous-sols du musée dans des conditions très précaires (fuites d'eau, changements de température etc.) et il est extrêmement difficile d'obtenir un contact pour l'accès à ces chants ou leur publication. (Communication personnelle lors de la conférence mondiale de l'*ICTM*, Limerick, juillet 2017.) Pour une description de la collection des cylindres de Lummis tels qu'ils étaient accessibles auparavant voir :

J. Koegel, « Mexican American Music in Nineteenth-Century Southern California: The Lummis Wax Cylinder Collection at the Southwest Museum, Los Angeles. », thèse de doctorat soutenue à The Claremont Graduate School en 1994.

50 C. F. Lummis, « Catching Our Archaeology Alive », *Out West*, vol. 22, 1905, p. 40.

51 J. Koegel, « Mexican American Music in Nineteenth-Century Southern California », *op. cit.*

52 « precarious memories of the aged remnants of a disappearing people », C. F. Lummis, « Catching Our Archaeology Alive », *op. cit.*

médiévale⁵³. Alors que les écrits de César et Shakespeare ont survécu à travers les âges, la « *great first American literature* » des *Californios* risque de disparaître. Il reproche au gouvernement américain son manque de conscience préservationniste :

La parole n'est pas écrite ; et notre gouvernement civilisé permet que les monuments et les ruines soient infâtement pillés aux six vents⁵⁴.

Il rapproche également sa collecte de chants des *Californios* des recherches archéologiques alors menées en Palestine :

Alors qu'en Palestine, la Science tâtonne dans la poussière qui était Abraham, nous dans le Sud-Ouest parlons avec les Patriarches eux-mêmes⁵⁵.

Dans son travail de légitimation des musiques hispanophones comme meilleure fondation possible des États-Unis, pourtant anglophones, il rejette implicitement le courant anglo-saxoniste dominant en attribuant à la langue espagnole des origines celtes supposées plus anciennes et profondes que celles de l'écossais, de l'irlandais et du gallois.

Bien que fils de pasteur méthodiste, Lummis n'est pas un protestant particulièrement pieux et œuvre à la re-consécration des missions catholiques espagnoles pour leur valeur d'archéologie vivante ; pourtant, en Californie, les sentiments anti-catholiques sont exacerbés par l'immigration mexicaine. Sa référence aux explorations archéologiques, inhabituelle pour un collecteur de *folk music*, s'explique en partie par ses liens avec plusieurs membres de cette discipline qu'il a lui-même étudiée à Harvard. Mais son héroïsation en termes bibliques de ce patrimoine est d'autant plus inhabituelle que la place du religieux dans la notion de *folk* pose problème⁵⁶. La manière dont il légitime sa vision personnelle de la *folk music* américaine est en partie similaire à celle des folkloristes anglo-centrés, puisqu'il rapproche ses objets de collecte d'héritages littéraires européens légitimes, mais elle

53 *Ibid.*, p. 35.

54 *Ibid.*, p. 36.

55 *Ibid.*, p. 36.

56 Cf : Chapitre 3, sous-partie III.

s'en éloigne également par ses références à la culture biblique et à des travaux archéologiques se déroulant bien au-delà de l'Europe britannique.

Lummis joue d'une vision nostalgique de « la vieille Californie » et construit une représentation passéiste des musiques hispaniques qu'il collecte. Les chants de la vieille noblesse californienne sont situés dans un passé idéalisé et n'ont selon lui rien à envier aux compositions savantes venues d'Allemagne : « La «sérénade» de Schubert n'est pas plus exquise que certaines sérénades de ces vieux temps simples⁵⁷ ». Toutefois, ce sont les chants des gens du commun que Lummis valorise le plus :

Les plus intéressants de tous sont peut-être les chants les plus proches de la terre - les fantaisies mélodieuses des cow-boys, des bergers, des péons, des *rancheros*, et de toutes les autres membres humbles de cette vie solitaire⁵⁸.

Quelles que soient leurs origines sociales, les chanteurs de la vieille Californie sont des « troubadours naturels⁵⁹ » héritiers de la musique savante du vieux continent, mais vivant dans un monde simple et barbare, sans musiciens professionnels, ce qui aurait favorisé l'apparition de leur *folk music* : « La majorité de notre musique aujourd'hui est faite pour être vendue, les vieux chants étaient faits pour être chantés⁶⁰ ».

Lummis néglige cependant de mentionner les activités musicales professionnelles qui se développent à Los Angeles à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, ainsi que les écoles de musique fondées dès le XVIe siècle par les missionnaires franciscains⁶¹. Los Angeles accueille, dès le rattachement de la Californie à l'Union en 1850, de nombreux orchestres militaires, ainsi que des spectacles de *minstrelsy*. Dans les années 1870-1880, des compositeurs et des professeurs de musique venus d'Europe s'installent à Los Angeles et plusieurs salles de concert sont

57 « Schubert's « serenade » is no more exquisite than some serenades of these simple old times », C. F. Lummis, « Catching Our Archaeology Alive », *op. cit.*, p. 40.

58 *Ibid.*, p. 42.

59 « Both peoples were natural troubadours – both of that culture-stage in which song is the logical expression of feeling, and improvisation an every-day gift. », *Ibid.*, p. 52

60 « The majority of our music today is made to sell, the old songs were made to sing », *Ibid.*, p. 38.

61 J. Koegel, « Mexican American Music in Nineteenth-Century Southern California », *op. cit.*, p. 32.

construites⁶². Des musiciens et compositeurs de renommée internationale s'y produisent, à l'instar de la cantatrice vénézuélienne Teresa Carreno en 1875, de la pianiste Maria Pruneda en 1882 ou encore du guitariste mexicain Miguel S. Arévalo⁶³. La vie musicale de Los Angeles est beaucoup plus professionnalisée que ce que Lummis laisse entendre. Il semblerait ainsi que son propos renvoie à la situation musicale de la période antérieure à la domination états-uniennes de la région. Or, la grande majorité des chants de sa collection sont récents et appartiennent au répertoire des *canciones*⁶⁴ mexicaines de la deuxième moitié du XIXe siècle.

En plus des *canciones*, la collection de Lummis contient quelques airs patriotiques mexicains datant des années 1860 (période Maximilienne), des chants extraits de zarzuelas (chant théâtral lyrique espagnol né au XVIIe siècle) et quelques *romances*. Hormis quelques *corridos* – des ballades narratives souvent basées sur des événements historiques ou traitant de problèmes politiques et sociaux de la vie quotidienne du peuple mexicain – sa collection ne déroge pas à la tendance qu'on retrouve aussi chez les folkloristes et anthropologues d'exclure tant les chants contestataires que, malgré son intérêt pour le patrimoine catholique californien, religieux⁶⁵. La *folk music* selon Lummis est pensée comme archaïque et spontanée, opposée aux musiques savantes et commerciales, même si cela ne correspond pas forcément au contenu de sa collection.

« S'il doit jamais y avoir une vraie musique américaine, ce sont le roc sur lequel elle doit être fondée⁶⁶ ». Les musiques amérindiennes doivent d'abord selon Lummis être « harmonisées de façon adéquate » par des compositeurs compétents pour ensuite

62 Le Merced Theater en 1870, le Turnverein Hall en 1872, la Ozro W. Child Grand Opera House en 1884.

63 Sur la vie musicale de Los Angeles voir : S.J. Loza, *Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*, Urbana : University of Illinois Press, 1993 ; K. Marcus, *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880-1940*, New York : Palgrave Macmillan, 2004.

64 Chants non-narratifs, traditionnels ou commerciaux, importés dans une grande partie du Sud des États-Unis (de la Californie à la Floride en passant par le Nouveau Mexique, le Colorado et la Louisiane) depuis le Mexique.

65 Le tournant du XXe siècle est pourtant un moment propice pour la composition de chants contestataires : le Mexique est alors gouverné par le régime autoritaire et oligarchique de Porfiro Diaz, la révolution mexicaine de 1910 en est à ses prémices et les conditions de vie des immigrants mexicains dans le Sud-Ouest des États-Unis sont effroyables.

66 « If ever there is to be a real American music, these are the rock upon which it must be founded », C.F. Lummis, « Catching Our Archaeology Alive » *op. cit.*, p. 38.

servir de base à des hymnes nationaux « aussi entraînants que la Marseillaise⁶⁷ ». Lummis propose ainsi un projet similaire à celui des compositeurs indianistes, il collabore d'ailleurs avec le chef de file de ce mouvement, Arthur Farwell, avec qui il co-publie un recueil, *Spanish Songs of Old California*, en 1923. Il est en revanche le premier à proposer que des chants hispaniques soient considérés comme de la *folk music* américaine, se démarquant de l'anglo-centrisme qui domine le folklore des États-Unis. Sa définition du *folk* est néanmoins très proche de celle des inventeurs de la *folk music* américaine des Appalaches : héritage littéraire européen régénéré par les conditions de vie de la Frontière⁶⁸. Ses pratiques de collecte occupent une place liminaire entre celles des folkloristes – avec lesquels il partage une définition archaïsante et euro-centrée de la notion de *folk* – et des anthropologues – pour son usage de la machine enregistreuse, ses enquêtes de terrain, sa collaboration avec des compositeurs et surtout son intérêt pour les musiques amérindiennes. La *folk music* américaine selon Lummis n'aura cependant pas le même succès que celle que proposera Lomax quelques années plus tard.

I.3. La *folk music* américaine selon Lomax : « des morceaux de viande crue taillé dans la croupe de la Nature, et peu importe le tendon⁶⁹ ».

Lomax se tourne aussi vers l'Ouest pour proposer une *folk music* américaine différente de celle des folkloristes universitaires. Pourquoi la *folk music* américaine selon Lomax accède-elle à une plus grande notoriété que celle de Lummis ?

Lomax choisit un terrain beaucoup plus porteur que celui des bergers du Nouveau-Mexique, celui des cowboys du *Far West* :

C'est au cowboy, plus qu'aux chercheurs d'or, plus qu'aux soldats de l'oncle Sam, que l'on doit la civilisation de l'Ouest⁷⁰.

67 « Some of the war-songs, some of the race-songs, adequately harmonized, would be as stirring as the Marseillaise », *Ibid.*

68 *Ibid.*, p. 42.

69 J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, *op. cit.*, p. xxiii.

70 « To the cowboy, more than to the goldseekers, more than to Uncle Sam's soldiers, is due the civilization of the West. », J. Lomax, « Cowboy Songs of the Mexican Border », *The Sewanee Review*, vol. 19, n° 1, 1911, p. 17

En assimilant le cowboy à un « précurseur des pionniers », au « Natty Bumppo du Sud-Ouest⁷¹ », Lomax s'inscrit dans un imaginaire ayant successivement promu au rôle de « héros de la Frontière » différentes figures masculines, solitaires et viriles. Mais alors que le montagnard des Appalaches ou le trappeur des Grands Lacs étaient les archétypes de Frontières dépassées depuis déjà longtemps, le cowboy appartient à une histoire plus récente, et donc plus américaine au sens des États-Unis plutôt que de la période coloniale. Il paraît surtout encore plus héroïque et indépendant.

Pendant la décennie 1900, le cowboy du *Far West* accède au rang de légende par le biais de la culture populaire de masse⁷². Des *dime novels*⁷³ apparus à la fin des années 1860 à l'émergence des films western hollywoodiens au début du XXe siècle⁷⁴, en passant par les rodéos-spectacles ou encore les peintures de Frederick Remington ou de Charles M. Russell, le cowboy devient progressivement la figure centrale des récits de la conquête, l'archétype de l'Américain individualiste et indépendant, l'incarnation des valeurs fondatrices de la nation américaine.

Lomax se montre alors très critique à l'écart des cowboys à paillettes de la culture de divertissement : « Encore mal compris, [le cow-boy] est souvent calomnié, presque toujours caricaturé, tant par la presse que par la scène⁷⁵ ». Il présente son recueil comme plus authentique et scientifique, car ses chants viennent « directement de

71 Personnage de Fenimore Cooper incarnant les vertus du trappeur anglais de la région des Grands Lacs au XVIIIe siècle (la deuxième Frontière de l'imaginaire américain) *Ibid.*

72 R. Slotkin, *Gunfighter Nation*, *op. cit.*, p. 9.

73 L'invention de la presse à vapeur permet l'impression à gros tirage de ces petits romans de dix cents (une dime) dont l'intrigue se déroule dans les grands espaces de l'Ouest. Les *dime novels* sont diffusés largement dans les kiosques à journaux dès le début des années 1860. Entre 1860 et 1900, trois milles *dime novels* sont publiés par la maison d'édition Beadle and Adams et plusieurs millions de copies sont en circulation. Ces récits utilisent tous la même formule manichéenne opposant le héros à des hordes d'Indiens sanguinaires ou à des hommes de petite extraction, brutaux et grossiers. Les *dime novels* diffusent une représentation stéréotypée et romancée de la vie dans le Far West qui n'a pas grand-chose à voir avec la réalité. Ainsi, comme le soulignent Michel Rezé et Ralph Bowen, les méfaits du capitalisme sauvage des spéculateurs fonciers, des grandes compagnies minières ou encore des magnats du chemin de fer sont très rarement mentionnés. Il en va de même pour les dégradations environnementales causées par l'exploitation des territoires à l'Ouest du Mississippi, en particulier la quasi-disparition du bison entre 1860 et 1890. M. Rezé et R.H. Bowen, *Key Words in American Life*, Paris ; New York : Masson, 1979, p. 98.

74 Le court-métrage, *The Great Train Robbery* réalisé par Edwin S. Porter en 1903 est considéré comme la première œuvre cinématographique appartenant au genre *western*.

75 « Still much misunderstood, [the cowboy] is often slandered, nearly always caricatured, both by the press and the stage », J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, *op. cit.*, p. 6.

l'expérience du cowboy » et peuvent ainsi offrir « aux générations futures une meilleure idée de ce qu'il est vraiment que celle qu'en possède ceux que ne le connaissent qu'à travers des histoires romancées hautes en couleur⁷⁶. ».

Le prestigieux soutien qu'il obtient de l'ancien président Théodore Roosevelt renforce encore sa légitimité scientifique. Roosevelt salue la valeur historique de son travail : « Votre sujet n'est pas seulement extrêmement intéressant pour celui qui étudie de la littérature, mais aussi pour celui qui étudie l'histoire générale de l'Ouest⁷⁷ ». Roosevelt est lui-même historien de la conquête de l'Ouest⁷⁸. Dans son épopée triomphaliste de la Frontière, le *yeoman farmer* mis à l'honneur par Turner et ses collègues agrariens est remplacé par la figure libre et indépendante du « chasseur-combattant d'Indiens », exemplifiée par le cowboy⁷⁹.

Lomax, comme Roosevelt, reprend de nombreux éléments de l'image du cowboy forgée par les *dime novels*, les rodéos et les *wild west shows*, et les premiers films western.

L'un des plus importants véhicules de la diffusion populaire de la figure héroïque du cowboy, le *Buffalo Bill's Wild West Show* qui tourne aux États-Unis et en Europe de 1883 à 1913⁸⁰, est également promu par l'idée d'une représentation historiquement fiable. Ce spectacle itinérant propose des représentations spectaculaires de scènes épiques de l'Ouest (attaques de diligences, chasse au bison, massacres d'indiens etc.), qui lui valent un succès international. La présence d'acteurs ayant

76 « Perhaps these songs, coming direct from the cowboy's experience, giving vent to his careless and his tender emotions, will afford future generations a truer conception of what he really was than is now possessed by those who know him only through highly colored romances. », *Ibid.*, p. 6.

77 « Your subject is not only exceedingly interesting to the student of literature, but also to the student of the general history of the West. », *Ibid.*, p. 1.

78 T. Roosevelt, *The Winning of the West*, New York : G.P. Putnam's Sons, 1889. URL : <http://archive.org/details/winningwest14roosgoog>. Consulté le 1 octobre 2017.

79 Sur l'opposition fermier / chasseur, le premier étant un « *hero en masse* » alors que le second renvoie à des valeurs et un style de vie beaucoup plus individualiste, voir : R. Slotkin, « Nostalgia and Progress: Theodore Roosevelt's Myth of the Frontier », *American Quarterly*, vol. 33, n° 5, 1981.

80 Quelques études sur le *Wild West Show* : B.E. Levy, *Frontier Figures*, *op. cit.* ; R. Slotkin, *The Fatal Environment*, *op. cit.* ; R. Slotkin, *Gunfighter Nation*, *op. cit.* ; W. Hoffman, « Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre (Book Review) », *Theatre journal*, vol. 57, n° 2, 2005. ; J.I. White, *Git Along, Little Dogies: Songs and Songmakers of the American West*, Urbana : University of Illinois Press, 1975.

réellement participé à la conquête ou en ayant été victime, à l'instar des chefs indiens Sitting Bull et Geronimo, de l'éclaireuse et messagère Calamity Jane, ou du chasseur Buffalo Bill lui-même, confère une légitimité historique au spectacle. Le spectacle diffuse bien entendu une représentation romancée et triomphaliste de la conquête où les exploits du cowboy, tour à tour chasseur de bison, tueur d'Indiens, soldat, fermier, justicier et hors-la-loi, n'ont pas grand chose à voir avec la vie rude et monotone des vachers texans.

Lomax dénonce ce type de spectacle, mais sa découverte dès l'enfance de la culture des cowboys, sur laquelle il fondera sa rhétorique de légitimité, lui vient largement des *tourneys*, rodéos-spectacles venus d'Espagne et du Mexique qui deviennent très populaire dans l'Ouest des États-Unis après la guerre de Sécession⁸¹.

Le cowboy tel que Lomax le décrit n'est pas moins légendaire et héroïque que celui du *Wild West Show* : « impatient, intrépide, chevaleresque, élémentaire, il vivait dangereusement, tirait juste et en un éclair, et mourrait en face à face avec son ennemi⁸² ». La piste du bétail et ses nombreux dangers auraient forgé son courage et son esprit indépendant⁸³. Taciturne et nostalgique, le cowboy chante son mal du pays et reste impavide face à la mort⁸⁴. Lorsqu'il a fini son dur labeur, il fréquente les *saloons* des villes du bétail, s'enivre, joue aux cartes et parfois de la gâchette :

La musique, la danse, le clic de la roulette dans les *saloons*, s'invitaient;
l'attrait de la lumière cramoisie était irrésistible. Les orgies de boisson,
réactions aux mois de labeur, de privation et de solitude dans le ranch et sur
la piste, ont mené à la mort plus d'un *buckaroo* temporairement atteint de
démence⁸⁵.

81 J.A. Lomax, *Adventures of a Ballad Hunter*, *op. cit.*

82 « Restless, fearless, chivalric, elemental, he lived hard, shot quick and true, and died with his face to his foe. », J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, *op. cit.*, p. 4.

83 De toutes les tâches que devaient accomplir les cowboys, Lomax donne une place significative à la transhumance du bétail qui constitue selon lui « a distinct break in the monotonous life of the big ranches [...] » (p. 2). Le transport des bêtes depuis le Texas jusqu'aux gares ferroviaires du Kansas est devenu un épisode mythique de la vie du Far West. De nombreux chants de sa collection ont pour thème les grandes transhumances, à l'instar de « The Crooked Trail to Holbrook », « Freighting from Wilcox to Globe », « The Kansas Line », « The Lone Star Trail », « The Trail to Mexico » ou encore le fameux chant « The Old Chisholm Trail ».

84 On retrouve dans la collection de Lomax de nombreux chants ayant pour thème le mal du pays tels que « Dreary Black Hills », « The Dying Cowboy » ou encore « Home on the Range ».

85 J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, *op. cit.*, p. xx.

La rudesse de son travail excuse ses comportements immoraux et sa vulgarité, qui lui confère de toute façon « une qualité homérique [...] qui plaît plutôt que repousse⁸⁶ » ; ce qui n'empêche pas Lomax d'exclure les chants paillards qu'il juge impropres à une publication grand public⁸⁷.

Le cowboy a combattu les Indiens depuis que l'élevage est devenu un business et aussi longtemps qu'il restait des Indiens à combattre⁸⁸.

En combattant la « sauvagerie » indienne et la « tyrannie » mexicaine, le cowboy devient le véritable héros de la démocratie américaine blanche et anglo-centrée. En effet, contrairement à Lummis qui mise sur l'ancienneté et la noblesse de l'héritage des colonies espagnoles, Lomax construit un cowboy et une *folk music* américaine cent pour cent WASP. Ses informateurs noirs-américains, dont il fera mention des années plus tard, ne sont pas présentés dans son recueil, même s'il précise qu'il n'était pas rare « de trouver un nègre, qui, grâce à sa capacité à diriger les chevaux sauvages ou grâce à son adresse au lasso [...] » était embauché comme cowboy⁸⁹. Les chants sont tous en anglais, alors que de nombreux cowboys étaient hispanophones. Initialement, il avait d'ailleurs l'intention d'intituler son recueil : *Cowboy Song of the Mexican Border*, en référence à un ouvrage de Sir Walter Scott, mais il juge ce titre « trop affecté et littéraire » et opte finalement pour une référence à la Frontière⁹⁰, qui a aussi l'avantage de passer sous silence la proximité du Mexique et son influence culturelle potentielle. En 1911, Lomax publiera séparément quelques chants de cowboy en espagnol, mais cette fois dans une revue scientifique⁹¹. Avec son *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, Lomax cherche, semble-t-il, à se conformer aux goûts populaires en reproduisant les mêmes stéréotypes Anglo-centrés que la culture de divertissement.

86 « There is, however, a Homeric quality about the cowboy's profanity and vulgarity that pleases rather than repulses. », *Ibid.*, p. xxiv-xxv

87 *Ibid.*, p. 20.

88 « The cowboy has fought back the Indians ever since ranching became a business and as long as Indians remained to be fought. », *Ibid.*, p. 22.

89 « It was not unusual to find a negro, who, because of his ability to handle wild horses or because of his skill with a lasso, had been promoted from the chick-wagon to a place in the ranks of the cowboys. », *Ibid.*, p. xxi.

90 N. Porterfield, *Last Cavalier*, *op. cit.*, p. 179.

91 J. Lomax, « Cowboy Songs of the Mexican Border », *op. cit.*

L'héroïsation du cowboy a aussi pour effet de gommer les réalités économiques et sociales de la vie des vachers texans. Dès les années 1880, des mouvements sociaux de grande envergure sont organisés par les vachers réclamant de meilleurs salaires et des conditions de travail moins dangereuses, et par les petits propriétaires terriens contre le monopole des grandes compagnies au Texas et dans le Montana. Loin de l'image façonnée par la culture de divertissement d'hommes libres et indépendants, les cowboys occupent souvent des emplois subalternes, sous-payés par les « barons du bétail⁹² ». Alors même que son recueil inclut des ballades exposant les conflits entre employeurs et employés – comme « Old Chisholm Trail » et surtout « Buffalo Skinners » – le discours de Lomax véhicule l'image d'une société où les hommes « vivraient pratiquement en terme d'égalité⁹³ ». On est là aussi proche des critères d'authenticité du *folk* établis par l'école communaliste d'Harvard.

S'il se détourne du corpus childien de ballades anglaises, Lomax emprunte à Frank Brown et aux folkloristes de l'AFS l'idée selon laquelle les processus de composition des nouveaux chants américains seraient de même nature que ceux des ballades élisabéthaines. Pour conserver une légitimité *folk* classique à son recueil, il la développe en une filiation spirituelle rattachant ces chants de cowboy aux vieilles ballades anglaises. « L'esprit des ballades anglo-saxonnes » seraient en survivance dans l'Ouest américain et le cowboy serait un « chevalier du XXe siècle »⁹⁴.

Le cowboy de Lomax vit dans un monde rural coupé de la modernité. L'isolement, la solitude et l'illettrisme garantissent la « pureté » et la sincérité de ses chants :

92 Terme employé aux États-Unis à partir des années 1870.

93 « These men lived in terms of practical equality. Except in the case of the boss, there was little difference in the amounts paid each for his services. Society, then, was here reduced to its lowest terms. », J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, *op. cit.*, pp. xviii-xix.

94 « Out in the wild, far-away places of the big still unpeopled west [...] yet survives the Anglo-Saxon ballad spirit that was active in secluded districts in England and Scotland even after the coming of Tennyson and Browning. » ; « Dauntless, reckless, without the unearthly purity of Sir Galahad though as gentle to a pure woman as King Arthur, he is truly a knight of the twentieth century. », *Ibid.*, p. xvii-xxiii.

Les personnes illettrées et les gens coupés des journaux et des livres, isolés et solitaires, - dépendant des ressources primaires pour leur divertissement et l'expression des émotions⁹⁵.

Le cowboy est moins archaïque que les montagnards des Appalaches ou les paysans anglais, mais il appartient lui aussi – et ses chants en sont la trace – à un monde en voie de disparition qui suscite admiration et nostalgie :

Les grands ranches de l'Ouest sont à présent découpés en petites fermes. [...] Le bison, le cri de guerre de l'Indien, l'herbe libre sur la plaine ouverte ont disparu. L'Ouest romantique et changeant des premiers jours vit principalement dans les histoires et les chansons. La dernière figure à disparaître est le cowboy, l'esprit qui animait de cette époque qui s'évanouit⁹⁶.

Lomax conserve la définition communaliste du *folk* et de ses procédés de composition de ses professeurs d'Harvard. « Le cowboy », au singulier, fonctionne comme une synecdoque désignant la communauté, pensée comme homogène, à laquelle il appartient. Les chants de cowboys seraient le résultat d'un processus de composition collectif, « la production commune de plusieurs hommes⁹⁷ », des productions spontanées et naturelles qui « semblent avoir poussé discrètement et mystérieusement que le fait l'herbe sur les plaines », « des morceaux de viande crue taillés dans la croupe de la Nature, et peu importe le tendon⁹⁸ ».

Si sa représentation du *folk* est similaire à celle de ses professeurs, les *cowboy songs* de Lomax pourraient néanmoins heurter la sensibilité esthétique et le goût pour l'archaïsme des folkloristes *antiquarians*. Les précautions de Wendell – qui doit par ailleurs défendre la légitimité de sa chaire de littérature américaine – dans sa préface de *Cowboy Songs* en témoignent :

95 *Ibid.*, p. xxvii.

96 *Ibid.*, p. xxiii.

97 « The work of the men, their daily experiences, their thoughts, their interests, were all in common. Such a community had necessarily to turn to itself for entertainment. [...] Whatever the most gifted man could produce must bear the criticism of the entire camp, and agree with the ideas of a group of men. In this sense, therefore, any song that came from such a group would be the joint product of number of them. » ; « In only a few instances have I been able to discover the authorship of any song. » *Ibid.*, p. xix.

98 *Ibid.*, p. xxiv.

Comparer les chansons recueillies par le professeur Lomax avec les plus immortels des airs anciens, est sans doute comme comparer la littérature de l'Amérique avec celle de toute l'Europe réunie. Ni lui ni aucun d'entre nous ne prétendrait que ces vers sont d'une puissance et d'une beauté suprêmes⁹⁹.

L'anglais Sharp sera en effet très critique à l'égard des chants de cowboy de Lomax. En 1917, il mettra en doute le caractère *folk* de ces chants qu'il juge esthétiquement inférieurs aux ballades américaines des Appalaches. D'un point de vue formel, il reproche aux chants de cowboys d'être trop terre-à-terre, de ne traiter que des tâches quotidiennes de leur existence, alors que selon lui, un « vrai *folk-singer* » crée un « monde imaginaire » pour échapper à sa vie quotidienne. Cette « comparaison si défavorable » s'expliquerait par l'absence « de fond hérité de littérature poétique dans lequel puiser »¹⁰⁰. Le cowboy du *Far West* serait-il trop régénéré par son américanisation sur la Frontière pour être le dépositaire des traditions du vieux continent ? De toute façon, Lomax insiste moins sur la filiation anglaise que sur le caractère authentiquement américain de ses chants de cowboy.

Pour Wendell, la collection de Lomax tire son mérite de ce qu'elle pourrait apporter aux recherches spéculatives sur l'origine des ballades médiévales anglaises. Tout en admettant cet apport de son recueil, Lomax insiste surtout sur l'intérêt historique de ses *cowboy songs* en tant que témoignages de la vie quotidienne des cowboys. Il s'écarte ainsi de l'approche littéraire en développant dans son introduction l'importance du contexte de ces chants et leur fonction – ici, une fonction technique en lien avec la profession de cowboy – plutôt que leur qualité littéraire ou leur utilité philologique. La rudesse et la trivialité des chants de cowboy témoignent de la vie des pionniers du *Far West*, d'une américanité plus totale que les vestiges des ballades anglaises.

I.4. De Lomax à Sidney Robertson.

99 *Ibid.*, p. 25.

100 « When, therefore he feels the need of self-expression, having no inherited fund of poetic literature upon which to draw, imaginative world into which to escape, he has only himself and his daily occupations to sing about, and that in a self-centred, self-conscious way [...] », O.A.D. Campbell, C.J. Sharp, *English Folk Songs From the Southern Appalachians*, *op.cit.*, p. xxxvi-xxxvii.

Les *cowboy songs* de Lomax entrent rapidement dans le panthéon de la *folk music* américaine. Sidney Robertson, qui connaît son recueil dans les années 1920, les considère comme les premières *folk songs* américaines jamais publiées¹⁰¹. Cette découverte marque un moment clef de la carrière de la jeune femme : le début de son « obsession » pour la recherche de l'américanité en musique :

Dans mes cours, j'avais utilisé les beaux chants anglais et irlandais de la tradition britannique, en grande partie tirés des publications de Cecil Sharp et de ses amis. Ils étaient modaux et beaux et je pense toujours qu'il n'y a pas de plus beau répertoire de chant traditionnel dans le monde. Les enfants les aimaient aussi, et les chantaient naturellement et bien. Mais quand j'ai présenté «Home on the Range», j'ai eu une révolution sur les bras, car cette chanson est devenue une obsession et a été entendue presque sans arrêt dans toute l'école pendant des semaines¹⁰².

« Home on the Range » n'est pas une *folk song* au sens strict où l'entendent les folkloristes communalistes et Lomax lui-même, puisque un procès revendiquant des droits d'auteur sur la base d'un dépôt des années 1910 sera l'occasion d'une enquête dans les années 1930 ; elle identifiera l'auteur et la première parution en 1873. Cependant, la version qui fera autorité dans les milieux folkloriques et dans la culture de divertissement est celle recueillie par Lomax auprès d'un cuisinier noir et publiée dans son recueil. De nombreux cowboy chantants de la radio et d'Hollywood s'inspireront de sa version. L'immense succès de la version du *crooner* Bing Crosby en 1933 la fera passer dans le répertoire général. Lomax ne fait donc pas que s'inspirer de la culture de divertissement, il participe à la façonner.

Robertson utilisera « Home on the Range » et d'autres chants de la collection de Lomax de manière récurrente dans ses différentes missions d'enseignement de la musique, toujours dans le but de proposer des chants américains fédérateurs¹⁰³. Le modèle de *folk music* américaine de Lomax restera critiqué pour son manque de rigueur

101 D'autres avant Lomax ont pourtant publiés des *cowboy songs*, notamment N. H. Thorp et dont le *Song of the Cowboy* auto-édité en 1908 restera obscure, probablement à cause de son manque d'insertion dans les réseaux folkloristes.

102 S. Robertson Cowell, *réminiscences*, 1989, Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, 1 box, AFC 1990 / 039, American Folklife Center, Library of Congress, Washington.

103 Cf : Chapitre 4, sous-partie 1.

dans les milieux savants, mais il remportera un immense succès auprès du grand public en ancrant une représentation herderienne du *folk* dans un terroir américain.

Si Robertson ne questionnera pas l'américanité des chants de cowboy de Lomax, il n'en va pas de même pour la collection hispanophone de Lummis. L'existence même de *folk songs* sur son terrain pose en effet toujours question au début des années 1940 :

M. Lummis n'était plus vivant [...] et personne dans l'État n'était en position de répondre aux questions qui commençaient à se poser : Y a-t-il des *folk songs* en Californie ? Comment sont-elles ? Qui les chante et pourquoi¹⁰⁴ ?

Si cette question est plus rhétorique que réelle, elle montre néanmoins que l'existence en Californie de *folk music*, et a fortiori américaine, n'a rien d'évident. De son vivant, Lummis bénéficie d'une notoriété certaine. Pourtant, lorsqu'à la fin des années 1930, Robertson se penchera sur le terrain californien, sa collection de cylindres sera en train de croupir dans les sous-sols du *Southwest Museum* de Los Angeles. Si d'autres collecteurs se sont bien, après lui, intéressés aux musiques hispaniques des États-Unis, dont John Lomax lui-même, Robertson ou les collecteurs du *Florida Folk Music Project* du New Deal¹⁰⁵, la volonté de Lummis de placer les musiques hispaniques au cœur de l'héritage national américain restera lettre morte. Son projet ne remet pourtant pas en cause la domination culturelle anglo-américaine, puisque ses chants hispaniques appartiennent à un passé révolu et que c'est selon lui au public et aux compositeurs anglo-américains qu'il convient désormais de s'en saisir et de les transformer en musique nationale. On y reviendra plus loin dans le dernier chapitre consacré au *California Folk Music Project* de Sidney Robertson, projet *folk* dans lequel la documentation de chants en langue espagnole occupera une place importante.

L'*American Folk Music* selon Lomax aurait donc une plus grande légitimité en raison de la « pureté ethnique » de ses cowboys : il parvient à bricoler une *folk music* américaine à la fois affiliée à l'héritage anglo-saxon et émancipée de celui-ci. La *folk music* de Lummis est quant à elle trop à la marge de l'américanité, en raison de sa

104 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *California Folklore Quarterly*, vol. 1, no 1, 1942.

105 M. Herrera-Sobek, *Chicano Folklore: A Handbook*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 2006 ; J.O. West, *Mexican-American Folklore*, Little Rock : August House Publishers, [1955] 2005.

proximité avec une nation voisine et de son ethnicité douteuse, pour que ce modèle de *folk music* américaine se répande.

En tant que vulgarisateurs, ces deux collecteurs font entrer la notion de *folk* dans le domaine de la culture de divertissement. L'authenticité, la rusticité et surtout l'américanité de leur *folk music* deviennent des valeurs marchandes. La notion de *folk music* est également plus élastique chez ces deux collecteurs, qui, même s'ils construisent une distinction entre leur *folk music* et les musiques populaires commerciales, définissent comme *folk* des musiques transmises autrement que de bouche à oreille et composées par des musiciens professionnels. Ils se rapprochent en cela de la démarche des compositeurs de l'école de Dvořák, qui s'inspiraient aussi bien des compositions de Stephen Foster que des *Spirituals* des esclaves.

Les travaux de ces deux collecteurs vulgarisateurs, s'ils repoussent les frontières de l'*American Folk Music*, s'adressent toutefois exclusivement au public anglophone majoritaire. La tentative de Lummis de construire une *folk music* américaine non anglaise se heurte ainsi à la représentation Anglo-centrée et protestante de l'identité nationale américaine de son lectorat.

Le succès de la vision de Lomax, déplaçant le cœur du *folk* américain vers l'Ouest, encourage une représentation plus individualiste des valeurs et des pratiques liées à la *folk music*, en s'éloignant de l'image des familles nombreuses appalachiennes rassemblées pour les *square dance* vers un *folk singer* seul avec sa guitare dans la prairie. De façon liée, et surtout chez Lomax, l'interprète *folk* de référence n'est plus une femme au sein de son foyer, mais un homme célibataire en marge de la loi¹⁰⁶.

Voyons maintenant le contexte de l'industrie phonographique contemporaine.

¹⁰⁶ Nous verrons dans le chapitre 4 se développer la figure du *folk* révolté et militant avec notamment Aunt Molly Jackson.

II. La valeur marchande de l'identité : les catégories musicales de l'industrie du phonographe.

Les compositeurs, folkloristes, anthropologues et collecteurs-vulgarisateurs ne sont pas les seuls à produire des catégories musicales fondées sur des distinctions sociales, ethniques et/ou raciales. A partir des années 1890, les agents de l'industrie du phonographe catégorisent également les musiques enregistrées, mais à la différence de la valeur heuristique de celles des chercheurs et collecteurs, les leur répondent avant tout à des stratégies de vente. Elles sont produites pour correspondre à des segments du marché, à des groupes de consommateurs dont les goûts musicaux seraient communs. Elles semblent donc, à première vue, moins tributaires des enjeux idéologiques ou identitaires que les catégories produites dans le but de représenter un peuple ou une nation homogène.

Les objectifs mercantiles de l'industrie du phonographe conduisent notamment ses agents à enregistrer et vendre des musiques destinées à des populations récemment immigrées aux États-Unis et totalement ignorées par les autres inventeurs de l'*American Folk Music*. Ils proposent ainsi, dès les années 1890, un large choix de musiques non-anglo-américaines à destination du marché international et des immigrants aux États-Unis. Dans les années 1920, l'industrie poursuit son travail de segmentation du marché en commercialisant des musiques destinées aux populations noires et blanches rurales du Sud des États-Unis, populations qui sont dans le même temps construites comme *folk* par les chercheurs.

L'industrie du phonographe fait-elle pour autant preuve de neutralité culturelle ? Ses catégories sont-elles affranchies des représentations et stéréotypes sociaux de leur temps ? Comment, dans la construction du marché domestique et donc de la musique américaine, appréhende-t-elle les nombreuses fractures sociales, religieuses et raciales de la société par la construction de catégories distinctes ? Quel rôle joue-t-elle dans la construction et la diffusion de l'idée d'*American Folk Music* ?

II.1. Des *Coin-operated phonographs* aux *Red Seals Records* : campagne éducative et distinction sociale dans le catalogue américain général.

Les premiers enregistrements commerciaux arrivent sur le marché états-uniens en 1890 sous forme de cylindres de cire, progressivement remplacés par des disques en gomme laque au début des années 1900. Les premières années, la diffusion des musiques enregistrées se fait principalement par le biais de phonographes à monnayeurs installés dans des lieux publics : gares, magasins, arcades, *saloons*, hôtels. En dépit de la volonté initiale de l'inventeur du phonographe, Thomas Edison, de faire de sa machine un outil sérieux dédié à la dactylographie ou autres activités professionnelles, les phonographes font leur entrée sur le marché en tant que technologie destinée au divertissement¹⁰⁷.

Les musiques diffusées par l'industrie reflètent la stratégie commerciale initiale des distributeurs de phonographes qui promeuvent leur machine. Jusqu'au début des années 1900, les catalogues de Columbia et Edison contiennent principalement des musiques populaires alors en vogue auprès des classes-moyennes et ouvrières de New-York, où sont installées ces compagnies : les tubes des stars de Broadway et du vaudeville, du *Tin Pan Alley*¹⁰⁸, des *Coon Songs*¹⁰⁹ et des opérettes¹¹⁰. L'objectif premier est de vendre les procédés d'enregistrement, non pas les enregistrements en eux-mêmes et encore moins les artistes qui les réalisent¹¹¹.

Mais cette stratégie pose très rapidement problème aux marchands. D'une part, elle ne peut pas être durable, car les consommateurs finiront par se lasser de la nouveauté technologique, et d'autre part, la focalisation sur la fonction de loisir, et la publication de musiques de divertissement, nuisent à la réputation des compagnies et de leurs marchandises¹¹². De nombreux commentateurs, John Philip Sousa par exemple – alors même que ses compositions sont vendues par les marchands de phonographes –

107 W.H. Kenney, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York : Oxford University Press, 2003, p. 25.

108 Quartier new-yorkais où travaillent les compositeurs professionnels de variété.

109 Voir plus bas.

110 K.H. Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham : Duke University, 2010, p. 160.

111 R. Osborne, « De l'étiquette au label », *Réseaux*, n° 141-142, 2007.

112 W.H. Kenney, *Recorded Music in American Life*, op. cit., p. 31.

craignent que la reproduction mécanique de la musique ait un impact négatif sur le développement musical du pays¹¹³. Pour Sousa, l'industrie du phonographe remplace « l'âme, l'intelligence et la compétence humaine » par une musique manufacturée, un vulgaire produit de consommation¹¹⁴. A partir des années 1920, les collecteurs se soucieront de plus en plus de l'influence supposée négative des musiques phonographiques sur la vitalité des traditions vernaculaires de leurs *folk*, à l'instar de Child qui s'inquiétait déjà au milieu du XIXe siècle de celle des feuilles de chant¹¹⁵. En 1925, la folkloriste Dorothy Scarborough écrit sa déception lorsque ses informateurs lui chanteront des morceaux appris du phonographe :

Combien de fois ai-je été provoquée à l'enthousiasme par la promesse de *folk-songs* seulement pour entendre des enregistrements de phonographe éculés [...]¹¹⁶!

Au début des années 1900, pour relancer les ventes et remédier à cette mauvaise réputation, les compagnies lancent une campagne éducative en promouvant les enregistrements de musiques savantes avec des stratégies de vente spécifiques. Victor est la première compagnie à signer des artistes de grands orchestres, dont le New York Metropolitan Orchestra. La compagnie crée des disques à étiquettes rouges, les *Red Seal records*, pour distinguer ces musiques savantes des tubes populaires dont les disques sont ornés d'étiquettes blanches et violettes. L'invention de cette catégorie suit de quelques années la mise en vente de machines destinées aux particuliers et l'apparition, à côté du marché des variétés qui étaient diffusées sous les arcades, d'une classe bourgeoise de consommateurs. Les *Red Seals records* sont vendus plus chers, pressés sur des disques de meilleure qualité et destinés à une catégorie de consommateurs plus aisée et dont les goûts sont supposés plus raffinés que ceux des amateurs de musiques de divertissement. L'ambition proclamée des marchands est de transformer le phonographe en un instrument servant à élever les goûts musicaux des

113 *Ibid.*, p. 31.

114 J.P. Sousa, « The Menace of Mechanical Music », *Appleton's Magazine*, 1906, URL : <https://thinkingonmusic.wordpress.com/tag/the-menace-of-mechanical-music>. Consulté le 13 septembre 2017.

115 Nous avons hélas dû laisser de côté les éditeurs de partitions, car l'étude de leur rôle dans les catégorisations musicales aurait largement dépassé les frontières chronologiques de cette thèse.

116 D. Scarborough, *On the Trail of Negro Folk-Songs*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1925, p. 3.

Américains et à répondre aux goûts de l'élite urbaine¹¹⁷. Mais leur motivation est surtout d'ordre commerciale : les disques de musiques savantes se périment moins vite que les *novelties*, ce qui est important, car à cette époque les marchands n'ont pas encore la possibilité de renvoyer leurs invendus aux fabricants de disques¹¹⁸.

La première catégorisation des musiques vendues par l'industrie du phonographe répond donc surtout, sous couvert d'une campagne éducative légitimante, à des logiques mercantiles. Elle produit néanmoins une distinction sociale de classe, par l'étiquette et le prix, entre deux types de consommateurs et les musiques qui leur sont apparentées : de variétés pour les classes populaires, savantes pour les classes supérieures. Au même moment, le marché intérieur s'ouvre également à un autre segment du marché, celui des auditeurs non-anglophones récemment immigrés dans les grands centres urbains du Nord¹¹⁹. Une catégorie distincte, construite cette fois sur la base d'une distinction ethnique et linguistique, va leur être attribuée sous l'appellation de *foreign records*.

II.2. Le marché domestique des « *foreign records* » : objectifs mercantiles, quête d'authenticité et projet d'américanisation.

Contrairement aux travaux des autres inventeurs de l'*American Folk Music*, l'industrie du disque, dès ses premières années, dépasse largement les frontières nationales. Les compagnies américaines développent dès le tournant des années 1900 un marché international pour leurs phonographes et ouvrent des succursales en Europe, en Amérique centrale et du Sud, en Inde, en Chine, au Japon ou encore en Afrique du Nord. Ce marché international – exportation de machines, enregistrement et commercialisation sur place – représente une importante part du marché. Et puisque leur intérêt n'est pas de définir une musique américaine culturellement homogène, mais au

117 W.H. Kenney, *Recorded Music in American Life*, op. cit., p. 59.

118 C'est le cas jusque dans les années 1920. K.H. Miller, *Segregating Sound*, op. cit., p. 161

119 R.G. Rumbaut, D.S. Massey, « Immigration and Language Diversity in the United States », *Daedalus*, vol. 142, n° 3, 2013. A partir des années 1900, les immigrants aux États-Unis viennent de plus en plus de pays non-anglophones d'Europe de l'Est et du Sud, en particulier de Pologne, de Russie et d'Italie. Selon le recensement de 1910, sur une population nationale de 92 millions, 10 millions avaient pour langue maternelle une langue autre que l'anglais ou les langues celtes (irlandais, écossais et gallois) : 2,8 millions de germanophones, 1,4 millions d'italophones, 1,1 millions de locuteurs yiddish, 944 000 de locuteurs polonais, 683,000 de locuteurs suédois, 529 000 francophones, 403 000 de locuteurs norvégiens, et 258 000 hispanophones.

contraire de vendre ce qui peut être vendu le plus largement possible, ils développent également un marché domestique pour les immigrants récents des États-Unis¹²⁰. Ce marché s'avère très rentable, puisque toutes les compagnies américaines confondues auraient publié au moins trente mille enregistrements classés comme « *foreign records* » entre 1900 et 1950. Il faut ajouter à ces chiffres les disques pressés en Europe et importés aux États-Unis pour les immigrants récents venus d'Europe de l'Est et du Sud¹²¹. Il faut dire qu'au tournant du XXe siècle, moment où naît le marché des « *foreign records* », 13,5 % de la population américaine est née à l'étranger, chiffre qui dépasse les 35 % pour la ville de New York où la plupart des compagnies ont leurs sièges et leurs studios¹²². Dans les années 1920, malgré les lois de quota restreignant l'immigration, les industriels estiment que les immigrants récents représentent environ un tiers du marché du phonographe.

Là encore, l'argument économique l'emporte : de nombreux encarts publicitaires¹²³ encouragent les entrepreneurs à produire des *foreign records* et les marchands à en mettre à disposition des acheteurs dans leurs boutiques. Les « étrangers » seraient en demande ; même pauvres, ils seraient prêts à investir dans un phonographe :

Un grand revendeur de l'East Side affirme que les fabricants de disques négligent une branche très importante lorsqu'ils ignorent la demande sans cesse croissante pour les disques scandinaves. Cette nation est en train de former une colonie très importante dans cette ville, ainsi que de se disperser dans le pays, et a développé un grand penchant pour les machines parlantes de tous types, en particulier pour celles à disques¹²⁴.

120 R.K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*, Urbana : University of Illinois Press, 1990. Voir p. xxxiii à xivi pour un résumé des numéros de série de la catégorie *foreign records* des différentes compagnies américaines.

121 W.H. Kenney, *Recorded Music in American Life*, *op. cit.*, p. 67.

122 « Historical Census Statistics on the Foreign-Born Population of the United States: 1850 to 1990 », [s.d.]. URL : <https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0029/twps0029.html>. Consulté le 13 septembre 2017.

123 La source principale pour cette sous-partie est la revue spécialisée de l'industrie du phonographe *Talking Machine World*, qui paraît à New York de 1905 à 1928 à destination des professionnels du domaine. Cette revue a été consultée en ligne sur le site internet archive.org.

124 « Call for Scandinavian Records », *Talking Machine World*, April 1906, p. 15.

Les *Foreigners*¹²⁵ sont souvent qualifiés de « *musically inclined folk* » ou de « *natural music lovers* »¹²⁶. Contrairement aux acheteurs de musique « américaine », ils continuent à acheter des disques durant la période estivale :

L'acheteur moyen de disques en langue anglaise ou de compositions qui peuvent être classées comme américaines relâche généralement ses achats [l'été], car il a d'autres intérêts pour l'attirer. Les citoyens nés à l'étranger, cependant, restent assez près de chez eux et continuent d'acheter les choses qui leur plaisent¹²⁷.

Plusieurs compagnies, à commencer par Columbia, encouragent les marchands à démarcher les communautés « *foreign* » en leur promettant un marché lucratif :

De nombreux revendeurs ont développé un volume de ventes croissant grâce aux enregistrements en langues étrangères de Columbia. Ils se rendent compte que l'étranger est un client fiable du revendeur répond à ses demandes. Si votre communauté a une colonie étrangère, cela vous rapportera de chercher à y étendre votre commerce¹²⁸.

Les *Foreigners* sont donc perçus comme des acheteurs fiables, solvables et fidèles, dont la consommation est moins soumise aux aléas saisonniers que celle des autres Américains. Comme les « sauvages » des anthropologues et les « barbares » des folkloristes, ils sont considérés comme étant instinctivement mélomanes.

Si le marché musical états-uniens est bien plus large que l'*American music*, quelle qu'en soit la définition, il est cependant cloisonné par des catégories reflétant la manière dont les producteurs se représentent l'américanité. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, toutes les musiques s'adressant à des populations non-anglo-américaines, des polkas polonaises aux opéras chinois ou aux sérénades italiennes, sont regroupées sous une seule et même catégorie identifiée par une numérotation spécifique. Columbia, par exemple, divise ses catalogues en deux catégories : la série « A » pour les disques « américains » et la série E pour les *foreign records*. Quelle partie de la population des États-Unis les producteurs considèrent-ils comme étrangère ? La distinction entre

125 Nous employons le terme de *Foreigners* – plutôt qu'*Alien* – sans le traduire, car c'est le terme employé par les industriels.

126 « No Seasonal Lull With Foreign Records », *Talking Machine World*, September 1924, p. 11.

127 *Ibid.*

128 « Columbia for all Nations », *Talking Machine World*, July 1924, p. 89.

Américains et non-Américains n'est pas fondée sur des critères légaux, comme la citoyenneté, ni même vraiment sur l'ancienneté de l'installation dans le pays. C'est la langue qui apparaît comme le critère central pour définir les *Foreigners*. Les publicités consacrées aux *foreign records* insistent sur le nombre de langues non-anglaises représentées dans les catalogues et sur l'attrait des *Foreigners* pour les enregistrements dans leur langue maternelle¹²⁹ :

Les différentes nations qui forment notre population cosmopolite sont insistants dans leur demande de chants dans leur langue maternelle, et chaque fois que des enregistrements sont faits dans leur langue, ils sont vendus à coup sûr¹³⁰.

Les marchands sont encouragés à employer du personnel parlant plusieurs langues « étrangères » et les catalogues à disposition des acheteurs reproduisent les titres des morceaux *foreign* dans leurs langues originales. Les *Irish* et *West Indian records* sont toutefois classés comme *foreign* par les compagnies, bien que les chants soient parfois en anglais. Malgré la définition par les compagnies de leur principe de classement en termes linguistiques, cet exemple montre clairement que ce qui domine la catégorie des *foreign records* est une représentation d'altérité ethnique ou nationale¹³¹.

Les *Foreigners* partageraient par ailleurs tous des traits sociaux et culturels se reflétant dans leur mode de vie. Italiens, Polonais, Chinois, Suédois, etc. auraient ainsi tous tendance à vivre en autarcie dans des « colonies » ou des « *settlements* » à l'écart du reste de la société. Au début des années 1920¹³² à Philadelphie, un magasin de disques envoie deux vendeurs sur le terrain, l'un italien et l'autre polonais, pour prospecter dans les « *foreign sections of the city* » afin de trouver de nouveaux acheteurs potentiels :

Le magasin profite des possibilités de vente dans les sections étrangères de la ville grâce à l'aide de deux vendeurs. [...] Les deux démarcheurs étrangers ne font aucun effort pour vendre. Leur activité se limite simplement à localiser des débouchés potentiels. La vente est effectuée par un autre

129 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*, p. 181.

130 « Review of New York Trade », *Talking Machine World*, December 1906, p. 7.

131 R.K. Spottswood, *Ethnic Music on Records*, *op. cit.*, p. xviii.

132 Les différentes « nations » tendent alors à avoir chacune leur propre série.

vendeur, à qui les démarcheurs signalent leurs débouchés. Grâce à cette méthode de vente, la succursale F.A. North a réussi à faire d'excellentes affaires¹³³.

Pour vendre leur marchandise, les magasins s'appuient sur l'expertise de vendeurs appartenant aux groupes ethniques visés et sur un travail de terrain permettant de repérer les quartiers de résidence des acheteurs potentiels. Les compagnies tentent de produire des catégories qui correspondraient à la manière dont les acheteurs s'identifient eux-même, au prix d'un fractionnement croissant des catégories. Ces sous-catégories semblent en effet fonctionner dans la mesure où les enregistrements se vendent. Elles sont constituées par différentes « Nations », ne correspondant pas forcément à des États-nations existants, mais plutôt à des aires linguistiques et culturelles plus ou moins larges. Un encart publicitaire de 1924 de Columbia propose la liste suivante au sein de laquelle on remarque plusieurs langues inter-compréhensibles qui ne se distinguent guère que par leurs accents, ainsi qu'une catégorie neutre pour les morceaux instrumentaux, donc sans langue :

Armenian ; Bohemian ; Chinese ; Croatian ; Danish ; Finnish ; French-Canadian ; German-Swiss ; Greek ; Hebrew-Jewish ; Holland-Dutch ; Hungarian ; Instrumental ; Italian-Napolitan ; Lithuanian ; Mexican ; Norwegian ; Polish ; Portugese ; Roumanian ; Russian ; Serbian ; Slavish-Slovak ; Slovenian-Krainer ; Spanish ; Swedish ; Turkish ; Ukrainian¹³⁴.

Les Philippines et Hawaï, territoires annexés par les États-Unis après la guerre hispano-américaine de 1898, sont absents de cette liste. En ce qui concerne le marché philippin, un observateur encourage pourtant les compagnies dès 1905¹³⁵ à y commercialiser des enregistrements en langue espagnole. Les Philippines posséderaient eux aussi « une passion inhérente et un talent pour la musique » et « aiment les musiques de toutes sortes ». Un grand nombre d'entre eux seraient prêts à investir dans une machine pour écouter leurs stars locales, même si aux yeux des critiques leur musique est d'une qualité bien médiocre, à l'instar de celle d'un célèbre orchestre de Manille :

133 « Canvassing the Foreign Communities Profitable », *Talking Machine World*, December 1924, p. 20.

134 *Ibid.* p. 89.

135 Trois ans après la fin de la guerre entre les États-Unis et les indépendantistes.

Les critiques professionnels remarqueront des défauts dans ses performances qui sont dûs au caractère superficiel de l'indigène. Il n'est jamais exhaustif et n'apprend jamais pour l'amour de la connaissance, mais plutôt pour accomplir quelque chose ou satisfaire son plaisir¹³⁶.

L'observateur ne mentionne pas les autres langues parlées dans les Philippines, notamment le tagalog et le filipino, mais souligne en revanche, quelques années seulement après la guerre Americano-philippine, la ferveur patriotique des Philippins à l'égard des États-Unis :

Les numéros les plus attrayants étaient «The Star-Spangled Banner» et d'autres chants américains patriotiques interprétés par un chœur d'enfants de l'une des écoles primaires. Ils chantaient comme si leurs âmes étaient dans leur musique; ils chantaient comme si leur vie en dépendait; pas à la manière apathique et routinière de l'écolier ordinaire, mais avec un véritable enthousiasme et plaisir¹³⁷.

Les colons américains mènent alors une politique de déshispanisation forcée et de pacification de l'archipel suite au violent écrasement des indépendantistes philippins. Ce compte-rendu fonctionne donc aussi comme un témoignage du succès de l'impérialisme politique et culturel des États-Unis dans leur nouvelle colonie.

La description des Philippins comme une population inférieure et exotique est similaire à celle d'autres populations d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique latine à qui s'adresse une partie du marché international. Si les Philippines ne sont pas incluses dans la catégorie des *foreign records* pour le marché domestique et bénéficie d'encarts publicitaires spécifiques, la catégorisation des musiques hawaïennes ou assimilées est plus floue. En raison de la grande vogue des musiques instrumentales, à l'ukulélé notamment, de nombreux morceaux identifiés comme « hawaïan » sont commercialisés dans des séries instrumentales du catalogue général.

Peu à peu, les sous-catégories pour le marché américain se sont affinées. En 1906, on parle de « Scandinavian Nation¹³⁸ », en 1924 on fait la distinction entre

136 « an inherent passion and talent for music » ; « love music of every kind », « The Musical Filipinos », *Talking Machine Word*, February 1915, p. 3.

137 *Ibid.*

138 « *Call for Scandinavian Records* », *op. cit.*

musiques finlandaises, suédoises et norvégiennes¹³⁹. Suédois et norvégien sont inter-compréhensibles alors que le finnois appartient à une famille non-indo-européenne. Cet affinement des sous-catégories traduit aussi une évolution de l'industrie. Jusque dans les années 1910, les *foreign records* sont surtout des importations européennes. Avec la première Guerre Mondiale, les compagnies américaines produisent de plus en plus de musiciens récemment immigrés aux États-Unis. Les enregistrements s'intensifient et se systématisent pendant les années de guerre alors que parallèlement, les producteurs, souvent grâce à l'expertise des marchands, vont de plus en plus chercher à prendre en compte les demandes des acheteurs et à promouvoir leur compétence à produire des musiques *foreign* plus « authentiques ».

Les expéditions d'enregistrements dans des pays non-européens – le marché international est alors divisé entre le « *European Business* » et le « *foreign department of The World* » – sont régulièrement signalées dans la presse promotionnelle. Les articles sont accompagnés de photographies représentant la découverte par les populations locales de la machine enregistreuse. Que cela soient des fermiers chiliens, des danseurs hawaïens, des écoliers africains ou des moines tibétains, tous sont fascinés par le phonographe, symbole de la supériorité technologique des États-Unis¹⁴⁰. En 1906, les Philippines « sont comme des enfants » face à la machine enregistreuse¹⁴¹.

Lorsque des entrepreneurs explorent des contrées africaines équipés d'une machine portable Carryola, la découverte de l'engin par les populations est décrite comme une véritable rencontre entre la civilisation et la sauvagerie mettant en valeur pour les lecteurs américains la modernité du produit¹⁴². La « naïveté » des populations locales face au pouvoir technologique et culturel des entrepreneurs américains renforce leur image d'experts et confère une valeur morale et scientifique à leur travail. Les expéditions d'enregistrements à l'étranger sont ainsi présentées comme de véritables

139 Il faudrait faire des recherches bibliographiques plus poussées sur cette question et celle de la concordance (ou non) des sous-catégories de l'industrie du phonographe avec les propres catégories identificatoires des acheteurs visés.

140 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*, pp. 167-180.

141 « The Musical Filipinos », *op. cit.*

142 « Carryola Master Portable in Denver-Africa Trek », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juin 1927, p. 34.

entreprises ethnographiques. Les entrepreneurs qui se rendent en Afrique, en Asie ou en Amérique du Sud sont des experts qui préservent des musiques condamnées à disparaître et vendent aux populations « inférieures » des musiques nationales :

L'enregistrement magistral du talent indigène, une étude attentive des conditions, désirs et demandes locales, avec des voyageurs expérimentés pour visiter les principales villes [...] sont quelques-uns des moyens par lesquels les fabricants américains prennent pied dans cette section du globe. Les mêmes méthodes sont également suivies en Orient. Certes, une concurrence des fabricants allemands, français et anglais est rencontrée, mais la qualité des produits diffère si palpablement que les produits américains n'ont pas de grandes difficultés à se défendre contre tous les opposants.¹⁴³.

Le marché des *foreign records* à l'international est ici présenté comme une preuve à la fois des compétences techniques et de terrain des entrepreneurs et de la supériorité technologique et culturelle des États-Unis sur les nations européennes concurrentes.

Les compagnies ne manquent pas de rapporter les occasions où leurs machines sont utilisées par des sociétés savantes, des musées ou des départements d'université dans un but à la fois préservationniste et scientifique. En 1906, par exemple, un article promotionnel est consacré aux travaux d'enregistrement au phonographe des dialectes de plusieurs îles britanniques par une société savante anglaise¹⁴⁴. La même année, un autre article promeut la valeur scientifique du phonographe, qui a même permis d'enregistrer un discours de l'empereur allemand Guillaume II :

Le fait que la machine parlante est également reconnue comme un instrument de valeur pour la science dans ce pays est démontré dans les projets lancés récemment par les directeurs de la *Smithsonian Institution* de Washington, de l'Université Harvard et de Yale. Au Smithsonian, ils réalisent une collection d'enregistrements à la machine parlante des divers dialectes de nos tribus indiennes occidentales pour les préserver en vue du moment où les langues indiennes auront disparu de la parole humaine. [...] Harvard et Yale utilisent leurs collections de ces enregistrements en lien

143 « Development of the Export Trade », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, octobre 1910, p. 13.

144 « Preserving Dying Dialects », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juin 1906, p. 23.

avec les départements d'ethnologie et de philologie, la pièce maîtresse de la collection de Harvard étant actuellement l'enregistrement d'un discours de l'empereur William¹⁴⁵.

L'expertise des producteurs légitime l'industrie et sert d'argument de vente :

Des années d'expérience ont permis à Columbia de comprendre le type de musique que les étrangers aiment le plus entendre. Les disques de Columbia enchantent toujours parce qu'ils sont la vraie musique de la patrie. De nouveaux enregistrements de Columbia en langue étrangère sont constamment publiés. Qu'ils soient enregistrés à l'étranger ou dans nos studios dans ce pays, tous les disques ont la même surface silencieuse qui a rendu célèbre le C. New Process Record. La livraison rapide des enregistrements en langue étrangère est garantie¹⁴⁶.

Idem pour une publicité d'OKeh en 1923 :

Nos disques en langues étrangères sont réalisés par des artistes indigènes dans leurs terres natales - et, par conséquent, ont un attrait véritable pour les millions d'Américains nés à l'étranger¹⁴⁷.

Cette revendication à comprendre les acheteurs et à leur proposer des musiques « authentiques » n'est pas uniquement cosmétique. Alors que le marché domestique des musiques *foreign* s'intensifie dans les années 1910-1920, les compagnies font appel à des entrepreneurs eux-même immigrants pour les aider à proposer un catalogue en accord avec les attentes des consommateurs. Ils tentent de proposer plus de musiques vernaculaires, alors que dans les premières années, les enregistrements *foreign* étaient souvent des chants *folk* interprétés dans un style opératique. Certains consommateurs de *foreign records* se plaignent que les enregistrements de chants dans leur langue natale sont interprétés sur les disques par des chanteurs dont ce n'est pas la langue maternelle. En 1917, c'est notamment le cas de Anton L. Maresh, un musicien et vendeur de piano d'origine hongroise vivant à Cleveland, qui reproche à la compagnie Victor d'avoir publié le morceau hongrois « The Rosary » interprété par des chanteurs écossais et russes. Son interlocuteur chez Victor aurait promis à Maresh de prendre en

145 *Ibid.*, p. 24.

146 « The Genuine Music of the Homeland », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juillet 1924, p. 89.

147 « Imported Odeon Recordings », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, novembre 1923, p. 18.

considération sa suggestion de réenregistrer le morceau en le faisant interpréter cette fois par un chanteur hongrois de Cleveland accompagné du « Great Western Band of Cleveland »¹⁴⁸.

En 1920, un article encourageant la production de rouleaux de piano destinés aux *Foreigners* – donc des morceaux instrumentaux – insiste également sur la nécessité de proposer des musiques authentiques, c'est-à-dire interprétées par des musiciens de la « nationalité » visée¹⁴⁹.

A partir de la fin des années 1910, les compagnies cherchent également à suivre l'évolution des goûts des *Foreigners* et à proposer de la musique plus en adéquation avec leur quotidien d'immigrants. Auparavant perçus comme des étrangers à qui il fallait vendre de la musique de leur pays d'origine pour susciter nostalgie et désir de retour au pays, ils sont progressivement considérés comme des Américains ayant naturellement développé un goût pour les musiques américaines. Les compagnies commencent alors à introduire des tubes du catalogue général dans les catalogues *foreign*¹⁵⁰. Certains sont également traduits de l'anglais au polonais, à l'italien ou à l'espagnol, et réciproquement, certains morceaux *foreign* sont traduits en anglais et introduits dans le catalogue général. En 1923, par exemple, une valse d'origine suédoise classée « *German* », « *The Mariechen Walzer* », remporte un tel succès auprès d'acheteurs noirs-américains de Chicago qu'elle est finalement reclassée dans une série ambiguë, relevant du catalogue général, mais tournée vers la danse et le jazz et incluant des artistes aussi bien noirs que blancs¹⁵¹.

La catégorie des *foreign records* pour le marché domestique s'américanise en même temps qu'elle est promue comme plus authentique. Ces évolutions interviennent alors que la politique américaine se durcit¹⁵² à l'égard des nouveaux immigrants et que le

148 W.H. Kenney, *Recorded Music in American Life*, op. cit., p. 77.

149 « Foreign Music Rolls the Latest », *Talking Machine World*, July, pub. par Edward Lyman Bill, New York, 1920, p. 189.

150 « Big Foreign Records Sales », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, janvier 1925, p. 92.

151 « Odeon Records Featured as 'Blues' », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, janvier 1923, p. 110. Cf : p. 48.

152 Suite à ces vagues d'immigrations, deux lois restreignant l'immigration, notamment par la mise en place de quotas par nationalité (aucun quota pour les pays d'Asie), sont votées et appliquées en 1921

second *Klu Klux Klan* et sa propagande raciste, anti-catholique et anti-juive font de plus en plus d'adeptes, au Nord comme au Sud. Tout en diffusant ces *foreign records*, l'industrie du disque promeut le rôle de la musique anglophone dans l'assimilation des immigrés à la culture américaine :

Si ces nouveaux arrivants pouvaient être rassemblés aussi rapidement que possible après qu'ils sont arrivés sur nos côtes dans des cours de chant communautaire en anglais, de nombreuses influences positives seraient mises en action. En premier lieu, la musique amènerait ces étrangers à se sentir davantage chez eux et réduirait leur nostalgie pour la terre qu'ils ont laissée derrière eux. [...] Dans de telles classes communautaires, ils entreraient en contact plus vite avec nos citoyens américains, car il n'y a rien de tel que la musique pour rassembler des gens de nationalités différentes et promouvoir la camaraderie et un sentiment d'unité. La musique est le seul langage universel aux grands et aux humbles, aux riches et aux pauvres, et aux gens de toutes les races et de toutes les langues. [...] La musique aiderait le natif de l'étranger à apprendre l'anglais facilement¹⁵³.

Les *foreign records* deviennent donc un marché lucratif en partie grâce au travail d'identification des consommateurs potentiels mené par les marchands sur le terrain. S'ils représentent environ un tiers du marché intérieur états-uniens, ils font cependant l'objet de campagnes promotionnelles spécifiques. Les catégories des *foreign records* sont bricolées et figolées continuellement, avec pour critère majeur la langue chantée, mais une claire tendance à l'essentialisme se développe notamment pour les musiques instrumentales. En 1924, Columbia – le plus important producteur de *foreign records* – parle encore de « *foreign language records* ». Les distinctions entre différents genres musicaux – comme celle entre musiques savantes et populaires pour les musiques américaines – ne sont pas appliquées à ce marché où c'est la distinction ethnique et linguistique qui prévaut.

II.3. Ségrégation sonore dans le marché des musiques rurales.

et 1924. « Chapter 1: The Nation's Immigration Laws, 1920 to Today », *Pew Research Center's Hispanic Trends Project*, 28 septembre 2015. URL : <http://www.pewhispanic.org/2015/09/28/chapter-1-the-nations-immigration-laws-1920-to-today/>. Consulté le 13 octobre 2017.

153 « Music Aids Americanization », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juin 1919, p. 149.

Dans les années 1920, le modèle commercial des *foreign records* est repris pour la création de deux nouvelles catégories séparées du catalogue général : les *race records* et les *Old-time records*, l'une destinée aux Noirs-Américains (au début à la fois urbains et ruraux) et l'autre aux petits blancs protestants du Sud rural¹⁵⁴. Elles auront une influence colossale¹⁵⁵. Comment et pourquoi les agents de l'industrie du phonographe construisent-ils ces catégories ségrégatives ?

II.3.1. La naissance des *race records*

L'idée qu'il existe des musiques noires est bien antérieure aux années 1920 et à l'apparition de la catégorie des *race records*. Les *blackface minstrels*, des comédiens-musiciens imitateurs professionnels dont certains se griment le visage pour incarner des représentations grotesques et caricaturales des Noirs du Sud, sont les premiers à proposer dès les années 1830 des musiques pensées comme authentiquement américaines¹⁵⁶, pensées comme noires même si elles sont d'abord interprétées par des Blancs¹⁵⁷. Elles sont aussi perçues aux États-Unis comme en Europe comme intrinsèquement américaines, ce qui n'implique pourtant pas nécessairement que les Noirs et leur musique le soient pleinement. Elles peuvent être américaines précisément

154 Les deux principaux pôles de vente de machines dans le Sud et un peu plus tard d'enregistrement de musiciens locaux sont Atlanta et Dallas.

155 Les *race* et *old-time records* sont les premières catégories à appliquer la ségrégation raciale aux musiques. Elles évolueront dans les années 1940 pour devenir respectivement *rhythm and blues* et *country & western*.

156 La *minstrelsy* se développe dans les villes du nord – New York en particulier – dans les années 1830. Elle se diffuse dans le reste du pays et en Europe et reste très populaire jusque dans les années 1890, où elle est progressivement supplantée par d'autres formes de divertissements populaires comme le vaudeville ; des troupes amateurs continuent néanmoins de pratiquer la *minstrelsy* jusque dans les années 1950 voire 1980. Les spectacles de *minstrel* ont fait l'objet de nombreuses études et débats historiographiques que nous ne ferons qu'effleurer tant le sujet est vaste et complexe et sort quelque peu de la problématique et des bornes chronologiques de cette thèse. R.L. Hughes, « Minstrel Music: The Sounds and Images of race in Antebellum America », *The History Teacher*, vol. 40, n° 1, 2006. ; C. Lindahl, « A Note on Blackface », *Journal of American folklore*, vol. 114, n° 452, 1996. ; E. Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York : Oxford University Press, 2013. ; J. Richards, « Imitation Nation: Blackface Minstrelsy and the Making of African American Selfhood in "Uncle Tom's Cabin" », *Novel*, vol. 39, n° 2, 2006. ; C. Sylvie, « Blackface, blues et facéties », *Africultures*, n° 4, 2011. ; N. Sammond, *Birth of an Industry : Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*, Durham : Duke University Press, 2015. ; R. Nowatzki, *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2010.

157 A partir des années 1860, de nombreux Noirs-Américains pratiquent la *black face minstrelsy* en se grimant eux-même le visage.

parce qu'il s'agit de représentations de musiques non-européennes, mais produites par des Américains blancs : ce qui résout à la fois la nécessité de s'éloigner de l'héritage européen tout en maintenant les Noirs à distance de la construction nationale. Avec les musiques de la *black face minstrelsy*, il n'est pas nécessaire d'être noir pour faire de la musique authentiquement noire. Les *black face minstrels* blancs se vendent et sont perçus dans une certaine mesure comme des ethnographes qui rendent de manière authentique la musique des esclaves¹⁵⁸.

Au début de l'industrie du phonographe, plusieurs musiques présentées comme noires sont commercialisées et classées dans le catalogue général. Entre les années 1890 et 1920, le marché des musiques de divertissement est marqué par un véritable engouement pour les chants diffusant, dans la continuité des *black face*, des représentations stéréotypées de différentes minorités du pays, depuis les stéréotypes sur les blanchisseurs chinois fumeurs d'opium, aux Juifs aux long nez des *jewface* du vaudeville et du *Tin Pan Alley* – on trouve des *yellowface*, *irishface*, mais aussi *frenchface*¹⁵⁹ ; on peut même, dans une certaine mesure, rapprocher de ce genre la célèbre caricature de fermier *yankee* par Cal Stewart.

Les *coon-songs* dépeignant de manière caricaturale les Noirs-Américains, du petit noir voleur de pastèque à la *big mama* truculente, y occupent bien sûr une place de choix¹⁶⁰. Comme pour les *black face*, ces morceaux sont écrits et interprétés majoritairement par des Blancs, mais aussi par des Noirs. La première star noire-américaine du phonographe, George W. Johnson, enregistre des *coon songs* dès 1890 , ainsi qu'au sein d'un quartet inter-racial en 1894. Son interprétation de « *The Laughing Song* » qui reprend le stéréotype du nègre rieur, remporte un grand succès en 1895 et est

158 L'historien Karl H. Miller oppose le « *minstrel paradigm* », où la musique racialisée n'est pas limitée à des corps racialisés au « *folkloric paradigm* » qui construit progressivement une représentation ségréguée et essentialiste des musiques selon laquelle une musique noire, pour être noire, doit être interprétée uniquement par des Noirs. K.H. Miller, *Segregating Sound*, op. cit.

159 « *Jewface: 'Yiddish' Dialect Songs of Tin Pan Alley* », *YIVO Institute for Jewish Research*, [s.d.]. URL : <https://www.yivo.org/jewface>. Consulté le 23 septembre 2017.

160 L. Abbot et D. Seroff, *Ragged but Right: Black Traveling Shows, 'Coon Songs', and the Dark Pathway to Blues and Jazz*, Jackson : University Press of Mississippi, 2007.

ensuite réinterprété par de nombreux blancs, tout en restant considérée comme de la musique noire¹⁶¹.

Dès la fin du XIXe siècle, un autre type de musique est décrit comme authentiquement noir et vendu dans le catalogue général, les *Negro Spirituals*. Interprétés presque exclusivement par des chorales noires (dirigées par des chefs d'orchestre blancs ou noirs), ils représentent un autre versant des représentations des Noirs-Américains. Les plus connus aux États-Unis et à l'international, les Fisk Jubilee Singers, chorale de l'université noire-américaine Fisk, sont présentés comme jouant de la musique authentiquement noire, mais suffisamment policée pour plaire au public urbain blanc, américain et européen. Leurs photographies promotionnelles les représentent en musiciens dignes, sérieux et vêtus de costumes raffinés, à l'opposé des représentations du Noir rustique, ridicule et peu civilisé des *coon songs*¹⁶².

Au tournant du XXe siècle, cela fait déjà plusieurs années que ces « musiques noires », les *coon songs* dérivées du *blackface* et les *Negro Spirituals*, ont un énorme succès. Selon plusieurs chercheurs, ce sont les premières musiques de masse américaines¹⁶³. Elles ne sont alors pas séparées du catalogue général et clairement considérées comme de la musique, certes noire, mais américaine.

Dans les années 1910, d'autres musiques jouées par des musiciens noirs et/ou présentées comme de la musique noire sont commercialisées dans le catalogue général. Mais il n'est toujours pas évident que la musique noire, pour être vraiment noire, implique d'être jouée par des musiciens noirs, ou à l'inverse que les musiciens noirs font forcément de la musique noire. Les exemples de James Europe et Marion Harris montrent bien que dans les années 1910, la ségrégation sonore n'est pas encore établie.

161 K.H. Miller, *Segregating Sound, op. cit.*, p. 124. L'année suivante, ce même morceau est enregistré interprété par Cal Stewart, un comique et chanteur blanc de vaudeville originaire de Virginie, qui incarne un personnage de fermier *Yankee*, puis par d'autres interprètes blancs dont les versions sont exportées jusqu'en Inde, en Chine et au Japon. T. Brooks et R.K. Spottswood, *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*, Urbana : University of Illinois Press, 2004, p. 62.

162 Sur les *Negro Spirituals* cf : Chapitre 3, sous-partie III.

163 R. Nowatzki, *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy, op. cit.*

En Juin 1919, la branche américaine de la compagnie française Pathé frères phonograph Co. consacre une double page de publicité au Jim Europe's Jazz Band¹⁶⁴. James Reese Europe, décédé en mai de la même année, était un compositeur de ragtime et chef d'orchestre noir-américain originaire de Mobile, Alabama. Sur la première page de la publicité, on trouve un dessin d'Europe en tenue de soldat avec un bâton de chef d'orchestre. Europe est reconnaissable grâce à ses petites lunettes, mais sa couleur de peau n'est pas clairement identifiable sur le dessin¹⁶⁵. Sur l'autre page, est écrit en gros caractère « The Best Sellers of the Year are Jim Europe's Jazz Band Records. » et en dessous ce petit texte :

EUROPE'S BAND

Un des garçons de notre bureau est parti en guerre.

A son retour, je lui ai demandé quel effort américain l'avait le plus impressionné et il m'a répondu JIM (Lieut.) EUROPE'S BAND.

Il a dit que quand les groupes français et britanniques jouaient on se disait, «quelle belle musique! » Mais quand la bande d'Europe se lançait, personne, quelle que soit sa race, ne pouvait rester immobile. Il y avait ce peps, ce quelque chose de vie et d'animation qui faisait que tout le monde voulait faire quelque chose¹⁶⁶.

Le fait qu'Europe est un musicien noir n'apparaît pas comme un argument de vente, bien que nombre des lecteurs le connaissent probablement comme tel. Il n'est à aucun moment qualifié de « *colored artist* » comme le seront ceux dont les enregistrements seront classés dans les *race records* moins de deux ans plus tard. Il est avant tout présenté comme un patriote et soldat américain dont les œuvres musicales contribuent à l'effort de guerre. Sa musique plait à toutes les « *races* » et son « *peps* » – ce petit quelque chose qui le distingue des groupes anglais ou français – n'est pas explicitement attribué au fait qu'il est Noir et pourrait tout autant être le fait de sa nationalité américaine. Beaucoup des morceaux qu'il enregistre renvoient cependant clairement à des répertoires musicaux considérés comme noirs, dont le blues ou les *Negro Spirituals*, ainsi que ces quelques titres en témoignent : « Darktown Strutter's Ball », « Memphis Blues », « Plantation Echoes », « St. Louis Blues », « Roll, Jordan,

164 « The Best Sellers of the Year Are Jim Europe's Jazz Band Records », *Talking Machine World*, June 1919, p. 81.

165 Cf : annexe V.ii. Pour l'illustration de cet article promotionnel.

166 *Ibid.*

Roll ». Cette publicité de 1919 les promeut comme jazz, genre musical qui sera plus tard identifié – du moins pour ses origines – comme noir, mais ne les promeut pas comme de la musique noire. Les acheteurs potentiels de ses enregistrements ne sont pas non plus strictement limités à une race particulière, bien au contraire¹⁶⁷.

L'exemple d'Europe montre qu'un musicien noir peut alors faire de la musique qui n'est pas promue comme noire et encore moins destinée à une audience noire. De manière inverse, l'histoire des premiers enregistrements commerciaux de musiques désignées comme « blues » montre que dans les années 1910, une musique considérée comme noire n'est pas moins authentique (ni moins noire) si elle est interprétée par des chanteuses blanches. En effet, le blues est alors une affaire de femmes blanches pour la plupart issues du vaudeville ou de Broadway¹⁶⁸.

La réputation de la chanteuse Marion Harris, grande star blanche du blues qui commence à enregistrer pour Victor en 1916, est construite sur l'idée selon laquelle son interprétation sonnerait noire¹⁶⁹. Le compositeur lettré noir-américain auto-proclamé « père du blues » W.C. Handy dira d'elle qu'elle chantait si bien le blues que les gens pensaient qu'elle était « colored »¹⁷⁰. Cinq ans plus tard, en 1924, une publicité pour les enregistrements de Papa Charlie Jackson, l'un des premiers hommes noirs à enregistrer du blues en solo, présente ainsi ses compétences de chanteur de blues :

Papa Charlie Jackson - le célèbre *Blues-singing-Guitar-playing Man*. Seul homme vivant qui chante, s'accompagnant lui-même pour des disques

167 Il ne s'agit bien sûr pas d'un traitement systématique, dans un autre article datant de mai 1919, les membres de l'orchestre de Jim Europe et lui-même sont indubitablement représentés comme Noirs. « Sensational, Money-Making Jazz Records », *Talking Machine World*, Mai 1919, p. 73. Cf : Annexe V.i pour une reproduction de l'illustration de cet article promotionnel.

168 K.H. Miller et D. Brackett montrent tous deux très bien comment, du point de vue de la commercialisation, le « classic blues » urbain du Nord, avec arrangements orchestrés ou accompagnement au piano et chanteuses blanches, puis noires, est en fait antérieur à la commercialisation du « Down Home » ou « Country » ou « Folk » blues, joué le plus souvent en solo par un musicien noir originaire du Sud rural des États-Unis. Ce dernier style, s'il apparaît sur disque plus tardivement que le premier, est pourtant perçu comme beaucoup plus rustique et ancien et présenté comme « le premier blues » dans beaucoup d'histoires, plus ou moins légendaires, de ce genre (et aussi comme antérieur au jazz !)

K.H. Miller, *Segregating Sound*, op. cit. D. Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland : University of California Press, 2016.

169 D. Brackett, *Categorizing Sound*, op. cit.

170 W.C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography*, New York : The Macmillan company, 1941.

Blues... Soyez convaincu que cet homme Charlie peut chanter et jouer du blues encore mieux qu'une femme¹⁷¹.

Au milieu des années 1920, le blues est encore pensé comme une affaire de femmes. En revanche, les enregistrements de blues sont désormais commercialisés comme de la *race music*, c'est à dire qu'ils sont classés dans une catégorie distincte avec un numéro de série particulier, promus par le biais de campagnes promotionnelles ciblant un marché noir-américain et interprétés exclusivement par des musiciens noirs.

Les « *race records* » – première catégorie associant des enregistrements de musiques composées et interprétées par des Noirs-Américains proposées à un marché d'acheteurs Noirs-Américains – sont créés par le label Okeh suite au succès rencontré par l'enregistrement en 1920 de « Crazy Blues » par Mamie Smith, chanteuse de vaudeville noire originaire de l'Ohio. Ce morceau du compositeur noir-américain Perry Bradford devait initialement être interprété par Sophie Tucker, une chanteuse blanche de blues, concurrente de Marion Harris. Le style de l'interprétation de Mamie Smith est très similaire à celui de ces chanteuses¹⁷². Ce qui introduit un changement fondamental par rapport aux autres enregistrements de blues est l'identité raciale de Mamie Smith. Bradford réussit d'ailleurs à persuader les producteurs d'Okeh de l'enregistrer car, de par sa race, elle chanterait ce type de musique de manière plus « naturelle » : « Elle chante des chansons de jazz avec plus d'âme que les autres filles, parce que c'est juste naturel pour nous¹⁷³».

Trois ans plus tard, le directeur du département marketing de Okeh, écrit à propos du succès commercial des *race records* et souligne que le « Crazy Blues » par Mamie Smith, parce qu'interprété par une chanteuse noire, a révélé un segment du marché domestique auparavant ignoré par l'industrie :

Il y a environ trois ans, les gens de couleur étaient considérés comme de très mauvais acheteurs de disques, et les clients de couleur étaient rares. Puis

171 Article du *Chicago Defender*, August 23, 1924, cité d'après D. Brackett, *Categorizing Sound*, *op. cit.*, p. 103.

172 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.* ; D. Brackett, *Categorizing Sound*, *op. cit.*

173 « She sings jazz songs with more soulful feeling than the other girls, for it's only natural with us, P. Bradford, *Born With the Blues: Perry Bradford's Own Story. The True Story of the Pioneering Blues Singers and Musicians in the Early Days of Jazz*, New York : Oak Publications, 1965, p. 118.

vinrent les premiers *race records* publiés par notre compagnie, et l'idée fautive selon laquelle les Noirs n'achèteraient pas de disques fut complètement mise en déroute. Le premier *race record*, apportant à la population de couleur de l'Amérique des chants de blues enregistrés par un membre de sa propre race, a suscité un énorme intérêt et a marqué le début de ce qui est maintenant le champ important et rentable des *race records*¹⁷⁴.

La catégorie des *race records*, comme celle des *foreign records* et plus tard celle des *Old-time records*, est donc construite sur l'idée qu'il y aurait une correspondance à peu près exclusive au niveau de l'offre et de la demande entre une musique et un groupe démographique distinct : ici, le blues et les Noirs-Américains. Cependant, même si les acheteurs visés par cette nouvelle catégorie sont des « *blues-loving negroes*¹⁷⁵ », le blues est loin d'être le seul style de musique représenté dans la catégorie des *race records*. On y trouve également des chorales religieuses comme le Norfolk Quartet, des groupes de jazz comme les formations – extrêmement populaires – de King Oliver, ou des *coon songs*. Il n'y a en revanche que chez *Black Swan Records*, premier label créé par et pour des Noirs-Américains qui officie entre 1921 et 1923 à Harlem, que les producteurs proposent au marché noir des musiques savantes, même si eux aussi profitent de l'engouement pour le blues à la Mamie Smith en signant la chanteuse Ethel Waters :

Nous avons un catalogue de sélections qui auront forcément beaucoup d'attrait. La plupart des morceaux sont et seront des sorties exclusives sur les disques de Black Swan. S'il est vrai que nous présenterons dans une large mesure des morceaux «blues» du genre qui sont actuellement à la mode, nous publierons également de nombreux d'un style plus recherché, qui seront tous choisis pour leur large attrait.¹⁷⁶

La correspondance univoque entre acheteurs noirs et blues est d'autant moins évidente que les marchands réalisent très tôt que les blues des *race records* sont également très populaires auprès des acheteurs blancs :

La tendance croissante des Blancs à écouter leurs «blues» préférés chantés ou joués par de célèbres artistes «blues» de couleur, s'ajoutant à la demande

174 « *Race Record Album Offers Dealers Big Opportunity for Boosting Sales Volume* », *Talking Machine World*, November 1924, p. 94.

175 *Ibid.*

176 « *Demand for Ethel Waters Record* », *Talking Machine World*, August 1921, p. 89.

déjà immense de la race de couleur pour de tels disques, a rendu le *Negro Record* plus fertile que jamais auparavant¹⁷⁷.

Le nouveau critère d'authenticité promu et agi par l'industrie du disque selon lequel le blues serait une « vraie musique noire » car elle est faite par et pour des Noirs fonctionne donc aussi pour les consommateurs blancs. Le choix des publicitaires de chez Okeh d'utiliser une imagerie renvoyant à la tradition des *black face minstrels* du XIXe siècle pour la promotion de Mamie Smith témoigne de l'impossibilité – dans une société régie par les lois *Jim Crow* – de remettre en cause des stéréotypes raciaux rassurants pour les consommateurs blancs. Dans le même temps, en créant une catégorie distincte destinée aux Noirs-Américains et en en faisant la publicité dans les journaux noirs tel que le *Chicago Defender*, l'industrie parvient à attirer efficacement ce public. Ce travail de promotion parviendra occasionnellement à adopter des codes culturels noirs comme l'usage dans les publicités d'un jeu de double sens similaire à celui des paroles des blues¹⁷⁸.

Entre 1921 et 1923, la ségrégation sonore est encore en cours de construction. Par exemple, durant ces quelques années, les enregistrements faits par des artistes noirs ne sont pas forcément publiés que dans les *race records*. Chez Okeh/Odéon¹⁷⁹, Mamie Smith et King Oliver sont classés selon les enregistrements dans les *race records* ou dans la série 4500 dédiée surtout aux musiques de danse jazz ou assimilées, qui a accueilli le premier enregistrement de Mamie Smith et qui, jusqu'à sa suppression en 1923, inclura encore à la fois des musiciens blancs et noirs¹⁸⁰.

A cette période d'émergence des *race records*, les consommateurs noirs peuvent encore être ciblés par des enregistrements du catalogue général. En 1923, un « vendeur entreprenant » du département *foreign records* du *Rialto Music Shop* de Chicago attire

177 « Negro Record. A Booming Field Discovered, Developed and Led by Okeh », *Talking Machine World*, August 1923, p. 51.

178 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*, p. 193.

179 Ces deux labels sont étroitement imbriqués. Cette formulation nous épargne une page de micro-histoire de ces deux labels.

180 J. Clark, *Experiencing Bessie Smith: A Listener's Companion*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2017 ; « Discography of American Historical Recordings », *Discography of American Historical Recordings* [site internet], [s.d.]. URL : <http://adp.library.ucsb.edu/index.php>. Consulté le 24 septembre 2017.

les passants en diffusant dans la rue des disques à l'aide d'un mégaphone. Un jour, il passe « The Mariechen Walzer », un morceau d'origine suédoise enregistré en Tchécoslovaquie par le Danubia Municipal Band et vendu dans son département de *foreign records* dans la section « German ». Le morceau, joué dans un « typical peasant style », attire de nombreux acheteurs noirs auxquels il prétend que le morceau s'appelle « The Mariechen Blues ». À la suite de ce succès, la compagnie OKeh/Odéon décide de le rééditer dans cette même série 4500 du catalogue général. Le succès notable de ce morceau blanc auprès du public noir de Chicago – 2500 disque auraient été vendu en un mois – ne conduit pas OKeh/Odéon à le publier dans les *race records*, mais dans le catalogue général qui inclut encore des zones racialement floues permettant ce type de bricolage. Le goût de ces consommateurs noirs pour ce morceau n'est donc pas artificiellement séparé de celui du reste des Américains – il est populaire en concert dans le Minnesota depuis une décennie. En revanche, pour le vendre aux clients noirs attirés par le mégaphone, le vendeur qualifie volontairement cette marche de « blues », pour la présenter à ces acheteurs comme une musique potentiellement interprétée par des musiciens noirs. Les consommateurs noirs semblent encore occuper dans l'idée des marchands une place liminaire, ils participent du goût commun américain puisque leur intérêt pour un morceau peut pousser une maison de disques à le sortir dans la catégorie générale, mais ils ont des attentes particulières et achèteront plus certainement une musique qualifiée de « blues », car ce terme renvoie alors à de la musique noire jouée par et pour des Noirs. « The Mariechen Waltzer » n'est en revanche pas vendu dans la catégorie des *race records*, car il ne peut pas remplir la nécessaire correspondance entre un corps racialisé et une musique racialisée. Selon ce système de correspondance essentialiste, un morceau joué par un orchestre tchécoslovaque ne peut pas être de la *race music*. En revanche, il peut être à la fois « German » et général donc américain pour OKeh/Odéon. Un seul et même enregistrement de ce morceau par le Victor Orchestra est en 1923 classé par Victor simultanément dans sept de ses sous-catégories *foreign* : « Finnish; Croatian; Slovenian; Polish; Lithuanian; Czech ("Bohemian"); German »¹⁸¹, et les disques publiés avec les étiquettes correspondantes. En 1927, OKeh choisira quant à lui de reclasser « The Mariechen Waltz » – cette fois interprétée par le

181 « Discography of American Historical Recordings », *op. cit.*

Hans Wilfahrt's Concertina Orchestra d'un musicien du Minnesota célèbre auprès des immigrés germaniques de cette région¹⁸² – dans la série « *German* » exclusivement, bien qu'il soit interprété par un Américain. L'exemple des différentes possibilités de classification de ce morceau montre la porosité et le caractère mouvant des catégories de l'industrie, tout en préfigurant le renforcement de la « ligne de couleur » entre musique noire et musique blanche.

Si, dans la deuxième moitié des années 1920, la « musique noire » devient de plus en plus circonscrite et strictement définie comme un certain type de musique joué exclusivement par des Noirs, il existe toujours une tension et une incertitude quant à la manière de définir le groupe démographique à qui cette musique est censée correspondre. En somme, les Noirs-Américains sont-ils américains, ou noirs ? Un article promotionnel rendant compte du succès commercial des *race records* traduit bien cette représentation des Noirs-Américains comme à la fois dans et hors de l'américanité commune:

Et nous avons ici une proportion très importante de la population, née dans le pays, mais avec des mélodies individuelles tant dans leur construction que dans leur interprétation, qui n'ont été que récemment reconnues officiellement par les fabricants de disques. Naturellement, on peut supposer que le Noir fait si évidemment partie de notre population native qu'on s'attend à ce qu'il trouve ses désirs de musique complètement satisfaits par les catalogues généraux standards. Mais à travers les enregistrements «race», on lui donne quelque chose qui lui est propre.¹⁸³

La « ligne de couleur¹⁸⁴ » séparant les musiques noires du reste des musiques américaines se renforce dans la deuxième moitié des années 1920, alors que les maisons de disques commencent à inventer et exploiter un nouveau marché : celui des musiques rurales du Sud. Avec ce nouveau marché, une distinction claire entre consommateurs noirs et blancs devient indispensable.

182 *American Folklore: An Encyclopedia*, ed. par J.H. Brunvand, New York : Garland Pub, 1996, p. 1208.

183 « Mid-West Point of View », *Talking Machine World*, November 1924, p. 132.

184 Expression empruntée à l'historien K.H. Miller.

II.3.2. La naissance des *Old-time records* et le renforcement de la ségrégation musicale.

En 1923, les compagnies à la suite de Okeh commencent à installer des studios d'enregistrement dans les villes du Sud des États-Unis principalement à la Nouvelle-Orléans, Atlanta et Dallas. L'idée de déplacer les studios dans le Sud pour capter des musiciens locaux – attirés par le biais d'encarts annonçant les sessions d'enregistrement – est une démarche similaire à celle des producteurs des *foreign records* qui partaient en expédition à l'étranger¹⁸⁵. On attribue généralement ces nouvelles campagnes dans le Sud aux progrès techniques de l'enregistrement : s'il est évident que pour l'enregistrement de disques aux normes de qualité des années 1920 la possibilité n'existait pas auparavant, cette affirmation courante n'explique pas pourquoi les enregistrements de cylindres, exécutés aux quatre coins du globe dès 1900, n'ont pas eu lieu dans le cadre beaucoup plus accessible des villes du Sud des États-Unis. C'est l'intérêt pour les musiques du Sud exécutées par des « sudistes » qui n'existait pas encore.

Ces efforts répondent d'abord à une logique commerciale et à la nécessité d'étendre le marché domestique. Depuis au moins 1916¹⁸⁶, les compagnies réalisent que les populations rurales du Sud achètent des disques :

Le New Edison devient de plus en plus populaire même dans les petites villes du Sud, et comme les ruraux ont l'argent pour acheter presque tout ce qu'ils désirent, cet instrument de grande qualité se vend facilement à Atlanta et dans les centres urbains plus petits¹⁸⁷.

Le même phénomène est remarqué pour plusieurs États du Sud : Géorgie, Alabama, Tennessee, Caroline du Nord et du Sud, Floride et Texas. Selon les compagnies, la prohibition exacerbe le besoin de divertissement des populations rurales

185 Contrairement aux expéditions dans de lointaines contrées du début des années 1900, ces enregistrements dans le Sud des États-Unis des années 1920 sont relativement peu médiatisés dans le *Talking Machine World*. L. Horton, *Selling the Sounds of the South : The Visual and Verbal Rhetoric of Race Records and Old Time Records Marketing, 1920-1929*, thèse soutenue à l'université de Melbourne en 2011. URL : <http://trove.nla.gov.au/version/181102843>. Consulté le 24 septembre 2017.

186 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*, p. 313.

187 « Trade Excellent in Atlanta », *Talking Machine World*, February 1919, p. 19.

et contribue au succès du phonographe¹⁸⁸. Quelques années plus tard, le succès de la radio, dont la première station dans le Sud est créée par le *Atlanta Journal* en mars 1922, viendra confirmer l'importance du marché du Sud. La pratique très répandue du crédit à la consommation¹⁸⁹ donne également l'impression aux compagnies que le Sud est très « prospère » et que « les fermiers ont beaucoup d'argent et le dépense sans réserve¹⁹⁰ ».

Le succès des ventes dans le Sud n'explique cependant pas à lui seul l'entreprise d'enregistrement sur place de musiciens locaux. Après tout, les fermiers achètent déjà des disques avant que les compagnies installent des studios dans le Sud. D'où vient alors cette idée, ce besoin, d'enregistrer des musiciens issus de milieux ruraux et locaux sur place, pratique aux origines de la création des *old-time records* ?

Les imageries bucoliques et nostalgiques du vieux Sud des plantations, des Appalaches et, depuis la fin du XIXe siècle, du Far West, sont déjà largement utilisées et diffusées dans les musiques populaires et savantes. Les œuvres du chansonnier Stephen Foster, qu'il compose dans les années 1850 et qui sont reprises par de nombreux musiciens, dépeignent souvent un Sud rupestre et idéalisé. On a aussi vu, dans le premier chapitre, l'attrait exercé par ces imaginaires chez les compositeurs romantiques et post-romantiques. Les représentations caricaturales, voire comiques, du Noir des plantations, du *mountaineer* noble et arriéré, ou des héroïques cowboy et guerrier indien sont également monnaies courantes dans les *novelties* du début du XXe siècle (*coon songs*, *Tin Pan Alley* etc.). Les musiques diffusant ces représentations stéréotypées ne sont pas destinées spécifiquement aux populations rurales, mais à un public extérieur friand de ces ailleurs exotiques de leur propre pays. Jusque dans les années 1920, de nombreux artistes – surtout blancs, mais aussi noirs – font carrière en enregistrant des chants sudistes qui sont promus comme authentiques, bien que ni les chansons, ni les

188 « Milwaukee Dealers Expect Prohibition to Aid Trade », *Talking Machine World*, July 1919, p. 118 ; « Victor Dealers Hold Convention in Atlanta and Organize an Association », *Talking Machine World*, August 1919, p. 35.

189 Sur le « *Farm credit problem* » cf : N. Fligstein, *Going North, Migration of Blacks and Whites from the South, 1900-1950*, New York : Academic Press, 1981.

190 « the farmers have plenty of money and are spending it freely », « Atlanta Retailers and Wholesalers Are Optimistic as Business Continues Brisk », *Talking Machine World*, November 1924, *op. cit.*, p. 70.

interprètes ne soient nécessairement originaires des régions auxquelles ils sont associés. En 1918-1919, par exemple, le « *concert singer* » et « *authority on the history of American folk songs* » Bentley Ball, enregistre une dizaine de morceaux promus comme *folk songs*, dont deux chants de cowboy issus de la collection de Lomax¹⁹¹. La valeur authentique de ses interprétations n'est pas ébranlée par le fait qu'il ne soit pas lui-même un *folk* :

Beaucoup des *American folk songs* de M. Ball n'ont jamais été entendues en dehors de leur localité d'origine. Ces chants comprennent « Primal America », qui traite des Indiens, des chants de « pionniers », des chants « des plaines » et des chants noirs du Sud.¹⁹²

Cette liste de *folk* recoupe très largement celle de l'*American Folklore Society* vingt ans plus tôt¹⁹³. L'authenticité des enregistrements de Bentley réside dans le caractère prétendument vernaculaire de ses *folk songs* qui n'auraient jamais été diffusées par les médias de masse¹⁹⁴. Avant les années 1920 donc, l'idée d'une musique rurale authentique ne fonctionne pas encore exclusivement sur le mode d'une correspondance entre une musique d'un terroir et un musicien de ce même terroir qui la joue. Cependant – selon Miller en grande partie à cause de l'influence des travaux des folkloristes, et incontestablement suite au succès populaire remporté par les *cowboy songs* de Lomax¹⁹⁵ – le Sud, aussi bien celui des plantations que celui des montagnes, est de plus en plus promu par l'industrie du disque comme le berceau des musiques américaines, noires comme blanches.

L'authenticité que confère l'origine sudiste d'un morceau va progressivement s'appliquer aussi aux musiciens : c'est ce que Miller définit comme le glissement progressif des critères d'authenticité du « paradigme *minstrel* », vers ceux du « paradigme folklorique ». L'évolution du catalogue des *race records* témoigne de ce glissement : à côté des chanteuses de blues à l'apparence urbaine, accompagnées

191 N. Cohen, *Long Steel Rail: The Railroad in American Folksong*, Urbana : University of Illinois Press, 2000, p. 109. Pour une discussion sur la collection de Lomax comme source pour les cowboy chantants cf : chapitre 5, sous-partie I.

192 « B. Ball Records for Columbia », *Talking Machine World*, August 1919, *op. cit.*, p. 79.

193 Cf : chapitre 2, sous-partie I.

194 Ce qui, dans le cas des *Cowboy Songs* de Lomax, est bien évidemment faux.

195 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*

d'orchestres ou de pianos, émergent de nouveaux musiciens de blues, souvent des hommes, à l'allure plus rustique et enregistrant en solo avec une simple guitare et éventuellement un harmonica. En 1921, la musique du Norfolk Jazz Quartette, une des grandes stars OKeh des *race records*, était promue comme reflétant « *the original negro folk songs* » du Sud, tout en ajoutant « plus d'harmonie et des phrasés originaux et jazzés » à cette « mélodie monotone »¹⁹⁶ : « C'est un appel aux blancs à ressusciter la *Negro minstrelsy*. C'est la bonne vieille *folk music* de ce pays [...] »¹⁹⁷. Six ans plus tard, les éléments musicaux perçus comme modernes et urbains sont gommés des définitions de la musique noire et remplacés par les liens avec le vieux Sud des plantations et l'idée d'une musique sincère, expressive, intemporelle et primitive – à l'instar de l'image, alors en court de construction par les chercheurs, de la *Southern Negro folk music*¹⁹⁸ :

Ensuite, il y a notre formidable *race population* [...] Ils sont les enfants de la musique... mais une musique émotionnelle différente de toute autre musique à la mode. La détresse de leurs ancêtres sonne encore suprême! C'est le Blues qu'il leur faut... la passion rongearde de l'angoisse... « gémissieurs » et « hurleurs », c'est comme ça que l'ont désigné leurs chanteurs¹⁹⁹.

Ce sont ces musiciens de blues plus authentiques que les chercheurs de talent des maisons de disques partent enregistrer dans le Sud²⁰⁰. Les producteurs et les marchands acceptent alors comme une évidence que le Sud est la région où les *race records* se vendent le mieux²⁰¹. OKeh est la première compagnie à installer un studio à Atlanta pour y enregistrer des Noirs du Sud. Ralph Peer, qui avait participé à l'enregistrement du « Crazy Blues » de Mamie Smith en 1920, est le plus célèbre des *talent scouts* de ce label, notamment en raison du succès des artistes qu'il découvre dans le Sud²⁰². On lui attribue aussi souvent le premier enregistrement de musique *old-time* et donc, la découverte et l'invention de ce nouveau marché. L'histoire de sa découverte en

196 « more harmony and weird jazzed chants » ; « monotonous chanting », « Exclusive OKeh Feature The Norfolk Jazz Quartette », *Talking Machine World*, July 1921, p. 19.

197 « It is an appeal to the white people to revive negro minstrelsy. It is the old-fashioned folk music of this country. », « Not Hits – Record Winners. The Norfolk Jazz Quartette », *Talking Machine World*, August 1921, p. 35.

198 Cf : Chapitre 3, sous-partie III.

199 « OKeh Electric Records Leaders of the Sales », *Talking Machine World*, April 1927, p. 104.

200 Pour une reconstruction des origines et de l'histoire du blues voir : M. Hamilton, *In Search of the Blues*, New York : Basic Books, 2008.

201 « Exclusive OKeh Feature The Norfolk Jazz Quartette », *op. cit.*

202 Fiddlin' John Carson, la Carter Family, Jimmie Rodgers par exemple.

1923 de Fiddlin John Carson, considéré comme le premier *fiddler old-time* jamais enregistré²⁰³, témoigne que comme pour les *foreign records*, la découverte du marché des *old time records* doit énormément à l'expertise des vendeurs locaux. Dans le cas de Peer et Fiddlin' John Carson, c'est le vendeur de disques d'Atlanta, Polk Brockman, qui insiste auprès de Peer pour enregistrer Carson, lui promettant un grand succès commercial auprès de sa clientèle. Carson est en effet une célébrité locale ayant remporté de nombreux concours de violon et jouant pour la radio. Peer est au départ réticent, car la musique de Carson ne lui plaît pas du tout, mais il suit finalement les conseils de Brockman. Carson remporte un grand succès, à l'étonnement de Peer et de sa compagnie :

Chaque jour, nous recevons des centaines de demandes des admirateurs de Carson demandant des listes de ses enregistrements et même sa photographie. Ce qui est le plus surprenant et le plus important est que beaucoup de ces demandes proviennent de régions qui sont normalement supposées ne pas avoir de marché pour les enregistrements de «Fiddlin'»²⁰⁴.

OKeh lance alors une campagne promotionnelle des enregistrements de Carson axée sur son image d'authentique violoneux rural. L'été 1924, la compagnie érige en exemple pour ses diffuseurs une boutique de disques d'une petite ville au Nord de Dallas qui consacre toute sa vitrine à une mise en scène censée encourager les clients à acheter son enregistrement de « The Little Old Log Cabin in the Lane ». Y sont exposés une maisonnette en bois, des arbres et une grange branlante miniatures. La scène est censée représenter la chanson et « intriguer l'imagination et rendre le morceau désirable »²⁰⁵.

203 Pour une histoire détaillée de ce premier enregistrement voir par exemple : B.C. Malone, *Country Music, U.S.A.*, Austin : University of Texas Press, [1985] 2010. et K.H. Miller, *Segregating Sound, op. cit.* Le style de jeu du violon old-time est analysé par David Brackett qui montre en quoi il est musicalement distinct des autres musiques instrumentales de danse de l'époque : D. Brackett, *Categorizing Sound, op. cit.*. Ce *fiddlin' style* a en fait été enregistré par Eck Robertson un an avant que Peer ne découvre Fiddlin John Carson, mais à New York et pas dans le Sud, ce qui explique en partie pourquoi il n'est pas considéré comme le premier artiste enregistré de old-time. « Eck Robertson (instrumentalist : violin) », *Discography of American Historical Recordings* [site internet], [s.d.]. URL : http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/18881/Robertson_Eck_instrumentalist_violin. Consulté le 25 septembre 2017.

204 « OKeh Records Advertisement », *Talking Machine World*, September 1924, [n.p.].

205 « to intrigue the imagination and to make the song desirable », « Telling the 'Story' of the Records and Increasing Sales Through the Windows », *Talking Machine World*, July 1924, p.35. Cf : Annexe V.ii. Pour une reproduction de la photographie de cette vitrine.

Dans les mois qui suivent le succès de Carson, plusieurs compagnies enregistrent d'autres musiciens de *old-time* : Henry Whitter, Riley Puckett and Gid Tanner, George Reneau « the blind singer of the Smoky Mountains », Samantha Bumgarner et Eva Davis – les premières femmes enregistrées dans ce style –, ou encore Ernest Thompson²⁰⁶. Ces premiers enregistrements sortis dans les séries générales se vendant très bien dans tout le pays, les maisons de disques créent dans la foulée des séries spécialisées pour leurs enregistrements suivants. Elles considèrent qu'il s'agit d'une nouvelle mode, surpassant celle de la « *popular jazz music*²⁰⁷ » : « La vogue du jazz à fait son temps, [...] et ce qui est demandé maintenant est de la musique avec de l'émotion²⁰⁸ ».

La trajectoire de la carrière du chanteur texan Vernon Dalhart témoigne de cette nouvelle inclinaison à produire des musiques rurales jouées dans un style jugé plus traditionnel, tout en montrant que cet aspect traditionnel est parfois très fabriqué, bien que Dalhart ait en effet été cowboy pendant son adolescence. Entre 1916 et 1923, ce chanteur formé à la musique savante enregistre tous types de *novelties*, notamment des chansons de *Tin Pan Alley*, des *coon songs* et des *Negro dialect songs*, classées dans le catalogue général. Surtout, ce chanteur mineur dépourvu de contrat permanent avec une compagnie est un professionnel du phonographe : l'une de ses spécialités est les « *Edison ton test tours* » où, caché derrière un rideau, un phonographe remplace progressivement la voix du chanteur. Dalhart se distingue par sa capacité à imiter sa propre voix telle que réduite par les limites de l'enregistrement de façon à ce que le public ne réalise pas la différence²⁰⁹. La carrière de Dalhart vivote, souffrant notamment de la petite crise du disque de 1921, de plus, avec la naissance des *race records*, les imitations de chants noirs par des musiciens blancs ne se vendent plus. Il se réinvente donc comme chanteur *old-time*. En 1924, puis plusieurs fois par la suite, il enregistre la ballade « The Wreck of the Southern Old 97 » qui se vend à plusieurs millions

206 D. Brackett, *Categorizing Sound*, *op. cit.*, p. 119.

207 « Records of Old-time Songs in Great Demand », *Talking Machine World*, August 1924, p. 94.

208 « The wave of jazz has run its course, [...] and music with feeling now is wanted », « Optimism Reigns in Dallas as Surveys Show Texas in an Envidable Position », *Talking Machine World*, September 1924, p. 136.

209 *The Official Vernon Dalhart* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.vernondalhart.com/>. Consulté le 12 octobre 2017.

d'exemplaires²¹⁰. Il grave ensuite de nombreux titres, entre autre pour la catégorie « *Old Familiar Tunes* » de Columbia, tout en continuant à enregistrer des chansons de *Tin Pan Alley*. Le plus célèbre des chanteurs *old-time* des années 1920 est donc un démonstrateur de phonographe ténor formé à la musique savante, ex-cowboy ayant fait carrière à New York qui s'est engouffré dans la vogue *old-time* parce que son désir de devenir un chanteur d'opéra n'avait pas abouti et que ses imitations de *Negro songs* ne se vendaient plus après l'émergence des *race records*.

Les musiciens blancs de *old-time*, tout comme les chanteurs noirs de blues, sont renvoyés dans un passé rural idéalisé. Leur musique est authentique, car elle n'est pas influencée par les musiques populaires venues du Nord, elle est locale et ancienne. Leur chants sont : « connu de tous les Américains en tant que part de leur patrimoine national, joués de manière à provoquer un sentiment agréable de réminiscence²¹¹. ». L'un des artistes *old time* de Columbia est présenté en 1924 comme des plus authentiques, car il appartient à l'histoire de la nation américaine : le colonel John A. Pattee est un vétéran de la guerre de Sécession, ayant participé à la bataille de Gettysburg et ayant joué « several old-time tunes » pour le président Lincoln à la Maison Blanche. Le chanteur de Caroline du Nord Henry Whitter est quant à lui indubitablement un vrai rural, ainsi qu'en témoigne son aversion pour la ville de New York : « Bien qu'il ait surmonté sa timidité dans une certaine mesure, il est toujours opposé à ce qu'on pourrait appeler « voir la ville »²¹² ».

Avec les *old-time records*, l'industrie du disque rejoint donc les critères d'authenticité des folkloristes : la musique *old-time* est authentique, car elle est le résultat d'un lien essentialiste entre une musique, une population et un terroir. Les *old-time records* sont également perçus, contrairement aux *race records*, comme représentant l' « héritage national ». Leur séparation dans une catégorie distincte n'est

210 K.H. Miller, *Segregating Sound, op. cit.*, p. 232-233.

211 « known to all Americans as part of their national heritage, played in such a way as to cause a pleasant reminiscent sentiment », « Columbia Recordings Staff Secures Stove Pipe No.1 », *Talking Machine World*, October 1924, p. 41.

212 « Although he has overcome this shyness to some extent, he is still averse to what might be called 'seeing the town'. », « Henry Whitter, Okeh Artist, Real Hill Country Type », *Talking Machine World*, May 1925, p. 35.

donc pas si évidente que pour les *race records* dont la distinction est construite sur une dimension raciale. Les difficultés rencontrées par les labels pour créer une étiquette stable pour désigner cette catégorie en témoignent. Rien que pour l'année 1924, neuf expressions différentes co-existent pour désigner les séries *old-time*, qui seront, à la fin des années 1920, finalement désignées comme *hillbilly*. Par ordre chronologique :

« *Special Records for Southern States* », « *Fiddling Records* », « *Fiddle, Banjo and Guitar* », « *Square Dance Records* », « *Special Southern Records (Fiddling)* », « *Old-Time Records* », « *Southern Records* », « *Southern Records – Vocal* »; « *Fiddling* » et « *Hill Country Music* »²¹³.

Ces premiers termes, hétéroclites, renvoient les uns aux orchestrations, un autre à une fonction (« *Square Dance Records* »), d'autres au Sud et aux montagnes et un dernier à l'ancienneté supposée des morceaux.

Un problème majeur que pose aux maisons de disques ce nouveau marché des musiques rurales est la nécessité d'une séparation étanche entre *race music* noire et musique *old-time* blanche, cela afin de ne pas froisser les acheteurs blancs, en particulier ceux du Sud ségrégué, et d'éviter aux musiciens *old-time* blancs d'être pris pour noirs, ce qui aurait un impact néfaste sur leur carrière. Les disques ne sont pas encore pourvus de pochettes illustrées révélant la couleur de peau des musiciens²¹⁴. En 1928, un employé de Columbia, Frank Walker, qui a découvert Bessie Smith et Samantha Bumgarner, sort « *The Laughing and Crying Blues* » par les Allen Brothers, duo du Tennessee, dans la catégorie *race records*. Une campagne publicitaire pour ce morceau est diffusée dans le journal noir *Chicago Defender* avec un dessin caricatural représentant deux musiciens noirs identiques. En découvrant cette publicité, les frères Allen menacent Columbia de lui faire un procès. Les Allen Brothers sont en fait blancs et cherchent alors à étendre leur carrière : « Nous essayions d'entrer dans le vaudeville à l'époque. Ça nous aurait dur d'avoir des dates si les gens qui ne nous connaissaient pas pensaient que nous étions noirs ²¹⁵. ». Cette anecdote montre que d'une part, il est très

213 D. Brackett, *Categorizing Sound*, *op. cit.*

214 Hormis une brève expérience de pochettes de luxe par Victor entre 1903 et 1906.

215 « We were trying to get into vaudeville back then. It would have hurt us in getting dates if people who didn't know us thought we were black », Les Allen Brothers cités d'après : K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*, p. 220.

difficile, y compris pour les professionnels de l'industrie, de distinguer la race d'un musicien sur la base de sa musique, et d'autre part que, malgré ce constat, il est indispensable de construire une distinction raciale associant musique blanche à musiciens blancs et musique noire à musicien noir. Les agents de l'industrie agissent cette distinction en manipulant les répertoires musicaux des artistes noirs. Ces derniers, bien qu'ils soient par exemple nombreux à jouer de la musique identifiée comme *old-time* ou *hillbilly*, ne sont que très rarement enregistrés jouant cette musique. Walker explique que :

Vous deviez y faire très attention, vous voyez [...] parce qu'il y avait beaucoup de lois dans les États du Sud, par exemple, si j'enregistrais un groupe de couleur et que c'était pourtant de nature hillbilly, je ne pouvais pas mettre ça sur mes petits dossiers que je sortais en musique hillbilly ou vis versa²¹⁶.

Ainsi, les musiciens blancs, à l'instar des Allen Brothers, ont éventuellement la possibilité d'enregistrer des musiques sonnante potentiellement noires tant que leur race est clairement spécifiée – ce qui en fait de la musique blanche. Ils sont en revanche souvent découragés de jouer de la musique identifiée comme urbaine. C'est le cas par exemple du groupe de Gid Tanner, les Skillet Lickers, qui jouait de la musique très influencée par le jazz et que Frank Walker pousse à se spécialiser dans la musique *old-time* pour maintenir son image de groupe sudiste authentique²¹⁷.

Finalement, l'histoire des *race* et *Old-time records* montre l'influence grandissante dans l'industrie du disque de deux nouveaux critères d'authenticité déjà utilisés par les folkloristes pour définir la *folk music* américaine : l'idée d'un lien naturel entre musique, peuple et terroir et celle en découlant de pureté raciale de la musique. La ségrégation musicale, l'idée de « musique noire » et de « musique blanche », est une construction qui prend véritablement forme dans les années 1920 et qui va se renforcer dans les années suivantes, entre autre à cause du caractère performatif des catégories musicales produites par l'industrie.

216 *Ibid.*, p. 220.

217 *Ibid.*, p. 234.

Au fil des années 1920, la *race music* et la *old-time music* sont promues de plus en plus systématiquement par les labels comme de la *folk music*²¹⁸, c'est-à-dire comme des musiques locales jouées par des musiciens – noirs ou blancs – locaux supposés ancrés dans une tradition ancestrale plus permanente et sincère que les tubes de « *popular jazz* ». Ces musiques du Sud sont ainsi progressivement distinguées des musiques de masse. Le développement de ce marché commercial pour la *folk music* profite également aux folkloristes dont les publications seront de moins en moins limitées aux cercles savants ou académiques et bénéficieront même pour certaines d'un succès populaire assez lucratif. Les folkloristes vont également s'intéresser à la manière dont les musiques de masse – les *novelties*, modernes et divertissantes – influencent la *folk music*, ou au contraire utiliser cette distinction pour renforcer l'idée de musiques *folk* authentiques et justifier leur expertise²¹⁹.

A sa création en 1928, les fonds de l'*Archive of American Folk Songs* de la Bibliothèque du Congrès contiendront plusieurs enregistrements commerciaux de *race* et *old-time music*. Le fait qu'une institution publique considère alors ces deux styles comme faisant partie du patrimoine musical national témoigne de l'efficacité des discours promotionnels de l'industrie du disque et de son rôle dans l'invention de l'*American Folk Music*.

Reste à comprendre comment la *Negro folk music* devient de l'*American folk music*, alors que, comme nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres, jusque dans les années 1920 cette idée fait l'objet de vifs débats chez les compositeurs et que les folkloristes littéraires l'excluent de leur canon.

218 Le terme même de *folk music* est fréquemment employé.

219 Cf : chapitre 4, sous-partie II.

III. Comment une *Negro Music* peut-elle devenir de l'*American Folk Music* ? Le cas des *Negro Spirituals*.

Lorsque Robertson découvrira les collections de l'*Archive of American Folk Song* en 1936, la grande majorité de ses fonds est constituée de « *Negro material* » : « La plus grande partie de loin des matériaux de la Bibliothèque sont des matériaux noirs²²⁰ ».

Comment expliquer que des musiques interprétées par des Noirs-Américains forment la plus grande partie des collections de l'*Archive* ? Quelles sont les conditions permettant à des musiques identifiées comme noires d'accéder au rang de *folk music* nationale au plus fort de la ségrégation ?

Comme mentionné dans le chapitre 2, les *Negro Spirituals* sont les premiers chants à être considérés par certains chercheurs comme de la *Negro folk music*, voire, non sans débats et oppositions, comme de l'*American Folk Music*²²¹. L'analyse des discours sur les *Negro Spirituals* permet également de mettre en évidence la grande plasticité des catégories musicales artistiques, de divertissement et *folk* durant la deuxième moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle et d'introduire la question du statut des musiques religieuses au sein du *folk*²²². Le religieux joue bien sûr un rôle central dans la construction politique et identitaire de la nation américaine, de l'épopée des *Pilgrim Fathers* et la destinée manifeste justifiant la conquête de l'Ouest à la devise « In God We Trust » qui deviendra officielle en 1956. Hymnes et *spirituals* – noirs comme blancs – sont modifiés pour servir de chants politiques, que ce soit par le mouvement abolitionniste des années 1840, par le Klu Klux Klan²²³ des années 1920, ou les intellectuels de gauche des années 1930.

220 « By far the greater part of the material in the Library is negro materials », Sidney Robertson, rapport, 20 août 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Folder 12, Box 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

221 Cf : Chapitre 2, sous-partie I.

222 Nous parlons de « musiques religieuses » plutôt que de « musiques sacrées » de manière à inclure des musiques dont les paroles ont pour thème la religion, mais dont la pratique n'est pas limitée aux lieux de cultes et à une fonction liturgique.

223 M. Jacobs, « Co-Opting Christian Chorales », *American Music*, vol. 28, n° 3, 2010.

Les historiens de la musique tels que Gilbert Chase, Charles Hamm ou Richard Crawford posent les chants religieux des pèlerins anglais de la Nouvelle-Angleterre comme la première musique américaine²²⁴. Cependant, les musiques religieuses blanches, dont les *White spirituals*, occupent une place relativement marginale dans le panthéon de l'*American Folk Music* blanche, comme si les statuts de *folk* et de religieux y étaient difficilement conciliables. A partir du milieu des années 1920, avec le développement de l'intérêt pour les musiques laïques noires, les musiques religieuses noires seront elles aussi progressivement marginalisées dans les corpus de *folk music*.

Tous les chants interprétés par des Noirs-Américains que Robertson enregistrera dans les années 1930 relèvent du champ des *Negro Spirituals* au sens large. Cependant, contrairement aux collecteurs abolitionnistes du XIXe siècle qui se tournaient vers ce répertoire religieux dans le but de construire une image respectable des anciens esclaves, les *Spirituals* que Robertson enregistrera dans les années 1930 sont tous réécrits et transformés en *protest songs*. Elle sera, par ailleurs, l'une des premières collectrices à s'intéresser aux travaux du musicologue George Pullen Jackson qui, dans les années 1930, construira pour la première fois les *White Spirituals* comme de l'*American Folk Music*²²⁵.

On s'interrogera donc sur les raisons qui conduisent les premiers collecteurs de *Negro folk music* à se concentrer exclusivement sur les *Negro spirituals* et à l'inverse, pourquoi les *White spirituals* sont si longtemps exclus de l'*American Folk Music* WASP.

III.1. Les *Spirituals* : musique blanche ? Musique noire ? Musique savante, populaire ou *folk* ?

224 G. Chase, *Americas Music, From the Pilgrims to the Present*, New York : McGraw-Hill, 1955 ; C. Hamm, *Music in the New World*, New York : Norton, 1983 ; R. Crawford, *America's Musical Life: A History*, New York ; London : W.W. Norton, 2001.

225 G.P. Jackson, *White Spirituals in the Southern Uplands: The Story of the Fesola Folk, their Songs, Singings, and « Buckwheat Notes »*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1933.

Le terme *spirituals* désigne des chants religieux, le plus souvent chantés en chœur et a cappella, puisant leurs origines dans les *camp meetings*, des réunions religieuses protestantes qui se développent dans diverses régions rurales des États-Unis lors du mouvement évangélique du « Second réveil » du début du XIXe siècle²²⁶. Les *spirituals* sont longtemps perçus par les spécialistes comme des chants composés de manière communale et transmis oralement – donc *folk* – contrairement aux hymnes anglais du XVIIIe siècle, dont la majorité était composée par des hymnologues (le plus célèbre, l'anglais Isaac Watts, en aurait écrit plus de 700). Contrairement aux hymnes, les *spirituals* seraient composés de couplets approximatifs librement inspirés des Écritures, mais aussi de l'expérience quotidienne des chanteurs. Leur forme serait moins figée que celle des hymnes en partie à cause des conditions dans les *camp meetings* où l'absence d'éclairage la nuit, le grand nombre de fidèles et l'illettrisme très répandu rendaient difficile voire impossible l'usage des recueils d'hymnes²²⁷.

L'idée, largement défendue par les spécialistes des XIXe et début du XXe siècle, selon laquelle le processus de création des *spirituals* serait strictement collectif, oral et spontané est cependant discutable. En effet, les paroles et la musique de ces chants religieux sont publiés en recueils dès les années 1840. Par ailleurs, certains chants classés par les compilateurs comme *spirituals* ont des auteurs connus et, à partir des années 1870, nombre d'entre eux sont arrangés, interprétés et publiés par des musiciens professionnels²²⁸.

Si les *camp meetings* du « Second réveil » sont fréquentés à la fois par des Noirs et par des Blancs qui chantent ensemble, la question de l'origine raciale des *spirituals* fait l'objet d'un très long débat et divise les spécialistes entre ceux qui les pensent exclusivement noirs, ceux qui les pensent exclusivement blancs, ceux qui cherchent à démontrer les influences blanches sur les *Negro spirituals* et, plus tard, ceux qui chercheront à démontrer les influences noires sur les *White spirituals*.

226 G. Chase, *Americas Music, op. cit.* ; C.A. Johnson, *The Frontier Camp Meeting: Religion's Harvest Time*, Dallas : Southern Methodist University Press, 1955.

227 D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1959, p. 82-83 ; E. Southern, *The Music of Black Americans: a History*, 2nd ed, New York : W. W. Norton, 1983, p. 83.

228 G. Chase, *Americas Music, op. cit.*, p. 37.

Dans les années 1860, les abolitionnistes auteurs de *Slave Songs of the United States*²²⁹, l'un des tous premiers recueils de *Negro spirituals*, ne considèrent pas ces musiques comme de la *folk music* américaine, mais comme la musique d'un groupe spécifique des États-Unis, qu'ils qualifient de *slave*. Selon eux : «la plus grande partie de la musique noire est de caractère civilisé - en partie composée sous l'influence de la fréquentation des blancs, en partie effectivement imitée de leur musique. Pour la plus grande partie, elle semble être originale dans le meilleur sens du mot²³⁰. ». Allen, Ware et Garrison excluent de leur corpus les chants profanes dont ils disent trouver peu d'exemples sur le terrain, ce qui s'inscrit dans une démarche d'amélioration de l'image de ces anciens esclaves par la mise en avant de leurs sentiments chrétiens. Les chants religieux de ces « half-barbaric people » seraient à la fois « civilisés » grâce à l'influence des compositions blanches et « intrinsically barbaric » de par leurs racines africaines²³¹. S'ils ne pensent pas les *spirituals* comme une musique qui serait purement noire ou blanche dans ses origines et son essence, ils distinguent clairement les influences blanches des influences noires et définissent les premières comme civilisées alors que les deuxièmes seraient barbares.

Selon les auteurs de *Slave Songs*, les anciens esclaves auraient par ailleurs tendance à progressivement abandonner leurs vieux *spirituals*²³² – ceux qu'ils se donnent

229 W.F. Allen, C.P. Ware et L.M. Garrison, *Slave Songs of the United States*, New York: A. Simpson & Co., 1867. URL : <http://archive.org/details/slavesongsunite00garrgoog>. Consulté le 28 février 2016.

230 « the chief part of Negro music is civilized in its character – partly composed under the influence of association with the whites, partly actually imitated from their music. In the main it appears to be original in the best sense of the word », *Ibid.*, p. vi

231 *Ibid.*, p. ii. et p. vii.

232 Le fait que les anciens esclaves seraient réticents à chanter leurs « vieux *spirituals* » est souligné dans de nombreuses sources. Contrairement aux auteurs de *Slave Songs* qui imputent cette tendance à une sorte de marche inéluctable vers la civilisation, de nombreux auteurs actuels soulignent que la réticence des anciens esclaves à chanter des *spirituals* serait en fait plus liée à leur volonté de tirer un trait sur leur passé d'esclave qu'à celle d'imiter les musiciens blancs. Les chanteurs des fameuses chorales religieuses d'universités noires, qui à partir des années 1870 rendent populaires les *negro spirituals* aux États-Unis et en Europe, sont eux-même au départ réticents à l'idée d'interpréter ce type de chants.

Sources primaires à ce sujet : J.W. Work, *Folk Song of the American Negro*, Nashville : Press of Fisk University, 1915, p. 111. URL : <http://archive.org/details/folkameric00work>. Consulté le 11 avril 2016. ; H.W. Odum et G.B. Johnson, *The Negro and his Songs : A Study of Typical Negro Songs in the South*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1925, p. 14 et 26. URL : <http://archive.org/details/negrohissongsstu00odum>. Consulté le 29 février 2016 ; N.I. White, *American Negro Folk-Songs*, Cambridge : Harvard University Press, 1928, p.3. ; Bibliographie : M.W. Harris, *The Rise of Gospel Blues: The Music of Thomas Andrew Dorsey in the Urban Church*, New York : Oxford University Press, 1992, p. 112. ; B. Filene, *Romancing the Folk:*

pour mission de collecter avant leur disparition – au profit d'un «nouveau style de musique religieuse »,« une imitation plus proche du blanc [...] ayant en elle à peu près aussi peu d'âme que la plupart des formes religieuses stéréotypées des congrégations bien instruites²³³ ». L'influence civilisatrice de la musique religieuse écrite, ici clairement identifiée comme blanche, aurait l'effet pervers de détruire les chants plus « sincères » et authentiques que les anciens esclaves chantaient « comme des oiseaux ». Ce recueil est l'un des premiers exemples témoignant de l'idée, extrêmement répandue jusqu'au milieu du XXe siècle, selon laquelle les musiques religieuses blanches, parce qu'écrites par des musiciens professionnels, seraient moins sincères que les noires qui seraient elles le fruit spontané de la foi d'un peuple primitif non asservi aux conventions arides de la musique savante. Pourtant, le premier groupe à populariser les *Negro Spirituals* aux États-Unis et en Europe, est une chorale professionnelle noire-américaine qui interprète des *spirituals* arrangés selon les techniques de la musique savante occidentale.

Les Fisk Jubilee Singers sont fondés en 1871 à l'initiative de George White, un nordiste blanc qui enseigne le latin et est chargé de la trésorerie à l'université Fisk²³⁴. Le premier concert des Fisk Jubilee Singers, composé de neuf chanteurs dont huit sont d'anciens esclaves, est organisé en 1871 pour lever des fonds pour l'école qui frôle alors la faillite. Ils rencontrent un succès retentissant dès lors qu'à la demande de White, et malgré leur réticence initiale, les chanteurs ajoutent à leur répertoire d'hymnes des *spirituals* plus directement associés à la musique religieuse des anciens esclaves. Entre 1871 et 1878, les Fisk Jubilee Singers font trois tournées, dont une en Europe, jouent devant la reine Victoria et lèvent plus de cent cinquante mille dollars de fonds pour leur

Public Memory & American Roots Music, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000., p. 30. ; S. Graham, « On the Road to Freedom: The Contracts of the Fisk Jubilee Singers », *American Music*, vol. 24, n° 1, 2006, p. 21.

233 « new style of religious music », « a closer imitation of the white [...] having in it about as little soul as most stereotyped religious forms of well instructed congregations. », W.F. Allen et al., *Slave Songs of the United States*, op. cit., p. xx.

234 Fondée par l'*American Missionary Association* en 1866, Fisk est l'une des écoles pour Noirs-Américains créées dans les années suivant l'abolition de l'esclavage à l'initiative d'abolitionnistes blancs philanthropes et d'intellectuels noirs soucieux de permettre aux populations noires du Sud de s'éduquer.

école. Au passage, ils diffusent très largement ce répertoire par la vente de feuilles de chant.

La vie des chanteurs et chanteuses en tournée est très difficile. Tous renoncent à obtenir un diplôme, le rythme des concerts est épuisant, beaucoup tombent malade et font l'expérience du racisme²³⁵. En effet, si les *Negro Spirituals*, en tant que musique noire, remportent un grand succès, les musiciens ne sont pas pour autant acceptés ni considérés comme des musiciens qualifiés. Les Fisk Jubilee Singers restent fréquemment assimilés à une « *band of negro minstrels* » et sont dépeints comme des curiosités exotiques, même s'ils projettent une image de respectabilité, de dignité et de piété avec leurs costumes impeccables et leur répertoire musical religieux arrangé de sorte à plaire aux amateurs de musique savante²³⁶.

Les *spirituals* des Fisk Jubilee Singers constituent un objet liminal : contrairement à la *Black Face minstrelsy* initiale, ces chants sont interprétés par des musiciens noirs et sont directement inspirés de chants religieux notamment pratiqués par des communautés noires du Sud. Les arrangements sont pourtant faits par leur *manager* blanc nordiste selon les principes de la musique savante occidentale qui valorise un idéal sonore homogène en ce qui concerne le rythme, le ton, le timbre et l'énonciation²³⁷. D'un autre côté, le modèle de carrière musicale fondé par les Fisk Jubilee Singers va avoir un énorme succès auprès des musiciens noirs aspirant à la professionnalisation et va être l'une des formes musicales noires dominantes pendant soixante-dix ans. Difficile donc de faire entrer ces chants dans une catégorie ontologique de « musiques noires » ou de « musiques blanches » ou dans celles de *folk* ou *art music*. Malgré son caractère ambiguë, le répertoire des Fisk Jubilee Singers va être construit comme de la *Negro folk music* par la majorité des commentateurs du début du XXe siècle.

III.2. *Negro Spirituals* : la seule *folk music* (noire) américaine ?

235 S. Graham, « On the Road to Freedom », *op. cit.*, p. 4.

236 Expression utilisée par un journal de Cincinnati cité d'après B. Filene, *Romancing the Folk*, *op. cit.*, p. 28.

237 S. Graham, « On the Road to Freedom », *op. cit.*, p. 4.

Notre chant, notre labeur, notre joie et notre avertissement ont été donnés à cette nation dans la fraternité de sang. Ces dons ne valent-ils pas d'être donnés? N'est-ce pas là le travail et l'effort? L'Amérique aurait-elle été l'Amérique sans son peuple noir²³⁸ ?

Dans les deux premières décennies du XXe siècle, plusieurs recueils et études sur les *spirituals* sont publiés par des intellectuels, principalement des sociologues, des musicologues et des anthropologues. Presque tous s'accordent alors à considérer les *spirituals* comme une musique exclusivement *noire*, qui puiserait ses origines dans les musiques religieuses du continent africain et serait née de l'expérience de l'esclavage. Si certains dépeignent les *spirituals* comme une musique étrange, exotique et primitive – en raison de ses supposées origines africaines notamment – d'autres la pensent au contraire comme la seule *folk music* intrinsèquement américaine, le produit de l'esclavage et de la vie dans les plantations (les *spirituals* sont d'ailleurs souvent inclus dans les « *plantation melodies* ».).

John Wesley Work II est considéré comme l'un des premiers Noirs-Américains à collecter, publier et arranger de la *Negro folk music*. Fils du directeur d'une chorale d'église de Nashville dont faisaient partie certains des premiers Fisk Jubilee Singers, Work obtient un diplôme en latin et en histoire en 1895 à Fisk et étudie à Harvard avant de refonder les Fisk Jubilee Singers en 1900, devenant ainsi le premier directeur noir de cette chorale. Avec son frère, Frederick Jerome Work, il publie plusieurs recueils de *spirituals* entre 1901 et 1915²³⁹ et œuvre pour que les musiques religieuses noires gagnent « la reconnaissance artistique » et « le respect » qu'elles méritent en dépit du tort causé à leur réputation par les « spurious 'Jubilee Singers' », des compagnies concurrentes qui auraient, selon Work, « prostitué » cette « *American Negro folk music* » par appât du gain²⁴⁰.

L'ouvrage de Work, *Folk Songs of the American Negro* (1915), ne contient aucun chant profane. Pour lui – et c'est une idée que partagent plusieurs intellectuels de renom

238 W.E.B. Du Bois, « Of the Sorrow Songs », *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, Chicago : A. C. McClurg & Co., 1903., p. 176.

239 Voir par exemple : J.W. Work, *Folk Song of the American Negro*, Nashville : Press of Fisk University, 1915.

240 J.W. Work, *Folk song of the American Negro*, *op. cit.*, p. 96.

à l'instar de W.E.B. Du Bois et H.E. Krehbiel – la *Negro folk music* est exclusivement religieuse : « Ces derniers [les chants profanes] sont si peu nombreux et si inférieurs que nous pouvons déclarer avec justice que la *Negro folk music* est exclusivement religieuse²⁴¹». Cette focalisation sur les chants religieux a des avantages certains, elle permet en effet à Work de dresser un portrait respectable des Noirs auprès de qui il collecte ou à qui il fait jouer des *spirituals*, de montrer leur piété et leur caractère pacifique et résilient. Selon lui, les esclaves « ont choisi de chanter et pas de maudire²⁴² » :

Dans tous ses chants, il n'y a ni trace ni indice de haine ou de vengeance. Cela relève certainement de la part de divin dans la nature humaine qu'un fardeau aussi stupéfiant que la servitude humaine, avec toutes ses souffrances et ses chagrins inhérents, puisse échouer à éveiller dans le cœur de l'esclave des sentiments de haine et de vengeance contre son maître²⁴³

En insistant sur la piété des esclaves et de leurs descendants, leur nature profondément chrétienne, Work garantit que les Noirs libres ne représentent pas une menace pour l'ordre social blanc.

Il déroule par ailleurs une série d'arguments posant les *spirituals* comme la seule *folk music* américaine. Sa définition du *folk* est fondée sur une approche évolutionniste. L'*American Negro* est le seul *folk* américain car, contrairement aux Anglais, Ecossais, Français, Scandinaves, Allemands et Espagnols qui ont colonisé le pays, il ne vient pas d'une « civilisation vieille de plusieurs siècles » :

L'Africain était très différent des autres hommes qui sont venus en Amérique. Il n'arrivait pas d'une civilisation qui avait traversé les siècles, il n'avait pas été le bâtisseur d'une nation puissante, il n'avait pas les moyens de conquérir cette terre sauvage, il n'était pas plus fort mais plus faible que son environnement en Amérique. Il ne s'est pas approprié, mais a été approprié; il n'a pas assimilé mais a été assimilé; plus que tout autre immigrant il est devenu américain, et aujourd'hui il est l'Américain des Américains²⁴⁴.

241 « So few and so inferior are these latter that we may justly state that the Negro folk Music is wholly religious. », *Ibid.*, p. 27.

242 « chose to sing and not to curse. », *Ibid.*, p. 2.

243 *Ibid.*, p. 22.

244 *Ibid.*, p. 26-27.

L'*American Negro* qui a « une intelligence supérieure à celle de son frère africain²⁴⁵ » occuperait une place intermédiaire dans l'échelle évolutionniste entre les Européens déjà civilisés et ces « frères africains ». W.E.B. Du Bois – premier Afro-Américain à obtenir un doctorat d'Harvard, membre fondateur du *Niagara Movement* hostile à la ségrégation et militant pour les droits civiques et économiques des Noirs – défend une vision similaire. Pour Du Bois, plus l'*American Negro* s'éloigne de ses racines africaines et emprunte aux musiques européennes, plus sa musique progresse. Du Bois place ainsi les *Negro Spirituals* dans une position intermédiaire entre la « *Primitive African music* » et les « chants de l'Amérique blanche » qui s'inspirent de « *slave songs* », à l'instar des compositions de Stephen Foster, qui représentent un degré encore supérieur de civilisation²⁴⁶.

Non seulement Work et Du Bois définissent les *Negro spirituals* comme une *folk music* à la fois noire et nationale, mais le caractère noir de ces musiques est précisément ce qui en fait une musique nationale. Work s'appuie notamment sur les commentaires de Dvořák, ainsi que sur les conclusions du musicologue H.E. Krehbiel²⁴⁷ – l'un des premiers intellectuels blancs à défendre le statut national de la *Negro folk music* (exclusivement religieuse pour lui aussi) – pour légitimer l'idée selon laquelle les *spirituals* sont de la *folk music* américaine :

Lorsque la question de l'*American folk song* fut soulevée pour la première fois dans ce pays, et qu'un homme courageux aventura l'opinion que la seule *American folk music* était celle produite par le Noir, il y eut immédiatement de vigoureuses protestations, mais des autorités aussi éminentes que Dvořák et Krehbiel, après des enquêtes approfondies, sont arrivées à la même conclusion²⁴⁸.

Work critique avec véhémence la position du musicologue autrichien Richard Wallaschek qui avance que les *spirituals* sont généralement « overrated » et ne sont ni

245 « The American Negro, however, has wrought some development into this form. He has, because of an intelligence superior to that of his African brother, evolved some more beautiful tunes by more effective arrangements of the notes of his scale. » *Ibid.*, p.20.

246 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, *op. cit.*, p. 169-171.

247 H.E. Krehbiel, *Afro-American Folksongs a Study in Racial and National Music*, New York & London : G. Schirmer, 4th ed., New York, 1914.

248 J.W. Work, *Folk song of the American Negro*, *op. cit.*, p. 28.

plus ni moins que des imitations des compositions européennes. Les *spirituals* sont une *folk music* américaine précisément parce qu'ils sont « marqués de façon évidente du caractère noir²⁴⁹ » et sont nés de l'expérience de l'esclavage. Du Bois lie le caractère noir et national des *spirituals* de manière encore plus explicite :

Ainsi, par le hasard du destin, la *Negro folk song* - le cri rythmique de l'esclave - se dresse aujourd'hui comme non seulement la seule musique américaine, mais comme la plus belle expression de l'expérience humaine née de ce côté des mers. (...). Elle demeure encore l'héritage spirituel unique de la nation et le plus grand don du peuple noir²⁵⁰.

Un autre intellectuel noir très influent de l'époque, Booker T. Washington – lui et Du Bois s'opposent alors sur plusieurs questions liées au « *Negro Problem* »²⁵¹ – trace également l'origine des *spirituals* aux « *southern plantations* ». En revanche et contrairement à Du Bois et Work qui soulignent avec insistance le fait que les *spirituals* sont des « chants de chagrin », Washington avance que certains chants des esclaves étaient très joyeux :

Les chants que chantaient les noirs sous l'esclavage cependant n'étaient en aucune façon toujours tristes. Il y avait beaucoup d'occasions joyeuses pour lesquelles la nature heureuse et optimiste naturelle du Noir a trouvé à s'exprimer dans des chants d'un caractère léger et gai²⁵².

Par ailleurs, si Washington pense également les *Negro Songs* comme de la *folk music* – il met en avant le caractère communal de la création de leur chant en la comparant à celui des vieilles ballades anglaises et écossaises²⁵³ – il ne les définit pas explicitement comme de la *folk music* nationale – encore moins comme la seule *folk*

249 « unmistakably stamped with the Negro's character », *Ibid.*, p. 29; James W. Johnson, autre collecteur noir-américain de *Negro spirituals*, défend la même idée dans son ouvrage : J.W. Johnson, *The Book of American Negro Poetry*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1922. URL : <http://archive.org/details/bookofamericanne1922john>. Consulté le 14 mars 2016.

250 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, *op. cit.*, p. 170

251 J.M. Moore, *Booker T. Washington, W.E.B. Du Bois, and the Struggle for Racial Uplift*, Wilmington, Del : : Scholarly Resources, 2003.

252 B.T. Washington, *The Story of the Negro, the Rise of the Race from Slavery*, New York : Doubleday, Page, 1909, p. 261. URL : <http://archive.org/details/storyofthenegro02washrich>. Consulté le 29 septembre 2017.

253 *Ibid.*, p. 262.

music américaine²⁵⁴. Peut-être peut-on y voir l'expression de son idéologie séparatiste ? Washington se rapproche ainsi de la vision primitiviste et exotique des *spirituals* défendue par le sociologue Howard Odum et l'anthropologue Nathalie Curtis Burlin. Contrairement à Du Bois et Work, ces deux chercheurs ne définissent pas les *Negro spirituals* comme des musiques nationales²⁵⁵.

Work, Du Bois et Washington tombent cependant d'accord en ce qui concerne la nécessité de faire évoluer l' *American Negro folk music* vers une musique artistique plus sophistiquée²⁵⁶. Work et Washington citent comme exemple à suivre les travaux d'un élève de Dvořák, Henry T. Burleigh, chanteur baryton et compositeur noir-américain connu pour ses arrangements classiques de *spirituals* collectés en Géorgie²⁵⁷. Burleigh débute sa carrière en tant que chanteur soliste dans des églises et synagogues d'Erié en Pennsylvanie, sa ville natale, avant d'obtenir une bourse en 1892 pour étudier au *National Conservatory of Music de New York* (en partie grâce à l'intervention de Mme MacDowell, la mère du compositeur Edward MacDowell). Le conservatoire est alors dirigé par Dvořák qui encourage le jeune musicien à composer des arrangements pour les « *plantation melodies* ». Work considère Burleigh comme « le principal musicien de notre race²⁵⁸ » et Washington salue son « raffinement » et sa culture²⁵⁹.

Dans les années 1930, plusieurs intellectuels noirs critiqueront la dimension évolutionniste de l'approche de Work, Du Bois, Washington et Burleigh. Le *manager*

254 Il écrit néanmoins que l'écrivain et pasteur unitarien Edward Everett Hale « *once said it was the only American music.* », mais il s'agit de la seule occurrence où il attribue un caractère national à la Slave Music et le fait à travers la voix d'un pasteur blanc. *Ibid.*, p. 264

255 Cf: N.C. Burlin, « Negro Music at Birth », *The Musical Quarterly*, vol. 5, n° 1, 1919. ; Hampton Normal and Agricultural Institute (Va), N.C. Burlin, *Hampton Series Negro Folk-songs*, New York : G. Schirmer, 1918. URL : <http://archive.org/details/hamptonseriesne00instgoog>. Consulté le 13 avril 2016 ; N.C. Burlin, « Black Singers and Players », *The Musical quarterly*, vol. 5, n° 4, 1919. ; H.W. Odum, « Some Studies in the Negro Problems of the Southern States », *The Journal of race Development*, vol. 6, n° 2, 1915.

256 « The Negro ought never be content with the folk songs as they are, but should work for development, which would bring them into a more exalted life. », J.W. Work, *Folk song of the American Negro*, *op. cit.*, p. 93.

257 D.G. Bolton et H.T. Burleigh, *Old Songs Hymnal: Words and Melodies from the State of Georgia*, New York, London, The Century Co., 1929. ; B. Moon, « Harry Burleigh as Ethnomusicologist? Transcription, Arranging, and 'The Old Songs Hymnal' », *Black Music Research Journal*, vol. 24, n° 2, 2004.

258 « the foremost musician of our race », J.W. Work, *Folk Song of the American Negro*, *op. cit.*, p. 97.

259 B.T. Washington, *The Story of the Negro, the Rise of the Race from Slavery*, *op. cit.*, p. 281.

des *Utica Jubilee Singers*, C.W. Hyne, soulignera par exemple que les qualités spécifiques des *spirituals*, selon lui les « quarts de tons, les liaisons et les harmonies inhabituelles » sont « sacrifiées pour une orthodoxie conventionnelle lorsque les *folksongs* sont reproduits [...]»²⁶⁰. L'anthropologue, écrivaine et folkloriste Zora Neale Hurston dira de Burleigh qu'il « a moins de sympathie pour le Noir que n'importe qui [que je] peux imaginer²⁶¹. ». La volonté de Work, Washington et Burleigh d'élever l'*American Negro folk music* au rang de musique savante semble ainsi interprétée par Zora Neale Hurston et d'autres intellectuels de la *Harlem Renaissance* comme une forme de rejet méprisant les spécificités culturelles de leur propre race et des Noirs de classes inférieures – c'est-à-dire des *folk*.

Si la définition des *spirituals* comme une *Negro folk music* est largement partagée par les intellectuels dans les années 1900-1910, elle ne fait cependant pas l'unanimité. Nous avons mentionné le cas du musicologue autrichien Richard Wallaschek qui ne trouve aucun élément africain dans les *negro spirituals*. Un autre chercheur non-états-unien, le musicologue, compositeur et père de l'« ethnographie musicale » française Julien Tiersot en arrive aux mêmes conclusions²⁶².

Il faut attendre les années 1920 pour que des chercheurs états-uniens remettent sérieusement en question la définition raciale des *spirituals* – c'est-à-dire l'idée que ces chants religieux sont exclusivement noirs – et soulignent des similitudes entre les *Negro spirituals* et les *White spirituals*. La folkloriste Louise Pound note dès 1918 qu'un des *spirituals* présent dans la collection de H.E. Krehbiel était chanté par sa mère qui l'avait appris lors du *New York Methodist Revival* entre 1826 et 1830²⁶³. En 1928, le musicologue autrichien E.M. Von Hornbostel écrit que, « Les esclaves noirs en Amérique et leurs descendants, abandonnant leur propre style musical, se sont adaptés à ceux de leurs maîtres blancs et ont produit un nouveau genre de *folk-music* dans ce

260 « quarter-tones, slurrings, and unusual harmonies », « sacrificed to conventional orthodoxy when the folksongs are reproduced [...] » cité d'après M.W. Harris, *The Rise of Gospel Blues*, *op. cit.*, p. 112-113.

261 « has less sympathy for the Negro than anyone... [that I] can imagine. », Z.N. Hurston citée d'après, B. Moon, « Harry Burleigh as Ethnomusicologist? », *op. cit.*, p. 287.

262 D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, *op. cit.*, p. 348.

263 *Ibid.*

style.²⁶⁴». La même année, Newman Ivey White, folkloriste et professeur d'anglais à l'université de Duke, publie un ouvrage où il propose une réévaluation de l'origine des *Negro spirituals* en insistant sur l'influence des musiques religieuses blanches selon lui sous-estimée par les chercheurs²⁶⁵. White propose une définition des *spirituals* mettant d'une part en évidence le fait qu'il ne s'agit pas du seul type de musiques religieuses pratiquées par les Noirs-Américains et d'autre part que leur répertoire musical a beaucoup en commun avec celui des Blancs :

Tous les chants religieux des Noirs ne sont pas des spirituals, car le Noir chante les mêmes chants que l'homme blanc, et il a aussi ses prières et sermons chantés. *Spiritual* n'est pas non plus le seul nom par lequel ils ont été appelés. [...] Le grand intérêt récent pour ces chants a fixé le mot *spiritual*, cependant, comme le mot communément accepté pour signifier *Negro religious folk-song*²⁶⁶.

White critique l'afrocentrisme de Work et Krehbiel tout en jugeant l'idée défendue par Wallaschek selon laquelle les Noirs ne feraient qu'imiter les musiques blanches « aussi faux et imprécis, dans l'analyse finale, que la présomption du Noir que sa *folk-song* est entièrement originale » :

Quelle que soit la manière dont il s'est développé, le chant Noir est maintenant définitivement et spécifiquement Noir, et [...] ce n'est pas plus discréditer la race noire de souligner certains éléments étrangers dans ses origines que ce n'est un discrédit à la poésie anglaise d'avoir emprunté ses rimes au français²⁶⁷.

Selon White, les « *Negro folk-songs* » posséderaient des éléments d'origine africaine – les « caractéristiques pentatoniques » et les « merveilleux rythmes repris du tambour africain ²⁶⁸ » – tout en partageant des « imageries » communes avec les « chants religieux des blancs²⁶⁹ ». Il dépeint finalement les *Negro folk-songs* comme une musique

264 « the negro slaves in America and their descendants, abandoning their own musical style, have adapted themselves to that of their white masters and produced a new kind of folk-music in that style », *Ibid.*, p. 353.

265 N.I. White, *American Negro Folk-Songs*, *op. cit.*

266 *Ibid.*, p. 31.

267 *Ibid.*, p. 19.

268 « pentatonic characteristics » ; « marvellous rhythms caught from the African drum », *Ibid.*, p. 4.

269 « religious songs of white people. », *Ibid.*, p. 12.

américaine originale et d'origine racialement mixte, mais appartenant bien à la « *Negro race* » :

Toute la musique qu'il possédait originellement et tout ce qu'il a acquis ont fusionné dans un nouvel ensemble de *folk-song*, fondamentalement homogène, mais ni africain ni caucasien²⁷⁰.

Les échanges ne s'exercent toutefois selon White que dans un sens : les musiques religieuses blanches influencent les musiques religieuses noires, mais pas l'inverse. Il semblerait que l'idée d'une influence noire sur les musiques religieuses blanches soit difficilement envisageable pour les spécialistes de l'époque : le premier directeur de l'Archive of *American Folk Song*, Robert W. Gordon, propose la même hypothèse que White. Il faudra attendre les travaux de Melville J. Herskovits – grand théoricien du concept d'acculturation²⁷¹ – qui soulignera dans les années 1930 l'influence noire sur les *revivals* religieux des *camp meetings* et les chants qui sont créés à cette occasion²⁷².

Cette incapacité des chercheurs à penser les échanges culturels dans les deux sens découle d'une vision raciste et évolutionniste tendant à définir les musiques religieuses européennes comme de la *art music* (écrites), alors que les musiques religieuses noires appartiendraient au domaine *folk*. Les Noirs, parce qu'ils sont moins civilisés que les Blancs, chercheraient naturellement à imiter leur musique ; cette idée est encore défendue par John Lomax dans les années 1930. White exprime cette vision lorsqu'il écrit que les « *Negroes* » « *are becoming less and less a folk-group* » au fur et à mesure qu'ils « s'élèvent » au contact des Blancs :

Au moment même où leurs chefs de file raciaux leur enseignent lentement l'indépendance et le respect de soi, les Noirs suivent l'homme blanc dans leur nouveau respect pour la *Negro folk-song*, et sur beaucoup d'autres chemins qui ne sont pas ceux de la *folk-song*. On dit au Noir d'être lui-même, même d'être fier de lui ; mais on lui dit aussi d'être ambitieux, de s'« élever ». Ce qui est implicite dans la plupart des exhortations des *leaders* noirs est l'inévitable 'imite l'homme blanc' [...] ²⁷³.

270 *Ibid.*, p. 4.

271 Cf : Chapitre 7, sous-partie III.

272 D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, *op. cit.*, p. 357-358.

273 N.I. White, *American Negro Folk-Songs*, *op. cit.*, p. 4-5.

Alors que les *spirituals* sont les premières musiques à être construites comme de la *Negro folk music*, ils sont à l'opposé presque systématiquement exclus des collections de *folk music* anglo-américaines blanches. S'il y a bien des ouvrages consacrés aux *English Hymns* chantées par les WASP²⁷⁴, les musiques qui y sont présentées ne sont pas définies comme de la *folk music*, sans doute en partie parce qu'elles ne remplissent pas le critère d'authenticité de la transmission orale puisque les hymnes sont publiées dans des recueils. Le recueil de Cecil Sharp et Olive Dame Campbell²⁷⁵ ne contient que deux chants religieux dans sa première édition (et une demi-douzaine dans la réédition de 1932) sur plus de 120 chants. Même si ses informateurs lui en chantent très souvent, Sharp ne considère pas les hymnes religieux comme des *folk songs* et donc ne les collecte pas :

Très souvent ils se méprenaient sur nos critères et nous proposaient des hymnes au lieu des chants séculiers que nous voulions ; mais c'était avant que nous apprenions à demander des 'love songs'²⁷⁶.

Ce n'est qu'au milieu des années 1930 que certaines musiques religieuses blanches commencent à être considérées comme de la *folk music*. Le musicologue George Pullen Jackson est le premier à collecter et produire une analyse musicologique, historique et fonctionnelle des musiques religieuses chantées par les prolétaires Blancs du Sud des États-Unis²⁷⁷. Jackson découvre par hasard l'existence de conventions de *fasola singing* (ou *sacred harp singing*) dans le Tennessee et décide de collecter ces chants sur le terrain et dans de vieux ouvrages de *shape notes*²⁷⁸. Sidney Robertson, qui lira et commentera les travaux de Jackson avec grand enthousiasme, écrira que les *white spirituals* qu'il étudie « sont peut-être le phénomène musical le plus intéressant dans ce

274 À l'instar de cette étude historique : L.F. Benson, *The English Hymn : Its Development and Use in Worship*, New York : Hodder & Stoughton, George H. Doran Company, 1915. URL : <http://archive.org/details/englishhymnits00bens>. Consulté le 21 avril 2016.

275 O.A.D. Campbell et C.J. Sharp, *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, op. cit. Cf : Chapitre 2, sous-partie III.

276 *Ibid.*, p. ix.

277 G.P. Jackson, *White Spirituals in the Southern Uplands*, op. cit.

278 Notation musicale où les notes sont représentées sur la gamme par des formes géométriques de sorte à pouvoir être lues par des personnes ne connaissant pas le solfège classique. D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, op. cit., p. 179.

pays » et déplorera que trop peu de musiciens américains aient connaissance de cette « invention entièrement américaine »²⁷⁹.

Jackson définit les *White spirituals* comme une *American Folk Music*. *Folk* et américaine, car même s'ils dérivent des hymnes religieux savants anglais, les mélodies des *white spirituals* sont « southernized », « délibérément révisées pour correspondre aux style des *folk* chanteurs du Sud.»²⁸⁰. En s'appuyant sur une analyse comparative des mélodies et des textes, il postule également que les *white spirituals* seraient à l'origine de certaines des caractéristiques musicales des *negro spirituals* : « *call and response* », « répétition », « syncopation »²⁸¹, dont l'origine est habituellement considérée comme africaine, même par les chercheurs comme White et Gordon qui partagent l'idée d'une influence des musiques religieuses d'origine européenne sur les *Negro Spirituals*.

G. P. Jackson arrange et commente les enregistrements de *sacred harp singing* réalisés par John et Alan Lomax au début des années 1930. Le premier recueil co-écrit par John et Alan Lomax en 1934, contient deux sections dédiées au *spirituals* : une pour les « *White Spirituals* » et l'autre pour les « *Black Spirituals* ». Pour chacune des sections, les Lomax citent des experts légitimes du champ : Jackson pour les *White* et Krehbiel et Dvořák pour les *Black*. Concernant le débat sur l'origine raciale des *Negro spirituals*, John Lomax se range du côté de Jackson et souligne dans l'introduction de son recueil qu'ils « abondent en idiomes et phrases tirés directement de la Bible et des spirituals blancs les plus anciens »²⁸². John Lomax semble sceptique quant au caractère intimement noir des *negro spirituals* :

Les chants profanes traitent de sujets vitaux de la vie du Noir, chaque jour de la semaine – ses haines, ses amours, ses épreuves et privations terrestres (y compris l'injustice des Blancs), la faim, la soif, le froid, le chaud, sa santé physique, ses réactions élémentaires ; tandis que les spirituals sont consacrés

279 « are perhaps the most interesting single musical phenomenon in this country » ; « entirely American invention », S. Robertson, courrier du 20 août 1936 (destinataire non identifié), Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 4, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

280 « deliberately revised to fit the style of the Southern singing folk. », Jackson cité d'après D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, *op. cit.*, p. 324.

281 *Ibid.*, p. 356.

282 « abound in idioms and phrases drawn directly from the Bible and from the older white spirituals », J.A. Lomax, A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, New York, NY : Dover Publication Inc., [1934] 1994.

principalement aux émotions provoquées par la mort, la peur de l'Enfer, l'espoir du Paradis, habituellement exprimés et médités seulement le jour du sabbat. Les chants profanes traitent de situations aussi anciennes que la race noire ; les spirituals, avec une religion qui a été en comparaison adoptée dans des temps récents²⁸³.

Il estime aussi que la musique du premier groupe des Fisk Jubilee Singers – bien qu'arrangée par leur *manager* blanc – serait plus représentative de la musique de « la grande masse des Noirs du Sud » que ceux arrangés plus tard par John W. Work II²⁸⁴.

Les commentaires de John Lomax témoignent d'une vision assez ambivalente des *Negro Spirituals*. S'il en inclut bien dans son recueil, il leur préfère les chants profanes, selon lui plus authentiquement noirs et représentatifs de la vie des « Noirs du vieux Sud ». Lorsqu'il collecte dans le pénitencier pour Noirs de Nashville dans les années 1930, il fait appel à l'autorité du gardien de la prison pour contraindre le prisonnier Black Sampson à chanter devant son phonographe des « *sinful songs* » alors que ce dernier s'y refusait depuis sa conversion. Non seulement Black Sampson est forcé de chanter pour Lomax, mais en plus ce dernier lui impose un répertoire qui entre en conflit avec ses convictions²⁸⁵. Cette rencontre avec Black Sampson montre bien la manière dont Lomax manipule le répertoire des chanteurs pour obtenir ce qu'il a décidé être de la *Negro folk music* méritant d'être collectée.

Dix ans plus tôt, en 1925, Dorothy Scarborough – écrivaine, professeure de littérature à Columbia et l'une des pionnières de la collecte du répertoire laïque noir – déplorait déjà le « puritanisme » de ses informateurs et leur tendance à préférer chanter des hymnes et des *spirituals* plutôt que leurs chants profanes :

Mais aussi charmants que soient les hymnes et les « spirituals » en eux-mêmes, si vous êtes un collecteur, même pieux, vous ressentez un frisson de désespoir en entendant une voix, belle de la douceur chevrotante du grand âge, tremblante de traditions insoupçonnées, chanter *Hark from the Tomb*, alors que vous « ciblez » 'Old Virginy Never Tire', ou 'Chicken in de

283 J.A. Lomax, « 'Sinful Songs' of the Southern Negro », *The Musical Quarterly*, vol. 20, n° 2, 1934, p. 183.

284 « the great mass of southern Negroes », *Ibid.*, p. 185-186.

285 K.H. Miller, *Segregating Sound*, *op. cit.*, p. 262.

Bread-Tray'. Vous trouvez que le puritanisme peut aller un peu trop loin. Pourquoi personne n'a jamais discuté du puritanisme chez les Noirs²⁸⁶?

Scarborough s'intéresse spécifiquement aux chants profanes, car ils lui rappellent son enfance et les étés passés dans les plantations de ses grands-parents en Louisiane et au Texas. L'introduction de son recueil est une réminiscence nostalgique de cette période et des chants de travail qu'entonnait « Uncle 'Mon' » alors qu'il tondait la pelouse ou ceux de la cuisinière « Aunt Myra »²⁸⁷. Les *Negro Songs* profanes sont pour elle un objet familier rappelant à sa mémoire le vieux Sud des années précédant la ségrégation où serviteurs Noirs et propriétaires Blancs formaient pour elle une famille²⁸⁸.

Si Scarborough distingue clairement les *Negro Songs* des ballades anglaises qu'elle collecte à la même période dans les montagnes appalachiennes, elle propose – comme d'autres spécialistes de *Negro Songs* à cette période²⁸⁹ – de comparer ces répertoires supposément distincts, de mettre en évidence les chants communs ou les similitudes des processus de composition. La section « *Negro Ballads* » de son recueil montre par exemple que les Noirs reprennent et arrangent de nombreux chants du répertoire des montagnards appalachiens. La mise en évidence de ces échanges, sans ôter aux chants des serviteurs de ses grands-parents leur caractère distinctement noir, renforce son impression de familiarité et de connaissance intime de ces chants²⁹⁰.

La dernière section de son recueil est dédiée au « blues » qu'elle présente comme une nouvelle *folk music* exclusivement noire :

Il y a des modes en musique comme dans n'importe quoi d'autre, et la *folk-song* n'est pas une exception à la règle. Depuis plusieurs années, le type de chant noir le plus populaire a été cette sorte de mélodie particulière et barbare nommée « blues », avec son rythme irrégulier, sa dynamique en

286 D. Scarborough, *On the Trail of Negro Folk-Songs*, 1925, p. 4. Notons que son ouvrage ne contient pas de section dédiée aux chants religieux des Noirs.

287 *Ibid.*, pp.3-7.

288 *Ibid.*

289 Cf : H.W. Odum et G.B. Johnson, *The Negro and his Songs*, *op. cit.* ; N.I. White, *American Negro Folk-Songs*, *op. cit.*

290 M. Hamilton, *In Search of the Blues*, *op. cit.* ; P.B. Mullen, *The Man who Adores the Negro: Race and American Folklore*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.

retrait, sa vivacité lugubre de ton. [...] On peut difficilement imaginer une convention quelle qu'elle soit avec cette *Negroid free music*²⁹¹.

Scarborough n'ignore pas l'engouement, contemporain de la publication de son recueil, pour les enregistrements de blues des séries *race records*, mais en dépit de sa diffusion commerciale, elle avance que le blues puiserait son origine dans la *Negro Folk Music* du Sud des plantations :

Le blues, ayant été largement publié sur partitions dans le Nord comme dans le Sud, et chanté dans tous les vaudevilles, pourrait sembler n'avoir que peu de rapports avec la *folk-music* authentique des Noirs. On pourrait imaginer que cette nuance de bleu de la musique noire n'est qu'une coloration artificielle – de l'encre d'imprimerie, en l'occurrence. Mais en étudiant la question, j'ai eu l'impression qu'il était plus ou moins lié à la *Negro folk-song*, et j'ai essayé de retracer son origine²⁹².

Pour authentifier sa théorie, Scarborough cite son unique informateur sur la question, le compositeur Noir-américain W.C. Handy. Handy est un compositeur professionnel originaire d'Alabama, qui, après avoir débuté sa carrière en tant qu'interprète dans des spectacles itinérants de *minstrelsy* et de vaudeville, s'installe à Chicago puis à New York et se spécialise dans la composition et la publication sur partitions de *novelties*. Dans les années 1910, il compose certains des grands tubes de blues interprétés par des chanteuses blanches telles que Marion Harris ou Marie Cahill. Au milieu des années 1920, alors que la promotion du blues comme une musique *folk* purement noire garantit le succès commercial des *race records*, Handy reprend cette rhétorique essentialiste : « Les blues sont essentiellement raciaux, ceux qui sont authentiques²⁹³ » et inscrit ses compositions dans une tradition musicale sudiste racialement distincte :

Chacun de mes blues est basé sur telle ou telle vieille *Negro song* du Sud, une *folk-song* que j'entendais de ma maman lorsque j'étais enfant. [...] Un vieux chant qui fait partie des souvenirs de mon enfance et de ma race. Je peux vous indiquer le chant exact que j'ai utilisé comme base pour

291 D. Scarborough, *On the Trail of Negro Folk-Songs*, op. cit., p. 364.

292 *Ibid.*

293 « [Blues] are essentially racial, the ones that are genuine [...] », Handy cité d'après Scarborough, *Ibid.*, p. 265.

n'importe lequel de mes blues. Oui, les blues qui sont authentiques sont en fait des *folk-songs*²⁹⁴.

Ainsi, l'informateur ayant, selon Scarborough, l'autorité de confirmer que le blues est bien une *folk music* est lui-même un musicien professionnel membre du business des *race records*. Scarborough n'est pas la seule à faire appel à l'expertise de Handy²⁹⁵. Les sociologues Howard Odum et Guy Johnson, qui en 1925 niaient aux blues tout caractère *folk*, le citent l'année suivante pour confirmer leur nouvelle opinion selon laquelle les blues viennent « tout droit du *folk* aussi sûrement que les vieux *spirituals* »²⁹⁶. Compositeurs professionnels, agents de l'industrie du phonographe et folkloristes apparaissent ainsi complices dans la construction du blues comme de l'*American Folk Music*.

Les précurseurs de l'intérêt pour les *Negro Songs* profanes d'avant les années 1920 n'étaient pas des folkloristes, mais des sociologues, anthropologues ou historiens. Dans les années 1900-1910 Howard Odum collectait des *Negro Songs* en tant qu'artefacts sauvages et exotiques qu'il convenait d'étudier pour comprendre la psychologie spécifique des Noirs dans l'espoir de régler le « *Negro Problem* »²⁹⁷. D'autres collecteurs de chants profanes plus marginaux – comme l'éducatrice Alice Mabel Bacon, fondatrice de la *Hampton Folk-Lore Society* en 1898 – étaient soucieux de rassembler les matériaux nécessaires à une histoire future des Noirs-Américains censée aider à leur élévation²⁹⁸. Ces pionniers de la collecte de *Negro Songs* profanes ne collectaient pas ces musiques en tant que témoignages d'un passé sudiste idéalisé, ce n'est véritablement que dans les années 1920 – à l'apogée de la ségrégation et du succès des *race records* – que la *Negro Folk Music* profane devient de l'*American Folk Music*.

Scarborough, Odum, Johnson, et plus tard John Lomax sont parmi les premiers collecteurs qui dans les années 1920-1930 construisent un nouveau paradigme

294 *Ibid.*

295 K.H. Miller, *Segregating Sound, op. cit.*, pp. 256-257.

296 « straight from the folk as surely as the old spirituals. », H.W. Odum et G.B. Johnson, *Negro Workaday Songs*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1926, p. 6-7. Ce revirement de Odum et Johnson est analysé par Miller : K.H. Miller, *Segregating Sound, op. cit.*, pp. 256-257.

297 H.W. Odum, « Some Studies in the Negro Problems of the Southern States », *op. cit.*

298 A.M. Bacon, « Work and Methods of the Hampton Folk-Lore Society », *The Journal of American Folklore*, vol. 11, n° 40, 1898.

folklorique qui donne une place centrale à la *Negro folk music*, mais – à l’instar des catégories de l’industrie des musiques rurales – cette inclusion passe par une ségrégation musicale stricte. Puisque l’origine raciale des *spirituals* est alors devenue trop floue pour pouvoir constituer la *Negro folk music* la plus authentiquement noire, ces collecteurs vont se tourner vers les musiques profanes, notamment le blues, perçues comme plus primitives²⁹⁹. Dès les années 1920, ces musiques commencent à être jugées dignes d’être collectées, car même si elles sont moins nobles que les *Negro Spirituals*, elles renvoient à un univers bucolique, familial et surtout suffisamment ancien pour pouvoir susciter nostalgie et idéalisation – celui des plantations de coton où Scarborough passait ses étés. Cet univers rural s’oppose à l’émergence du nouveau Noir urbain alors qu’un exode rural massif entraîne les Noirs des campagnes du Sud vers les villes du Nord où ils se « défolklorisent » tant par la culture de masse que par l’élitisme de la *Harlem Renaissance*.

299 Cf : Chapitre 4 et 5.

Synthèse

L'exemple des *spirituals* – comme celui du blues dans les années 1920 – montre ainsi l'impermanence des critères d'authenticité *folk*. Les *Negro Spirituals* avaient d'abord été construits comme *folk* par certains compositeurs afin d'être retravaillés en musiques savantes. Par ailleurs, jusque dans les années 1920, leur caractère *folk* n'est pas tributaire d'une pureté raciale stricte, même si pour les collecteurs et intellectuels noirs Work, Du Bois et Washington, leur américanité découle déjà du fait qu'ils seraient nés de l'esclavage et donc d'une expérience historique intrinsèquement noire, comme américaine. A partir des années 1920, les *Negro Spirituals*, déjà moins authentiques aux yeux de beaucoup de par leur classicisation, sont aussi progressivement considérés comme moins authentiques que les chants profanes, de par l'influence qu'auraient exercée sur eux les musiques religieuses blanches.

Ce cas des *Negro Spirituals*, considérés dans les années 1900-1910 par certains chercheurs comme la *folk music* noire et américaine la plus authentique, puis reléguée, à partir des années 1920, au second plan de par leur origine racialement incertaine, montre bien comment la ségrégation musicale devient un critère d'authenticité central. La *Negro folk music*, pour devenir américaine, doit être authentiquement noire et clairement différenciée de la *folk music WASP*. Cette ligne de couleur est construite progressivement et aboutit à sa forme la plus rigide dans les années 1920.

Cette démarche de ségrégation musicale n'est cependant pas encore appliquée pour construire des sous-catégories ethniques à l'américanité reconnue pour les *folk songs* hispaniques de Lummis ou les catégories « *foreign* » de l'industrie du phonographe. L'idée d'américanité reste alors anglo-centrée. Le modèle de Lomax fonctionne précisément parce qu'il parvient à faire du cowboy un héros anglo-américain, alors que les musiques hispaniques de Lummis ne représentent qu'un particularisme d'une région exotique des États-Unis.

Les musiques des autres groupes linguistiques, associés à la décadence urbaine et industrielle, ne pourront devenir américaines qu'à condition de s'angliciser, entreprise

que les programmes d'américanisation de l'industrie phonographique et des éducateurs proposent de mener à bien.

**Deuxième Partie : L'invention d'une *folk music*
d'État : formation des collecteurs et création des
institutions pendant la Grande Dépression et le
New Deal (1928-1941).**

Nous entrons dans les parties consacrées aux décennies qui voient les premières institutionnalisations de l'*American Folk Music*. Cette période coïncide avec la formation et les débuts de la carrière de collectrice de notre principal cas d'étude, Sidney Robertson. Nous envisagerons donc cette période principalement à partir de son point de vue.

Entre la fin du XIXe siècle, qui voit la fondation des premières sociétés savantes de folklore, et les années 1920, marquant le succès commercial de la *folk music*, l'idée selon laquelle il existe une musique du peuple américain est débattue, puis finit par faire largement l'unanimité.

La conception herderienne de la *folk music* comme émanant d'un lien essentiel entre un peuple homogène et son terroir domine encore largement, même chez les experts ayant une approche plus ouverte à la diversité ethnique. On note aussi l'émergence et le renforcement, particulièrement notable chez les collecteurs-vulgarisateurs et les agents de l'industrie phonographique, de l'importance du statut de l'interprète de *folk songs*, dont les origines sociales et raciales deviennent de nouveaux critères d'authenticité *folk*.

Au cours des années 1930, l'interprète prend de plus en plus d'importance, tant dans les stratégies commerciales, avec l'émergence de la figure du *folk-singer*, que dans les méthodes d'enquête des chercheurs qui s'attachent de plus en plus, influencés par l'anthropologie culturelle, à prendre en compte la parole de leurs informateurs et à considérer la *folk music* non plus seulement comme le répertoire d'une classe socio-culturelle idéalisée, mais comme un ensemble relevant de pratiques musicales qui ne peuvent être étudiées en dehors de leur contexte de performance et de leur ancrage social dans une communauté précise.

Ces évolutions théoriques s'inscrivent dans un contexte politique et culturel très tendu, qui s'ouvre sur une crise sans précédent et se termine par l'entrée en guerre du pays. La Grande Dépression, d'ampleur internationale et touchant tous les secteurs de l'industrie, cause la ruine de millions de personnes. En 1932-1933, un quart de la

population est sans emploi et parmi les trois quarts restant, beaucoup luttent pour survivre avec des emplois à mi-temps très mal rémunérés¹. Dans ce contexte de crise, de nombreux artistes et intellectuels s'engagent dans le Front Culturel, terme qui émerge dès les années 1930² pour désigner ce mouvement radical national regroupant des artistes et intellectuels membres ou proches du Parti Communiste, des radicaux socialistes indépendants et socialistes-chrétiens, des syndicalistes et des émigrés anti-fascistes, qui luttent ensemble par le biais des arts et de la culture contre le fascisme, les inégalités sociales, le racisme et le capitalisme³. Les années 1930 sont marquées par la production de nombreuses œuvres, des romans de Steinbeck aux pièces d'Orson Welles et aux photographies documentaires de Dorothea Lange, diffusant les idéaux progressistes et radicaux de l'époque, ainsi que par la fondation de clubs littéraires prolétaires, de collectifs de compositeurs, de ligues de cinéastes et photographes ou encore de troupes de danse marxistes⁴.

Robertson – dont nous présenterons l'engagement politique et la formation intellectuelle dans le chapitre qui suit – et la plupart de ses collègues dans les agences du New Deal sont liés à ce mouvement. Leurs aspirations à plus d'égalité sociale et leur adhésion aux aspects radicaux de la politique du New Deal participent à les conduire à une nouvelle approche de l'*American Folk Music*. Plus fonctionnelle et tournée vers de nouveaux répertoires – chants industriels, chants de grève, chants des immigrés récents – elle sera mobilisée dans le cadre de leur militantisme politique, notamment à travers des projets d'ingénierie sociale. Le prolétaire devient alors aussi un *folk*.

1 *The Economics of the Great Depression*, ed. par. M. Wheeler, Kalamazoo, MI : W.E. Upjohn Institute for Employment Research, 1998, p. 10.

2 M. Denning, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London, New York : Verso, [1998] 2010. p. xix.

3 *Ibid.*, p. 4. L'historien Michael Denning propose une révision de l'histoire de la culture de gauche américaine des années 1930. Le Front Culturel est selon lui un mouvement américain autonome par rapport au parti communiste (aussi bien le Komintern que le CPUSA) dont le cœur serait constitué par les « fellow travelers » et non pas par les membres du parti. Il va ainsi à contre-courant d'une tradition historiographique centrée sur la base institutionnelle du parti communiste américain et sur la politique culturelle internationale du parti. Pour une critique de l'ouvrage de Denning, voir E.B. Crist, *Music for the Common Man : Aaron Copland During the Depression and War*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 2005, p. 20-21.

4 M. Denning, *The Cultural Front*, *op. cit.*, p. xv.

Ces intellectuels et artistes engagés trouvent de nouvelles niches institutionnelles avec la création en 1936 de programmes fédéraux du New Deal dédiés à la documentation, la création et la diffusion de productions culturelles et artistiques nationales, principalement développés au sein de la *Work Progress Administration*, agence fédérale d'aide à l'emploi fondée par ordre exécutif du Président Roosevelt en 1935. Les projets liés à la *folk music* y occupent une place de choix ce qui accélère l'institutionnalisation de cet objet, dont un jalon important avait déjà été posé à la veille de la Grande Dépression avec la fondation en 1928 de la première archive nationale de *folk music* à la Bibliothèque du Congrès. Le chapitre 5 reviendra sur l'histoire institutionnelle de l'*American Folk Music*. L'un des fils conducteurs en sera les nécessaires compromis et négociations auxquels doivent procéder les agents radicaux face aux oppositions politiques et scientifiques que rencontre leur projet d'invention d'une *American Folk Music* moderne, ethniquement inclusive et socialement efficace.

Chapitre 4 : Comment Sidney Robertson devient-elle collectrice ? Une formation pluri-disciplinaire (1926-1936).

L'objectif de ce chapitre est d'examiner la formation musicale et intellectuelle de Robertson et de mettre en évidence la synthèse personnelle qu'elle tire de son exposition dans les années 1920-1930 à différents courants musicologiques, politiques et des sciences de l'homme s'intéressant à la *folk music*. Nous chercherons à comprendre comment elle exploite – en les adoptant ou en les critiquant – les apports de ces différents paradigmes d'usage et de définition de la *folk music* pour devenir au milieu des années 1930 une collectrice professionnelle influente dans les milieux *folk* du New Deal et développer sa propre définition de l'*American Folk Music*.

Dans les années qui précèdent les débuts de sa carrière de collectrice, le parcours de Robertson est en effet marqué par des influences musicales et intellectuelles diverses. Au milieu des années 1920, elle découvre la notion de *folk music* dans le cadre de sa formation à la musique savante, d'abord dans les cours d'analyse musicale d'Ernest Bloch⁵ au conservatoire de San Francisco, puis à New York dans le séminaire « *Music of the World's People* » du compositeur et musicologue Henry Cowell, que Robertson épousera en 1941. Au tournant des années 1930, elle est également exposée aux travaux de plusieurs popularisateurs de l'*American Folk Music*, à commencer par le recueil de *cowboy songs* de John Lomax qu'elle découvre puis utilise dans ses propres cours de musique au tournant des années 1930. En 1935, attirée par la vitalité des mouvements militants radicaux new-yorkais, elle s'installe dans le Lower East Side et prend part à un projet d'ingénierie sociale à destination des populations défavorisées de ce quartier. Elle y dirige un programme de « musique sociale » où elle utilise la pratique musicale collective en chorale pour divertir les immigrants pauvres et par ce moyen les aider à prendre place dans la société américaine et améliorer leur existence personnelle. À la même période, elle prend connaissance des travaux d'un groupe de compositeurs ultra-modernistes proches du parti communiste, le *Composers' Collective*, qui cherche à

5 Cf : Chapitre 1, sous-partie IV.

inventer une musique militante pour le prolétariat afin de les aider à se mobiliser et lutter contre la crise. Ses activités d'enseignement et ses usages sociaux de la *folk music* sont aussi le résultat de son exposition à plusieurs disciplines des sciences de l'homme, en particulier à la psychologie analytique de Carl Jung et à l'anthropologie boasienne, comme celle de Paul Radin, une de ses connaissances californiennes. Tous ces éléments forment le socle sur lequel Robertson construit sa propre pratique d'enseignement, d'étude, d'usage et enfin de collecte de *folk music*.

Le plan d'exposition de ce chapitre est thématique. Il suit les évolutions de ces différents courants du milieu des années 1920 à la Grande Dépression en y inscrivant le parcours de Robertson.

La première sous-partie est consacrée à la place de la notion de *folk music* dans l'enseignement des musiques savantes et dans la formation des musiciens professionnels comme Robertson. Nous explorerons sa formation musicale et en particulier les enseignements des deux compositeurs auxquels elle doit sa découverte de la *folk music* : Ernest Bloch et Henry Cowell.

Dans la deuxième sous-partie, nous aborderons la formation en sciences humaines de Robertson et l'influence qu'elle exerce sur ses premières expériences professionnelles en tant que professeure de musique dans des institutions progressistes. Nous poursuivrons ainsi l'analyse débutée dans le chapitre deux sur les usages éducatifs et sociaux de la *folk music*. Nous ferons également un point sur les engagements politiques de Robertson et ses liens avec les milieux musicaux militants de New York.

I. De la *Art Music* à la *Folk Music* : la formation musicale de Sidney Robertson.

J'ai commencé les leçons de piano à cinq ans environ [...]; la salle de musique avait un bon Chickering à queue, le meilleur Victrola disponible et une sorte de piano mécanique qui pouvait être placé devant le clavier du Chickering pour jouer des rouleaux [...] La musique était largement Chopin et probablement Rachmaninoff⁶.

Jusqu'à environ vingt-cinq ans, j'étais toujours en train d'étudier le piano, avec un assortiment de professeurs en Californie, à Tours et à Paris, et je lisais avidement toute la musique sur laquelle je pouvais mettre les mains : beaucoup de Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Schumann [...]⁷.

I.1. Découverte des « musiques de tradition orale » dans le cadre d'une formation musicale savante et moderniste.

Dès l'enfance, Sidney⁸, dont le père a fait fortune dans l'automobile, reçoit une éducation musicale pointue incluant les musiques savantes les plus modernes – dès ses dix ans elle assiste à la première du « Sacre du Printemps » de Stravinski à Paris⁹.

À San Francisco, Sidney suit des cours de piano et de violon dès l'âge de cinq ans puis¹⁰, durant ses classes préparatoires à l'école *Castilleja* de Palo Alto, elle poursuit sa formation au piano avec Elizabeth Bates¹¹, membre du *San Francisco Musical Club*¹². Le milieu musical d'enfance de Sidney, tel que représenté par sa professeure de

6 S. Robertson, « Sidney Hawkins (Robertson) Cowell Chronology, original typescript », 28 février 1989, Sidney Robertson Cowell Collection, Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, Folder 11, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

7 *Ibid.*

8 Nous la nommons ici Sidney par commodité : elle épouse Kenneth Robertson et prend son nom en 1924.

9 « Biographical Material », 1970, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

10 C.H. Kerst, "The Ethnographic Experience: Sidney Robertson Cowell in Northern California." In "California Gold: Northern California Folk Music from the Thirties," *American Memory, Library of Congress* [site internet], 1997, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/afccchtml/cowsonek.html>. ; C.H. Kerst, « A 'Government Song Lady' in Pursuit of Folksong: Sidney Robertson's New Deal Field Documentation for the Resettlement Administration », Communication donnée le 18 octobre 2007 à l'*American Folklore Society meetings*, Quebec City, Quebec.

11 J. Sachs, *Henry Cowell: A Man Made of Music*, New York : Oxford University Press, 2012. p. 57.

12 Le *San Francisco Musical Club* est un club féminin faisant partie de la *Federation of Women's Club*, composé de plusieurs professeures de piano et qui organise régulièrement des matinées musicales. Une des membres de ce club est Ada Clements, fondatrice du *San Francisco Conservatory* dont

piano, est un milieu bourgeois voire mondain, lié au milieux universitaires de Berkeley et Stanford, où la pratique musicale féminine de bon niveau est plutôt tournée vers le canon de la musique de salon, *lieder* de Schubert et sonates de Beethoven, mais s'intéresse aussi aux musiques américaines contemporaines. Le *San Francisco Musical Club* programme par exemple le compositeur indianiste Edgar Stillman Kelley et organise en 1914 le premier concert du très moderne Henry Cowell. En 1917, Bates fait jouer la jeune Sidney devant ce « *area's famous musician* » pionnier de la « nouvelle musique »¹³. Sidney assiste par la suite à plusieurs concerts de Cowell et découvre son style de jeu non-conventionnel – il développe notamment dans les années 1910 la technique du *tone cluster* jouée avec les avant-bras :

Compte tenu de ma formation musicale conventionnelle, je ne sais pas pourquoi je n'avais aucun préjugé contre quoiqu'il fasse au piano, mais j'ai trouvé l'attitude moralisatrice quant à l'utilisation correcte du clavier tout simplement idiote. Le piano est de toute façon un appareil si mécanisé je ne pouvais pas comprendre en quoi la façon dont les sons en étaient tirés pouvait importer. L'étreinte parfois furieuse de l'instrument par Henry pouvait aussi me surprendre à en rire sous cape, mais c'était à cause de son intensité physique inattendue [...]¹⁴.

Sidney est donc exposée très jeune aux musiques savantes des courants classique, romantique et d'avant-garde. En parallèle, ses parents originaires du Missouri et de Louisiane chantent dans le cadre familial, entre autre des *folk songs* dont elle identifiera bien des années plus tard les titres :

Mon père a grandi dans une ferme du Missouri et ma mère dans une grande plantation à Lafayette en Louisiane. Tous deux chantaient de courts chants que j'ai plus tard reconnus comme des fragments de ballades childiennes, et ma mère connaissait une chanson enfantine qu'elle chantait souvent avec nous: «Go tell Aunt Nancy ...» Mon père avait une superbe voix de basse

Bloch sera nommé directeur et où Robertson suivra ses cours d'analyse musicale. « Clubwomen and Their Work », *San Francisco Call*, 10 January 1910, *California Digital Newspaper Collection* [site internet], [s.d.]. URL : <https://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=SFC19100110.2.78.8>. Consulté le 23 octobre 2017 ; « City and County Federation of Women's Clubs, San Francisco Yearbook, 1918-1920 », [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.sfgenealogy.com/sf/women/wczzo.htm>. Consulté le 23 octobre 2017.

13 Selon Robertson, Miss Bates la fait jouer devant Cowell pour attirer l'attention de ses parents fortunés et déjà mécènes d'autres artistes dans l'espoir qu'ils seraient intéressés à financer le jeune Cowell. S. Robertson, « Biographical Material », 1970, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

14 *Ibid.*

veloutée et aimait chanter dans la voiture au cours des voyages en famille, habituellement du Stephen Foster, du vaudeville et des chansonnettes de foires rurales. Mon père aimait aussi l'opéra, et rentrait toujours à la maison, à l'époque d'avant les enregistrements, avec deux ou trois airs ajoutés à son répertoire¹⁵.

Enfant, elle reçoit aussi des cours de *folk dance*. Elle enseignera à son tour des danses *folk* à des enfants dans les années 1930, mais n'associe pas cet exercice gymnastique et rythmique de jeunesse à l'intérêt pour la *folk music* qui la conduira à devenir collectrice.

En 1925-1926, après l'obtention d'un *Bachelor of Arts* en philologie et en langues romanes à l'université de Stanford, Sidney épouse un étudiant en philosophie, Kenneth Robertson, et part avec lui pour un séjour de quinze mois en Europe au cours duquel ils souhaitent poursuivre leurs formations, lui en psychologie, elle en musique. À Paris, elle entre à l'École Normale de Musique et y suit les cours de son fondateur Alfred Cortot, pianiste et pédagogue renommé, spécialiste de Chopin et Schumann, mais également soucieux de la défense d'une musique nationale française¹⁶.

Elle échoue dans sa candidature au cours de solfège et théorie musicale de la Schola Cantorum, selon elle à cause d'un malentendu cocasse avec Vincent d'Indy¹⁷. D'après le biographe de Henry Cowell¹⁸, elle aurait également étudié à Paris avec le moderniste Charles Koechlin, orchestrateur renommé et disciple de Fauré, dont elle chantera dans le chœur le Requiem lors des funérailles de celui-ci en novembre 1924 ; en 1928, elle suivra les conférences que Koechlin donnera à San Francisco.

Entre 1926 et 1932, Robertson retourne en Californie, obtient un poste de professeur de musique à la *Peninsula School for Creative Education* de Palo Alto, puis devient la directrice de son programme musique. Durant cette période, elle tient pendant

15 S. Robertson, « Réminiscences », 21 septembre 1989, Sidney Robertson Cowell Collection, Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, Folder 13, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

16 Sous Vichy Cortot prônera l'usage de la musique folklorique française.

17 S. Robertson « Biographical Material », 1970, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

18 J. Sachs, *Henry Cowell, op. cit.*, p.368. d'après des sources extraites d'un dossier d'interviews à propos de Charles Seeger.

trois ans le second violon dans l'orchestre amateur, mais de bon niveau¹⁹, de Carmel, dirigé par Ernst Bacon puis Michel Penha²⁰. Elle assistera également aux cours et conférences de Henry Cowell, Harold Bauer, et surtout, au Conservatoire de San Francisco, d'Ernest Bloch. Elle s'insère alors dans un milieu intellectuel, militant et musical au sein duquel elle fréquente notamment le jeune John Cage. Ses descriptions d'elle-même comme une musicienne médiocre²¹ doivent ainsi être relativisées : son étalon du musicien accompli inclut parmi les plus grands musiciens de son temps qu'elle a côtoyé de près.

Plusieurs des musiciens qu'elle côtoie en France²² puis en Californie sont en passe de se tourner vers la *folk music* et de composer des pièces s'en inspirant. Ernst Bacon, son chef d'orchestre à Carmel, en est un bon exemple. En 1934, il proclamera que les compositeurs américains sont méritants car :

[Ils] commencent à respecter leurs propres *folk songs*, leur héritage puritain longtemps dévalorisé, leur grande littérature puritaine, leurs noirs, cowboys, *hill-billies*, créoles, bûcherons, leurs ouvriers, leurs propres provincialismes provinciaux et leurs extrêmes musicaux comme la gravité d'un côté et le jazz de l'autre²³.

Dans les années 1910-1920, alors que Robertson se forme à la musique savante en Californie et en Europe, la *folk music*, en tant que socle des musiques nationales, est une préoccupation majeure pour certains musiciens professionnels. C'est l'époque de la grande vogue du mouvement indianiste étudié dans le premier chapitre. Plusieurs représentants de ce courant se produisent d'ailleurs en Californie. Les adaptations de *folk songs* du compositeur et collecteur australien Percy Grainger, avec qui Robertson collaborera des années plus tard, sont extrêmement populaires²⁴.

19 Ce cercle d'amateurs s'apprête à fonder le célèbre festival Bach de Carmel.

20 S. Robertson, « Biographical Material », *op. cit.*

21 Elle dira par exemple, à la fin de sa vie, qu'elle était « moderately talented but infinitely curious and interested ». S. Robertson, « Réminiscences », 21 septembre 1989, *op. cit.*

22 Koechlin, un compositeur moderniste engagé à gauche, écrira sur la « musique du peuple » dans les années 1930.

23 Bacon en 1934, cité d'après : B.E. Levy, *Frontier Figures: American Music and the Mythology of the American West*, Berkeley : University of California Press, 2012, p. 213.

24 Les concerts de Grainger font l'objet d'une importante promotion, voir par exemple : *Pacific Coast Music Review*, vol. 33., n°1, Octobre 1917, pp. 2-3-6-7-8-9-11. URL : <https://archive.org/details/pacificcoastmusi3318sanf>. Consulté le 20 janvier 2017.

Dans les dix années qui précède la fréquentation par Robertson du conservatoire de San Francisco en 1927, l'institution qui la précède – l'école de piano d'Ada Clement – organise plusieurs événements liés à des musiques qualifiées de *folk*. En 1917, des « community singing » ayant pour objectif : « une connaissance plus intime des airs nationaux et des *folk songs* du pays » sont organisés chaque lundi. En ces temps de guerre, l'objectif de ces « community singing » est aussi de divertir les soldats en leur faisant chanter des chants patriotiques²⁵.

Par exemple, en octobre 1924, trois ans avant que Robertson fréquente les cours de musicologie du conservatoire, un concert de la chanteuse d'opéra russe, madame Propova, chantant des « *art and folk songs* de son pays natal, rehaussés par l'interprétation en langue russe et le costume paysan » y est donné. L'article promotionnel du journal du conservatoire insiste sur le caractère « couleur locale » de ce concert : « C'est toujours un plaisir rare d'entendre des *folk songs* chantées par les natifs, surtout lorsqu'une touche de couleur locale est ajoutée, par exemple dans le costume²⁶. ». Les *folk songs* russes interprétées par madame Propova sont en fait des compositions de Rimski-Korsakoff, Petrova et Tchaikowski basées sur des thèmes *folk*.

Robertson ne pouvait pas ne pas avoir connaissance de ce type d'œuvres ; le fait qu'elle affirme découvrir la *folk music* dans les cours d'Ernest Bloch indique à quel point elle distingue ces travaux d'adaptation de *folk music* des *folk musics* « de tradition orale ».

Elle découvre le « monde de la tradition orale » grâce à Ernest Bloch dont elle suit les cours d'analyse musicale au conservatoire de San Francisco entre 1927 et 1930. Bloch lui confie des tâches de secrétariat qui lui permettent de financer son inscription au conservatoire.

25 « a more intimate acquaintance with the national airs and the folk songs of the country », « Clement Piano School Opens Auspiciously », *Pacific Coast Musical Review*, vol. 33, n°1, octobre 1917, p. 31. URL : <https://archive.org/details/pacificcoastmusi3318sanf>. Consulté le 20 janvier 2017.

26 « local color » ; « art and folk songs of her native country, enhanced by rendition in the Russian language and peasant costume » ; « It is always a rare treat to hear folk songs sung by the native born, especially when a touch of local color is added, as in costume ». « Last Saturday of Month » Programs », *The Lyre*, vol. 1., n°1, octobre 1924, p. 4.

Je lui dois mon introduction à la merveilleuse musique des contrepointistes hollandais et aussi au monde de la tradition orale. Elle m'a amenée vers la *folk song* et une recherche informelle de son [*illis.*] chez les ruraux de Californie [...]²⁷.

Bloch, dont nous avons étudié dans le premier chapitre les théories et usages de *folk music*, est engagé en 1925 par Ada Clement, pianiste et pédagogue fondatrice du conservatoire de musique de San Francisco en 1923, suite au succès des conférences qu'il y avait donné durant l'été 1924. L'arrivée de Bloch, « un des plus grands musiciens vivants²⁸ », au conservatoire de San Francisco est source de fierté pour ses membres et étudiants. Il en devient le directeur et y enseigne jusqu'en 1930²⁹.

Ses cours couvrent cinq grands thèmes : la pédagogie, la forme, le contrepoint, l'harmonie et la fugue. Il donne également un cours d'introduction aux musiques des Indiens Pueblos qu'il découvre lors d'un séjour au Nouveau Mexique³⁰. Robertson mentionne les cours de Bloch à plusieurs reprises dans ses réminiscences :

Mon introduction à la passionnante variété modale et rythmique de la musique purement mélodique est due à Ernest Bloch. Au Conservatoire de Musique de San Francisco M. Bloch nous montrait certaines collections françaises de mélodies *folk* qui étaient à la fois simples et forgées avec habileté, et j'ai exploré leur forme asymétrique et la finesse de leur équilibre pendant longtemps avec curiosité et plaisir³¹.

L'analyse musicale de ces *folk songs* françaises, ainsi que des œuvres polyphoniques de Orlando di Lasso et des *folk songs* de « *Moorish groups* », est un moment clef dans la formation de Robertson. L'angle musicologique – et non pas littéraire ou anthropologique – par lequel elle découvre ces musiques aura un impact certain sur ses méthodes de collecte et le type de matériaux collectés, en particulier son

27 S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

28 « one of the greatest living musician », « Brief History of S.F.C.M. », *The Lyre*, vol. 1, n°2, octobre, 1924, p. 1.

29 Il est ensuite contraint de démissionner faute de fonds suffisants pour payer son salaire.

30 A l'exception d'éléments disparates dans l'ouvrage de la musicologue Leta E. Miller, nous n'avons pas pu trouver d'informations précises concernant le contenu des cours d'Ernest Bloch. L.E. Miller, *Music and Politics in San Francisco: From the 1906 Quake to the Second World War*, Berkeley : University of California Press, 2012, p. 115.

31 S. Robertson, « Réminiscences », 1989, *op. cit.*

intérêt pour les musiques instrumentales et ses compétences à en produire des analyses musicales :

Cette expérience m'a donné une intuition pour les modes grégoriens et les "gammes incomplètes" qui m'a été inestimable dix ans plus tard³².

Bloch vient alors de composer sa rhapsodie *America* basée sur des *folk songs* américaines, mais il ne semble pas en utiliser dans ses cours, à l'exception des chants Pueblos. Il s'inscrit à cet égard dans la continuité de l'enseignement de la musique aux États-Unis où les *folk musics* américaines ne sont généralement pas incluses dans les répertoires étudiés. Au tournant du XXe siècle, comme nous l'avons observé dans le chapitre deux³³, les manuels de musique américains comprennent souvent des exemples de *folk musics* européennes, présentées d'un point de vue évolutionniste comme les origines de la musique savante et utilisées comme matériaux privilégiés pour l'enseignement musical des enfants. En de très rares occasions, des chants amérindiens et noirs-américains – ces derniers sont bien plus présents dans les programmes des écoles ségréguées pour Noirs – sont inclus dans les manuels, mais ils sont principalement étudiés pour leur valeur historique et non pas musicale.

En 1936, Robertson critiquera vigoureusement l'orientation européenne de l'enseignement musical aux États-Unis :

Pour le meilleur ou pour le pire, l'éducation musicale dans ce pays a été orientée si exclusivement vers l'Europe que meilleur musicien vous êtes, moins vous en savez sur la musique américaine³⁴.

Son futur patron, le musicologue Charles Seeger, fera un constat similaire concernant le manque de connaissances de ses collègues musiciens en ce qui concerne la *folk music* :

Personne dans le Collectif ne s'intéressait à la *folk music*. Ils n'en savaient rien, à part ce qu'ils avaient lu dans les premiers chapitres des manuels scolaires, qui commençaient par l'étude de la musique grecque et de la *folk*

32 *Ibid.*

33 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

34 S. Robertson à Pat [identité non connue], août 1936, Caroline du Nord, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

music et ensuite poursuivaient sur la Musique³⁵.

Dix ans plus tard, en 1939, après avoir passé des années à collecter sur le terrain et avoir atteint un statut d'experte en *folk music*, elle doutera de la profondeur réelle des connaissances de Bloch concernant l'*American Folk Music* et en particulier la musique Pueblo :

Récemment j'ai enregistré 8 chants d'un Indien de Tesuque Pueblo au Nouveau-Mexique [...] Je pensais que vous seriez intéressé de savoir qu'Ernest Bloch m'a dit que les thèmes indiens qu'il a utilisé dans "America" venaient de Tesuque et l'un de ce lot ressemble beaucoup à un qu'il a utilisé, bien que je ne sois pas parvenue à lui faire préciser si j'avais enregistré une variante du thème d'"America" ou juste que les deux donnent la même impression générale³⁶.

S'il lui fait découvrir les *folk musics* françaises, Bloch n'est pas pour Robertson une référence en matière d'*American Folk Music*. C'est auprès d'autres spécialistes qu'elle la découvrira, à commencer par Henry Cowell, qui est très tôt critique envers les usages de *folk musics* américaines de Bloch qui les aurait « altérées » dans sa rhapsodie « pour répondre à ses goûts européens³⁷ »³⁸.

I.2. Henry Cowell. « Music of the World's People »

Ses conférences étaient provocantes et étiraient l'esprit, comme sa musique étirait les oreilles³⁹.

L'horizon musical de Robertson s'élargit au début des années 1930 lorsqu'elle suit le cours de « comparaison des systèmes musicaux du monde⁴⁰ » donné par Henry

35 Seeger cité d'après D. K. Dunaway, « Charles Seeger and Carl Sands : The Composer's Collective Years », *Ethnomusicology*, vol. 24, no. 2, 1980, p. 163.

36 S. Robertson à H. Spivacke, 8 décembre 1939, consulté en ligne : « California Gold : Northern California Folk Music from the Thirties Collected by Sidney Robertson Cowell », *American Memory, Library of Congress* [site internet]. URL : <https://www.loc.gov/collections/sidney-robertson-cowell-northern-california-folk-music/about-this-collection/>.

37 *American Composers on American Music: a Symposium*, ed. par H. Cowell, New York : F. Ungar Publishing, [1933], 1962, p. 9.

38 Cf : Chapitre 1, sous-partie IV.

39 S. Robertson, « Autobiographical narratives », 1971, *op. cit.*

40 « Comparison of the musical systems of the world » titre du cours trouvé dans un article du *N.Y.C. World Telegraph* du 26 août 1931 collé dans le *New School of Social Research's Scrapbook 1931-1932*. URL : <http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/collections/NS030101>.

Cowell à Carmel et à New York. Cette introduction aux « musiques non-européennes⁴¹ » marque une étape importante dans sa formation intellectuelle. Elle souligne elle-même l'importance de la découverte de ces « musiques fascinantes » venues « de recoins de l'Europe, du Proche Orient et de l'Orient » et apportées aux États-Unis par les immigrants originaires de ces régions⁴².

Henry Cowell est considéré comme l'un des grands pionniers de la « nouvelle musique » américaine⁴³. Comme Robertson, il est originaire de la région de San Francisco⁴⁴. Il commence à composer dès l'âge de dix ans et en 1914, Charles Seeger – alors directeur du département musique de l'université de Californie à Berkeley – le prend sous son aile et organise sa formation musicale en l'inscrivant à des cours d'harmonie et de contrepoint. En 1919, sa carrière internationale est lancée. À plusieurs reprises dans les années 1920, Cowell fait des tournées en Europe et en URSS et y rencontre des musiciens modernistes influents comme le compositeur nationaliste et pionnier de l'ethnomusicologie Béla Bartók ou le compositeur révolutionnaire Arnold Schoenberg dont il suit les cours de théorie musicale.

Dès les années 1920, Cowell œuvre à la diffusion de la musique ultra-moderniste américaine en publiant de manière prolifique sur le sujet, en fondant des sociétés savantes et en programmant des compositeurs ultra-modernistes comme Catherine Parsons Smith, Dane Rudhyar, Carl Ruggles ou encore Charles Ives⁴⁵.

Cowell est très tôt exposé à la *folk music* américaine et irlandaise par ses parents et son ami, le poète et théosophe John Varian⁴⁶, et à des musiques non-européennes, en particulier les musiques des théâtres du *Chinatown* de San Francisco où sa mère

Consulté le 24 janvier 2017.

41 Terme employé par Henry Cowell.

42 « long before their marriage, Henry Cowell's influence had turned her attention to the peoples who have brought fascinating music with them from odd corners of Europe, the Near East and the Orient. ». Sidney Robertson Cowell Collection, Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, Folder 8, American Folklife Center, Library of Congress, Washington.

43 J. Sachs, *Henry Cowell*, *op. cit.*

44 L.E. Miller, *Music and Politics in San Francisco*, *op. cit.*, pp. 184-185.

45 *Ibid.*, p. 185-188.

46 S. Bick, "In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research, 1926-33", *The New School History Project* [site internet], [s.d.]. URL : <http://thenewschoolhistory.org/?p=949>.

Consulté le 18 mai 2016.

l'emmenait enfant⁴⁷. La diversité musicale de San Francisco a joué un rôle certain dans son intérêt précoce pour les « systèmes musicaux du monde » qu'il utilise dans ses compositions⁴⁸. Cowell critique l'approche de compositeurs comme Arthur Farwell, Ernest Bloch ou encore Aaron Copland qui dénaturent selon lui la *folk music* dont ils s'inspirent et « l'altèrent pour la faire correspondre aux accordages européens conventionnels des modes majeurs et mineurs⁴⁹ ». Plutôt que d'altérer les rythmes « souvent d'une irrégularité fascinante », la longueur des notes et les « légères altérations de hauteurs », Cowell défend le type d'approche développé par son père spirituel, le compositeur américain Charles Ives, qui « inclut les éléments extra-européens de la *folk music* tels qu'ils sont réellement interprétés et crée une base solide et nouvelle à partir de cette musique, ce qui permet des développements et des raffinements infinis⁵⁰ ». Cowell applique lui-même l'idée d'utiliser « ces matériaux commun à la musique des peuples du monde, [dans le but] de construire une nouvelle musique particulièrement adaptée à notre propre siècle⁵¹ » dans des œuvres comme *Ostinato Pianissimo* (1934) et le *String Quartet no.4 "United"* (1936). Pour Cowell, l'avenir de la musique savante américaine dépend de la capacité des compositeurs à explorer, expérimenter et faire preuve d'indépendance, ce qui peut en partie passer par l'emploi des spécificités harmoniques et rythmiques des musiques *folk* et non-européennes plutôt que le simple emprunt mélodique, afin de sortir des « jupons de la tradition européenne⁵² ». Son approche revendique ainsi une rupture avec les compositeurs romantiques et les conservateurs de l'école de Boston, pour qui la *folk*

47 J. Sachs, *Henry Cowell*, *op. cit.*, p. 45.

48 L.E. Miller, *Music and Politics in San Francisco*, *op. cit.*, p. 83 et 188-189. Miller note que son usage dès 1925 des *sliding tones* (tons glissants?) comme outil de composition pourrait avoir été influencé par la musique qu'il entend à Chinatown, même s'il ne fait de lien explicite. L'importance de cette influence est nuancée par certains chercheurs : S. Bick, « In the Tradition of Dissent », *op. cit.*, p. 162.

49 « Also, all the slight deviations of pitch in the musical scale of the American village folk, wrought in deepest musical ecstasy, were (and still are by most arranger-butchers) altered so as to suit the conventional European mode of tuning of the major and minor scales. », *American Composers on American Music*, ed. par. H. Cowell, *op. cit.*, p. 128.

50 « but he also included the extra-European elements of the folk-music as actually performed, and made a new solid foundation on this music, which permits infinite development and cultivation. », *Ibid.*, p. 131.

51 « those materials common to the music of the peoples of the world, [in order] to build a new music particularly related to our own century. » Cowell cité d'après, D. Nicholls, J. Sachs, « Cowell, Henry », *Grove Music – Oxford Music Online* [site internet]. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249182>.

52 *American Composers on American Music*, ed. par. H. Cowell, *op. cit.*, p. 13.

music n'est qu'un répertoire de thèmes à ramener dans les normes modales classiques, à harmoniser, transposer et moduler.

A partir de 1930, Cowell obtient un poste à la *New School of Social Research* de New York et y donne un cours initialement intitulé : « Comparaison de systèmes musicaux du monde⁵³ » que Robertson suivra régulièrement après son arrivée à New York en 1935.

La *New School of Social Research* a été fondée en 1919 à Manhattan par d'anciens professeurs de l'université Columbia opposés à sa politique conservatrice et patriotique et souhaitant défendre la liberté d'expression. À partir de 1934, elle accueille des chercheurs européens fuyant le nazisme. Les enseignements en sciences humaines et sociales qui y sont proposés sont de nature expérimentale et progressiste et s'adressent à des étudiants adultes déjà diplômés. La *New School* attire de nombreux chercheurs radicaux, voire communistes⁵⁴.

Lancé en 1926, le programme musique de la *New School* propose une série d'initiatives musicales incluant des conférences, des concerts et des ateliers dont l'objectif est de promouvoir le modernisme et les musiques contemporaines américaines. En plus de Henry Cowell, la *New School* compte parmi ses professeurs de musique Aaron Copland, Paul Rosenfeld et Charles Seeger. L'éducation musicale proposée à la *New School* est très avant-gardiste et met l'accent sur une approche de la musique par le biais des sciences sociales⁵⁵. Cowell y organise notamment une des premières démonstrations aux États-Unis de thérémine, l'un des tous premiers instruments de musique électronique.

Les cours de musicologie comparée donnés par Cowell sont, à l'exception de ceux dispensés par l'anthropologue George Herzog⁵⁶ à Columbia intitulés "*Primitive*

53 « Comparison of musical systems of the world ».

54 S. Bick, "In the Tradition of Dissent", *op. cit.*, p. 129.

55 *Ibid.*, p. 130.

56 Herzog est formé à la musicologie comparée par Erich Von Hornbostel dans les années 1920 à Berlin. Il soutient ensuite un doctorat en anthropologie à Columbia sous la direction de Franz Boas et Ruth Benedict. Cf : chapitre 7. D. Reed, « The Innovator and the Primitives: George Herzog in Historical Perspective », *Folklore Forum*, vol. 26, n. 1, 1993.

Music & Indian Music”, les seuls cours sur des musiques non-occidentales proposés aux États-Unis à cette époque. En plus de ses cours d’appréciation de la musique moderne les mercredi soirs, du 11 janvier au 21 mars 1932, ses conférences hebdomadaires sur les « systèmes musicaux du monde » abordent successivement les musiques des Balkans, de Java, de Bali et de l’Extrême Orient, de l’Irlande et de l’Écosse, de l’Arabie, de la Russie, de l’Inde, des Amérindiens, de la Chine, les musiques hébraïques, du Japon, et de Cuba, à chaque fois présentées par un ou plusieurs instrumentistes natifs ou un musicologue expert⁵⁷.

Après 1932, Cowell utilise également des disques comme support d’écoute pour ses cours. Il est à cette époque l’un des rares musicologues à construire systématiquement ses cours sur une écoute directe de concerts ou de disques. Herzog utilise lui principalement des transcriptions écrites des musiques, méthode que Cowell, à l’instar de Bartók⁵⁸, critique car elle ne permettrait pas d’étudier avec précision le style d’interprétation ou encore le timbre des instruments⁵⁹.

En 1931, Cowell a obtenu une bourse de la fondation *Guggenheim* pour étudier la musicologie comparée à l’Archive Phonographique de Berlin sous la supervision de Erich Von Hornbostel⁶⁰. S’il salue les recherches de Hornbostel en matière de musicologie comparée, il émet des réserves quant à l’approche puriste de l’école de Berlin : Hornbostel interdit à ses étudiants de collecter et étudier des musiques « hybrides », c’est à dire culturellement mixtes. Cowell, à contre-courant de cette approche, souligne que le caractère non-hybride d’une musique, sa pureté, est très difficile à prouver :

57 « International and Modern Repertoire at New School », *New York City Herald-Tribune*, janvier 1932. Coupure collée dans le *New School of Social Research's Scrapbook 1931-1932*. URL : <http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/collections/NS030101>.

58 D.C. Paul, « From American Ethnographer to Cold War Icon: Charles Ives through the Eyes of Henry and Sidney Cowell », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, n° 2, 2006.

59 Cowell est très critique à l’égard des chercheurs qui utilisent des transcriptions réalisées à partir d’enregistrements pour étudier les musiques non-européennes, ce qu’il explique dans un essai non publié intitulé « Method of Notating Extra-European Music », Henry Cowell Collection, Box 149, Folder 19, New York Public Library, New York. Bick, p. 171.

60 Il profite également de son séjour pour étudier le gamelan avec Raden Mas Jodjana, la danse balinaise avec Ralaleislan, et la théorie de la musique carnatique (Sud de l’Inde) avec Pichu Sambarmoorthy. D. Nicholls et J. Sachs, « Cowell, Henry », *op. cit.*

Il y a très peu de musique dans le monde dont on peut dire avec certitude qu'elle est complètement indigène de la région dans laquelle elle peut être trouvée. Et, quand, par intégration, une forme hybride cesse-t-elle d'être hybride ? C'est difficile à dire. Les opinions diffèrent⁶¹.

Le fait que Cowell invite à interpréter les musiques de leurs pays d'origine des musiciens découverts dans les rues de San Francisco ou de New York – donc déjà influencés par les musiques américaines – témoigne qu'il est favorable à la prise en compte de musiques « hybrides » et modernes dans ses recherches. L'objectif des recherches comparées de Cowell est avant tout d'ordre « compositionnel », « pour explorer la musique comme un fonds de nouvelles idées. », ce qui explique en partie son choix de ne pas laisser de côté les formes musicales « hybrides »⁶². De même, son ami Bela Bartók, en opposition à Hornbostel et l'école de Berlin, rejette l'idée selon laquelle il existerait des *folk musics* pures et authentiques, propres à un seul groupe autochtone. Pour Bartók, toutes les musiques *folk* intégreraient forcément des matériaux empruntés à d'autres traditions, même si certaines sont selon lui plus « authentiques » que d'autres ; il rejette notamment les musiques tsiganes urbaines⁶³.

Lors de son séjour en Europe, Cowell réunit une collection d'enregistrements dans le but de fonder une archive sonore pour la *New School*, la première de ce type aux États-Unis. S'il ne collecte pas lui-même, il accompagne des ethnographes européens sur leur terrain – dont Bartók et Kodály – pour observer leurs méthodes de collecte⁶⁴. La collection de disques et cylindres qu'il ramène d'Europe comprend des copies de cylindres de l'Archive Phonographique de Berlin ainsi que des disques commerciaux de « musiques du monde » édités par des maisons de disques européennes⁶⁵.

Les cours de Henry Cowell, auxquels Robertson assiste en 1935 et 1936 alors qu'elle travaille au *Henry Street Settlement* dans le *Lower East Side* de New York, ont eu une influence certaine sur sa carrière de collectrice. Elle y découvre des musiques

61 Cowell cité d'après : J. Sachs, *Henry Cowell*, *op. cit.*, pp. 197-198.

62 « to explore the music as a repository of new ideas », Cowell cité d'après : S. Bick, « In the Tradition of Dissent », *op. cit.*, p. 172.

63 D.C. Paul, « From American Ethnographer to Cold War Icon », *op. cit.*, p. 420.

64 S. Robertson « Self-Interview Transcripts », 1977, Henry Cowell Collection, Box 87, Folder 26, New York Public Library, New York.

65 J. Sachs, *Henry Cowell*, *op. cit.*, p. 196.

pratiquées par des Américains originaires de pays d'Europe de l'Est et du Sud et d'Asie, à une époque où des musiques « hybrides » de ce type n'étaient considérées ni comme assez traditionnelles ni comme assez américaines pour intéresser les anthropologues ou musicologues, sans parler des folkloristes. En plus de l'inclusion de ce type de musiques « hybrides » à ses collections de *folk music* et de l'intérêt plus généralement porté aux musiques instrumentales, les travaux de Robertson se caractériseront par une démarche musicologique en rupture avec l'approche textualiste de beaucoup de folkloristes, se traduisant notamment par une documentation des particularités organologiques et musicales, harmonies, rythme, timbre, des musiques qu'elle collectera. Ces spécificités épistémologiques se manifesteront tout particulièrement dans le *California Folk Music Project* qu'elle concevra et dirigera de 1938 à 1940. Durant cette période, elle entretiendra d'ailleurs une relation épistolaire soutenue avec Henry Cowell pour lui faire part de ses découvertes sur le terrain et lui demander conseil. Cowell l'aidera aussi à localiser des informateurs et des musiciens dans la baie de San Francisco⁶⁶.

Peu d'ouvrages scientifiques sur l'histoire de la musicologie comparée aux États-Unis reconnaissent la contribution de Henry Cowell à ce champ, sans doute parce que ses recherches sont motivées par des ambitions de composition musicale et non pas de recherche et remettent souvent en question le *statu quo* académique⁶⁷.

L'importance de la *New School of Social Research* dans la vie musicale et intellectuelle américaine a également tendance à être sous-évaluée dans l'historiographie, en partie à cause d'un manque de sources dû à la politique administrative informelle de l'école, mais aussi en raison de son association avec des musiciens et organisations proches du parti communiste. Dans les années 1930, la *New School* organise par exemple des concerts de musiciens affiliés à la *Workers Music League* – une section du *International Music Bureau* de Moscou –, des conférences telles que « The Use of Music in Russia » ou « Music and Politics » y sont données et elle accueille aussi en résidence des compositeurs soviétiques et le musicien-militant allemand Hanns Eisler⁶⁸. La *New School* héberge également divers événements

66 Cf : Chapitre 7, sous-partie II.

67 S. Bick, « In the Tradition of Dissent », *op. cit.*, p. 164.

68 *Ibid.*, p. 131-132.

organisés par le *Composer's Collective*, auquel participent Henry Cowell et Charles Seeger et dont le projet, comme nous le verrons, est de fonder une musique savante militante pour le prolétariat.

Robertson découvre ainsi la notion de *folk music* par le biais de deux compositeurs et musicologues des milieux musicaux modernistes, voire avant-gardistes. Les musiques qu'elle étudie avec Bloch et Cowell ne correspondent pas au modèle anglo-centré et nationaliste des folkloristes-universitaires, elles sont au contraire représentatives – surtout dans le cas des répertoires enseignés par Cowell – d'une vision cosmopolite et moderniste de la musique. La manière dont ses deux professeurs abordent et analysent les « musiques de tradition orale » est également très différente de l'approche textualiste et survivaliste des folkloristes.

Cowell souligne les processus d'américanisation qu'illustrent les musiques d'immigrés non-anglophones new-yorkais qu'il aborde avec Robertson et ses autres étudiants. Certaines de ces musiques ont été enregistrées, au moins dès les années 1920, et commercialisées en tant que « *foreign records* » par les compagnies de phonographes⁶⁹. Cowell est cependant l'un des premiers à leur accorder de la valeur en tant qu'objet d'étude musicologique. La formation musicologique de Robertson, si elle n'est pas sanctionnée par un diplôme universitaire, se situe ainsi à la pointe de la discipline, tant au niveau des méthodes d'analyse que des objets d'étude.

69 Cf : Chapitre 3.

II. Formation en sciences de l’homme et engagement politique.

Au printemps 1936, Sidney Robertson se rendra à l’*Archive of American Folk Song* « pour trouver ce qui fait américain un chant américain⁷⁰ ». Elle y rencontrera le musicologue Charles Seeger, directeur de l’Unité Musique de la *Special Skills Division* de la *Resettlement Administration*, le premier programme du New Deal utilisant de la *folk music* à des fins sociales⁷¹. Quelques mois après leur entretien, Robertson, engagée comme assistante de Seeger, partira sur le terrain pour enregistrer de la *folk music* pour le compte de ce projet.

Robertson n’en est alors pas à sa première expérience d’usage de la *folk music* comme outil éducatif et social. En tant qu’enseignante, elle a déjà employé la *folk music* dans le cadre de deux institutions progressistes. Entre 1926 et 1932, elle enseigne les *cowboy songs* de John Lomax, les *folk songs* anglaises de Sharp et des répertoires irlandais et hispaniques aux jeunes enfants et adolescents de la *Peninsula School for Creative Education* de Menlo Park où elle travaille en tant que professeure de piano, violon, chant choral, solfège et *English Country Dance* puis est nommée directrice du programme musique en 1930. En 1935, elle participe à nouveau à un programme éducatif et social où elle enseigne et encourage la pratique de la *folk music*, cette fois au sein du *Henry Street Settlement* dans le Lower East Side de New York, où elle est chargée des activités de « *social music* » à destination des adultes et enfants récemment immigrés d’Europe de l’Est et du Sud du quartier.

Parallèlement à ses études en musique, Robertson développe un intérêt pour les sciences de l’homme qui s’intègre à ses engagements politiques et à son usage éducatif de la *folk music*. Cette dernière sous-partie est consacrée à l’étude de ses relations et échanges avec des chercheurs en psychologie et en anthropologie et des militants. Sa connaissance des théories des sciences de l’homme des années 1920-1930, en particulier

70 « to find out what made an American song American. », numeric copy of the tape recorded interview with Sidney Robertson Cowell at her home, Shady, New York, January 3, 1992, interviewer : Peter Goldsmith, Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, Washington D.C.

71 Cf : Chapitre 5, sous-partie II et III.

de la psychologie analytique et de l'anthropologie culturelle, expliquera aussi bien son engagement dans les projets d'ingénierie sociale, et donc son acuité quant aux fonctions sociale et culturelle de la musique et ses engagements politiques, que la modernité de ses méthodes de collecte et l'importance qu'elle accordera à la collecte de données dans un but scientifique.

II. 1. La formation intellectuelle de Robertson et ses premiers usages éducatifs de la *folk music*.

Dès son enfance, Sidney baigne dans les milieux intellectuels et activistes de Californie. Les nombreux clubs féminins dans lesquels sa mère est active sont d'orientation progressiste et préoccupés d'éducation⁷². L'un des clubs dont elle est membre du bureau reçoit notamment le président du *Tuskegee Institut* Booker T. Washington au début des années 1900⁷³. Elle dirige aussi pendant vingt-neuf ans le *Babies' Aid* dont l'objectif est de lutter contre la très forte mortalité des bébés orphelins en leur prodiguant des soins les trois premiers mois de leur vie puis en supervisant leur placement dans des familles d'accueil. Elle est aussi l'instigatrice de la *Mothers Milk Bank* de San Francisco, a participé au mouvement des Suffragettes et, à la fin des années 1920, fonde une « école maternelle pour enfants à problèmes »⁷⁴.

A partir de ses six ans, Sidney fait partie d'une cohorte expérimentale d'enfants au quotient intellectuel calculé comme élevé dont font également partie ses jeunes frères et sœurs et Henry Cowell, cohorte constituée par l'un des pionniers de la psychologie de l'éducation, le chercheur de Stanford Louis Madison Terman, qui expérimente alors la pratique de tests d'intelligence :

J'ai toujours aimé la distraction que représentaient les tests, mais j'étais obstinément consciente que mes réponses venaient presque entièrement de

72 Les clubs féminins, dont les intérêts et orientations politiques peuvent être très divers, font partie des normes de la vie bourgeoise féminine de l'époque progressiste et jouent un rôle important dans la vie culturelle et savante américaine.

73 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

74 « a nursery school for problem children », S. Robertson, « Biographical Miscellaneous », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 19, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

quelque chose de vu, entendu ou fait, et mon scepticisme a grandi avec ma compréhension des objectifs. Je pense maintenant qu'il est possible de déterminer de nombreux types différents d'intelligence, mais je ne vois pas comment éliminer complètement l'influence de l'environnement⁷⁵.

Sidney participe jusqu'à l'âge adulte aux tests d'intelligence, puis au suivi de carrière, de l'enquête de Terman, et développe une connaissance critique de ses méthodes. Elle lui écrira à plusieurs reprises et obtiendra une modification des formulaires remplis par les adultes. Cette recherche fonde la notion moderne et l'usage du quotient intellectuel sur la base initiale de la méthode Binet-Simon et domine encore aujourd'hui la conception des tests d'intelligence⁷⁶.

Après avoir commencé puis abandonné des études d'ingénierie à la *San Francisco Polytechnic High School*, Sidney entre en 1922 à l'université de Stanford, qui fixe alors à cinq cent le nombre de femmes admises chaque année. Elle y obtient un diplôme de français après avoir passé un an au lycée de jeune fille de Tours dans le cadre d'un programme d'échange, puis en 1924 un *Bachelor of Arts* en langues romanes et philologie, qu'elle jugera a posteriori sans pertinence pour son activité de collectrice⁷⁷. Parmi ses condisciples de Stanford avec qui elle restera en contact étroit figurent l'écrivain John Steinbeck et l'historien Robert C. Binkley, qui seront actifs comme elle dans le milieu des intellectuels engagés californiens.

Lors de son séjour en Europe de 1925, en plus de sa formation musicale à l'école normale de musique de Paris⁷⁸, Robertson accompagne également son mari Kenneth aux cours de psychiatrie du docteur Dumas à la Salpêtrière :

Cela supposait des excursions dominicales à la Salpêtrière à l'aube, où le docteur qui avait accepté Kenneth dans son cours, le Dr Dumas, menait des démonstrations de divers patients psychotiques. J'ai appris plus tard qu'il était un hypnotiseur célèbre [...] il était gentil et me parlait de cuisine chaque fois que nous nous rencontrions, comme il convient envers une femme⁷⁹.

75 S. Robertson, « Sidney Hawkins (Robertson) Cowell Chronology », 28 février 1989, *op. cit.*

76 « Lewis Terman, American psychologist », *Encyclopedia Britannica* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.britannica.com/biography/Lewis-Terman>. Consulté le 1 décembre 2017.

77 S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, *op. cit.*

78 Cf : chapitre 4, sous-partie I.

79 S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, *op.cit.*

Cette dernière remarque de Robertson est d'autant plus ironique qu'elle n'assiste pas à ces cours de manière passive, mais s'y rend pour prendre des notes pour son mari qui ne comprend pas le français. Sa capacité à traduire à la volée les cours de Georges Dumas, grand psycho-pathologiste spécialiste des émotions, dont ses leçons cliniques, très réputées, sont suivies vers cette période par Sartre, Aron et Nizan, puis plus tard Levi-Strauss, laisse supposer qu'elle devait en avoir une compréhension assez poussée.

En mars 1925, Sidney et Kenneth se rendent à Zurich pour assister au séminaire donné en anglais par le psychiatre suisse Carl G. Jung. Ancien collègue de Freud avec qui il rompt au début des années 1910 suite à des mésententes personnelles et des divergences théoriques, Jung est l'un des grands théoriciens de la psychologie analytique et du concept d'inconscient. Le séminaire auquel assistent les Robertson – Sidney n'apparaît pas dans la liste des participants officiels, mais est autorisée à en être une auditrice silencieuse⁸⁰ – est le premier séminaire international de Jung, et marque son retour dans les milieux de la psychologie, après sa querelle avec Freud. Ce séminaire est également suivi par plusieurs figures des sciences de l'homme et parmi elles, plusieurs intellectuels de Californie comme Cary De Angulo – ex-épouse de l'anthropologue américain Jaime de Angulo avec qui Jung avait visité des Indiens Pueblos à Taos, Nouveau-Mexique, quelques mois auparavant – le psychologue Charles Aldrich et l'anthropologue Paul Radin, que les Robertson connaissaient déjà aux États-Unis.

La psychologie et l'anthropologie sont alors deux jeunes disciplines dont les échanges mutuels participent à la construction de nouvelles représentations de l'homme et de son rapport à la culture et la société. Les séminaires de Jung sont consacrés à l'analyse du concept d'inconscient, à l'exposition de ses méthodes comparatives et de ses dispositifs pour l'analyse des rêves, qu'il considère comme des manifestations de l'inconscient. L'un des apports théoriques de Jung, le concept « d'inconscient collectif », est intéressant pour les anthropologues, même si des chercheurs comme Radin n'y souscrivent pas sans réserves. Jung postule l'existence d'un inconscient

80 C.G. Jung, S. Shamdasani, W. McGuire et al., *Introduction to Jungian Psychology : Notes of the Seminar on Analytical Psychology Given in 1925*, Princeton : Princeton University Press, 2012, p. 42.

collectif commun à toute l'humanité qui s'exprimerait à travers les « mythes » et les « *folktales* » et qui serait à l'humanité ce que les rêves sont à l'individu :

Grâce à une étude comparative et parallèle, il apparut bientôt qu'il existait un mécanisme similaire en fonction dans les mythes et les contes de fées et que la relation entre les rêves et les fantasmes d'un individu et les mythes et les contes populaires d'un peuple était si proche qu'Abraham pouvait dire que le mythe est un fragment de la vie de l'âme infantile de la race et que le rêve est le mythe de l'individu⁸¹.

L'existence de cet « inconscient collectif » expliquerait selon Jung pourquoi les chercheurs trouvent des mythes ou des contes très similaires les uns aux autres dans des régions éloignées, position dont on remarque qu'elle contredit l'hypothèse diffusionniste forte.

Jung se tient au fait des travaux de l'anthropologie culturelle américaine et ses propres travaux participent selon lui du même objectif de connaissance de l'homme. L'influence de l'anthropologie est évidente dans ses méthodes de recherche fondées sur le comparatisme, nécessaire selon lui car :

notre nouvelle psychologie n'est en aucun cas assez avancée pour présenter une théorie de l'esprit qui aurait une application universelle⁸².

Cette idée fait écho aux recherches de l'anthropologue polonais Bronisław Malinowski sur le complexe d'Œdipe de Freud qui à la fin des années 1910 ont démontré que cette théorie n'était pas valide chez les Trobriandais et donc non-universelle⁸³. Malinowski – grand fondateur du fonctionnalisme – préfacera d'ailleurs, d'une critique assez sévère mais soulignant la nécessité et la commonalité de la démarche, l'ouvrage de l'étudiant de Jung, Charles Aldrich, l'un des membres californiens du séminaire de Zurich, dont les travaux sur la persistance chez le civilisé

81 C.G. Jung, B.M. Hinkle, *Psychology of the Unconscious : A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido : A Contribution to the History of the Evolution of Thought*, New York, Moffat, Yard and Company, 1916, pp. xix-xx.

82 C.R. Aldrich, *The Primitive Mind And Modern Civilization*, London : K. Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.; New York : Harcourt, Brace and Company, 1931, p. xvii.

83 *Ibid.*, p. 6. ; É. Smadja, « Le complexe d'Œdipe, cristallisateur du débat psychanalyse/anthropologie », *Le Journal des psychologues*, n° 258, 2008.

moderne de la psychologie de « l'homme primitif » illustrent les échanges entre la psychologie et l'anthropologie.

La participation de Paul Radin au séminaire est une autre marque de l'intérêt mutuel entre les chercheurs en psychologie et en anthropologie. Radin restera longtemps en contact avec Jung même s'il n'adhère pas vraiment à sa théorie de l'« inconscient collectif ». Etudiant de Franz Boas à Columbia et spécialiste des Winnebagos, Radin fait partie de la nouvelle génération d'anthropologues en rupture avec les théories évolutionnistes de Tylor. Ses recherches sur la psychologie des individus et, dans les termes de son collègue Alfred Kroeber, sur « la façon dont différents individus réagissent et s'adaptent à une culture⁸⁴ », sont novatrices et remettent en cause le concept d'« homme illogique⁸⁵ » et la hiérarchisation évolutionniste des sociétés humaines. En 1927, il écrira que :

Le terme «non civilisé» est très vague, et il est appliqué largement à un vaste mélange de peuples, dont certains ont des coutumes relativement simples et d'autres extrêmement complexes⁸⁶.

Radin, à l'instar de Boas, défend la nécessité pour les anthropologues de fonder leurs théories sur des données collectées de première main dans la langue native des populations étudiées. Au moment du séminaire de Zurich, il travaille à des recherches mettant en évidence l'existence de « classes intellectuelles » dans les sociétés auparavant jugées primitives et non-civilisées, et remet ainsi en question la vision homogène des sociétés dites primitives tout en postulant l'universalité de l'esprit humain. Le psychologue américain John Dewey, étudiant de Stanley Hall et grand théoricien de l'éducation progressiste, écrira à propos des travaux de Radin qu'ils démontrent de manière convaincante que :

l'homme primitif, au lieu d'être asservi au groupe jusqu'à s'être absorbé, était en fait hautement individualiste, à l'intérieur de certaines limites davantage

84 « how different individuals react and adjust themselves to a culture », H. Hoijer, « Paul Radin, 1883-1959 », *American Anthropologist*, vol. 61, n° 5, 1959, p. 840.

85 « Illogical man », *Ibid.*

86 P. Radin, *Primitive Man As Philosopher*, New York, London, D. Appleton and Company, 1927.
URL : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.202805>. Consulté le 29 novembre 2017, p. vii.

que l'homme civilisé moderne⁸⁷.

En appartenant plusieurs mois à la communauté intellectuelle du séminaire de Zurich, Robertson a l'opportunité de discuter avec ces chercheurs et ainsi de développer une connaissance approfondie des débats les plus modernes de ces deux disciplines. Elle restera en contact avec Radin et continuera à suivre les travaux des anthropologues américains, dont Boas et l'ethnomusicologue Georges Herzog. Si sa participation au séminaire n'est pas officielle et restreinte au statut d'auditrice silencieuse, elle participe certainement aux discussions en dehors du séminaire et a au moins un minimum d'échange avec les participants, qu'ont formé l'espace de quelques mois une colonie soudée d'intellectuels anglophones à Zurich.

Durant cette période, Jung aurait par ailleurs chargé la jeune Robertson de taper et corriger une série de conférences qu'il s'apprêtait à publier en anglais, ce qui atteste qu'elle devait posséder une compréhension suffisante de ses théories⁸⁸. Ses conférences traitent de l'apport de la psychologie analytique dans l'éducation. Jung y propose une série d'arguments à destination des éducateurs démontrant l'importance d'une bonne connaissance du développement psychique des enfants⁸⁹. Comme celles de Stanley Hall et John Dewey avant lui⁹⁰, ses théories ont d'importantes répercussions sur les évolutions des méthodes d'éducation des années 1920-1930. Jung s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de la théorie de la récapitulation de Hall puisqu'il postule aussi un parallèle entre le développement des sociétés humaines et celui des individus : « l'histoire de l'évolution des espèces se répète dans l'évolution embryonnaire de l'individu⁹¹ ». Une bonne éducation aurait l'avantage de renforcer les processus de développement psychique des enfants : « L'école constitue en fait un moyen de renforcer de manière délibérée l'intégration du conscient. La culture est ainsi le maximum de la conscience⁹² ». Les conférences que tape Robertson présentent également divers cas

87 Préface de John Dewey, *Ibid.*, p. xvi.

88 C.G. Jung et al., *Introduction to Jungian Psychology*, *op. cit.*, p. 42.

89 C.G. Jung, *Contribution to Analytical Psychology*, London : Routledge & K. Paul, 1928, p. 314.

90 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

91 « the history of the development of the species repeats itself in the embryonic development of the individual », C.G. Jung, *Contribution to Analytical Psychology*, *op. cit.*, p. 317.

92 « The school in fact is a means of strengthening in a purposeful way the integration of the conscious. Thus culture is the maximum of consciousness », *Ibid.*, pp. 316-317.

cliniques d'enfants atteints de « névrose » que Jung utilise pour montrer la nécessité pour les éducateurs de bien connaître l'environnement familial des enfants, puisque selon lui les névroses enfantines sont une extension de celles de leurs parents. Il met cependant en garde les éducateurs contre l'utilisation des méthodes de la psychologie analytique s'il n'y ont pas été formés.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure Robertson adhère aux théories de Jung, mais le fait qu'elle restera longtemps en contact avec les cercles jungiens indique que c'est une école intellectuelle qu'elle juge efficace, même si elle conserve son habituel scepticisme. Après une première analyse pendant le séminaire de Zurich, systématique pour ses membres réguliers et élément fondamental de la formation à la pratique analytique, elle se fera à nouveau analyser par une étudiante de Jung, Elizabeth Whitney, dans les années 1940.

Sidney et Kenneth suivent Jung dans une tournée de conférence en Grande-Bretagne, mais sont contraints de rentrer en Californie peu de temps après, car les parents de Sidney ont fait faillite. Elle prend alors un emploi de secrétaire au département de géologie à Stanford, tandis que Kenneth poursuit ses études. Il travaille ensuite dans une station-service pour permettre à Sidney de prendre part à une expérimentation pédagogique très peu rémunérée à la *Peninsula School for Creative Education*⁹³, une école progressiste expérimentale fondée en 1925 dans une maison victorienne réputée hantée de Menlo Park⁹⁴. Josephine Whitney Duveneck, une connaissance de Robertson, fonde cette école dans le but d'« élargir le programme pour inclure plus de façons d'apprendre et offrir davantage d'initiative individuelle aux étudiants⁹⁵ ». Duveneck découvre dans les discussions préparatoires à la création de l'école les théories de Carl Jung dont elle devient et restera une forte adhérente – probablement entre autres par l'intermédiaire de Robertson. Les enfants sont encouragés

93 « Peninsula School, Peninsula School, Menlo Park CA, Progressive Education » [site internet], [s.d.].
URL : <http://www.peninsulaschool.org/a-progressive-education.html>. Consulté le 7 décembre 2017.

94 S. Robertson, « Autobiographical Narratives » 1971, *op. cit.*

95 « to broaden the curriculum to include more types of learning and to provide more individual initiative to students », J.W. Duveneck, *Life on Two Levels : An Autobiography*, Los Altos, Ca. : W. Kaufmann, 1978, p. 143.

à prendre des initiatives individuelles censées les aider à développer leur « subconscient⁹⁶ » et à travailler en groupe pour apprendre à vivre en société :

Nous étions sûrs que l'esprit de l'enfant devait être nourri, alors nous lui avons donné une chance de créer de belles images et de chanter de beaux chants et de jouer de nobles drames et de se réaliser de multiples façons [...] ⁹⁷.

Le programme scolaire de la *Peninsula* donne une large part aux humanités et aux disciplines artistiques : « Le programme littéraire et historique de la *Peninsula School* était révolutionnaire. La musique, les arts et l'artisanat occupaient également une place importante dans le concept global⁹⁸ ». La musique et la danse y jouent un rôle important, Duveneck étant au fait des théories des psychologues qui, dans la lignée de Stanley Hall et Jung, considèrent qu'il s'agit de formes artistiques à privilégier pour le développement émotionnel des enfants⁹⁹. Lorsqu'elle explique les motifs de la fondation de son école, Duveneck souligne que les programmes des autres écoles n'étaient pas très stimulants, les classes trop surchargées et que la musique enseignée y était « insipide¹⁰⁰ ».

Le fait que Robertson ait assisté aux séminaires de Jung a certainement joué un rôle dans son embauche à la *Peninsula School*. Entre 1926 et 1930, elle y enseigne le solfège, le chant, le piano, le violon et les danses *folk*, puis dirige le programme musical de l'école entre 1930 et 1932¹⁰¹.

Les méthodes d'enseignement de Robertson s'inscrivent dans la lignée de celles des éducateurs progressistes des années 1910-1920, qui défendent une pédagogie axée sur un apprentissage musical par la pratique en groupe plutôt que la théorie, et l'utilisation de *folk music*, en particulier pour les jeunes enfants¹⁰². Robertson choisit

96 *Ibid.*, pp. 358-359.

97 *Ibid.*, p. 153.

98 « The Peninsula School's literary and historical program was revolutionary. Music, arts and crafts also held an important part in the over-all concept », *Ibid.*, p. 148.

99 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

100 J.W. Duveneck, *Life on Two Levels*, *op. cit.*, p. 142.

101 S. Robertson à Helen Hall, 1935, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 1, Folder 14, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

102 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

d'utiliser divers répertoires *folk* dans ses cours. Certains étaient déjà employés dès les années 1910 par les professeurs progressistes à l'instar des *folk songs* anglaises collectées par Cecil Sharp. À cela, Robertson ajoute des *folk songs* hispaniques qu'elle a collectées elle-même auprès de vachers mexicains en Californie¹⁰³. Elle utilise également des *cowboy songs* du recueil de John Lomax qu'elle vient de découvrir et qui plaisent tout particulièrement à ses élèves¹⁰⁴. Elle se distingue dans ces choix de la plupart des éducateurs qui emploient largement des recueils publiés de *folk songs* d'origines hétéroclites choisies et arrangées pour enfants.

L'été 1932, elle participe à l'école d'été pour musiciens et professeurs de musique à la *Concord Music School* de Thomas Surette, un des grands pionniers de l'usage éducatif de la *folk music*¹⁰⁵. Elle s'inscrit donc alors dans les milieux et les pratiques de l'avant-garde en pédagogie musicale, mais y ajoute ses propres matériaux et méthodes.

En juin 1929, la presse locale couvre la fondation au sein de l'école d'un orchestre à corde qu'elle dirige :

L'orchestre est destiné principalement aux enfants du niveau secondaire, mais plusieurs adultes débutant l'apprentissage d'instruments à cordes ont demandé à participer, et des parties de cordes ouvertes seront arrangées pour des enfants plus jeunes qui ont un bon sens rythmique. Le but de l'entreprise est la mise en cohésion d'un groupe aussi large que possible dans une appréciation commune de la musique de qualité et du grand plaisir que la pratique orchestrale apporte aux amoureux de leurs instruments¹⁰⁶.

Ce rôle fédérateur de la musique contribue aux objectifs globaux de l'école : « une nouvelle attitude doit naître si nous voulons sortir des conflits de races et de classe » afin de préparer les enfants pour une « citoyenneté active, dévouée et éclairée¹⁰⁷ ». Les objectifs de développement de l'esprit individuel des enfants sont donc

103 S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, *op. cit.*

104 Cf : Chapitre 4, sous-partie I.

105 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

106 « String Orchestra Being Organized », 13 juin 1929, coupure de presse d'un journal local non identifié, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 13, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

107 « a new attitude must be born if we are to emerge from racial and class strife. » ; « active, devoted, and enlightened citizenship », J.W. Duveneck, *Life on Two Levels*, *op. cit.*, p. 155.

assortis d'une volonté de réforme sociale par l'éducation des individus censée résoudre les tensions raciales et de classe qui divisent la société. Cette prise en compte des enjeux sociaux de l'éducation n'est pas inédite dans les milieux progressistes, mais elle se trouve alors renforcée par le contexte de crise¹⁰⁸.

II.2. Robertson dans le Front Culturel : la *folk music* comme outil de cohésion sociale et d'américanisation.

Le climat intellectuel de la Grande Dépression, en particulier l'engagement croissant des artistes et intellectuels dans le Front Culturel, est bien illustré par les milieux que fréquente Robertson entre 1933 et 1935 à Carmel puis à New York. Nous illustrerons ces derniers par un portrait des activités et engagements politiques de Charles Seeger qui, si lui et Robertson ne se sont pas encore rencontrés personnellement, évolue dans les mêmes cercles que celle-ci ; ils travailleront ensemble à partir de 1936.

En dépit de ses origines aisées, Robertson subit elle-même la crise de plein fouet. Ses parents, auparavant fortunés, avaient fait faillite quelques années avant le krach de 1929. En 1932, au plus fort de la dépression, elle perd son emploi à la *Peninsula School*, alors en difficulté. Aux difficultés financières s'ajoutent la tragédie de la perte de deux enfants, un mort-né et un enfant de deux ans emporté par une pneumonie ; elle et Kenneth, déjà séparés, divorcent¹⁰⁹. Elle prend ensuite un poste de gouvernante « avec des connotations psychologiques spéciales » à Pebble Beach, dans le comté de Monterey. Au bout de deux ans, elle économise suffisamment pour s'installer à Carmel, une colonie d'artistes fondée en 1902, « seule avec mon piano, un cocker et deux chats »¹¹⁰.

108 La *Peninsula School* parviendra à survivre à la crise, qui cause le licenciement de Robertson. L'école et Duveneck seront le noyau d'un réseau progressiste qui jouera un rôle non négligeable dans l'intégration raciale, l'opposition à l'internements des Nippons-Américains, et le soutien de la lutte syndicale des travailleurs migrants mexicains.

109 J. Sachs, *Henry Cowell, op. cit.*, p. 370. Robertson en parlera à Henry Cowell dans un courrier de 1940 : « Some things one never gets over, really... ». Nous n'en avons trouvé aucune autre mention, que cela soit dans sa correspondance ou dans ses récits autobiographiques.

110 « with special psychological overtones » ; « alone with my piano, a cocker and 2 cats », S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, *op. cit.*

Le milieu intellectuel et artistique de Carmel dans lequel évolue Robertson entre 1933 et 1935 est à la fois très avant-gardiste et militant. Elle y fréquente des musiciens modernistes dont l'altiste Abraham Weiss, qui joue dans l'orchestre de chambre de Michel Penha et contribue avec celui-ci à l'orchestre amateur de Carmel, et bien sûr Henry Cowell dont elle suit les conférences. Ses relations incluent également Charles Sumner Greene¹¹¹, architecte pionnier du mouvement *Arts & Crafts*, et sa fille artiste Bettie, de la même génération qu'elle; Edith Dickinson¹¹², l'une des fondatrices de la *Carmel Music Society*; John Steinbeck qui vit à Pacific Grove, tout près de Carmel, et avec qui elle passe de nombreuses soirées à relire les versions de son roman *Tortilla Flat*¹¹³. Elle fréquente également des journalistes très proches des milieux socialistes et communistes, en particulier Lincoln Steffens, spécialiste de la corruption gouvernementale et politique, et sa femme Ella Winters, journaliste socialiste. Tous deux sont les fondateurs du journal subversif *The Carmelit* et de la *San Francisco Worker's School*, un centre de formation pour adultes fondé en 1934 par le parti communiste. Robertson écrit elle-même des comptes-rendus dans le *Pacific Weekly* sous le pseudonyme de Robin Howe. Dans un courrier à l'historien Robert Binkley, son ami de Stanford, elle décrit le *Pacific Weekly*, édité par W.K. Bassett et les Steffens, comme « pas tout à fait communiste mais presque »¹¹⁴.

Les témoignages rétrospectifs de Robertson concernant ses idéaux et engagements politiques de l'époque sont parfois contradictoires. En 1935 elle est cependant très explicite quant à ses positionnements vis-à-vis des divers courants de gauche et d'extrême gauche :

Moi, je suis radicale, sans être communiste, donc je suis dédaignée dans toutes les directions possibles¹¹⁵

111 « Greene, Charles Sumner », *CED Archives* [site internet], [s.d.]. URL :

<https://archives.ced.berkeley.edu/collections/greene-charles>. Consulté le 6 décembre 2017.

112 Cf : Annexe V.iv. Pour une photographie de Robertson et une partie de la bande de Carmel lors d'un pique-nique à Big Sur en Mai 1934, « Memories of the Big Sur in the Back Road Days », *The Big Sur Gazette*, vol. 3, n° 3, Mars 1980, Big Sur, California, pp. 16-17.

113 « Miscellaneous Anecdotes », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 7, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

114 « not quite communist, but almost », S. Robertson à R. Binkley, 23 mai 1935, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley.

115 *Ibid.*

Ses compte-rendus pour le *Pacific Weekly* sont très appréciés par Lincoln Steffens qui les qualifie de « sacrés bons compte-rendus¹¹⁶ » et lui conseille de postuler au très influent journal marxiste étroitement associé au parti communiste des États-Unis¹¹⁷, *New Masses*, pour y écrire des compte-rendus musicaux. Elle hésite cependant à suivre ce conseil car : « Je ne veux pas risquer de me disqualifier pour écrire pour les revues soigneusement respectables qui sont vraiment capables de payer quelque chose [...]»¹¹⁸.

Dans les quelques années qui précèdent son embauche dans un projet fédéral du New Deal, Robertson évolue donc dans des milieux très proches du parti communiste, sans pour autant y adhérer elle-même. Elle est également assez méfiante à l'idée d'être trop étroitement associée à des institutions trop subversives, bien que ses choix de carrière indiquent un réel engagement en faveur de projets réformateurs, voire radicaux, à l'instar de la *Peninsula School* et, à partir de l'été 1935, du *Henry Street Settlement* du Lower East Side de New York.

Cependant, au printemps de cette année 1935, j'ai commencé à penser qu'une colonie d'artistes, en tout cas celle-là [Carmel], était trop comme une tour d'ivoire, et que tout un tas de choses se passaient à l'Est que j'avais envie de connaître¹¹⁹.

Robertson s'installe au *Henry Street Settlement* du Lower East Side en juin 1935. Elle y est chargée du programme « musique sociale » jusqu'au printemps 1936. Durant cette année, elle fréquente les milieux musicaux new-yorkais avant-gardistes et militants, principalement par le biais de Henry Cowell, dont l'engagement politique est très vif dans les années 1930, contrairement à ce que Robertson a pu elle-même en dire dans ses témoignages rétrospectifs.

116 « damn good reviews », *Ibid.*

117 CPUSA

118 « I don't want to risk disqualifying myself for writing for the painfully respectable papers which are really able to pay something [...] » *Ibid.*

119 S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, *op. cit.*

Cowell est l'un des premiers signataires du manifeste « Culture and the Crisis » produit et publié par plusieurs artistes et intellectuels marxistes en 1932¹²⁰. Les signataires appellent les citoyens à voter pour les candidats représentant le CPUSA¹²¹ aux prochaines élections présidentielles et à lutter contre « la menace d'une dissolution culturelle » causée par le système capitaliste et ses « modèles sociaux obsolètes »¹²² :

Aucune culture authentique ne peut prospérer dans une société où la malnutrition est une cause naturelle de décès, l'exploitation de l'homme par l'homme la cause naturelle de la richesse et les guerres étrangères et la terreur domestique le moyen naturel pour conserver le pouvoir politique¹²³

La situation économique des artistes est dénoncée, en particulier celle des musiciens qui « souffrent non seulement de la crise mais aussi de manière permanente du chômage technologique causé par le développement de la radio, des films parlants et autres¹²⁴».

A New York, Robertson fréquente les musicologues radicaux de la *New School for Social Research* et rencontre le compositeur autrichien militant Hanns Eisler, invité aux États-Unis par un groupe de musiciens proches du CPUSA et en résidence à la *New School*. Elle assiste à une soirée organisée pour fêter son arrivée durant laquelle Cowell donne un concert¹²⁵.

Les œuvres ultra-modernistes et militantes de Eisler servent alors de modèle au *Composer's Collective*, association informelle de musiciens associée au CPUSA et au *Pierre Degeyer Club* – une branche de la *Workers Music League* – dont l'objectif est de créer une musique révolutionnaire à destination de la masse prolétarienne. Entre

120 Les signataires comptent notamment Langston Hughes, Malcolm Cowley et Edmund Wilson. League of Professional Groups for Foster and Ford, « Culture and the Crisis : An Open Letter to the Writers, Artists, Teachers, Physicians, Engineers, Scientists and other Professional Workers of America », New York : Workers Library Publishers, 1932, URL : <http://archive.org/details/CultureAndTheCrisisAnOpenLetterToTheWritersArtistsTeachers>. Consulté le 8 décembre 2017.

121 William Z. Foster et James W. Ford.

122 « obsolete social patterns », League of Professional Groups for Foster and Ford., *Culture and the Crisis*, *op. cit.*, p. 3.

123 *Ibid.*, p. 30.

124 « Musicians suffer not only from the crisis but permanently from technological unemployment through the development of radio, talking-movies and the like. », *Ibid.*, p. 10.

125 S. Robertson, « Autobiographical Narratives », 1971, *op. cit.*

1931 et 1935, les expérimentations du *Composer's Collective* illustrent un tournant important dans les méthodes de mobilisation politique par la musique et de lutte contre l'influence de la musique de divertissement capitaliste. Le collectif compte jusqu'à vingt-quatre membres dont Henry Cowell, Ruth et Charles Seeger, Marc Blitzstein, Aaron Copland et Elie Siegmeister. Son projet initial est très avant-gardiste : l'objectif est d'inventer une musique révolutionnaire tant dans sa forme que dans son contenu qui servirait à la fois à encourager la prise de conscience politique du prolétariat et à éduquer, élever les goûts musicaux du peuple. L'approche du collectif est au départ très similaire aux politiques culturelles du parti communiste de la « troisième période » : rejet des musiques commerciales capitalistes et attachement à des formes musicales d'avant-garde considérées comme le vecteur le plus approprié pour les idéaux communistes révolutionnaires.

Le parcours de Charles Seeger, futur patron de Robertson et l'un des membres les plus actifs du collectif, exemplifie le changement de direction du collectif, qui va progressivement mobiliser la *folk music* après avoir constaté que les musiques d'avant-garde sont trop élitistes et étrangères aux populations qu'il souhaite toucher pour remplir la fonction désirée. Originaire d'une famille bourgeoise de Nouvelle-Angleterre, formé à la musique à Harvard et à Cologne, Seeger fonde et dirige le département musique de l'université de Berkeley entre 1914 et 1919. C'est à cette époque qu'il découvre les travaux de Marx et se forme aux sciences humaines et sociales par la lecture d'auteurs tels que Kant et Freud et des anthropologues américains Lowie et Kroeber. Seeger commence également à fréquenter les milieux socialistes et anarchistes de Berkeley, notamment plusieurs membres du syndicat *Industrial Workers of the World*. Il est licencié de Berkeley en 1919 en raison de ses idéaux pacifistes¹²⁶.

L'éveil de sa conscience politique s'accompagne du développement d'une approche fonctionnelle de la musique. Dès les années 1920, il propose d'étudier la musique en tant que processus et s'intéresse à la manière dont elle interagit avec le contexte extra-musical, autrement dit, comment la musique fonctionne dans la société,

126 R.A. Reuss, « Folk Music and Social Conscience: The Musical Odyssey of Charles Seeger », *Western Folklore*, vol. 38, n° 4, 1979.

ce qu'il définit comme une approche « systématique » en opposition à l'approche « historique », l'étude du canon, qui prédomine alors¹²⁷.

La première tentative d'usage social de la musique par Seeger et sa première femme Constance n'est pas très concluante. En 1921, la famille Seeger s'installe en Caroline du Nord et tente d'apporter la « Bonne Musique » aux « gens sans musique d'Amérique¹²⁸ » en proposant des concerts gratuits dans les écoles et les églises. Le duo orgue portable et violon des Seeger et leur interprétation du répertoire classique de Bach à Beethoven rencontre peu de succès auprès des habitants de la Caroline du Nord et, réciproquement, ils ne sont pas impressionnés par les répertoires des musiciens locaux¹²⁹.

De 1922 à 1935, Seeger enseigne la musique à l'*Institut of Musical Arts*¹³⁰ de New York et participe à la fondation et aux activités de sociétés savantes pionnières telles que la *American Musicological Society* et l'*American Society for Comparative Musicology*. En 1931, il est recruté par Cowell à la *New School of Social Research*.

S'il s'interroge très tôt sur le rôle social du compositeur de musique savante et a tenté dès 1921 d'apporter la « Bonne Musique » au peuple, Seeger, comme beaucoup de membres du *Composer's Collective*, a, au début des années 1930, une vision très négative de ce qu'il définit comme de la *folk music*, sans parler des musiques de Broadway et du jazz qu'il juge « crasseux »¹³¹. Seeger considère que la *folk music*, parce qu'elle traduirait trop souvent une forme de résilience face à l'oppression plutôt que de révolte, n'est pas adaptée à un usage politique militant. En 1934, il écrit encore dans le journal communiste le *Daily Worker*, sous le pseudonyme de Carl Sands :

127 C. Seeger, « On the Principles of Musicology », *The Musical Quarterly*, vol. 10, n° 2, 1924.

128 « music-less people of America », Seeger cité d'après, R.A. Reuss, « Folk Music and Social Conscience », *op. cit.*, p. 226.

129 A.M. Pescatello, *Charles Seeger: a Life in American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992, pp. 81-86.

130 L'actuelle Julliard School.

131 « And this new thing that was coming, called jazz, was simply filthy – it was of the gutter and the brothel and wasn't fit to pay any attention to it ». Charles Seeger dictated to Penny Seeger Cohen, April 22, 1977, cité d'après, A.M. Pescatello, *Charles Seeger: a Life in American Music*, p. 81.

Les morceaux *folk* ne conviennent pas tous au mouvement révolutionnaire. Nombre d'entre eux sont complaisants, mélancoliques, défaitistes – créés à l'origine pour pousser les esclaves à endurer leur sort – jolis, mais pas faits de la substance dont un prolétariat militant se nourrit¹³².

On note qu'il s'agit d'un jugement bien plus politique qu'esthétique. Lors d'un entretien en 1976, Seeger expliquera que :

Personne dans le Collectif ne s'intéressait à la *folk music*. Ils n'en connaissaient rien, à part la lecture des premiers chapitres des manuels scolaires, qui commençaient par l'étude de la musique grecque et de la *folk music* et passaient ensuite à la Musique¹³³.

Les premières productions du *Composer's Collective* représentent cette volonté de proposer au peuple une musique jugée plus révolutionnaire et de qualité esthétique supérieure à la *folk music* et aux musiques commerciales. Le collectif se retrouve généralement en fin d'après-midi dans divers petits locaux du bas Manhattan, loués par le parti communiste et équipés d'un vieux piano. Ils y jouent à tour de rôle leurs compositions qu'ils soumettent aux critiques du groupe. Le collectif organise également quelques concerts, monte une chorale de travailleurs et publie trois recueils de chants¹³⁴. Les deux premiers recueils contiennent des chants militants composés dans un style ultra-moderniste proche de celui d'Eisler, comme l'expliquera Seeger en 1976 :

C'était l'une des choses que nous essayions de faire dans le Collectif : utiliser des fragments de technique ordinaires d'une manière inhabituelle, parce que nous pensions que ÇA c'était révolutionnaire et donc approprié pour être utilisé par les travailleurs. Nous n'assignions pas [aux chants] ces mêmes structures de la manière habituelle, ce qui était ce que Broadway faisait. Broadway plaçait juste un certain nombre de ces formules de la manière habituelle ; mais nous prenions ces mêmes formules, les utilisions simplement de façon différente, et espérions que nous faisons quelque chose de révolutionnaire [...] [Nos compositions] incluaient des progressions harmoniques inhabituelles, mais des accords ordinaires. Ou si elles avaient des accords inhabituels, elles les plaçaient dans des schémas conventionnels. C'était le procédé que nous utilisions tout le temps. Eisler le

132 C. Sands [C. Seeger], « On Proletarian Music », *Daily Worker*, 16 janvier 1934.

133 C. Seeger cité d'après, D.K. Dunaway, « Charles Seeger and Carl Sands : The Composer's Collective Years », *op. cit.*, p. 163

134 *The Red Song Book* (1932), *The New Workers' Song Book* (1934) et *Songs of the People* (1935).

fait...¹³⁵

Seeger compose de cette manière plusieurs chants, dont « Lenin, Who's That Guy » et « Mount the Barricade ». Il est surtout influencé par les traditions savantes russes et germaniques de chants politiques, mais il possède et admire également le *Little Red Songbook*¹³⁶, recueil de chants et hymnes utilisés par les membres de l'*Industrial Workers of the World* pour promouvoir leurs idéaux politiques dans le cadre du *Labor Movement* des années 1900-1910¹³⁷. La première édition du *Little Red Songbook* contient des chants politiques internationaux comme « L'internationale » ou « The Red Flag¹³⁸ » ainsi que des chants des syndicalistes et chansonniers américains Joe Hill, Ralph Chaplin et T-Bone Slim, qui adaptent des airs traditionnels populaires.

En 1931, les membres du *Composer's Collective* reçoivent la channonnière militante Aunt Molly Jackson, de passage à New York dans le cadre d'une tournée visant à lever des fonds pour les mineurs en grève de Harlan¹³⁹. Les membres du *Composer's Collective* n'apprécient guère son utilisation de ballades et *folk songs* et, réciproquement, Aunt Molly Jackson est hermétique à leurs compositions dissonantes.

Seeger jugera dans les années 1970 que le *Composer's Collective* a échoué dans son projet de créer une « Bonne Musique » pour le prolétariat. Les événements que ses membres organisent n'attirent pas les foules et ils s'aperçoivent que les chants qu'ils composent pour leur chorale sont trop difficiles à interpréter pour des personnes n'ayant pas bénéficié d'une formation musicale approfondie ; « l'accent était mis sur écrire des choses pour qu'ils les écoutent¹⁴⁰ » explique Seeger, et pas pour qu'ils les jouent eux-

135 C. Seeger cité d'après, D.K. Dunaway, « Charles Seeger and Carl Sands : The Composer's Collective Years », *op. cit.*, p. 164.

136 Industrial Workers of the World, *The Little Red Song Book*, [1909] 1995. URL : <http://archive.org/details/TheLittleRedSongBook>. Consulté le 8 décembre 2017.

137 J. Kornbluh, *Wobblies & Hobos. Les Industrial Workers of the World, agitateurs itinérants aux États-Unis (1905-1919)*, Montreuil : l'insomniaque, 2012.

138 Hymne notamment du parti travailliste anglais chanté en général sur l'air de « O Tannenbaum ». Différent du français « Le drapeau rouge » et de l'italien « bandiera rossa ».

139 A.M. Pescatello, *Charles Seeger*, *op. cit.*, p. 114 ; R.A. Reuss, « Folk Music and Social Conscience », *op. cit.*, p. 229.

140 « the emphasis was on writing things for them to listen to. » D.K. Dunaway, « Charles Seeger and Carl Sands : The Composer's Collective Years », *op. cit.*, p. 163.

mêmes. Seeger réalisera également que l'usage du piano, instrument roi du collectif, n'est pas du tout adapté à la musique de grève :

Nous aurions dû nous asseoir en cercle et chanter accompagnés de banjos, guitares et ukulélés, sans piano en vue. Le piano est une chose qui tue. Il domine tellement la voix qu'il prend juste le dessus¹⁴¹.

Vers 1935, Seeger aurait commencé à remettre en question l'idée même du concept de « ‘ Bonne Musique ’ B majuscule, M majuscule » et à réaliser la dimension paternaliste et élitiste du projet du collectif : « Nous étions tous sur la mauvaise voie – c'était des professionnels tentant d'écrire de la musique pour le peuple et pas dans l'idiome du peuple¹⁴² »:

Oh (claque des doigts), je commençais à comprendre : les gens font la musique qu'ils veulent faire¹⁴³.

L'intérêt intellectuel de Seeger pour la *folk music* est un peu plus précoce que son idée d'en utiliser et remonte à ses premières années à la *New School for Social Research*, où il découvre les travaux de Erich Von Hornbostel par le biais de Henry Cowell. Il s'intéresse également vers 1935 aux travaux du musicologue George Pullen Jackson¹⁴⁴.

Seeger réalise progressivement le potentiel politique de la *folk music* notamment grâce à l'influence d'Aunt Molly Jackson, qu'il rencontre à nouveau en 1935, et à celle du peintre Thomas Hart Benton, qui lui fait découvrir des enregistrements commerciaux de *hillbilly music*. Sa rencontre avec les collecteurs John et Alan Lomax contribue également à son changement de regard sur la *folk music*. Autre influence, moins mentionnée dans l'historiographie, celle de sa seconde femme Ruth Crawford Seeger, une compositrice ultra-moderniste qui découvre la *folk music* américaine dans les

141 *Ibid.*, p. 164. Charles Seeger défend clairement ici le modèle d'activisme politique des *hootenannies* de son fils Pete.

142 « We were all on the wrong track – it was professionals trying to write music for the people and not in the people's idiom » Extrait d'un témoignage dicté par Seeger à Penny Seeger Cohen en avril 1977, cité dans : A.M. Pescatello, *Charles Seeger*, *op. cit.*, p. 135.

143 C. Seeger cité d'après, D.K. Dunaway, « Charles Seeger and Carl Sands : The Composer's Collective Years », *op. cit.*, p. 167.

144 Cf : Chapitre 3.

années 1920, par le biais du poète et collecteur Carl Sandburg pour qui elle réalise des transcriptions qui seront publiées en 1927 dans le recueil à grand succès *The American Songbag*¹⁴⁵.

Le glissement d'un rejet initial de la *folk music* – pensée comme une musique résiliente, impropre à la mobilisation des masses – vers une valorisation de son potentiel social et politique est partagé par d'autres membres du *Composer's Collective*, en témoigne le fait que le troisième recueil de chants publié par le Collectif en 1935, *Songs of the People*, contient, à la différence des deux premiers, une grande majorité de chants issus ou inspirés des répertoire *folk* comme « Deep House Blues ». La prise de distance avec l'approche avant-gardiste de la musique militante et l'idée de se tourner vers les musiques appréciées par le public visé, ici la masse prolétarienne, accompagne les évolutions des politiques culturelles du CPUSA et les nouveaux principes du Front Culturel, adaptés des directives du septième Congrès de l'Internationale Communiste de 1935, selon lesquels il faut mobiliser les formes culturelles populaires et nationales pour fonder une culture de lutte efficace.

Si tous deux fréquentent les mêmes milieux et sont amis de Cowell, Robertson ne semble pas connaître personnellement Seeger avant leur entretien à la Bibliothèque du Congrès au printemps 1936 et leur subséquente collaboration à la *Resettlement Administration*. Elle n'est pas directement liée au *Composer's Collective*, mais a connaissance de ses activités. Elle est également en contact avec des militants du CPUSA au *Henry Street Settlement*, ainsi qu'elle en témoignera en 1992 :

J'ai travaillé au Henry Street Settlement pendant un temps, et il y avait divers groupes communistes qui utilisaient les locaux du bâtiment. Et ils étaient toujours occupés à essayer – essayer de piéger les gens pour qu'ils s'allient avec eux, et ça m'irritait aussi beaucoup. C'était – comment s'appelait ce mouvement déjà ? Les instructions de Moscou arrivaient selon lesquelles il fallait créer un mouvement amenant au parti autant de gens d'autant de groupes différents que possible [...]¹⁴⁶.

145 A.M. Pescatello, *Charles Seeger*, *op. cit.*, p. 102.

146 S. Robertson, Numeric copy of the tape recorded interview with Sidney Robertson Cowell at her home, Shady, New York, January 3, 1992, interviewer : Peter Goldsmith, *op. cit.*

Pendant que le *Composer's Collective* cherche à inventer une musique révolutionnaire, Robertson s'occupe du programme « *social music* » du *Henry Street Settlement*. La fondatrice de ce *settlement*, l'infirmière et réformatrice Lillian Wald¹⁴⁷, avait pour but de remédier à la misère et aux conditions sanitaires désastreuses des immigrants récents – principalement des Juifs d'Europe de l'Est, des Italiens et des Irlandais – logés dans les *tenement houses*¹⁴⁸ du Lower East Side où elle travaillait comme infirmière. Le principe d'un *settlement* est d'implanter au cœur d'un quartier défavorisé un centre de services sociaux et sanitaires dont les agents résident sur place afin de s'intégrer au mieux que possible à la communauté de voisinage ; ces agents sont le plus souvent des femmes de la bourgeoisie blanche urbaine¹⁴⁹. Le *Henry Street Settlement*, que Wald fonde en 1893, est d'abord connu sous le nom de *Nurses's Settlement*. Wald et sa collègue Marie Brewster y offraient des soins médicaux et des conseils d'hygiène préventive. Le *settlement* s'est rapidement étendu grâce au don immobilier de Jacob Schiff, un riche banquier et philanthrope issu d'une famille juive de Hesse, et a créé progressivement, en plus de la clinique, des activités récréatives et des programmes de formation technique et artistique. Wald, comme la plupart des réformateurs engagés dans le mouvement des *settlements*, considérait qu'en plus d'offrir des soins médicaux, sa principale tâche était d'aider les immigrants à s'assimiler à la société américaine. Les *settlements* dont celui d'*Henry Street* sont des acteurs majeurs du mouvement d'Américanisation qui culmine dans les années 1910-1920. Le *Henry Street Settlement* est l'une des institutions pionnières de l'organisation de festivals de

147 R.L. Duffus, *Lillian Wald, Neighbor and Crusader*, New York, The Macmillan Company, 1938. ; B.W. Epstein, *Lillian Wald, Angel of Henry Street*, New York : J. Messner, 1948. ; I. Block, *Neighbor to the World: The Story of Lillian Wald*, New York : Crowell, 1969. ; *Lillian D. Wald, Progressive Activist*, ed. par. C. Coss, L.D. Wald, New York : Feminist Press at the City University of New York : Distributed by Talman Co, 1989. ; C. Coss, « Lillian D. Wald: Progressive Activist », *Public Health Nursing*, vol. 10, n° 2, 1993. ; M.N. Feld, *Lillian Wald: A Biography*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2008. ; P.M. Kaplan, *Lillian Wald: America's Great Social and Healthcare Reformer*, Gretna : Pelican Publishing Company, 2018. ; L.D. Wald, *The House on Henry Street*, New York, H. Holt and Company, 1915. ; L.D. Wald, *Windows on Henry Street*, Boston : Little, Brown, and Company, 1934. URL : <https://catalog.hathitrust.org/Record/001133350>. Consulté le 7 décembre 2017.

148 Taudis urbains où sont logés les nouveaux arrivants les plus défavorisés.

149 Cf : Chapitre 2.

danses et chants *folk* promouvant les cultures des pays d'origine des immigrants pour fonder une américanité pluri-ethnique¹⁵⁰.

Les festivals *folk* du *Henry Street Settlement* participent d'un mouvement de mise en scène valorisant les spécificités ethniques du Lower East Side auquel contribue également son développement touristique. Surtout connu pour son extrême pauvreté et la grande diversité ethnique de ses habitants, le quartier commence à attirer de nombreux touristes fascinés par les vies « exotiques, particulières et délétères » de ses habitants à partir des années 1920 et surtout dans les années 1930¹⁵¹. Les commerces et cafés juifs du quartier deviennent des destinations touristiques et des visites guidées sont organisées sous l'impulsion de l'association des Garçons de Grand Street fondée en 1920 par d'anciens habitants du quartier ayant fait fortune. Les Garçons de Grand Street entretiennent une mémoire nostalgique et très sélective de leur enfance et construisent le Lower East Side comme emblème du *self-made* man juif-américain. Ce processus accompagne un changement dans la représentation des immigrés pour lequel travaille activement le mouvement des *settlements*: d'étrangers extérieurs à la nation ils deviennent progressivement son potentiel et ses ressources en tant que minorités internes hautes en couleur¹⁵².

Au printemps 1935, Robertson avait envoyé un courrier à Helen Hall, une amie de sa famille, directrice du *Henry Street Settlement* depuis 1933¹⁵³, pour lui proposer ses services :

Je suis particulièrement intéressée par travailler avec des enfants qui ne

150 R.A. Sayles, « Cultural Development in an Immigrant Community: Arts Education Through the Settlement Movement », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 23, n° 1, 1993, p. 17.

151 S. Wasserman, « La re-création de récréations dans le Lower East Side. Restaurants, cabarets et cafés des années 1930 », *Les cahiers du judaïsme*, n° 26, 2009, pp. 64-65.

152 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

153 Helen Hall (Kellogg) est une réformatrice sociale originaire du Missouri qui étudie l'art et le « social work » à Columbia et la *New York School for Social Work*. Elle dirige le *University Settlement* de Philadelphie de 1922 à 1933 avant de remplacer Lillian Wald à la tête de la *Henry Street Settlement School* qu'elle dirigera jusqu'en 1967. Elle sert à la Croix Rouge en France pendant et après la Première Guerre mondiale et en extrême orient pendant la Deuxième Guerre mondiale. Elle est très influente dans le *settlement movement* et est nommée par Franklin D. Roosevelt membre du *Advisory Council to the Committee on Economic Security* en 1934. cf : <http://socialwelfare.library.vcu.edu/people/hall-helen/>

s'intègrent facilement dans aucun groupe, pour les éduquer à la coopération à travers un travail orchestral en musique. J'ai une expérience considérable en ce qui concerne l'arrangement de musique pour des combinaisons de toutes sortes, des harmonicas aux trombones, en plus des cordes et vents plus habituels. Le résultat musical peut être très bon, mais je pense que ce qui m'intéresse le plus est l'effet thérapeutique sur des jeunes hypertendus [...] ¹⁵⁴.

Le *Henry Street Settlement* possède une école de musique depuis 1928 ¹⁵⁵, ainsi que des programmes récréatifs pour les résidents incluant des activités musicales. En raison de ses expériences d'enseignement et ses connaissances en psychologie, Robertson est nommée directrice du programme de « musique sociale », rattaché au *settlement* et en principe indépendant de l'école de musique.

De nombreuses *settlement houses*, à l'instar de celle du *Henry Street*, possèdent des écoles de musique. Deux ans avant la fondation de celle du *Henry Street Settlement*, une enquête sur les écoles de musique des *settlements* rendait compte des conflits fréquents entre les dirigeants des *settlements* – pour qui la musique remplissait avant tout une fonction sociale – et ceux des écoles de musique, qui cherchaient à promouvoir une formation musicale d'excellence dans le but de former de futur musiciens professionnels ¹⁵⁶. L'auteur de l'enquête proposait la nomination d'un « *director of social music* » qui agirait comme médiateur et aiderait à réconcilier ces objectifs divergents :

154 S. Robertson à H. Hall, printemps 1935, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 1, Folder 14, Music Division, Library of Congress, Washington D.C. Cf : annexe III.i. pour une transcription de ce courrier.

155 A propos de l'école de musique du *Henry Street Settlement* voir : S.W. Howe, *Women Music Educators in the United States : A History*, Lanham, Md : Scarecrow Press, 2014, p. 192-193. ; Robert F. Egan, « The History of the Music School of the Henry Street Settlement », thèse de doctorat soutenue à la *New York University* en 1967. ; Erin Cunningham, « Preserving with Purpose : Narratives of Settlement Women and Historic Interiors at Hull House and on Henry Street », thèse de doctorat soutenue à *University of Florida* en 2010. ; Robert Fisher, « From Henry Street to Contracted Services : Financing the Settlement House », *Journal of Sociology and Social Welfare*, vol. 29, n° 3, 2002. ; Michelle Chen, « From Windows to Gateways on the Lower East Side : The Henry Street Settlement from the Progressive Era to the Great Society », *The Historian*, vol. 75, n° 4, 2013, pp. 760-780. ; Chapitre 8 de l'ouvrage J.E. Williams, V.M. MacLean, *Settlement Sociology in the Progressive Years : Faith, Science, and Reform*, Leiden, Boston : Brill, 2015.

156 J.D. Schenck, National Federation of Settlements and Neighborhood Centers et Settlement Music School, *Music, youth & opportunity : a survey of settlement and community music schools*, Boston : National Federation of Settlements, 1926. URL : <http://archive.org/details/musicyouthopport00sche>. Consulté le 24 juillet 2016.

Jusqu'à présent, les départements de musique se sont peu préoccupés de la musique pour les occasions sociales. Cela peut et doit être fait. Le *settlement* devrait avoir dans son personnel un directeur de la musique sociale choisi conjointement par le résident en chef et le directeur du département de musique qui devrait servir de lien entre le settlement et le département de musique¹⁵⁷.

En occupant précisément ce poste, Robertson se retrouve au milieu d'un conflit qui dure déjà depuis plusieurs années et qui oppose les directrices successives du *settlement* à celles de l'école de musique. Alors que les objectifs de la résidente en chef Helen Hall, qui avait créé le programme de musique sociale en 1933, sont de proposer des activités musicales collectives et récréatives à tous les résidents, la directrice de l'école de musique souhaite au contraire développer une formation musicale exigeante et très sélective. Violoniste européenne formée à l'académie royale de Vienne, Heidi Katz dirige l'école de musique du *Henry Street Settlement* selon le modèle sélectif des conservatoires ; elle reçoit d'ailleurs le soutien de compositeurs renommés : Gershwin, Copland¹⁵⁸ et Heifetz font partie du comité consultatif. Pour être admis, les candidats doivent montrer un engagement sérieux dans leur formation¹⁵⁹. Les prérequis pour bénéficier d'un tutorat individuel incluent l'obligation de suivre des cours de chant et d'apprendre l'italien, l'allemand ou le français. L'école dispense des cours d'harmonie, de chant, de musique de chambre, d'histoire de la musique et des instruments ainsi qu'une formation à la lutherie¹⁶⁰. Les étudiants de l'école de musique sont par ailleurs recrutés dans tout New York, ce qui éloigne encore plus l'école des objectifs sociaux du *settlement* et de son ancrage dans le quartier. Le programme « *social music* », conçu pour offrir une récréation, et donc une source de lien social et un vecteur d'américanisation, aux habitants les plus démunis du quartier quelque soit leur niveau musical, contraste avec les objectifs d'excellence individuelle de l'école de musique.

157 *Ibid.*, p. 69.

158 En 1937, l'école accueillera la toute première représentation de l'opéra *The Second Hurricane* d'Aaron Copland.

159 S.L. Green, « Controversy and Conflict in the Henry Street Settlement Music School, 1927-1935 », *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 8, n° 1, 2004, p. 75.

160 *Ibid.*

Dans un témoignage postérieur, Robertson décrira les différends qui l'opposent à la nouvelle directrice de l'école de musique, Grace H. Spofford¹⁶¹, nommée en 1935 :

Au milieu de l'année [...] toute l'activité de loisir de musique « sociale » informelle a été mise sous l'autorité de la nouvelle directrice de l'école de musique, qui ne comprenait pas la différence entre le chanter en groupe que les clubs de la *settlement house* voulaient et l'École de Musique et elle s'est mise à me harceler et me hurler dessus¹⁶².

Le conflit entre la directrice de l'École de Musique et Robertson semble avant tout lié au type de musique pratiqué dans le programme « musique sociale ». La tâche de Robertson ne consiste en effet pas à former des musiciens professionnels, mais au contraire à proposer des activités musicales appréciées par les résidents, aussi bien les enfants que les adultes, dans le but d'encourager des activités de groupe récréatives. La musique pratiquée est choisie par les résidents, tous musiciens amateurs, et ne correspond donc pas forcément au canon de « bonne musique » de la directrice de l'école.

A posteriori, Robertson jugera que l'école de musique du *Henry Street Settlement* était « la plus conventionnelle et conservatrice possible, à tous les niveaux » et qu'elle « se concentrait sur former les gens » sans aucune intention de contribuer aux objectifs sociaux du *settlement*¹⁶³: « Mais alors que les *settlements* étaient militants pour l'époque, je suppose, les écoles de musique ne l'étaient pas [...] »¹⁶⁴.

D'après ses témoignages rétrospectifs, Robertson parvient à s'attirer la sympathie et la confiance des résidents du quartier et ainsi à remplir l'un des objectifs du *settlement* : faire en sorte que les travailleurs sociaux s'intègrent au quartier et

161 G.H. Spofford était auparavant doyenne du *Curtis Institute of Music*. Elle a été formée au *Smith College* et a appris le piano au *Peabody Conservatory*. Elle recevra un doctorat de musique honoraire du *New York College of Music* en 1952.

162 S. Robertson « Autobiographical Narratives », *op.cit.* ; S.W. Howe, *Women Music Educators in the United States : A History*, *op. cit.*, p. 193.

163 « the most conventional, conservative possible, in every way », « concentrated on training people » S. Robertson à J. Warren-Findley, 1^{er} octobre 1976, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 3, Folder 49, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

164 « But while the settlements were activists for the times, I suppose, the music schools were not [...] », *Ibid.*

participent à la vie quotidienne des résidents¹⁶⁵. On sait peu de choses concernant le type de musique qu'elle emploie dans la chorale qu'elle monte pour les résidents du *settlement*, à l'exception d'une *cowboy song* collectée et popularisée par John Lomax et dont le succès surprend beaucoup Robertson :

Le seul chant qui était invariablement demandé était le chant « the buffaloes » ou « the home on the roam », comme les gamins l'appelaient parfois. Henry Street est dans un quartier qui est à 98 % juif, le reste noir et italien. Donc je n'étais pas du tout préparée à avoir un nombre si énorme de Juifs russes et polonais, aussi bien des adultes que des enfants, qui demandaient spécifiquement ce chant. Peu importe combien nous étions, « Home on the Range » était la seule chose que tout le monde connaissait invariablement. Je l'ai chanté avec un grand nombre de mamans juives de toutes tailles et formes comme une collection de bouteilles, avec le club de leurs maris plein de dignité, avec un groupe de femmes de tous âges et races attendant le début d'un cours de cuisine, avec les enfants à l'école maternelle, des garçons d'une dizaine d'années, avec un groupe de chômeurs dont beaucoup ne parlaient pratiquement pas anglais et qui pourtant connaissaient le refrain, et avec un groupe de garçons retardés¹⁶⁶.

« Home on the Range » avait rencontré tout autant de succès auprès des enfants de la *Peninsula School*, surtout issus de la bourgeoisie blanche, mais incluant hispaniques voire asiatiques :

Je l'ai d'abord utilisé avec un groupe d'enfants à la *Peninsula School*, [...] il fut bientôt joué et chanté matin, midi et soir là-bas, de la même manière¹⁶⁷.

La popularité de « Home on the Range » auprès de catégories sociales, ethniques et d'âge si diverses mène Robertson à se demander pourquoi ce chant a un tel pouvoir fédérateur et de manière liée ce qui en fait une « *American folk song* ».

Elle mentionne le rôle probable joué par la commercialisation de « Home on the Range » dans son succès, sans pour autant l'y cantonner :

Bien entendu, la radio et les films expliquent la large circulation de « Home

165 S. Robertson, « I am a small town New Yorker », [s.d.], Sidney Robertson Cowell Collection, Box 17, Folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

166 S. Robertson à J. Lomax, 1^{er} juillet 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 2, Folder 23, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

167 *Ibid.*

on the Range»; mais pourquoi cette chanson devait «prendre» avec une ampleur si extraordinairesquand tant d'autres disparaissent en chemin, je suis incapable de l'expliquer¹⁶⁸.

Pour Robertson, ce qui marque l'américanité de ce chant est sa cooptation par tous les résidents du *Henry Street Settlement* engagés de façon volontaire dans un programme d'américanisation.

Et je leur avais enseigné de magnifiques chansons lyriques britanniques de Cecil Sharp, que je trouvais merveilleuses et que les enfants chantaient docilement, mais elles n'avaient rien à voir avec la vigueur et la motivation que ces chansons américaines provoquaient¹⁶⁹.

Son intérêt pour la réception populaire d'un morceau comme « Home on the Range » témoigne de l'influence de sa formation en sciences de l'homme – notamment de sa connaissance du concept psychologique d' « inconscient collectif » et des recherches des anthropologues sur les fonctions sociales des productions culturelles. Cet intérêt témoigne aussi de son adhésion aux enjeux sociaux, voire militants, des théoriciens de la musique dont elle est alors proche.

Robertson adopte aussi à cette occasion une définition pluriethnique et dynamique de l'américanité, à l'image de celle, toujours en cours de construction, défendue par les agents progressistes de l'éducation et de l'américanisation depuis les années 1900.

168 *Ibid.*

169 S. Robertson, Numeric copy of the tape recorded interview with Sidney Robertson Cowell at her home, Shady, New York, January 3, 1992, interviewer : Peter Goldsmith, *op. cit.*

Synthèse :

La formation pluri-disciplinaire de Robertson illustre l'étroite imbrication, dans les années 1930, entre les idées nouvellement développées dans les sciences de l'homme – l'universalité de l'esprit humain, le relativisme culturel et la fonctionnalité de la culture – et les projets de fondation d'une américanité multi-culturelle intégrant les particularismes sociaux-culturels des nouveaux immigrants. Robertson est une agente du Front Culturel de par ses engagements politiques radicaux et son choix d'intégrer des institutions d'éducation et d'ingénierie sociale incarnant une approche tolérante et inclusive de l'américanisation, en opposition aux modèles nationalistes fascistes et totalitaires.

Elle considère alors que pour définir ce qu'est l'*American Folk Music*, il est possible, voire nécessaire, de prendre en compte l'opinion et les goûts des immigrants à qui s'adressent les programmes d'américanisation, car ils font eux aussi partie du peuple américain. Cette vision rompt avec l'idée de pureté ethnico- raciale défendue par les experts baignant encore dans le courant du nationalisme culturel, comme avec une approche des minorités en tant que sujets passifs à intégrer. Sa position prend en compte l'agentivité du *folk* comme le fait Cowell dans ses travaux sur les musiques « hybrides » des rues de New York et San Francisco, et comme commence à le faire Seeger qui réalise progressivement que le peuple doit avoir son mot à dire dans la définition de sa musique.

Chapitre 5 : Le cadre institutionnel des collectes du New Deal, de la Maison Blanche aux bureaux locaux de la WPA (1928 - 1941).

Entre 1936 et 1941, diverses agences du New Deal aux attributions très variées financent et organisent des collectes, publications, diffusions par les médias, récréation, éducation et promotion des politiques du New Deal de ou par la *folk music*. Des milliers de disques ethnographiques, dont beaucoup sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque du Congrès, sont gravés durant cette période grâce à des moyens d'origine publique. Ces efforts s'inscrivent dans une politique culturelle aux accents populistes : les folklores nationaux sont censés véhiculer les qualités de résistance et de dignité du peuple américain face à la crise et à la montée des tensions internationales et des extrémismes politiques. La *folk music* devient alors l'expression musicale d'un patriotisme de crise mettant à l'honneur les « gens du commun¹ ».

La première sous-partie de ce chapitre est centrée sur l'*Archive of American Folk Song* et le succès du modèle d'*American Folk Music* proposé par John Lomax, son institutionnalisation et l'influence – aussi bien dans les musiques de divertissement que dans les milieux intellectuels – de ses *cowboy songs*. L'insertion institutionnelle qu'obtient enfin Lomax est une autre preuve du succès, tardif, de son modèle. En 1934, il devient le second directeur de l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès, fondée en 1928, première institution fédérale dédiée à la sauvegarde, l'étude et la diffusion de l'*American Folk Music*. Nous retracerons les premières années d'activité des collecteurs et chercheurs associés à cette archive avant que Robertson ne le soit à son tour à partir de 1936. L'objectif sera de montrer comment s'articulent les différents modèles théoriques et objectifs de collecte des acteurs ayant contribué à la fondation de cette archive et donc aux débuts de l'institutionnalisation de l'*American Folk Music*.

La deuxième sous-partie sera consacrée à l'entrée de la *folk music* à la Maison Blanche, ou comment cet objet est mobilisé par le Président Roosevelt et surtout par la

1 « common people ». Expression du compositeur Aaron Copland.

Première Dame Eleanor Roosevelt, comme outil diplomatique et politique. Nous chercherons à déterminer quelle définition de l'*American Folk Music* se construit par leurs gestes symboliques : participation et soutien à des festivals *folk* et organisation de concerts de *folk music* principalement.

Enfin, nous exposerons le cadre institutionnel des collectes de *folk music* financées par des agences du New Deal, souvent en collaboration avec d'autres institutions publiques, pour discerner quels agents au sein de l'appareil de l'État fédéral et des États initient ou favorisent la préservation et la promotion de l'*American Folk Music*.

I. La fondation de l'Archive of American Folk Song : l'institutionnalisation d'une American Folk Music tournée vers le grand public (1928-1935).

À peu près à la même époque [c. 1930], j'ai hérité de la petite bibliothèque d'un vieil ami, qui incluait *Cowboy Songs* publié par John Lomax. Cet ouvrage comprenait trois ou quatre mélodies et était la première collecte de ce genre publiée dans ce pays [...] Dans mes cours, j'utilisais les beaux chants anglais et irlandais de la tradition britannique, en grande partie provenant des publications de Cecil Sharp et de ses amis. Elles étaient modales et belles et je pense toujours qu'il n'y a pas de plus beau répertoire de chants traditionnels dans le monde. Les enfants les aimaient aussi, et les chantaient naturellement et bien. Mais quand j'ai présenté «Home on the Range», j'ai eu une révolution sur les bras, car le chant est devenu une obsession et a été entendue presque sans arrêt dans toute l'école pendant des semaines².

Il n'y a pas que dans les cours du Conservatoire de San Francisco et de la *New School of Social Research* que Robertson explore l'univers de la *folk music*. Au tournant des années 1930, elle étudie aussi de son propre chef les travaux des folkloristes britanniques, « Cecil Sharp et ses amis », et découvre le recueil de *Cowboy Songs* de John Lomax qu'elle considère comme la première publication d'*American Folk Music*³. La découverte de ces chants de cowboys marque selon elle un moment clef dans sa carrière. Sidérée par le succès rencontré auprès de ses élèves à la *Peninsula School* par « Home on the Range », l'un des chants de cowboy publié par Lomax, elle commence alors à s'interroger sur les raisons de ce succès, à nouveau confirmé en 1935 lorsqu'elle le proposera aux immigrants juifs d'Europe de l'Est de sa chorale du *Henry Street Settlement*⁴. Pour Robertson, l'américanité de ce chant explique en grande partie la ferveur de ses élèves et pourquoi ils sont plus réceptifs à ce chant qu'aux mélodies modales britanniques. « Home on the Range » susciterait un sentiment d'appartenance, même auprès d'immigrés récents, et pas uniquement à cause du succès commercial des versions enregistrées au début des années 1930 par les grandes stars du phonographe Roy Rodgers et Bing Crosby. La découverte de *Cowboy Songs and Other Frontier*

2 S. Robertson, « Réminiscences », 1989, Sidney Robertson Cowell Collection, Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

3 Cf : Chapitre 2, sous-partie III pour Cecil Sharp, Chapitre 3, sous-partie I pour John Lomax

4 Cf : chapitre 4, sous-partie II.

Ballads conduit Robertson à commencer à noter elle-même les mélodies de vachers californiens au tout début des années 1930 et surtout, à rechercher ce qui fait l'américanité d'une musique⁵. Cette quête la conduira en 1936 à l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès. Cette archive, à laquelle la deuxième partie de la carrière de John Lomax est étroitement liée, a été fondée en 1928 par un autre collecteur-vulgarisateur dont Robertson étudiera les travaux : Robert W. Gordon. Elle constitue alors une nouvelle niche institutionnelle pour ce type de collecteurs mal insérés dans les milieux universitaires. Cette sous-partie sera consacrée aux approches de l'*American Folk Music* des collecteurs-vulgarisateurs ayant fondé cette archive.

I.1. L'Archive of American Folk Songs : une institution mêlant objectifs de recherche et de popularisation.

Entre 1928 et 1935, la création et le développement de l'*Archive of American Folk Song* dépendent des initiatives individuelles de ses deux premiers directeurs, Robert W. Gordon puis John Lomax, du soutien des directeurs de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès dont l'archive dépend et des financements privés apportés par diverses fondations, sociétés savantes et érudits fortunés⁶.

Carl Engel, directeur de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès de 1922 à 1934, et Robert W. Gordon, folkloriste formé à Harvard, mais s'étant tourné vers une carrière de popularisateur, sont ensemble à l'origine du « *Folk Song Project* » qui donnera naissance à l'*Archive of American Folk Song*. Engel est un compositeur, éditeur et musicologue de renom d'origine française, formé à l'université de Strasbourg et de Munich et proche de l'école bostonienne⁷. Il ambitionne de faire de la Division Musique, fondée au sein de la Bibliothèque du Congrès en 1897, un centre de rayonnement international pour l'étude scientifique de la musique plutôt qu'un lieu

5 S. Robertson, « Réminiscences », 1989, *op. cit.*

6 Pour une histoire de l'*Archive* cf : P. Bartis, « A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress: The First Fifty Years », thèse de doctorat soutenue à *University of Pennsylvania* en 1982.

7 Cf : chapitre 1.

exclusivement dédié à la conservation des partitions et ouvrages comme le sont la plupart des bibliothèques de musique à cette époque⁸.

La Division Musique remplit alors diverses fonctions : dépôt légal et archivage des publications de partitions et d'ouvrages sur la musique, centre de consultation pour compositeurs, chercheurs et grand public, et, à partir de 1924, représentation de concerts avec la fondation par Engel du *Coolidge Auditorium*, financé par la *Elizabeth Sprague Coolidge Foundation*⁹. La création de cette salle de concert principalement dédiée aux œuvres de musiques de chambre de compositeurs encore vivants – en 1933, une pièce de musique de chambre d'Ernest Bloch y sera donnée¹⁰ – marque un tournant important dans l'histoire de la Division Musique et de la Bibliothèque du Congrès dans son ensemble. La division n'est plus seulement un lieu de conservation de partitions, mais devient un lieu de programmation musicale. Par ailleurs, la fondation du *Coolidge Auditorium* donne lieu au vote d'une loi établissant le 3 mars 1925 le *Library of Congress Trust Fund Board*¹¹. Ce conseil composé d'officiels : le Bibliothécaire du Congrès, le secrétaire au trésor et le directeur du *Joint Committee* du Congrès chargé de la surveillance des activités de la Bibliothèque, est créé pour gérer les donations émanant de personnes privées. Le *Trust Fund Board* gèrera les donations destinées à l'*Archive of American Folk Song* qui ne bénéficiera pas de fonds publics avant 1937.

A l'image du parcours professionnel et des intérêts de Engel, la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès est avant tout dédiée à la musique savante¹². La création d'une archive dédiée exclusivement à l'*American Folk Music* au sein de cette division indique que la *folk music* est intégrée à la musique nationale tout en étant pensée comme spécifique et différente. Dans la continuité de cette nouvelle conception

8 P. Barts, « A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress : The First Fifty Years », *op. cit.*, p. 28.

9 « About the Music Division (Performing Arts Reading Room, Music Division », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/rr/perform/div-intro.html>. Consulté le 30 octobre 2017.

10 Library of Congress, *The Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1933, p. 90.

11 E.J. Aikin, « High Culture, Low Culture: The Singular Duality of the Library of Congress », in *Libraries as Agencies of Culture*, ed. par. T. Augst, W. Wiegand, Madison : The University of Wisconsin Press, 2001, p. 50.

12 P. Barts, « A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress : The First Fifty Years », *op. cit.*, p. 19.

de la Division Musique, qui développe à partir du milieu des années 1920 des entreprises de diffusion de la musique savante par le biais de concerts, retransmis de plus à la radio à partir de 1930, l'*Archive of American Folk Song* est conçue comme un centre alliant objectifs de recherche, de création de fonds et de diffusion auprès du grand public d'une *folk music* nationale. Ce faisant, l'Archive produira, par ses choix et du fait de sa légitimité institutionnelle, une définition de l'*American Folk Music*.

S'il n'a pas vraiment d'intérêt personnel pour ces musiques, Engel reconnaît l'intérêt scientifique de la fondation d'une archive dédiée à la *folk music* et la contribution potentielle de la recherche sur celle-ci aux sciences sociales. Il est au courant des collectes de *folk music* réalisées aux États-Unis et en Europe et très intéressé par les usages qu'en font les compositeurs européens¹³, à l'instar de Dvořák et Grieg. Sa vision de la *folk music* est très marquée par l'école herderienne et par la philologie allemande :

L'origine de toute musique racialement distinctive est constituée d'airs traditionnels, transmis de génération en génération, d'origine incertaine dans la plupart des cas, remontant souvent aux vagues prémices de la conscience raciale. Comme «l'étymologie comparative» - l'analyse et la comparaison des racines de mots communs ou apparentés dans différentes langues - a rendu de grands services pour obtenir une meilleure compréhension des regroupements historiques de tribus et de peuples, de même une étude comparée des *folk-songs* apporte un éclairage important à la compréhension de la civilisation humaine¹⁴.

En 1926, Engel entre en contact avec Robert W. Gordon, alors en quête d'un soutien institutionnel pour mener à bien ses collectes. Il sera le premier directeur de l'Archive. Originaire du Maine et passionné dès son plus jeune âge par les technologies de reproduction sonore, Gordon, comme Lummis et Lomax¹⁵, étudie à Harvard pour finalement se diriger vers une carrière de collecteur vulgarisateur¹⁶ ; comme Lomax,

13 *Ibid.*, p. 20.

14 C. Engel, *Alla Breve: From Bach to Debussy*, New York, G. Schirmer, inc., 1921, p. 261. C. Engel, *An Introduction to the Study of National Music: Comprising Researches into Popular Songs, Traditions, and Customs*, London : Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866.

15 Cf : chapitre 3 sous-partie I.

16 « Folk-Songs of America: The Robert Winslow Gordon Collection, 1922-1932 », The American Folklife Center, Library of Congress [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/folklife/Gordon/>. Consulté le 27 octobre 2017. ; D.G. Kodish, « 'Good friends and bad enemies' : Robert W. Gordon and American folksong scholarship », mémoire de master

c'est un élève de Kittredge. A partir de 1917, en plus d'enseigner l'anglais à l'université de Californie à Berkeley¹⁷, il collecte sur cylindre environ un millier de *folk songs* et *sea shanties* auprès de marins, de vagabonds et d'anciens détenus des fronts de mer de San Francisco et Oakland. A partir de 1923, il tient une colonne dans le magazine grand public *Adventure* intitulé « Old Songs than Men Have Sung » et consacrée à la présentation des *folk songs* qu'il collecte. Il y engage des échanges avec ses lecteurs qui lui envoient des paroles de chants et des informations sur tel ou tel morceau présenté par Gordon. Cette méthode de collecte d'informations est alors peu utilisée par les collecteurs – à l'exception de Lomax – et perçue comme peu rigoureuse par ses collègues de Berkeley. Comme Lummis et Lomax, Gordon interagit avec le public et recherche à diffuser ses travaux par des médias non académiques.

A partir de 1924, il poursuit ses collectes en Géorgie et en Caroline du Nord où il enregistre des chanteurs noirs-américains. Il diffuse et finance ses collectes grâce à un contrat avec le *New York Times Magazine* et une bourse d'Harvard, mais des soucis financiers chroniques le conduisent à chercher un soutien institutionnel plus pérenne. C'est ainsi qu'il entre en contact avec Engel en 1926. Celui-ci considère Gordon comme « une autorité dans le champ des *folk songs* américaines »¹⁸.

Deux ans plus tard, Engel lance un appel à la fondation d'une archive dédiée aux *folk songs* américaines, même s'il reconnaît que cette « tâche n'entre pas dans les fonctions régulières de la bibliothèque¹⁹ » :

Il est urgent de créer une grande collection centralisée de *folk-songs* américaines. L'endroit logique pour une telle collection est la Bibliothèque nationale des États-Unis²⁰.

soutenue à Memorial University of Newfoundland en 1977, p. 293.

17 Il entre à l'université de Californie un an après le départ de Charles Seeger.

18 « an authority in the field of American folk song », Rapport de C. Engel, 1928, in Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1928. URL : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015036944711>. Consulté le 7 août 2016.

19 « It is a task which does not come within the regular functions of library routine », *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 143.

Engel et Gordon estiment qu'une collecte représentative des matériaux *folk* du pays ne devrait pas prendre moins de cinq ans – ce qui est déjà extrêmement ambitieux – et nécessiterait un financement d'au moins cinq mille dollars par an²¹.

En juillet 1928, Gordon est nommé « *specialist and consultant in the field of Folk Song and Literature* », titre qui – pour être plus attrayant pour le grand public – est changé pour « *director of the Archive of American Folk Song* ». Il reçoit un salaire mensuel de trois cents dollars financé exclusivement par des donations privées – dont la première année des hauts fonctionnaires siégeant au *Trust Fund Board* de la Bibliothèque qui manifestent ainsi un soutien politique indirect de l'exécutif²². La Bibliothèque concède à l'Archive un bureau dans le grenier du bâtiment Jefferson.

Les objectifs du *Folk Song Project* sont multiples. La préservation de la *folk music*, supposée menacée par les médias de masse, est posée en nécessité absolue :

La préservation de ce matériel dans les endroits reculés où il prospère encore est mise en péril par la diffusion de la radio et du phonographe, qui détournent l'attention des gens de leur ancien héritage et les en rendent moins dépendants de celui-ci²³.

Les collections de l'Archive incluent pourtant aussi des feuilles de chant de musiques vaudeville et *minstrel* des années 1840-1890 – dénichées par Gordon dans des fonds négligés de plusieurs autres départements de la Bibliothèque – et des disques donnés par la compagnie phonographique Victor. Gordon entend utiliser ces sources pour étudier les influences réciproques entre musiques commerciales et *folk musics*²⁴.

Selon Gordon, les feuilles de chants de musique vaudeville et *minstrel* sont des sources permettant de reconstituer ce qu'était la *folk music* du XIXe siècle. Sa position théorique est différente de celle des folkloristes *antiquarian* et même de Lummis et Lomax pour qui la *folk music* est au contraire fondamentalement antinomique aux

21 *Ibid.*, p. 144.

22 T. Augst, W.A. Wiegand, *The Library as an Agency of Culture*, *op. cit.*, p. 55.

23 Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, 1928, *op. cit.*, p. 144.

24 Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1932, p. 323. URL : <http://www.memory.loc.gov/service/gdc/scd0002/0007/00072432472/00072432472.pdf>. Consulté le 28 octobre 2017.

musiques de masse – même si ces derniers en font eux-même commerce. Comme Gordon, beaucoup de collecteurs du New Deal, dont Robertson et Seeger, questionneront le caractère hermétique de la division entre musiques de masse et *folk music*. Avec ce projet de Gordon, la recherche entre immédiatement dans les activités de l'Archive qui ne se limitera donc jamais à n'être qu'une collection.

Engel et Gordon insistent sur la nécessité de construire l'Archive selon des méthodes scientifiques rigoureuses : « La collecte doit être menée de manière scientifique et la collection, protégée contre des usages inappropriés, doit être rendue librement accessible aux chercheurs²⁵ ». Mais l'objectif est également « de former une organisation plus étroite entre les collecteurs, à la fois amateurs et professionnels, qui pourrait assurer leur coopération dans le cadre de ce projet²⁶ ». Cet appel à une collaboration entre collecteurs « amateurs » et « professionnels » est assez inédite – on a vu que l'*American Folklore Society* rassemble plutôt des universitaires²⁷ – et annonce déjà les principes de fonctionnement des futurs projets *folk* du New Deal²⁸. Dès sa création, de nombreux folkloristes universitaires soutiennent l'Archive²⁹, même Frank C. Brown qui restera tout de même méfiant à l'idée d'y déposer ses collections³⁰. L'Archive offre l'opportunité de centraliser les matériaux collectés, alors qu'il n'existe pas encore de département de folklore dans les universités et que les folkloristes travaillent dans le cadre de divers départements de littérature, anthropologie ou musicologie³¹. Le principe de collaboration entre collecteurs et de centralisation des

25 « The collecting must be done in a scholarly manner and the collection, safeguarded against improper use, should be made freely accessible to scholars. », Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1929, p. 192.

26 «During the first year the major tasks have been (1) to attempt to form a closer organization among collectors, both amateur and professional/ that would ensure their cooperation with the project [...] », *Ibid.*

27 Cf : Chapitre 2, sous-partie I.

28 Sur les problèmes que poseront ce type de collaboration aux folkloristes universitaires de l'*American Folklore Society* durant le New Deal, cf : chapitre 5, sous-partie II.

29 Parmi ses premiers soutiens : Marius Bardeau du musée national du Canada, Philippe Barry (université de Cambridge), Frank C. Brown (Duke University), George Lyman Kittredge de Harvard, Howard W. Odum (University of North Carolina), Dorothy Scarborough (Columbia), Newman I. White (Duke).

30 Cf : Chapitre 2, sous-partie III pour une discussion sur les réticences de Brown à partager ses sources avec d'autres collecteurs.

31 Le folklore n'est pas encore fondé comme une discipline à part entière. À l'exception d'une chaire de folklore créé en 1920 pour Martha W. Beckwith au Vassar College, le premier cursus de folklore ne sera créé qu'en 1939 à l'université de Chapel Hill et la première thèse de folklore soutenue en 1948

matériaux est donc présent comme objectif dès les premières années de l'Archive, même s'il ne prendra toute son ampleur qu'à partir du milieu des années 1930, dans le cadre du New Deal.

« L'attrait de ce projet pour les citoyens faisant preuve de civisme devrait être triple – musical, littéraire et patriotique³² ». Aux deux principaux courants scientifiques d'étude de la *folk music* – musicologie et folklore littéraire – auxquels s'adresse l'Archive, Engel et Gordon ajoutent un « attrait patriotique ». Dès 1930, une société savante fait en effet appel à l'Archive pour assembler une collection de chants pour la fête du bicentenaire de George Washington. L'*American Folk Music* d'État est ainsi immédiatement mise au service d'une célébration mémorielle patriotique³³.

Conformément aux missions générales de la Bibliothèque du Congrès, l'Archive assume une mission d'expertise en ce qui concerne ses spécialités : ses deux premiers directeurs sont sollicités par le bureau des *copyrights* dans le cadre de divers litiges concernant les droits d'auteur de morceaux commercialisés³⁴.

L'Archive est aussi un centre très innovant en raison de la nature même des matériaux qu'elle abrite³⁵. A l'exception d'un enregistrement phonographique d'un discours de Guillaume II précieusement conservé dans le coffre fort du Bibliothécaire du Congrès Herbert Putnam depuis 1904 et d'une collection de bandes perforées pour piano mécanique constituée au début des années 1900, la Bibliothèque du Congrès ne possède pas de collection d'enregistrements sonores. En 1925, la Bibliothèque reçoit une donation de la *Victor Talking Machine Company* comprenant un phonographe électrique « Art-Victrola », remplacé en 1927 par le modèle « Orthophonic », et cent

par Stith Thompson. L'« institut de *folk music* » de l'université de Caroline du Nord est fondé en 1931. George Herzog fonde les *Archives of Folk and Primitive Music* à l'université Columbia en 1936.

32 « The appeal of the project to public-spirited citizens should be threefold – musical, literary, and patriotic », Library of Congress, « Annual Report of the Librarian of Congress », 1929, *op. cit.*, p. 193.

33 Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1930.

34 N. Cohen, « Robert W. Gordon and the Second Wreck of "Old 97" », *The Journal of American Folklore*, vol. 87, n° 343, 1974.

35 Cette innovation est précédée au sein de la Division Musique par l'acceptation et la conservation de la collection d'instruments servant aux concerts de musique de chambre.

disques réalisés par la compagnie. A la fin des années 1920, Gordon y dépose environ mille cylindres qu'il a lui même collecté, dont ceux enregistrés en Californie entre 1923 et 1926 ainsi que les dossiers de correspondances et de notes de ses publications pour l'*Adventure magazine*³⁶.

Dès ses premières années, l'Archive est donc à la fois une institution de recherche et un centre de diffusion et promotion de la *folk music* innovant à destination des chercheurs, mais aussi du grand public et d'acteurs économiques externes au monde académique ; cette dualité s'applique aussi aux profils professionnels de Gordon et surtout de son successeur, John Lomax, et à leur modèle d'*American Folk Music*.

I.2. John et Alan Lomax à la direction de l'*Archive of American Folk Song*

Jusqu'en 1937, l'Archive n'est financée que par des donations privées, ce qui est l'une des causes principales du licenciement de Gordon en 1932, car au plus fort de la crise, les donations se font rares³⁷. D'autres sources signalent aussi un désaccord entre Gordon et ses supérieurs quant à la mission du directeur de l'Archive. En homme de terrain, Gordon aurait été peu enclin au travail d'archivage et de gestion administrative de l'Archive – en particulier de recherche de donateurs – ce qui aurait causé le mécontentement de Putnam et Engel³⁸. Cela traduit une certaine ambiguïté dans la définition des missions du directeur de l'Archive.

Son successeur, John Lomax, qui lui aussi est un homme de terrain, mais aussi de réseaux, parvient à obtenir en 1933 des financements des fondations Rockefeller et Carnegie lui permettant d'acheter du matériel d'enregistrement, d'organiser des campagnes de collecte, de lancer des projets de collaboration entre collecteurs et ainsi d'élargir significativement les fonds de l'Archive.

36 D. L. Leavitt, « Recorded Sound in the Library of Congress », *Library Trends*, 1972, pp. 53-55.

37 De plus, l'une des principales donatrices jusque là, Annie Bloodgood Parker historienne amateur et mélomane de la vieille bourgeoisie de Pennsylvanie proche d'Engel, vient de décéder. Library of Congress, *Report of the Librarian of Congress*, 1932, *op. cit.*

38 D.G. Kodish, *Good Friends and Bad Enemies*, *op. cit.*

Nous avons quitté Lomax dans les années 1910, au moment où son recueil de *Cowboy Songs* recevait un succès notable et où il dirigeait l'*American Folklore Society* et fondait sa sous-branche texane³⁹. Sans diplôme ni statut universitaire, la position de Lomax dans les cercles du folklore universitaire restait néanmoins précaire. A la fin des années 1910, il travaillait comme administrateur, puis comme banquier et quittait progressivement le monde du folklore⁴⁰.

Ce n'est qu'en 1932 qu'il reprend ses activités de collecte. Très touché par l'impact économique de la Grande Dépression et par un marasme personnel causé par le décès de son épouse, il est encouragé par son fils John Jr. Lomax à reprendre ses tournées de conférence. Il recommence également à vendre son recueil de *Cowboy Songs* par correspondance.

John Lomax sollicite Gordon en 1932 pour trouver des dates de conférences. En mai 1933, Lomax – qui obtient par ailleurs un contrat avec une maison d'édition pour publier un nouveau recueil de *folk songs* – remplace Gordon et est nommé « Honorary Consultant and Curator » de l'Archive pour un salaire mensuel d'un dollar symbolique⁴¹.

Dès l'été 1933, il part sur le terrain, assisté par son autre fils, Alan Lomax. Entre 1933 et 1935, ils enregistrent plusieurs centaines de disques dans une large partie du Sud des États-Unis, du Kentucky à la Louisiane et de la Géorgie au Texas⁴². La collection qu'ils constituent définira durablement la *folk music* américaine pour le grand public, elle repose sur les théories personnelles de John Lomax à cette époque. Il reprend plusieurs aspects de la définition *antiquarian* de la *folk music* : selon lui celle-ci « fleurit » dans des milieux ruraux, isolés et coupés de la modernité ; il est en conséquence urgent de la collecter. Il considère néanmoins qu'une collection exhaustive

39 Cf : chapitre 3, sous-partie III.

40 En 1919, il publie chez Macmillan un autre ouvrage de chants de cowboys, cette fois sans accompagnement musical, qui ne rencontre par le même succès que son précédent. J.A. Lomax, *Songs of the Cattle Trail and Cow Camp*, New York : The Macmillan company, 1919.

41 N. Porterfield, *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948*, Urbana : University of Illinois Press, 1996.

42 La littérature sur les campagnes de John et Alan Lomax ne manque pas. Pour les récits factuels les plus complets voir les travaux de leurs biographes, Porterfield pour John et Swed pour Alan. *Ibid.* ; J. Szwed, *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, London : William Heinemann, 2010.

d'*American Folk Music* relève de la gageure, car des *folk songs* continuent d'être inventées continuellement⁴³. Il élargit également la notion d'*American Folk Music* en y incluant des musiques encore marginales dans les travaux de la plupart des autres collecteurs. L'objectif de la campagne de l'été 1933 est ainsi de collecter de la *Negro folk music* profane⁴⁴. L'idée d'une nécessaire « homogénéité de pensée et d'expérience »⁴⁵ conduit John et Alan Lomax à enregistrer des détenus noirs dans les *States Prison Farm* ségréguées de plusieurs États du Sud. Les répertoires de chants de ces détenus seraient, selon John Lomax, préservés de l'influence du phonographe, de la radio, du jazz urbain et, puisque les prisons sont ségréguées, de la musique des Blancs :

Le but de notre voyage était d'enregistrer sur des disques permanents en aluminium ou en celluloïd, à déposer à la Bibliothèque du Congrès, les *folk songs* des Noirs - des chants qui dans le phrasé musical et le contenu poétique sont très différents de ceux de la race blanche, moins contaminés par l'influence blanche ou par le jazz noir moderne⁴⁶.

Il recherche la musique la plus rude et simple, la plus authentiquement noire⁴⁷. C'est pour cette raison que lui et son fils se tournent vers les répertoires profanes : « Ce sont des 'chansons pécheresses', des chants qui de façon définitive les relient à leur ancienne vie barbare⁴⁸ », selon lui menacés par l'influence des « Noirs éduqués » « educated negroes » :

l'association quotidienne avec les Blancs et l'éducation moderne s'avèrent désastreuses pour le chant *folk* des Noirs [...] De plus, avec la plupart des ministres et professeurs noirs du sud pressant leurs adeptes d'abandonner les vieux chants, un flot de jazz et d'hymnes de gospel clinquants fait irruption⁴⁹.

43 J.A. Lomax, A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, NY : Dover Publication Inc., [1934] 1994, p. xxvii.

44 Cf : Chapitre 3, sous-partie III pour une discussion sur l'exclusion des *Negro Folk Music* profanes.

45 « homogeneity of thought and experience », Cf : chapitre 3, sous-partie I pour l'adhésion de John Lomax à une représentation communaliste de la *folk music*.

46 J.A. Lomax, « 'Sinful Songs' of the Southern Negro », *The Musical Quarterly*, vol. 20, n° 2, 1934, p. 181.

47 B. Filene, *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000 ; J. Hirsch, « Modernity, Nostalgia, and Southern Folklore Studies: The Case of John Lomax », *The Journal of American Folklore*, vol. 105, n° 416, 1992. ; P.B. Mullen, *The Man who Adores the Negro: Race and American Folklore*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.

48 « They are « sinful songs », songs that definitely connect them with their former barbaric life », J.A. Lomax, « 'Sinful Songs' of the Southern Negro », *op. cit.*, p. 183.

49 J.A. Lomax, A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, *op. cit.*, pp. xxx-xxxi.

La *Negro Folk Music* telle que présentée par John Lomax traduit ainsi une conception essentialiste, ségrégée et évolutionniste de la *folk music*, une représentation nostalgique du vieux Sud des plantations et un rejet des Noirs urbains ou éduqués⁵⁰.

De plus, il glisse d'une vision communaliste agrarienne où les *folk songs* sont collectivement créées dans le cours d'activités librement exécutées et transmises aux enfants par leurs aînés à sa préservation dans des communautés mono-genrées, sans reproduction interne, artificiellement constituées par l'arrachement d'individus à leur communauté d'origine, au sein desquelles les *folk songs* sont liées à l'organisation sociale imposée d'un travail forcé. Le fait qu'il applique ce modèle aux Noirs plutôt qu'aux Blancs est explicite quant à l'idée en arrière plan du Noir comme historiquement et intrinsèquement esclave.

En 1934, John et Alan Lomax repartent dans les pénitenciers pour Noirs et collectent également des ballades childiennes d'une grand-mère blanche du Tennessee, des chants d'Indiens et de Mexicains au bord du Rio Grande et d'Acadiens dans le Sud de la Louisiane. Les Lomax sont les premiers collecteurs à s'intéresser aux musiques francophones de Louisiane, ils sont uniquement précédés sur ce terrain par les compagnies phonographiques : Columbia enregistre « Allons à Lafayette » par Cleoma Breaux et Joseph Falcon en 1928⁵¹. Selon John Lomax, les musiques qu'ils enregistrent en Louisiane sont soit « d'origine indigène », soit des « survivances de sources françaises⁵² ». Les Acadiens auraient d'ailleurs conservé un mode de vie très français : « la vie rurale de cette partie de la Louisiane reste nettement française dans les manières et le parler⁵³ ». Pour les chants mexicains, leur travail tel qu'ils le conçoivent

50 Cf : plus loin dans ce chapitre pour une discussion des méthodes de collecte de Lomax dans les pénitenciers telles qu'observées par Sidney Robertson en juin 1936. Pour une analyse des positionnements idéologiques de Lomax vis-à-vis de la ségrégation cf : J. Hirsch, « Modernity, Nostalgia, and Southern Folklore Studies », *op. cit.*

51 Cf : « Whatever the Public Wants » et « The Formation of a Regional Folk Canon » in, S. Le Menestrel, *Negotiating Difference in French Louisiana Music. Categories, Stereotypes, and Identifications*, Jackson : University Press of Mississippi, 2015.

52 « carry-overs from French sources », J.A. Lomax, « Archive of American Folk Song », in Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1934, p. 122.

53 « the rural life of that section of Louisiana remains distinctly French in manners and in speech. », *Ibid.*

consiste aussi à sauvegarder les « survivances de l'Espagne traditionnelle⁵⁴ ». Comme pour les *Negro folk songs*, ces chants méritent d'être collectés car ils représentent l'essence ethnique des populations concernées, fondée sur la pureté supposée de leurs origines.

Avec sa nomination à la tête de l'*Archive of American Folk Song*, John Lomax reprend aussi sa carrière de popularisateur en mettant à profit ses contacts dans l'industrie du spectacle pour la relancer. Depuis la fin des années 1920, en effet, son recueil *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* était devenu une source de référence pour les cowboy chantants de la radio et d'Hollywood. Au début des années 1930, un des morceaux de son recueil, « Home on the Range », est devenu tellement populaire que Lomax regrette de ne pas en avoir déposé les droits d'auteur.

L'un des premiers musiciens à enregistrer ce morceau est le cowboy chantant de la radio Jules Verne Allen⁵⁵ en 1928. Allen possède un exemplaire du recueil de Lomax et réinterprète un grand nombre de ses morceaux, dont « Home on the Range » – les chants compilés par Lomax forment une part majeure de son répertoire. L'année suivante, le morceau est réenregistré par le cowboy d'Hollywood Ken Maynard, puis en 1933 par la grande star Bing Crosby. En 1934, Lomax est appelé en tant qu'expert dans un procès visant à déterminer les droits d'auteur sur ce chant suite à la plainte d'un entrepreneur de spectacle d'Arizona qui en avait déposé une version en 1905. L'enquête refuse d'attribuer le droit d'auteur à l'entrepreneur et atteste que « Home on the Range » a initialement été publié en 1874, signé par son auteur. Lomax ignorait l'existence de cette publication lorsqu'il a collecté ce chant qu'il présentait comme traditionnel. Les conclusions du procès soulignent également que les versions postérieures à la publication du recueil de Lomax reprennent sa version qui devient donc la référence⁵⁶.

54 « survivals of traditional Spanish », *Ibid.*, p. 120.

55 Le principal recueil de chant signé par Jules Verne Allen figurera dans la bibliographie de Sidney Robertson et Alan Lomax. Cf : A. Lomax, S. Robertson, *American Folk Song and Folk Lore : A Regional Bibliography*, Progressive Education Association, 1942.

56 « Home on the Range », *The Ballad Index Copyright 2018 by Robert B. Waltz and David G. Engle* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.fresnostate.edu/folklore/ballads/R193.html>. Consulté le 7 novembre 2016.

L'histoire de « Home on the Range » montre bien à quel point la carrière de Lomax est étroitement imbriquée à l'industrie du spectacle.

Le recueil *American Ballads and Folk Songs*, qu'il co-publie avec son fils Alan Lomax en 1934 pour une maison d'édition new-yorkaise grand public, reprend les mêmes procédés éditoriaux que son recueil de chants de cowboy de 1910 et s'inscrit explicitement en rupture avec les publications académiques et l'approche philologique childienne. Au lieu de proposer un référencement exhaustif des diverses variantes d'un même chant, les Lomax sélectionnent et reconstruisent des versions « composites » susceptibles de plaire au plus grand nombre⁵⁷. Ils sont confrontés à une forte concurrence sur le marché des recueils de chants, puisque plusieurs cowboys chantants en publient également. C'est par exemple le cas de Gene Autry, qui dans son premier recueil publié en 1933, cite d'ailleurs John Lomax comme le principal auteur faisant autorité sur le sujet des *cowboy songs*⁵⁸.

Lomax sait aussi tirer profit de sa proximité avec le monde du spectacle, auquel il emprunte certaines stratégies commerciales. La plus importante et la plus novatrice de la part d'un collecteur est la promotion non plus seulement des *folk songs*, mais aussi des *folk singers* qu'il « découvre ». De façon similaire à celle dont les compagnies de disques promeuvent les artistes qu'ils enregistrent pour les séries *Old Time* et *Race Records*, Lomax construit et utilise l'image du vrai *folk-singer* noir et/ou rural pour promouvoir ses travaux de collecte.

La construction d'un *folk singer* par John Lomax rencontrant le plus de succès par John Lomax est celle de Leadbelly, de son nom légal Huddie Ledbetter. John et Alan Lomax le rencontrent dans le pénitencier d'Angola et sont immédiatement séduits par le répertoire et le jeu de guitare douze cordes de ce détenu. L'année suivante, Leadbelly les rejoint à New York et les accompagne dans leur tournée de conférence pour interpréter en direct les *folk songs* qu'ils ont collectées devant les membres de sociétés savantes et

57 J.A. Lomax, A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, *op. cit.*, p. xxix.

58 M. Fenster, « Preparing the Audience, Informing the Performers: John A. Lomax and Cowboy Songs and Other Frontier Ballads », *American Music*, vol. 7, n° 3, 1989, p. 273.

d'universités⁵⁹. Afin de donner à Leadbelly l'image d'un authentique *Negro folk-singer* – simplet autant que dangereux – Lomax l'affuble d'un costume rayé de détenu et manipule son répertoire pour n'en conserver que les chants les plus distinctement noirs à ses yeux. Lomax obtient un contrat chez Columbia pour Leadbelly grâce au cowboy chantant Tex Ritter qu'il avait rencontré à l'université du Texas dans les années 1920. Suite à un conflit financier entre les deux hommes – Lomax empochait presque la totalité des gains des concerts de Leadbelly – leur collaboration cesse en 1935. La relation entre Lomax et Leadbelly exemplifie les logiques de domination culturelle et économique généralement à l'œuvre entre entrepreneur blanc et artiste noir à cette époque⁶⁰. Lomax défend alors le système de la ségrégation raciale, son père était un petit propriétaire d'esclaves et il n'est pas favorable à ce que les Noirs obtiennent un statut social et politique égal à celui des Blancs. S'il admire ses compétences musicales, Lomax traite Leadbelly comme son serviteur – celui-ci occupe d'ailleurs les fonctions de chauffeur et de cuisinier lorsqu'il n'est pas sur scène. Lomax ne comprend pas pourquoi Leadbelly quitte sa tutelle alors qu'il le traitait selon lui comme un membre de sa famille, et l'autorisait à dormir sur une paillasse au pied de son lit.

Lomax met également en scène une représentation héroïque de son métier de collecteur de *folk music* et n'hésite pas à donner de sa personne pour promouvoir son travail. En 1935, suite à la signature du contrat avec Columbia, lui et Leadbelly jouent leurs propres rôles et mettent en scène leur rencontre dans un film promotionnel, présenté comme un film d'information, diffusé en première partie de séance dans les cinémas⁶¹. Contrairement à Gordon, qui bien que vulgarisateur n'utilisait ni *folk-singers* romantisés ni auto-héroïsation pour promouvoir ses travaux, Lomax pousse alors à leur

59 La première représentation de Leadbelly a lieu pour la *Modern Language Association of America* en 1934. J.A. Lomax, « Archive of American Folk Song », in Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1935.

60 De nombreux ouvrages analysent la relation entre Leadbelly et John puis Alan Lomax, cf : B. Filene, *Romancing the Folk*, *op. cit.* ; M. Hamilton, *In Search of the Blues*, New York : Basic Books, 2008. ; Y. Taylor et H. Barker, *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York : W. W. Norton, 2007.

61 « March of Time Series, Episode : Leadbelly », [film, video], *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/item/jots.200017541/>. Consulté le 31 octobre 2017. Cf : Annexe V.iii. Pour une capture d'écran de ce film promotionnel et un lien pour son visionnage en ligne.

paroxysme les techniques de vente de l'*American Folk Music* – arrivant même à surpasser Charles « Don Carlos » Lummis.

John Lomax mène ses activités de producteur et de promoteur de l'*American Folk Music* en mettant à profit son nouveau statut institutionnel. Sur le terrain, il parvient notamment à entrer dans les prisons ségréguées, en dépit de la méfiance des gardiens, grâce à une lettre officielle de la Bibliothèque du Congrès certifiant son statut⁶². Son poste à l'Archive l'aide également à relancer ses activités de conférencier. Son approche vulgarisatrice et commerciale ne semble alors pas entrer en contradiction avec le prestige de la Bibliothèque et la revendication de scientificité de l'Archive.

Les contacts de Lomax dans les sociétés savantes lui permettent d'assurer une certaine régularité dans les donations à l'Archive permettant l'achat de matériel d'enregistrement et le financement de ses campagnes de collecte. En 1934, il obtient par exemple des fonds de la fondation Carnegie sur les recommandations du *American Council of Learned Societies*⁶³.

Au début de l'année 1935, l'Archive ne dispose toujours que d'une seule machine enregistreuse. Dans son rapport, Lomax appelle à l'acquisition d'une machine supplémentaire afin de remplir les objectifs de collaboration de l'Archive :

Il faut donner les moyens à plus d'un « recording group » de se rendre sur le terrain avec l'équipement approprié, sous la direction d'une seule agence et avec une méthode d'action unifiée⁶⁴.

Le projet de collaboration entre collecteurs se concrétise finalement à l'été 1935, au moment où Lomax obtient une seconde machine. La campagne d'enregistrement

62 N. Porterfield, *Last Cavalier*, *op. cit.*, p. 299.

63 Ce conseil a été fondé en 1919 pour représenter les États-Unis dans l'Union Académique Internationale. Il s'agit d'une fédération d'organisations d'enseignement et de recherche dont l'objectif est « l'avancement des études humanistes dans tous les domaines des sciences humaines et sociales et le maintien et le renforcement des sociétés nationales consacrées à ces études ». « the advancement of humanistic studies in all fields of the humanities and social sciences and the maintenance and strengthening of national societies dedicated to those studies ». « History », *ACLS American Council of Learned Societies* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.acls.org/about/history/>. Consulté le 1 novembre 2017.

64 Lomax, « Archive of American Folk Song », in Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, 1934, *op. cit.*

menée par Zora Neale Hurston, Mary Elizabeth Barnicle et Alan Lomax en Géorgie, Floride et dans les îles Bahamas est novatrice de par les terrains de collecte choisis, et systématise l'usage de la machine enregistreuse et de la prise de note ethnographique. Nous allons présenter en plus grand détail cette campagne qui illustre des formes de coopérations relativement nouvelles que nous retrouverons plus tard pendant le New Deal.

Alan Lomax, alors âgé de 20 ans et ayant fait ses armes de collecteur auprès de son père, découvre les travaux de l'anthropologue, folkloriste et écrivaine noire-américaine Zora Neale Hurston et décide de lui écrire pour proposer une collaboration. Originnaire d'Eatonville en Floride, ville administrée et habitée exclusivement par des Noirs, Hurston a été formée à l'anthropologie au *Barnard College* et à l'université de Columbia sous la direction de Franz Boas et Ruth Benedict. Elle est aussi une figure centrale, bien qu'atypique, de la *Harlem Renaissance*. Contrairement à Alain Locke⁶⁵ et ses partisans qui soutiennent l'idée selon laquelle les Noirs-Américains, pour s'émanciper et fonder un art noir conforme au modernisme de l'époque, devraient élever leur culture et la raffiner en conformité avec le canon savant, Hurston défend que le folklore noir est déjà du grand art en lui-même⁶⁶. Cette vision du folklore des classes populaires noires-américaines comme une forme artistique n'ayant rien à envier aux productions culturelles des élites – blanches comme noires – fait écho à la formation anthropologique de Hurston et aux théories du relativisme culturel développées de manière pionnière par son mentor, Franz Boas. Entre 1928 et 1932, elle conduit de nombreuses enquêtes sur le folklore de sa région natale de Floride, ainsi qu'en Louisiane, dans les Bahamas et à Haïti⁶⁷.

65 Intellectuel et auteur de la *Harlem Renaissance* assez classiciste.

66 R.E. Hemenway, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, Urbana : University of Illinois Press, 1977. ; M.E. Lyons, *Sorrow's Kitchen: The Life and Folklore of Zora Neale Hurston*, New York : Collier Books ; Toronto : Maxwell Macmillan Canada ; New York : Maxwell Macmillan International, 1993. ; P. Bordelon, « New Tracks on Dust Tracks: Toward a Reassessment of the Life of Zora Neale Hurston », *African American Review*, vol. 31, n° 1, 1997. ; R.W. Croft, *A Zora Neale Hurston Companion*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 2002. ; L.A. Duck, « 'Go There Tuh Know There': Zora Neale Hurston and the Chronotype of the Folk », *American Literary History*, vol. 13, n° 2, 2001. ; L.B. Litwin, *Zora Neale Hurston: « I've Been in Sorrow's Kitchen »*, Berkeley Heights, NJ : Enslow Publishers, 2007. ; D.G. Plant, *Zora Neale Hurston: A Biography of the Spirit*, Westport, Conn. : Praeger Publishers, 2007.

67 Pour une analyse de son ouvrage *Mules and Men* paru en 1935 et synthétisant ses travaux, cf : *Mules and Men: An E-Text Edition* [site internet], [s.d.]. URL : <http://xroads.virginia.edu/~ma01/grand->

Hurston répond favorablement à la requête d'Alan Lomax, mais c'est Mary Elizabeth Barnicle qui suggère que tous trois fassent équipe. Barnicle, issue d'une famille d'origine irlandaise du Massachusetts et formée à la littérature à l'université de Brown et au *Bryn Mawr College*, enseigne alors la littérature anglaise et le folklore à l'université de New York. Elle mène également des activités militantes et fait de son appartement à Greenwich Village l'un des hauts lieux du nouveau milieu musical et politique new-yorkais associant des militants de gauche à des musiciens construits comme *folk* ou noirs comme Aunt Molly Jackson, Josh White ou Paul Robeson⁶⁸.

Leur association leur permet de mettre en commun leurs financements respectifs : Barnicle apporte quelques fonds de l'université de New York, Hurston de sa bourse de la fondation Julius Rosenwald et Alan Lomax utilise une partie des subventions obtenues par son père ainsi que la machine enregistreuse de l'Archive⁶⁹. Les trois collecteurs se retrouvent à Brunswick, Géorgie, au début du mois de juin 1935 et débutent leur campagne équipés de deux voitures – Lomax et Barnicle dans l'une et Hurston dans l'autre pour éviter d'attirer l'attention des forces de l'ordre du Sud ségrégué – d'une machine enregistreuse de l'Archive, d'un appareil photo et de matériel de cuisine. Ce partenariat entre un collecteur-vulgarisateur texan encore novice, une folkloriste littéraire new-yorkaise et une anthropologue noire-américaine de Floride est tout à fait inhabituel. Non seulement ils ont des origines sociales et des formations intellectuelles différentes, mais c'est surtout la première fois qu'une équipe interraciale est formée pour collecter sur le terrain.

Si Alan Lomax est officiellement à la tête de l'expédition – du moins du point de vue de son père et du nouveau directeur de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès Oliver Strunk – c'est Hurston qui organise le voyage, décide des lieux de collecte et prend contact avec les informateurs noirs. Elle est la plus expérimentée des trois en matière d'enquête de terrain. Hurston a développé des méthodes de collecte très particulières : d'une part en travaillant sur des individus qu'elle connaît et d'autre part en

jean/hurston/chapters/siteintroduction.html. Consulté le 13 mars 2016.

68 « Cadle, Mary Elizabeth Barnicle. Papers of Mary Elizabeth Barnicle Cadle, 1915-1978: A Finding Aid », *Oasis Catalog Harvard Library* [site internet], [s.d.]. URL :

<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~sch00486>. Consulté le 24 août 2016.

69 J. Szwed, *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, op. cit., p. 79.

prenant part aux activités culturelles qu'elle étudie – ce qu'on appellerait aujourd'hui observation-participante. Ses méthodes de terrain particulières – où ses statuts de chercheuse, d'informatrice et de *folk* sont volontairement brouillés – impactent sa relation avec Lomax et Barnicle et sa place au sein de l'équipe où elle joue à la fois le rôle d'enquêtrice, d'informatrice et parfois même d'objet, puisqu'elle chante pour la machine enregistreuse⁷⁰.

Dans un courrier adressé à son père pour réclamer des fonds supplémentaires pour poursuivre l'expédition – il a reçu cent dix-sept dollars de la bibliothèque du Congrès et le manque de financement est un problème majeur de l'équipe tout au long de leur campagne – Alan Lomax fait le compte-rendu du travail accompli durant un mois de collecte en Géorgie et Floride:

Pour l'instant nous avons réalisé 75 disques double-face des types d'enregistrements suivants : *Spirituals*, chants de marin, *ring-shout*⁷¹, contes populaires (*folk tales*), *jumping dances*, chants de travail, *guitar picking*, chants *minstrels*, prière, sermons⁷²

On note la grande variété des matériaux collectés : des musiques instrumentales, des chants a cappella, des contes et sermons, des musiques religieuses et profanes, des musiques considérées alors comme de l'authentique *folk music* (« ballads », « chanteys », « ring-shouts » etc.), mais aussi des musiques issues de répertoires commerciaux dont le statut *folk* est encore largement discuté (*minstrel songs*).

Alan Lomax donne de nombreux détails sur les musiques enregistrées et raconte qu'il a été arrêté par un policier dans un quartier noir d'Orlando, emprisonné, interrogé, puis finalement relâché. Selon Lomax, les policiers d'Orlando « travaillent avec acharnement pour empêcher que ce bel endroit soit envahit de criminels et de

70 *Mules and Men: An E-Text Edition* [site internet], *op. cit.*

71 Forme de culte chrétien noir-américain considérée comme ancienne et liée à des pratiques semi-clandestines.

72 Alan Lomax à John Lomax, 1^{er} juillet 1935, Miami, Floride. Reproduite dans : R.D. Cohen, *Alan Lomax, Assistant in Charge: The Library of Congress Letters, 1935-1945*, Jackson : University Press of Mississippi, 2011.

vagabonds⁷³ », mais aussi pour éviter la présence d'agitateurs politiques. Il ne raconte cependant pas à son père ses mésaventures avec le shérif de Maitland, ville du comté d'Orange, limitrophe d'Eatonville. Ce dernier l'arrête après que lui et Barnicle – sur les conseils de Hurston et malgré leur réticence initiale – se sont grimés de noir pour éviter que la police entrave leur travail. Cet incident montre à quel point mensonges, mise en scène et déguisement sont partie intégrante des méthodes de collecte de Hurston, méthodes qu'elle applique aussi dans sa vie publique et ses relations avec ses professeurs et mécènes blancs. Dans un superbe numéro de *signifying* – l'art de survie des Noirs consistant en la manipulation des Blancs – Hurston non seulement persuade ses collègues blancs de se livrer à une mascarade *blackface*, mais réussit à convaincre le policier qui les arrête pour cette mascarade de les relâcher⁷⁴.

Les relations entre Hurston et Barnicle se détériorent rapidement durant le voyage notamment en raison de leurs divergences politiques : Barnicle est proche du parti communiste, alors que Hurston l'abhorre. Les deux femmes sont également en concurrence pour s'attirer l'affection du jeune Alan Lomax, sans doute pour faire bénéficier leurs carrières du statut et de la réputation de son père⁷⁵. L'équipe se sépare début juillet, Lomax et Barnicle poursuivent la campagne dans les Bahamas tandis que Hurston retourne à New York. L'élément déclencheur de la séparation intervient lorsque Barnicle photographie un petit garçon noir en train de manger une pastèque, ce qui exaspère Hurston en raison de la charge raciste de ce fruit qui symbolise la simplicité d'esprit des anciens esclaves⁷⁶. Lomax prend la défense de Barnicle, mais dans un

73 « [...]are making every effort to keep this beautiful place from being overrun with criminals and hoboos », *Ibid.*, p. 5.

74 J. Szwed, *Alan Lomax : The Man Who Recorded the World*, op. cit., p. 81.

75 C'est en tout cas ce dont Hurston accuse Barnicle dans un courrier adressé à John Lomax : “Miss Barnicle is not the disinterested friend of yours that you think. If she has her wish, Allan [sic] will not be back with you for years to come, if ever. She is trying to get him something to do so that he will not return to college this year but will stay here in New York. For one thing, she has a certain attachment to the boy, and the next, she is trying to build herself a reputation as a folklorist thru the name of Lomax. [...] ». Z.N. Hurston à John Lomax, 16 septembre 1935, « ACE - Zora Neale Hurston », *Association for Cultural Equity* [site internet], [s.d.]. URL : http://www.culturalequity.org/currents/ce_currents_zhn_letters.php. Consulté le 2 novembre 2017.

76 « Blacks and Watermelons - 2008 - Question of the Month », *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University* [site internet], [s.d.]. URL : <https://ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/question/2008/may.htm>. Consulté le 2 novembre 2017.

courrier à Oliver Strunk fait l'éloge de Hurston et reconnaît son inestimable contribution au succès de la campagne :

Mademoiselle Hurston, qui a été, pour ainsi dire, notre guide et interprète en Georgie et Floride, qui nous a conduit à enregistrer des chants et chanteurs qu'elle avait elle-même découverts, n'a pas pu, pour diverses raisons, venir avec nous à Nassau ; mais nous nous disons que jusqu'au moment où elle nous a laissé, elle a été presque entièrement responsable du grand succès de notre expédition et de notre venue dans les Bahamas⁷⁷.

La campagne d'enregistrement de Lomax et Barnicle dans les îles Bahamas marque une étape importante dans l'élargissement des zones géographiques documentées dans les collections de *l'Archive of American Folk Song*. Les îles Bahamas, sous domination anglaise depuis le XVII^e siècle, sont en dehors des frontières nationales états-uniennes. Après la guerre de Sécession, beaucoup de planteurs du Sud ruinés s'y sont réfugiés avec leurs esclaves, ces derniers y ont été automatiquement affranchis en vertu de l'*Emancipation Act* de 1833. La ségrégation raciale est en revanche toujours de vigueur lorsque Lomax et Barnicle s'y rendent.

Pendant leur enquête en Floride, l'équipe est entrée en contact avec des Noirs des Bahamas. Alan Lomax a alors fait part à son père du potentiel que représentait selon lui une excursion dans ces îles :

Vous voyez, chez le Bahaman, complètement coupé comme il l'est de ses compatriotes blancs par l'attitude des colons anglais, vous avez le mélange des cultures anglaises et africaines à son premier stade – une situation probablement reproduite en Amérique à la fin du XVIII^e et début du XIX^e siècle. Dans les Bahamas nous touchons à la racine des choses et puisque c'est à une si courte distance de nous il serait dommage de ne pas l'y poursuivre⁷⁸.

Cette expédition dans les îles Bahamas est motivée par une quête des origines des musiques noires-américaines et le désir d'enregistrer des musiques évoquant « les jours simples de l'humanité » ainsi qu'il décrit les musiques que Barnicle et lui

77 A. Lomax à O. Strunk, 3 août 1935. Lettre reproduite dans R.D. Cohen, *Alan Lomax, Assistant in Charge, op. cit.*, p. 9.

78 A. Lomax à J. Lomax, 1^{er} juillet 1935, *Ibid.* p. 6.

enregistrent un soir sur l'île d'Andros⁷⁹. Lomax observe cependant que les Bahamiens continuent de créer de nouveaux chants : « Ici, vous voyez, il y a une culture *folk* vitale, vivante et fluide et le collecteur vit dans un état continu de confusion et d'excitation⁸⁰ ». Il ne semble pas relever la contradiction entre ses observations et son discours primitiviste, à moins qu'il ne distorde les premières pour ne pas contredire l'approche de son père.

L'expédition dans les îles Bahamas prend fin de manière abrupte en août 1935. Alan Lomax passe plusieurs jours alité avec une infection à l'oreille et plus tard, le commissaire de l'île Andros, surprenant Lomax et Barnicle en train de prendre des notes sur l'industrie de la pêche à l'éponge, les soupçonne d'être des agitateurs politiques et leur ordonne de quitter l'île. Leur intérêt pour cette industrie fait écho aux engagements politiques de Barnicle et à ceux, en formation, d'Alan Lomax.

Au début du mois de septembre, de retour aux États-Unis, Barnicle et Lomax continuent de collecter de la *folk music*, cette fois à New York. Dans l'appartement de Barnicle à Greenwich Village, ils enregistrent les *protest songs* d'Aunt Molly Jackson⁸¹, chanteuse et porte-parole de la lutte des mineurs d'Harlan, Kentucky. Aunt Molly Jackson s'est installée dans le Lower East Side sur l'invitation d'un comité envoyé par Theodore Dreiser à Harlan pour enquêter sur les conditions des travailleurs. Depuis 1931, menacée par les forces de l'ordre à Harlan – et aussi, selon Alan Lomax, rejetées par les habitants qui lui reprochent ses excès d'alcool – elle voyage dans tout le pays pour lever des fonds et militer pour la reconnaissance du bien-fondé des luttes syndicales des mineurs de Harlan. Ses chansons sont alors sa principale arme de persuasion.

Comme les Lomax avec Leadbelly, Barnicle prend Aunt Molly Jackson sous son aile, l'invite à faire des performances dans ses cours de ballades à l'université de New

79 « simple days of mankind », A. Lomax cité d'après J. Szwed, *Alan Lomax : The Man Who Recorded the World*, *op. cit.*, p. 85.

80 « Here, you see, there is a live, flowing, vital folk culture and the collector lives in a continual state of confusion and exhilaration », Alan Lomax à Oliver Strunk, 3 août 1935, R.D. Cohen, *Alan Lomax, Assistant in Charge*, *op. cit.*, p. 10.

81 Nous avons vu au cours du chapitre 4 qu'elle exerce aussi une influence sur Charles Seeger.

York et l'affuble d'un costume de scène avec une pipe en épi de maïs évoquant ses origines modestes et rurales et son caractère irrévérencieux ; avec l'aide du département de théâtre de son université, elle lui confectionne un ruban à cheveux, un tablier et une capeline. Aunt Molly Jackson se prête volontiers au jeu et participe à la mise en scène de son authenticité *folk*⁸². Les enregistrements de Jackson seront plus tard déposés à l'*Archive of American Folk Song*.

Durant les premières années de l'*Archive of American Folk Song*, plusieurs évolutions dans les pratiques de collecte voient ainsi le jour. En tant qu'agence de moyens, l'Archive permet et encourage la collaboration entre collecteurs et offre un lieu pour centraliser les matériaux collectés. Les collecteurs qui y sont associés, ses deux premiers directeurs Robert Gordon et John Lomax, mais aussi Alan Lomax, Mary Elizabeth Barnicle et Zora Neale Hurston ont tous des statuts assez particuliers, sinon marginaux : deux collecteurs vulgarisateurs en marge du monde académique, un jeune novice formé par son père, une folkloriste engagée politiquement et une anthropologue noire-américaine aux méthodes de collecte très singulières.

L'Archive, en tant que premier département de la Bibliothèque du Congrès dont la tâche est de conserver des enregistrements sonores, est aussi l'institution autour de laquelle l'usage de l'enregistrement se généralise, non plus seulement par les anthropologues, pionniers de son usage, mais aussi par les folkloristes de formation littéraire.

C'est également au sein de cette institution que se développe une nouvelle synthèse des définitions éparses de l'*American Folk Music* dominée par le modèle de John Lomax alliant une vision passéiste et primitiviste à un désir d'américaniser et de populariser la notion en se focalisant sur des répertoires encore jugés impropres à la collecte par bon nombre de ses pairs, comme c'est le cas pour les *Negro folk songs* profanes ou les musiques des francophones de Louisiane.

82 J. Szwed, *Alan Lomax : The Man Who Recorded the World*, op. cit., pp. 86-91.

Les méthodes de collecte des matériaux formant la base des fonds de l'Archive sont hétéroclites et témoignent de la collaboration entre collecteurs de profils variés. Les approches folklorique et anthropologique se rencontrent alors et seront bientôt rejointes par celle de la musicologie. Ce sont également les collecteurs associés à l'Archive, en premier lieu John Lomax, mais aussi son fils et Barnicle, qui récupèrent les méthodes de promotion de l'industrie musicale en construisant à leur tour d'authentiques *folk-singers* servant à légitimer leurs travaux. C'est le triple objectif de l'Archive, à la fois centre de recherche, agence de moyens et institution visant la diffusion et l'usage patriotique de l'*American Folk Music*, qui participe à toutes ces évolutions.

L'*Archive of American Folk Song* est alors en passe de devenir un lieu de passage incontournable pour les chercheurs s'intéressant à la *folk music*, comme en témoignent les parcours de Sidney Robertson et de son futur patron Charles Seeger qui tous deux convergeront vers cette institution entre 1935 et 1936. Comme eux, les futurs collecteurs du New Deal travailleront presque toujours en collaboration avec l'Archive, qui deviendra une des institutions centrales des projets *folk* lancés au sein du gouvernement fédéral à partir de 1936.

II. La *folk music* à la Maison Blanche : Un outil de communication politique et diplomatique (1933-1940).

Le 26 janvier 1933, cinq semaines avant sa première investiture à la présidence, le gouverneur de New York, Franklin D. Roosevelt, reçoit le Bun Wright's Fiddle Band dans sa résidence secondaire de Warm Springs, Géorgie. Le groupe composé de six musiciens (deux violons, une guitare harpe et trois banjos) interprète à sa demande le morceau *Soldier's Joy*⁸³. La rencontre est filmée et photographiée par la presse⁸⁴. Entre 1934 et 1941, le couple présidentiel multiplie ce type de gestes symboliques et cérémoniels en faveur de la *folk music* américaine. Pour la première fois, des concerts sont organisés à la Maison Blanche sous l'intitulé de *folk music* : neuf entre 1933 et 1941, dont l'un, en 1939, à l'occasion de la visite du roi et de la reine d'Angleterre⁸⁵.

Cette volonté d'inclure la *folk music* dans la culture officielle est largement relayée dans les médias : presse écrite, radio et cinéma parlant. Le président Roosevelt rend publique sa passion pour les chants de marin et déclare alternativement que sa *folk song* favorite est « Home on the Range » ou « Yellow Rose of Texas »⁸⁶; ce qui participe à la construction de son image de président proche du peuple.

En plus des musiciens *folk*, les Roosevelt invitent également à la Maison Blanche des collecteurs, des organisateurs de festivals et des employés du gouvernement impliqués dans les projets *folk* du New Deal. Ils y organisent des concerts, des séances d'écoute d'enregistrement de terrain et des conférences. Avec la *folk music*, ce sont donc aussi ses experts qui entrent à la Maison Blanche. Si le choix de ces musiciens et de ces experts doit une large part au hasard des rencontres et des

83 « 'Soldier's Joy': An American Classic », *American Memory Project, Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <http://lcweb2.loc.gov/afc/afccc/soldiersjoy/>. Consulté le 30 décembre 2017.

84 *Times Ain't Like They Used to Be: Early American Rural & Popular Music, from Rare Original Film Masters (1928-1935)* [dvd], Shanachie Entertainment, United States, 2000.

85 Sur les concerts à la Maison Blanche à l'époque des Roosevelt cf : E.K. Kirk, *Music at the White House: A History of the American Spirit*, Urbana : University of Illinois Press, 1986. ; M.A. Davidson, « Recording the Nation: Folk Music and the Government in Roosevelt's New Deal, 1936–1941 », thèse de doctorat soutenue à University of California, Santa Cruz en 2015. URL : <http://escholarship.org/uc/item/7960b6qq>. Consulté le 6 avril 2016 ; *Folk Music in the Roosevelt White House: A Commemorative Program Presented by the Office of Folklife Programs at the National Museum of American History*, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1982.

86 « Facts & Figures: FDR », *FDR Presidential Library & Museum* [site internet], [s.d.]. URL : <https://fdrlibrary.org/fdr-facts>. Consulté le 18 avril 2018.

relations personnelles, l'examen de qui est invité et surtout ré-invité va nous donner une première vision de ce qu'est la *folk music* pour le couple Roosevelt et donc de ce qui oriente la vision officielle et le projet politique de l'action gouvernementale.

Eleanor Roosevelt joue un rôle particulièrement important dans la promotion de la *folk music* qui s'inscrit dans le cadre de la révolution de la communication politique lancée par le couple présidentiel : les causeries au coin du feu de FDR diffusées à la radio et écoutées par des millions d'auditeurs en sont la manifestation la plus fameuse. L'un des outils majeurs d'exposition publique de la *folk music* sont les chroniques *My Day* que la Première Dame écrira six jours par semaine de 1935 à 1962 et qui seront notamment publiées dans le *New York Times* ; ces chroniques illustrent la véritable fonction politique qu'Eleanor Roosevelt assigne de manière inédite à la position d'épouse du Président⁸⁷.

Dès le 12 août 1933, Eleanor Roosevelt assiste à la deuxième édition du *White Top Folk Festival* organisé par Annabel Morris Buchanan et John Powell. La couverture par la presse de ce déplacement officiel promeut le festival à l'échelle nationale. Quelques mois plus tard, Buchanan et Powell donnent une conférence à la Maison Blanche. Ils sont les premiers experts invités par les Roosevelt.

La définition de l'*American Folk Music* que propose Powell relève du courant anglo-centré et *antiquarian* exacerbé par ses positions politiques nativistes. Elle est fondée sur une stricte exclusion raciale et ethnique : la seule musique à même de donner « une expression adéquate à l'âme de notre race » est selon lui blanche et anglo-américaine⁸⁸. La programmation de son festival applique ce principe : aucun musicien

87 D.B. Craig, *Fireside Politics: Radio and Political Culture in the United States, 1920-1940*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2005. ; B. G. Stewart, « FDR and his Masterful Fireside Chats », Brent G. Stewart, *Twentieth Century Political Historian* [site internet], 17 janvier 2012. URL : <https://brentgstewart.com/2012/01/17/fdr-and-his-masterful-fireside-chats/>. Consulté le 18 février 2017.

Sur le rôle des chroniques *My Day* dans la promotion de la *folk music*, cf : P. Gough, *Sounds of the New Deal: The Federal Music Project in the West*, Chicago : University of Illinois Press, 2015., pp. 23-27. H. Beasley. *Eleanor Roosevelt and the Media: A Public Quest for Self-Fulfillment*, Urbana: University of Illinois Press. 1987.

88 Cf : chapitre 1, sous-partie III.

noir n'y figure. Buchanan⁸⁹ veut quant à elle « établir une discrimination entre le type de *hill billy* bas de gamme et celui qui a une vraie valeur musicale ou littéraire⁹⁰ » :

La franchise élisabéthaine peut être tolérée [...] la vulgarité est interdite. Le festival *folk* n'est pas concerné par les produits de la rue, des pénitenciers ou du caniveau ... des normes élevées ne peuvent pas aller de pair avec une démocratie pure et simple⁹¹.

Elle fait certainement référence aux collectes de John Lomax dans les pénitenciers pour Noirs⁹² et à son intérêt pour « les chants des classes inférieures et exclues, les filles bannies de la société, le toxico, le forçat, le récidiviste et le clochard⁹³».

Ce parti-pris de ne programmer que des musiciens blancs moralement irréprochables et d'exclure toute musique commerciale comme le *hillbilly*⁹⁴ conduit Powell et Buchanan à refuser de nombreux musiciens locaux : ils éliminent par exemple un banjoïste utilisant des plectres en métal, qu'ils jugent trop contaminé par le jazz. Certains membres du public local sont eux aussi exclus soit parce que noir – le festival est bien sûr ségrégué – soit parce que trop pauvres pour payer les quatre cents d'admission⁹⁵.

89 B.C. Malone, D. Stricklin, *Southern Music/American Music*, Lexington, Ky. : University Press of Kentucky, 2015, p. 184.

A. M. Buchanan, « The Fonction of a Folk Festival », *Southern Folklore Quarterly*, vol. 1, n° 1, 1937.

90 « We must learn to discriminate between the cheap « hill billy » type and that which has true musical or literary worth. », cité d'après D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine: The Politics of Culture in an American Region*, 1995., p. 228.

91 Buchanan, 1937, cité d'après R. Cantwell, « Feasts of Unnaming : Folk Festivals and the Representation of Folklife », in *The 1987 Smithsonian Festival of American Folklife: An Ethnography of Participant Experience*, ed. par. R. Bauman et al., 1988. URL : <http://xroads.virginia.edu/~drbr/cantwell.html>. Consulté le 8 mars 2017.

92 Dès 1933.

93 « songs of the down-and-out classes, – the outcast girls, the dope fiend, the convict, the jail-bird, and the tramp », J.A. Lomax, « Some Types of American Folk-Song », *The Journal of American Folklore*, vol. 28, n° 107, 1915, p. 3.

94 A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York : Oxford University Press, 2004.

Cf: Chapitre 3, sous-partie II.

95 D.E. Whisnant, *All That Is Native and Fine*, op. cit., p. 207.

Si les Roosevelt ont offert une tribune nationale à Powell et Buchanan⁹⁶, ces derniers ne seront jamais réinvités et Eleanor Roosevelt ne retournera pas à leur festival. La *folk music* que le couple présidentiel souhaite promouvoir telle qu'elle apparaît dans les discours publics de la Première Dame ne correspond pas à ces critères archaïsants, Anglo-centrés et racistes. Eleanor Roosevelt va être prompt à recruter un entourage d'experts *folk* plus adéquat auquel elle fera appel à plusieurs reprises.

À partir de 1936, année du lancement des premiers projets *folk* du New Deal, les experts en *folk music* conviés à la Maison Blanche sont tous associés plus ou moins directement à ces projets et pour la plupart employés dans une agence ou une institution publique. Dès septembre 1936, les enregistrements de terrain eux-mêmes sont présentés à Eleanor Roosevelt. Ces enregistrements issus des collectes de John Lomax dans les prisons ségréguées pour l'AAFS, font l'objet d'une pré-sélection par Robertson alors agent de la RA, puis d'une sélection finale par des officiels du *Federal Writer's Project* de la WPA⁹⁷.

A partir de janvier 1937, Eleanor Roosevelt soutient Sarah Gertrude Knott⁹⁸, fondatrice du *National Folk Festival*⁹⁹, festival associé aux projets *folk* du New Deal¹⁰⁰ et dont la programmation promeut une vision pluriethnique de l'*American Folk Music*. Eleanor Roosevelt assiste à plusieurs éditions de ce festival et en est la *National's Honorary Chair* en 1938¹⁰¹.

96 Eleanor Roosevelt arrange même une série d'émissions de radio animée par Powell pour y présenter : « la vraie *folk music*, qui vient des mêmes sources que le parler anglais, et qui remonte à au moins deux siècles pour être authentique » / « which comes from the same sources as English speech, and which goes back at least two centuries to be authentic ». Citée d'après C. S. Anderson, « A First Lady in a False Kingdom: A Curious Convergence on White Top Mountain », *Herald Courier*, mars 2010. URL : http://www.heraldcourier.com/archives/a-first-lady-in-a-false-kingdom-a-curious-convergence/article_e4209fcf-53cf-5deb-ad39-3e24796137cf.html. Consulté le 30 décembre 2017. :

97 S. Robertson, Rapport d'activité, 23 septembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

98 E. Roosevelt, « My Day », 27 janvier 1937.

99 Sur ce festival cf : chapitre 6, sous-partie III.

100 Robertson fera des enregistrements de l'édition de 1937 à Chicago. Cf : Chapitre 6, sous-partie III.

101 M.A. Williams, *Staging Tradition: John Lair and Sarah Gertrude Knott*, Urbana : University of Illinois Press, 2006., p. 56.

Le 12 mars 1938, lors d'un déplacement officiel dans le Nouveau-Mexique pour visiter le centre communautaire de la *National Youth Administration* à Los Lunas, elle est accueillie par un orchestre du *Federal Music Project* « composé principalement d'orgues à bouche (harmonicas) avec une guitare et un autre instrument à cordes » qui « jouaient des chansons américaines et espagnoles ». Selon Eleanor Roosevelt : « Ces Hispano-Américains conservent leurs *folk songs* et apprennent aussi des chants en anglais »¹⁰². Cinq ans après sa rencontre avec les organisateurs du *White Top Folk Festival*, la première dame en est arrivée à promouvoir une représentation ouvertement pluri-culturelle de l'*American folk music*.

Six mois plus tard, elle fait part de son intérêt pour un manuscrit de deux anciens *Negro spirituals* jamais publiés :

Nous devrions vraiment nous intéresser davantage à la préservation de toutes les vieilles chansons, qu'il s'agisse de Negro Spirituals ou des premières *folk songs* blanches¹⁰³.

A l'occasion de la visite du roi et de la reine d'Angleterre le 8 juin 1939, les Roosevelt organisent un concert de « musique américaine » à la Maison Blanche. Le roi George VI et la reine Elizabeth sont les premiers souverains britanniques à visiter officiellement les États-Unis. L'objectif de cette rencontre est de consolider les relations diplomatiques entre les deux pays dans un contexte international très tendu où la menace de guerre en Europe se précise. Cet événement promeut l'alliance anglo-américaine auprès d'une opinion publique américaine très méfiante envers l'engagement des États-Unis dans une guerre européenne.

En avril, alors qu'ils recevaient le prince et la princesse héritiers de Norvège dans leur résidence de Hyde Park, ils avaient opté pour un programme musical donné par la *Norwegian Folk Dance Society* de New York. Souligner la présence d'une minorité d'origine norvégienne aux États-Unis et la valeur accordée à leur tradition culturelle et musicale permet de fonder la solidarité politique entre les deux pays à

102 « consisting mainly of mouth-organs (harmonicas) with a guitar and another stringed instrument » ; « was playing American and Spanish songs » ; « These Spanish-American people preserve their folk songs and also learn songs in English », E. Roosevelt, « My Day », 12 mars 1938.

103 E. Roosevelt, « My Day », 2 septembre 1938.

l'heure où Hitler fait pression sur les pays scandinaves pour qu'ils entrent dans un pacte de non agression avec l'Allemagne, pacte que la Norvège rejette dans les semaines qui suivent¹⁰⁴.

Pour la réception officielle des chefs d'État britannique à la Maison Blanche, le choix de mettre en avant la *folk music* américaine est plus ambigu, mais rappelle également les liens culturels profonds entre les deux pays¹⁰⁵.

Pour la programmation, Eleanor Roosevelt fait appel à son ami personnel Adrian Dornbush, ancien directeur de la *Special Skills Division* de la *Resettlement Administration*, et son ex-adjoint Charles Seeger devenu depuis directeur adjoint du *Federal Music Project* de la *Work Project Administration* pour coopérer avec l'organisateur habituel des événements musicaux de la Maison Blanche¹⁰⁶, Henry Junge¹⁰⁷. La Maison Blanche ne gère pas elle-même ses événements musicaux et ne dispose pas d'un budget pour le faire. Depuis la présidence de Théodore Roosevelt, la responsabilité de la sélection des musiciens non rétribués qui s'y produisent est assumée par l'entreprise *Steinway & Sons*, qui offre également deux pianos en 1903 puis 1938. Bien que le nouveau piano de 1938 soit décoré de scènes de la vie musicale américaine au caractère clairement *folk* – « Indian Ceremonial Dance », « Virginia Reel », « New England Barn Dance », « Black Folk Music » et « Cowboy Songs »¹⁰⁸ – Henry Junge, violoniste allemand octogénaire assumant cette charge de conseiller musical de la Première Dame depuis vingt-cinq ans, représente l'institution classique euro-centrée et son enthousiasme pour la *folk music* reste très modéré : « un soupçon de ballades du

104 La princesse de Norvège se réfugiera à Washington après l'invasion de son pays par les Nazis. FDR maintiendra un très fort soutien à la monarchie norvégienne jusqu'à sa mort.

105 Pour la construction initiale de la *folk music* américaine comme anglo-centrée, cf : Chapitre 2. Cecil Sharp, l'un des pionniers de la collecte des musiques anglo-appalachiennes, a été précepteur musical des enfants royaux britanniques dans les années 1910.

106 Sous FDR cette responsabilité s'étend aussi aux événements officiels de la résidence de Hyde Park.

107 Le projet *folk* de la RA est conçu autour de l'idée selon laquelle la pratique de la *folk music* est à même d'encourager un esprit coopératif. Seeger conçoit la *folk music* comme une forme culturelle vivante et « hybride », dans le même sens que Cowell, et rejette l'approche de Powell et Buchanan.

Cf : Chapitre 6, sous-partie II.

108 E.K. Kirk, *Music at the White House*, *op. cit.*, pp. 240-242.

Kentucky, tout comme une bonne bouteille de whisky du Kentucky, me fait déjà suffisamment d'effet¹⁰⁹. ».

Dornbush et Seeger doivent composer avec lui et les autres conseillers de la présidence. Junge est plutôt hostile à l'idée de présenter au roi et à la reine d'Angleterre un concert de *folk music*, style musical qu'il juge trop grossier pour plaire aux souverains. Lors de la dernière répétition avant le concert, un des conseillers artistiques de la Maison Blanche – probablement Junge – apostrophe Seeger alors qu'un groupe de vingt danseurs de *clog* (claquettes rurales), la *Soco Gap Square Dance Team* menée par le musicien et collecteur d'Asheville Bascom Lamar Lunsford, répètent leur chorégraphie : « Monsieur Seeger, nous ne pouvons simplement pas présenter cela à Leurs Majestés. Vous devez faire quelque chose à ce sujet; le bruit est insupportable¹¹⁰ ». Seeger feint de prendre en compte la remarque du conseiller, mais s'empresse de rassurer les danseurs : « Si quelqu'un vous dit que le (bruit du) sabot est trop fort, ne faites pas attention à lui. C'est magnifique¹¹¹. »

C'est Eleanor Roosevelt qui a imposé l'inclusion de *folk music* au concert :

mon mari et moi avons pensé que nous devrions essayer de montrer au roi et à la reine quelque chose qu'ils n'auraient pas à la maison. L'opéra ne serait pas nouveau pour eux; et nous avons pensé qu'il serait intéressant de les divertir avec certains des arts populaires américains. Pour la même raison, nous avons essayé de leur donner de la nourriture américaine pendant qu'ils étaient avec nous¹¹².

La programmation finale du concert traduit une certaine forme de compromis entre la vision élitiste de Junge et la volonté d'Eleanor Roosevelt de présenter aux

109 « a little of Kentucky ballads, like a fine bottle of Kentucky whiskey, goes a long way with me », Junge cité d'après *Ibid.*

110 « Mr. Seeger, we just can't present this to Their Majesties. You've got to do something about it ; the racket is unbearable », C. Seeger, A.G. Tusler, A.B. Schuursma et al., *Reminiscences of an American Musicologist Oral History Transcript : Charles Seeger*, Los Angeles : Oral History Program, University of California, Los Angeles, 1972. URL : <http://archive.org/details/reminiscencesofa00seeg>. Consulté le 6 octobre 2015., p. 263.

111 « If anyone speaks to you about the clog being too loud, don't you pay any attention to them at all. It's magnificent », *Ibid.*, p .263

112 E. Roosevelt, *This I Remember*, New York : Harper & Brothers, 1949. URL : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.185019>. Consulté le 18 avril 2018, p. 187.

souverains anglais de la musique typiquement américaine, mais en même temps implicitement liée à l'héritage musical anglais¹¹³.

La partie *folk music* du programme, de loin la plus importante, s'ouvre avec trois *spirituals* de la chorale North Carolina Spiritual Singers organisée dans le cadre du *Federal Music Project* de la *Work Project Administration*. L'importance est double : d'une part il s'agit d'un chœur noir ce qui reste encore relativement récent à la Maison Blanche, d'autre part c'est une promotion du travail culturel de la WPA¹¹⁴.

Le collecteur Alan Lomax – qui est alors *Assistant in Charge* de l'*Archive of American Folk Song* – interprète ensuite trois chants de cowboys. Lomax a été sollicité par Seeger, car ce dernier n'a pas réussi à recruter un cowboy chantant¹¹⁵. Il semble que ce soit d'une part à cause de difficultés logistiques et d'autre part faute de pouvoir les rétribuer ; on sait que le Président avait protesté pendant la préparation du concert devant une évaluation d'environ 1300\$ pour avoir un cowboy chantant¹¹⁶. Le bricolage conduisant Alan Lomax à combler le manque bien qu'il ne soit pas expert en chants de cowboy montre bien à quel point il est devenu impossible de se passer de ce répertoire.

C'est ensuite au tour des Coon Creek Girls, groupe de *hillbilly* très populaire du Kentucky, de chanter trois *folk songs*. Ce groupe professionnel est à vocation commercial, il illustre l'entrée du répertoire *hillbilly* dans le champ des musiques acceptées comme *folk*.

113 « A Program of American Music », 8 juin 1939, *FDR Presidential Library* [site internet] URL : https://fdrlibrary.org/documents/356632/390886/royal_programofmusic.pdf. Consulté le 18 avril 2018.

114 Herbert Hoover a été le premier président à inviter une chorale religieuse noire à la Maison Blanche, les fameux Fisk Jubilee Singers. E.K. Kirk, *Music at the White House*, *op. cit.*

115 « J'ai entendu parler du concert quand ils ont décidé de m'inviter parce qu'ils ne pouvaient pas mettre la main sur un cowboy chantant. Ils savaient que je chantais des ballades que mon père avait recueillies, alors ils m'ont invité à en chanter »

« I heard about the concert when they decided to have me because they couldn't lay their hands on a cowboy singer. They knew I sang ballads that my father had collected, so they invited me to perform. » « Folk Music in the Roosevelt Era From a 1981 Interview of Alan Lomax by Ralph Rinzler », *Association for Cultural Equity* [site internet],

http://www.culturalequity.org/currents/ce_currents_rooseveltera.php.

116 E.K. Kirk, *Music at the White House*, *op. cit.*, p. 118.

La Soco Gap Square-Dance Team danse sur cinq autres *folk songs*. Sans être commercial à proprement parlé, ce style très moderne est en plein développement avec la création de nombreuses figures acrobatiques. Il se développe en particulier au sein du festival d'Asheville de Lunsford où il va susciter l'électrification de guitares et l'usage en général de matériel d'amplification¹¹⁷.

Le programme de « musique populaire » se limite à une chanteuse dont le roi d'Angleterre, qui souhaitait entendre sa chanson « When the Moon Comes over the Mountain », a demandé la présence. Kate Smith, « The First Lady of Radio », chanteuse contralto qui débute sa carrière à Broadway, interprète trois chansons populaires dont deux sont écrites et composées par des musiciens professionnels de Broadway dans les années 1930, la troisième étant une chanson irlandaise composée en 1910.

Le programme classique s'ouvre avec la contralto noire-américaine Marian Anderson. Cantatrice extrêmement reconnue en Europe, égérie de Sibelius, qualifiée par Toscanini de voix du siècle, Anderson a connu des difficultés à s'imposer dans les États-Unis de la ségrégation. Quelques mois auparavant, elle a été l'occasion d'un mouvement majeur guidé par la *National Association for the Advancement of Colored People* contre les Filles de la Révolution Américaine et le système scolaire de l'État de Washington qui avait refusé sa programmation. Eleanor Roosevelt a contribué discrètement, mais décisivement à ce mouvement qui a débouché par un concert public inédit devant le *Lincoln Memorial* rassemblant soixante-quinze mille personnes et diffusé nationalement à la radio. Cet événement a fait d'Anderson une icône nationale. De plus, la construction promotionnelle de Marian Anderson comme une fille du peuple restée simple malgré le succès dû à son immense talent correspond à la version New-dealienne du rêve américain. Sa présence au concert pour les souverains britanniques, arrangée pendant ce mouvement, a un poids politique qui soulève d'ailleurs quelques protestations : Junge reçoit des courriers de plaintes de partisans de la ségrégation qui semblent ignorer ou rester indifférents à la présence de la chorale noire de la WPA.

117 En 1942, Alan Lomax commentera une piste accompagnée à la guitare électrique de la Soco Gap dans la toute nouvelle collection de disques de *folk music* publiée par la Bibliothèque du Congrès par l'affirmation : « This is American folk music, 1942 ». p. 13.
Anglo-American Shanties, Lyrics Songs, Dance Tunes and Spirituals. From the Archive of American Folk Song [disque], ed. par Alan Lomax, Library of Congress, Washington D.C., 1942, p. 13.

Comme pour son premier concert à la Maison Blanche en 1935, Eleanor Roosevelt a demandé à Anderson d'interpréter des *spirituals*. Si celle-ci en inclut toujours à son répertoire, dans les arrangements néo-classiques de Burley et d'autres compositeurs noirs notables, elle rechigne à y être cantonnée et impose l'Ave Maria de Schubert, un de ses grands airs, au côté de deux *spirituals*¹¹⁸. On voit clairement le statut ambigu des *Negro spirituals* dans les années 1930 qui d'une part relève toujours incontestablement du champ *folk* dans les interprétations de chorales comme les North Carolina Spiritual Singers, mais d'autre part ont fait l'objet depuis les Fisk Jubilee Singers d'un développement savant qui les intègre à la musique savante¹¹⁹.

Le baryton américain à succès Lawrence Tibbett interprète pour finir deux morceaux du répertoire international, l'un du Russe Tchaikovsky, l'autre de l'Autrichien Joseph Marx, et un morceau du compositeur américain Oley Speaks.

Après le concert proprement dit, l'U.S. Marine Band joue « God Save the King » et « The Star Spangled Banner »¹²⁰.

L'ordre d'apparition des musiciens représentant les « trois idiomes » de musique américaine répond à une hiérarchisation classique évoquant une représentation évolutionniste de la musique. La *folk music* est implicitement présentée comme l'origine des musiques populaires et savantes.

S'il est fait mention dans le programme de musiques américaines non anglophones : « En outre, certaines autres minorités nationales et raciales ont créé de nouveaux hybrides, les Français dans le Sud-Est, les Espagnols dans le Sud-Ouest, les Allemands et les Scandinaves dans le Nord¹²¹. », celles-ci sont absentes du concert dont

118 R. Arsenault, *The Sound of Freedom : Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the Concert That Awakened America*, New York : Bloomsbury Press, 2009. URL :

<http://archive.org/details/soundoffreedomma00arse>. Consulté le 17 avril 2018.

119 Avec des groupes de jubilé comme le Golden Gate Quartet, les *spirituals* appartiennent aussi au champ des musiques populaires, voire commerciales.

Sur les *spirituals*, cf : chapitre 3, sous-partie III.

120 « A Program of American Music », 8 juin 1939, *op. cit.*

121 « In addition, certain other national and racial minorities have created new hybrids, the French in the Southeast, the Spanish in the Southwest, the Germans and the Scandinavians in the North », *Ibid.*

on comprend qu'il se restreigne aux musiques anglophones dans ce contexte diplomatique.

Les musiques amérindiennes, l'un des piliers musicaux représentés sur le Steinway de la Maison Blanche, font l'objet d'un programme complémentaire lors d'un pique-nique donné par les Roosevelt pour les souverains dans leur résidence privée de Hyde Park¹²² :

Après le déjeuner la Princesse Te-Ata et Ish-Ti-Opi ont donné une courte représentation. La scène a été construite autour des arbres et le cadre était parfait pour les chants et légendes indiens. C'était la seule musique américaine qui n'était pas sur notre programme à la Maison Blanche, et je pense pouvoir dire que le roi et la reine ont tous les deux appréciés. Je les regardais lorsque le Princesse Te-Ata faisait une histoire dans le langage des signes indien, et ils avaient l'air très diverti¹²³.

Certains des chants que Ish-Ti-Opi interprète sont des œuvres de compositeurs indianistes, dont Charles Wakefield Cadman¹²⁴.

De nombreux autres experts en *folk music* interviennent à la Maison Blanche ou pour Eleanor Roosevelt. La plupart sont impliqués dans des projets du New Deal, que ce soit comme Margaret Valiant, une collègue de Robertson à la RA, en tant qu'employée, ou comme les indépendants Charles Todd et Robert Sonkin parce qu'ils ont collecté dans les camps de la *Farm Security Administration*. L'un des plus proches d'Eleanor Roosevelt est le jeune professeur de musique Fletcher Collins, en poste en 1936 et 1937 à Arthurdale, un projet non-gouvernemental de *settlement* qui sert de modèle à la RA et dans lequel la Première Dame est profondément investie. Beaucoup de ces experts sont des musiciens, la plupart sont impliqués dans des mouvements progressistes ou d'éducation, aucun n'est un folkloriste universitaire.

122 Te-Ata et Ish-Ti-Opi sont tous deux des professionnels du spectacle dont la carrière inclut des tournées européennes.

123 E. Roosevelt, « My Day », 13 juin 1939.

124 Programme du pique-nique à Hyde Park reproduit dans : R.R. Cain, *Eleanor Roosevelt's Valkill*, Arcadia Publishing, 2002, p. 43.

Sur le mouvement indianiste, cf : Chapitre 1, sous-partie II.

Au côté des experts associés aux agences du New Deal, l'*Archive of American Folk Song* prend de plus en plus d'importance. Alan Lomax épaulera Eleanor Roosevelt dans l'organisation d'une soirée en l'honneur des soldats mobilisés donnée le 17 février 1941 sous l'intitulé « *A Program of American Songs for American Soldiers* ». Le programme est placé sous la figure de Davy Crockett, emblème de l'esprit pionnier et de l'héroïsme militaire et est composé de : « Chants fait par des hommes qui préfèrent entendre un grondement de taureau sauvage dans un canyon que trois chœurs dans une salle de concert¹²⁵ ». Plusieurs *folk singers* professionnels notamment recrutés dans les milieux gauchistes new-yorkais comme Burl Ives, Josh White et Wade Mainer, partagent la scène avec des soldats musiciens amateurs des postes proches de Washington¹²⁶.

Non seulement la *folk music* a fait son entrée à la Maison Blanche et dans les activités du couple présidentiel en général, mais elle semble occuper une place prépondérante dans la musique présidentielle, du moins en ce qui concerne son investissement en communication et sa mise en valeur à l'occasion d'événements majeurs. Si la musique classique est toujours présente elle est nettement en retrait par rapport à l'ère Hoover. La musique populaire fait son entrée dans les réceptions de la Maison Blanche au travers d'orchestres de danse de type variété ou *sweet jazz* blanc, mais est moins présente en tant que musique d'écoute. En dépit de la volonté de mettre à l'honneur des musiciens noirs, le *hot jazz* qui jouit pourtant d'une immense popularité n'y entre que tardivement¹²⁷. Duke Ellington aurait offert de jouer à la Maison Blanche, mais n'y a jamais été programmé¹²⁸. Count Basie et son orchestre avec Viola Wells en chanteuse se produiront le 20 janvier 1941 pour le bal inaugural de FDR à la Maison Blanche.

125 « Songs made by men who would rather hear a wild bull roar in a canyon than three choirs in a concert hall » extrait du programme de la soirée pour les soldats cité d'après E.K. Kirk, *Musical Highlights from the White House*, Malabar, Fla. : Krieger Pub. Co., 1992, p. 119.

126 Junge est alors décédé et la Première Dame semble se passer des services de Steinway pour cet événement.

127 G. Van Rijn, *Roosevelt's Blues : African American Blues and Gospel Songs on FDR*, Jackson : University Press of Mississippi, 1997, p. 35. Ce musicien new-yorkais revendiquait pourtant, au-delà de toute étiquette stylistique, de jouer avant tout de la musique américaine.

128 E.K. Kirk, *Music at the White House*, op. cit.

Après quelques tâtonnements, le couple présidentiel s'oriente vers un modèle de *folk music* qui semble assez cohérent mettant en avant les répertoires anglo-américains du Sud qu'ils soient cowboys ou appalachiens en y incluant des artistes commerciaux. Cet anglo-centrisme de fait n'est cependant pas un anglo-centrisme idéologique comme la prise de distance avec Powell et Buchanan le montre. Si les musiques des minorités sont présentes, elles restent assez en retrait à part les *folk music* religieuses noires – les artistes *folk* noirs laïcs, dont l'accordéoniste Graham Jackson, très proche du président, sont reçus de préférence à Warm Springs et ne font pas l'objet d'une promotion¹²⁹.

Roosevelt s'appuie aussi sur divers musiciens *folk* comme support de campagne. Rappelons également que de nombreux morceaux relevant du *folk*, dont beaucoup de blues, sont composés en son honneur durant cette période. Le fait que les programmes sociaux et économiques du New Deal suscitent des louanges sous cette forme montre la cohérence politique de l'usage de *folk music*, dans la communication de la Maison Blanche, comme par les branches d'ingénierie socio-culturelle de ses agences.

La volonté de la présidence de promouvoir la *folk music* américaine par le biais de gestes symboliques forts, comme son inclusion dans la programmation musicale de la Maison Blanche et son usage à des fins diplomatiques, remplit efficacement une fonction politique de promotion des programmes du New Deal et illustre la volonté du président Roosevelt de donner voix aux « gens du commun » et de les soutenir par une politique économique interventionniste et divers projets d'ingénierie sociale. Son utilisation réitérée et presque systématique jusqu'aux plus hauts niveaux protocolaires et symboliques – l'armée nationale – la construit comme une composante à part entière de la culture nationale officielle.

129 FDR doit systématiquement ménager les démocrates ségrégationnistes du Sud.

III. Les niches institutionnelles des collectes du New Deal (1936-1941).

La promotion de l'*American Folk Music* par le gouvernement ne se limite pas à des gestes symboliques et cérémoniels. Entre 1936 et 1941, plusieurs dizaines de campagnes d'enregistrement sont organisées dans tout le pays grâce à des financements d'origine publique, ainsi que diverses actions visant à conserver, diffuser et utiliser à des fins sociales ou politiques la *folk music* du pays. Le cadre institutionnel des collectes de *folk music* est complexe et éparpillé. Elles sont en effet organisées et financées par différentes agences et programmes fédéraux du New Deal aux attributions très variées – la *Resettlement Administration* (qui devient la *Farm Security Administration* en janvier 1937) et différents programmes de la *Work Progress Administration* (qui devient la *Work Project's Administration* à l'été 1939) – mais aussi, en collaboration avec ceux-ci, par des institutions publiques ou para-publiques antérieures au New Deal : en particulier la Bibliothèque du Congrès, mais aussi des universités et des sociétés savantes¹³⁰. Les sources et la nature des moyens (financiers, matériels, personnels) sont donc très divers. Pour comprendre et évaluer l'engagement du gouvernement Roosevelt en faveur de la *folk music*, nous analyserons les modalités de son institutionnalisation et montrerons comment, s'il y a une volonté du gouvernement de promouvoir la *folk music* au-delà des gestes symboliques, elle se traduit concrètement au niveau institutionnel et administratif.

Ce nouveau cadre institutionnel a un impact considérable sur les travaux des collecteurs déjà en activité et permet la professionnalisation d'une nouvelle cohorte de collecteurs : il leur permet de disposer des fonds et du matériel nécessaires à des collectes de terrain pouvant durer plusieurs mois, de lieux adaptés pour traiter les matériaux collectés, parfois d'une tribune médiatique nationale, et d'un statut imposant la collaboration des autorités locales. Mais le soutien du gouvernement a aussi ses revers : contraintes de temps et sur le choix des objectifs thématiques et géographiques, abondance des rapports à fournir, censure ou auto-censure par crainte des oppositions tant internes qu'externes au gouvernement. L'histoire institutionnelle des collectes du

¹³⁰ Cf : Annexe II.i.a. pour un diagramme du cadre institutionnel général des collectes de *folk music* du New Deal.

New Deal témoigne ainsi de leur caractère expérimental et souvent controversé. L'objectif de cette partie est de présenter l'organisation administrative des agences et programmes du New Deal qui financent des collectes et d'examiner dans quelle mesure ces dernières répondent (ou non) aux objectifs officiels de ces agences, afin de dégager qui organise et finance les projets *folk* du New Deal et pourquoi.

Nous n'analyserons que le cadre institutionnel des collectes organisées par les agences du New Deal et dont les matériaux ont été déposés puis catalogués à l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès. Nous laisserons de côté les projets principalement financés par des institutions publiques ou para-publiques antérieures au New Deal (universités et sociétés savantes). Même s'ils ont pu bénéficier directement ou non du soutien des agences du New Deal et de l'Archive, ces projets n'ont pas tous été recensés de manière exhaustive, ils restent souvent très décentralisés, d'envergure plus régionale, et leurs matériaux sont encore aujourd'hui éparpillés dans les fonds de différentes universités. La centralité donnée à l'époque et renforcée a posteriori à l'*Archive of American Folk Song* par l'État fédéral, ses agents et les chercheurs condamne encore les collections qui n'y ont pas été déposées à rester relativement méconnues¹³¹. De plus, ces collectes mineures souvent sous-équipées sont encore largement basées sur la transcription plutôt que l'enregistrement ce qui contribue aussi à leur délaissement.

III.1. L'Archive of American Folk Song.

Entre 1936 et 1941, l'Archive s'impose progressivement comme une institution d'envergure nationale, voire internationale¹³². Ses fonds d'enregistrements augmentent considérablement grâce à la collaboration de diverses agences du New Deal et la prise en charge du salaire du responsable (Alan Lomax) par le gouvernement fédéral¹³³.

131 « New Deal Collections in the Archive of Folk Culture », Library of Congress [site internet], [s.d].
URL : <https://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/afc.html>.

132 Une radio française diffuse par exemple des enregistrements de l'AAFS en 1938. J. Szwed, Alan Lomax : *The Man Who Recorded the World*, *op. cit.*

133 Cf : annexe II.ii. « Tableau des moyens de l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès (1928-1941) ». Sauf mention contraire, les informations concernant l'origine des moyens de l'Archive sont tirées des Rapports annuels du Bibliothécaire du Congrès consultés en ligne sur : « HathiTrust Digital Library, Millions of books online » [site internet], [s.d.]. URL :

La position centrale qu'acquière l'Archive dans le maillage institutionnel des projets *folk* du New Deal n'a cependant rien d'évident dans les années précédentes : au cours de l'exercice 1932-1933, année où Gordon est remplacé par John Lomax à la tête de l'Archive, les financements de la *Carnegie Corporation* sont interrompus en conséquence de la crise, de plus l'Archive a perdu sa principale donatrice privée décédée en 1931¹³⁴. L'Archive bénéficie à nouveau du soutien de la *Carnegie* pour les exercices 1933-1934 et 1934-1935. La suspension de ces donations en 1935-1936 est en grande partie liée au conflit entre la nouvelle direction de la Division Musique dont dépend l'Archive et son conservateur honoraire John Lomax. Carl Engel a été remplacé par son assistant Oliver Strunk, un musicologue formé à l'université Cornell, qui critique l'orientation exclusive de Lomax sur le Sud des États-Unis et les Noirs plutôt que sur la *folk music* de l'ensemble du pays. De plus, Lomax est alors principalement investi dans l'exploitation commerciale du succès de Leadbelly et peu engagé moralement dans sa mission d'intérêt public – il s'interroge dans sa correspondance privée sur les moyens de récupérer à son profit les enregistrements qu'il a réalisés pour l'Archive. Les relations entre Lomax et Strunk sont très tendues – ce dernier aurait personnellement convaincu la *Carnegie* de ne plus subventionner l'Archive. Début 1936, Lomax fait intervenir deux membres texans du Congrès auprès du Bibliothécaire Herbert Putnam qui lui promet de dégager des moyens et un salaire ; à partir de l'exercice 1936-1937, l'Archive bénéficiera d'une machine enregistreuse ainsi que d'un salaire de 1620\$ par an pour Alan Lomax nommé *Assistant in Charge*. Ce développement de l'Archive doit être relativisé par rapport à la taille de la Bibliothèque dont la masse salariale seule s'élève à l'époque à un ordre de grandeur d'un million de dollars¹³⁵.

Suite à ces difficultés, John Lomax accepte à partir de juin 1936 le poste à temps partiel de conseiller pour les collectes de folklore au *Federal Writers Project* de la WPA dans le cadre du projet de publication de guides régionaux. Pourtant hostile à la politique du New Deal et doutant de la réélection de Roosevelt, Lomax se résigne à

<https://www.hathitrust.org/home>.

134 Cf : annexe II.ii.

135 N. Porterfield, *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948*, *op.cit.*, pp. 383-385.

accepter la position pour un salaire de 3200\$ entre juin 1936 et octobre 1937, assorti de moyens lui permettant de poursuivre ses collectes destinées à l'Archive dont il reste conservateur honoraire¹³⁶.

Outre ce soutien à John Lomax, l'Archive bénéficie à nouveau à la fin de l'année 1936 du support des institutions du New Deal, cette fois par la mise à disposition de leurs personnels propres par la *Resettlement Administration* et l'*Historical Records Survey*. Sidney Robertson, envoyée à l'Archive par Seeger pour y chercher des enregistrements utiles pour le projet *folk* de l'Unité Musique de la RA, n'y a trouvé aucun catalogue d'acquisitions permettant d'y faire des recherches :

Avec la complicité de Harold Spivacke, nouvellement désigné chef de la Division Musique¹³⁷, et les encouragements paternels de Luther¹³⁸, j'ai pu emprunter à l'*Historical Records Survey* un employé plutôt démoralisé et pathétique de la WPA, pour commencer à cataloguer la collection d'enregistrements¹³⁹.

La mise à disposition de deux employés d'agences fédérales pour cataloguer les enregistrements de l'Archive résulte ainsi de l'initiative personnelle d'une employée de la RA, de l'intérêt et du pouvoir décisionnaire du directeur assistant de la Division Musique et du directeur de l'HRS et en dernier lieu de la mission même assignée à la WPA : employer, quelque soit le poste auquel l'employé est assigné¹⁴⁰. Ainsi, les premiers moyens d'origine publique dont bénéficie l'Archive en 1936 sont plus le résultat de la volonté, de l'opportunisme, de la relative liberté d'initiative et des relations personnels des acteurs des projets *folk* que d'un engagement réel et officiel du gouvernement pour le développement de cette institution.

L'année 1937 marque un tournant important dans l'histoire institutionnelle de l'Archive. Durant l'été, Harold Spivacke, musicologue formé à Berlin notamment par

136 *Ibid.*

137 Spivacke ne prendra les fonctions de directeur de la Division Musique qu'à l'été 1937, il est alors l'assistant de Strunk.

138 Robertson connaît personnellement Luther Evans par le biais de leur ami commun de Stanford, Robert Binkley. Cf : R.C. Binkley à S. Robertson, 26 juillet 1936, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley ; "Cataloging Folk Music: A Letter from Sidney Robertson Cowell.", ed. par Catherine Hiebert Kerst, *Folklife Center News*, 1989, p. 10.

139 *Ibid.*, p. 10.

140 Pour la RA comme pour la WPA, le budget est décidé par le Président.

Sachs, remplace Strunk à la direction de la Division Musique. Le nouveau directeur entretient d'excellentes relations avec les Lomax, il accompagne même John Lomax sur le terrain en juin 1936¹⁴¹. Juste après sa nomination et grâce à son soutien, l'Archive reçoit pour la première fois une appropriation annuelle de fonds propres du Congrès¹⁴². Ces moyens propres, s'ils restent limités, permettent de poursuivre les objectifs de l'Archive tels qu'ils ont été définis par ses deux premiers directeurs et soutenus par Spivacke, qui écrit en 1938 :

L'Archive of American Folk-Song dans la Bibliothèque du Congrès a pour but de coordonner les divers efforts indépendants de collecte et de conservation de la musique *folk* de cette nation. Il vise à fournir un lieu où toutes les *American folk-songs*, indépendamment du type ou de l'origine géographique, peuvent être réunis à des fins d'étude et d'appréciation esthétique. Son but n'est pas de servir d'entrepôt de stockage mais plutôt de source de matériel vivant. Son emplacement est approprié - dans une institution publique de la capitale nationale¹⁴³.

Le principe de collaboration entre collecteurs et l'objectif à long terme de l'Archive de devenir un centre national pour la préservation, l'étude et la diffusion de la *folk music* trouve un nouvel élan grâce au soutien de Spivacke. Afin de former une « collection vraiment représentative¹⁴⁴ » et faute d'en avoir les moyens par elle-même, l'équipe de l'Archive – John et Alan Lomax – doit impérativement obtenir la collaboration d'autres collecteurs sur le terrain, tandis que ceux-ci, éparpillés dans de multiples agences instables, ne sont pas en situation d'assurer la conservation des matériaux ni une coordination pérenne. L'achat d'une deuxième machine enregistreuse permet de prêter le matériel nécessaire à des collecteurs qui s'engagent en échange à faire don des disques à l'Archive. En 1938, une machine est par exemple prêtée à Herbert Halpert pour la campagne d'enregistrement qu'il réalise dans plusieurs États du Sud-Est à l'instigation du *Joint Committee on Folk Art* de la WPA. Mais le nombre de machines possédées par l'Archive reste cependant insuffisant pour mener à bien ses objectifs. En effet, les deux machines servent également à dupliquer les disques

141 N. Porterfield, *Last Cavalier*, *op. cit.*, pp. 392-393.

142 Cf : annexe II.ii.

143 H. Spivacke, "The Archive of American Folk Song in the Library of Congress: In Its Relationship to the Folk-Song Collector," *Southern Folklore Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1938, p. 31.

144 « truly representative collection », *Ibid.*, p. 32.

déposés, afin de mettre les copies à disposition du public et des chercheurs tout en conservant les matériaux collectés. Spivacke et Alan Lomax, tout en louant l'augmentation du nombre d'acquisitions, déplorent la faiblesse des moyens matériels dont dispose l'Archive¹⁴⁵. Ce problème est partiellement résolu en 1940 avec un financement de 41520 dollars de la *Carnegie* à la Division Musique pour la construction d'un service de phono-duplication et l'achat de machines enregistreuses auxquels l'Archive, pionnière au sein de la Bibliothèque dans la collection d'enregistrements, a évidemment accès¹⁴⁶. Le projet de prêt de matériel aux collecteurs prend toute son ampleur à partir de 1940, mais dépend de financements privés¹⁴⁷.

D'autres agences fédérales font également bénéficier l'Archive de leur moyens entre 1938 et 1941. En 1939, la *Radio Broadcasting Division* du ministère de l'Intérieur fournit du personnel et des équipements pour dupliquer les disques destinés à être diffusés à la radio dans une série d'émissions présentée par Alan Lomax pour la *Columbia Broadcast Company*¹⁴⁸, permettant ainsi de poursuivre l'objectif de diffusion et de vulgarisation de l'Archive. Mais ce sont surtout les agences du New Deal qui, sous des formes variées, contribuent le plus au développement des fonds de l'Archive. Si l'Archive se concentre sur les enregistrements, elle rassemble aussi des matériaux écrits microfilmés, des films et des notes de terrain.

III.2. Les collectes du New Deal : flou et bricolages administratifs.

Moi aussi, j'ai un rêve: montrer aux gens les endroits à l'écart, dont certains ne sont pas seulement dans de petits villages mais dans les recoins de la ville de New York - quelque chose qu'ils ne peuvent trouver entre les couvertures d'un livre - de vraies peintures, impressions et gravures et de la vraie musique¹⁴⁹.

145 Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, 1938, *op. cit.* ; H. Spivacke, "The Archive of American Folk Song in the Library of Congress: In Its Relationship to the Folk-Song Collector," *op. cit.*, p. 35.

146 L'usage d'enregistrements sonores est alors en expansion massive au sein de la Bibliothèque du Congrès. Les enregistrements à destination des aveugles reçoivent par exemple un budget annuel de 125 à 200 000 dollars entre 1938 et 1941.

147 P. Bartis, *A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress: The First Fifty Years*, *op. cit.*, p. 89.

148 J. Szwed, *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, *op. cit.*

Le 8 avril 1935, le Congrès vote le *Emergency Relief Appropriation Act* proposé par le Président Roosevelt qui établit un vaste programme de travaux publics auquel sont attribués 4,880 millions de dollars de fonds publics. Cette loi marque le début du «second New Deal » axé sur une politique de travaux subventionnés pour remplacer les aides en nature et fournir des emplois à des millions de chômeurs en capacité de travailler. Elle visera à renforcer la cohésion et le sens communautaire des Américains tout en se référant aux valeurs d'autonomie et de travail liées autant à l'héritage protestant qu'à l'image du pionnier :

Je ne veux pas que la vitalité de notre peuple soit encore sapée par le fait d'accorder de l'argent, des paniers de nourriture, quelques heures de travail hebdomadaire pour couper l'herbe, ratisser les feuilles ou ramasser des papiers dans les parcs publics. Nous devons préserver non seulement les corps des chômeurs de la misère, mais aussi leur amour-propre, leur autonomie, leur courage et leur détermination. Cette décision me conduit au problème de ce que le gouvernement devrait faire avec les cinq millions environ de chômeurs maintenant sur les listes des bénéficiaires de l'aide¹⁵⁰.

Entre 1936 et 1941, trois des agences créées suite à cette loi : la *Resettlement Administration*, la *Work Progress Administration* et plus ponctuellement la *National Youth Administration* organisent et financent des projets de collecte de *folk music*.

III.2.1. Le projet *folk* de la *Resettlement Administration* (1936-1937)

La *Resettlement Administration* est créée par ordre exécutif du Président en avril 1935. Cette nouvelle agence est conçue et dirigée par l'économiste radical et collectiviste de l'université Columbia et membre du *Brain Trust* de Roosevelt, Rexford Tugwell¹⁵¹. L'objectif de la RA est de proposer une politique réformatrice pour lutter contre la crise agricole et en particulier la situation critique des petits métayers frappés par la crise bancaire, les catastrophes écologiques liées à la surexploitation des sols¹⁵² et

149 F. D. Roosevelt à Hendrik Willem Van Loon, 6 janvier 1938. URL : <https://fdrlibrary.org/art-detail>. Consulté le 28 décembre 2017.

150 F. D. Roosevelt, « Annual Message to Congress », 4 janvier 1935. URL : <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=14890>. Consulté le 28 décembre 2017.

151 K. Olson, « Columbus of The New Deal: Rexford G. Tugwell and the Goals, Challenges and Physical Legacies of the Resettlement Administration », 2009. URL : <http://ecommons.cornell.edu/handle/1813/13807>. Consulté le 30 décembre 2017.

152 D. Worster, *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*, New York : Oxford University Press, 2004.

la surproduction agricole¹⁵³. Elle hérite de trois programmes qu'elle étend : un système d'aide aux fermiers par prêt bancaire et aides à l'acquisition de terres fertiles, le *Land Utilization Program* visant à réhabiliter des zones mal exploitées et le programme de construction de villages communautaires ruraux et suburbains pour reloger des fermiers et chômeurs de l'industrie¹⁵⁴. Entre avril 1935 et janvier 1937, l'agence administre près d'une centaine de villages communautaires et plus de deux cents projets pour le *Land Utilization Program*, grâce à un budget total de 536 millions de dollars attribué directement par le Président sur les fonds de la loi *Emergency Relief Appropriation Act* et à l'emploi de plus de 13 000 salariés. À première vue, la pertinence d'un projet *folk* au sein de cette agence n'a rien d'évident.

L'organisation administrative de la RA— durement attaquée par les opposants du New Deal en raison de sa complexité et de ses coûts¹⁵⁵ — est très décentralisée. Tugwell divise le pays en onze régions comportant chacune un bureau. Il instaure également des petits bureaux dans chaque État et Comté. À l'exception des communautés suburbaines directement gérées par Washington, tous les programmes sont dirigés depuis les bureaux régionaux sous la supervision de Washington. Tugwell crée également douze divisions, chacune comportant des sections et unités de sections. Le projet *folk* de la RA est organisé dans le cadre de l'Unité Musique de la *Special Skills Division*, division fondée en août 1935 et dirigée par Adrian Dornbush, peintre, professeur d'art et ami d'Eleanor Roosevelt¹⁵⁶. La *Special Skills Division*, dont les bureaux sont établis à Washington sous la supervision de Tugwell, centralise des projets techniques et artistiques auparavant initiés au sein de diverses agences fédérales. Les objectifs et activités de la SSD sont variés : les architectes et designers conçoivent les logements et le mobilier des villages communautaires, les artistes participent à la production de documents d'information et

153 P.K. Conkin, *Tomorrow a New World: The New Deal Community Program*, Ithaca, N.Y. : Published for the American Historical Association by Cornell University Press, 1959. URL : <http://archive.org/details/tomorrownewworld00conkrich>. Consulté le 7 janvier 2018.

154 *Ibid.*, p. 154. La RA hérite des programmes de la *Division of Subsistence Homesteads*, de trois sections de la *Federal Emergency Relief Administration*, des *state rural rehabilitation corporations* et de la *Land Policy Section* de l'*Agricultural Adjustment Administration*.

155 *Ibid.*, p. 182.

156 Dornbush dirigeait l'année précédente le *Key West Florida Federal Emergency Relief Administration Art Experiment*, projet précurseur des programmes artistiques fédéraux du second New Deal. « Adrian Dornbush (1900-1970) », *George Stern Fine Arts* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.sternfinearts.com/addo1.html>. Consulté le 10 janvier 2018.

de publicité à destination du public expliquant les activités de la RA et interviennent dans les villages communautaires pour organiser des activités récréatives :

De telles demandes continuent à parvenir pour des conseils et une assistance dans le tissage, l'aménagement paysager, le travail du bois, l'art et la musique. En développant des activités dans ces domaines, les résidents, pour la plupart étrangers les uns aux autres, forment des relations sociales et des liens qui sont nécessaires dans toute communauté. En outre, la plupart d'entre eux acquièrent des compétences pratiques, telles que le tissage et le travail du bois, qui peuvent être utilisées pour compléter leurs revenus dans le sens où ils peuvent produire certains de leurs propres vêtements et articles d'ameublement¹⁵⁷.

Charles Seeger est sollicité par Adrian Dornbush en août 1935 pour diriger l'Unité Musique¹⁵⁸. Il est recommandé par le peintre Charles Pollock, frère de Jackson Pollock employé à la *Special Skills Division* et ancien étudiant de Thomas H. Benton¹⁵⁹ (lui-même ami de Seeger), qui reconnaît chez Seeger une sympathie pour les idéaux collectivistes de la RA¹⁶⁰. Le projet initial de l'Unité Musique s'inscrit dans la lignée des théories et pratiques du *Recreation Movement* et du *Settlement Movement*¹⁶¹ : Seeger est chargé de superviser des musiciens professionnels envoyés dans les villages communautaires de la RA¹⁶² afin d'encourager les résidents à pratiquer des activités musicales en groupe censées susciter un esprit coopératif, soulager les tensions sociales et politiques qui divisent les communautés et distraire les résidents¹⁶³.

Ce n'est qu'au printemps 1936 que le projet de l'Unité Musique prend un caractère *folk*. Auparavant, le projet se conformait au modèle contemporain général de

157 R. Tugwell, *First Annual Report of the Resettlement Administration*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936, p. 89. Consulté en ligne : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924071822484;view=1up;seq=9>.

158 Cf : annexe II.i.b. pour diagramme « Cadre institutionnel des collectes de la *Resettlement Administration* (1936-1937).

159 Peintre social-réaliste engagé dans le Front Culturel.

160 A.M. Pescatello, *Charles Seeger: A Life in American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992, p. 136.

161 Sur le *Settlement Movement* Cf : Chapitre 2, sous-partie IV et Chapitre 4, sous-partie III.

162 Cf : annexe I.iii.a. carte « Villages communautaires de la *Resettlement Administration* où interviennent les musiciens en résidence de l'Unité Musique entre janvier 1936 et juillet 1936 » et annexe I.iii.b. carte « Sites des interventions ponctuelles réalisées ou projetées par l'Unité Musique entre juin 1936 à août 1937 ».

163 J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers: The Resettlement Administration's Music Program in Appalachia, 1935-37 », *Appalachian Journal*, vol. 7, n° 1/2, 1979. cf : Chapitre 5, sous-partie II.

la *Recreation* n'excluant pas le *folk*, mais ne le mettant pas explicitement en valeur par rapport à des animations de type chorales d'amateurs ou cours de musique. L'objectif du projet *folk* est de regrouper des enregistrements de *folk music* réalisés sur le terrain, dans les régions dont sont originaires un certain nombre des résidents des villages de la RA dans un but à la fois documentaire, social et politique. Ces collectes servent en effet à la fois à fournir des matériaux pédagogiques pour former les musiciens professionnels envoyés sur le terrain et leur permettre de mieux connaître les musiques que Seeger considère comme appartenant à la tradition des relogés et aussi pour servir de support aux activités musicales menées dans les villages. Plus de 300 chants sont enregistrés entre 1936 et 1937, neuf feuilles de chants sont publiées pour être distribuées dans les villages¹⁶⁴.

Ses principaux acteurs sont Charles Seeger qui supervise le projet, mais collecte peu et ne fait pas de terrain prospectif, Margaret Valiant, qui participait déjà au programme de musiciens en résidence, le socialiste Rupert Wade Hampton, le chef d'orchestre du Missouri Laurence Powell, le musicien *folk* et folkloriste local Bascom Lamar Lunsford et Sidney Robertson ; cette dernière réalise la majorité des collectes. Hampton, Powell, Lunsford et Robertson sont directement sélectionnés et embauchés par Seeger, avec l'accord de Dornbush et Tugwell.

En termes de budget et de personnel, l'Unité Musique de Seeger représente une part très faible des moyens globaux de l'agence. La division dont elle fait partie, la *Special Skills Division*, est le résultat au cours du montage de la RA des propositions de Grace Falke, l'ancienne étudiante, assistante exécutive et bientôt épouse de Tugwell¹⁶⁵. Plus particulièrement en ce qui concerne l'Unité Musique, les suggestions de Katherine Kellock dans son enquête préliminaire se révèlent déterminantes. Kellock est profondément insérée dans les mouvements d'action sociale *quakers* qui sont à l'origine

164 J. Warren-Findley, « Passports to Change: The Resettlement Administration's Folk Song Sheet Program, 1936-1937 », *Prospects: An Annual Journal of American Cultural Studies*, vol. 10, 1985. ; A. Green, « A Resettlement Administration Song Sheet », *JEMF Quarterly*, vol. 2, n°38, 1975. Cf : Chapitre 6. Comme nous le verrons par la suite, les feuilles de chant ne contiennent aucune information sur leur provenance. Cf : annexe IV.i.1-9 pour reproduction des feuilles de chant de l'Unité Musique.

165 B. Rathbone, *Walker Evans: A Biography*, Boston : Houghton Mifflin, 1995, p. 104.

d'un projet de *resettlement*, admiré par Eleanor Roosevelt, qui sert de facto de prototype à la RA et intègre une activité musicale et en particulier de *folk music* importante¹⁶⁶.

L'équipe de Seeger est composée le premier semestre de six musiciens, dont quatre sont congédiés et remplacés par quatre autres agents ayant des compétences dans le domaine de la *folk music* en 1936¹⁶⁷. Chacun touche des salaires différents, l'employé le mieux rémunéré touche un salaire annuel de 1800 dollars, Robertson touche 1620 dollars. À cela s'ajoutent les frais de déplacement des agents, ainsi que divers frais d'équipements dont l'achat d'une machine enregistreuse¹⁶⁸ et de disques vierges, la constitution d'une bibliothèque d'ouvrages sur la musique, ainsi que les frais d'impression des feuilles de chant représentant quelques centaines de dollars¹⁶⁹.

Ces moyens mis à la disposition de l'Unité Musique sont contrôlés par Tugwell par l'intermédiaire du directeur de la *Special Skills Division*, Adrian Dornbush. L'Unité Musique et plus particulièrement les activités de collecte de *folk music* ne sont cependant que peu soutenues par Tugwell qui n'en perçoit pas bien la pertinence¹⁷⁰. Seeger bénéficie en revanche du soutien de Dornbush¹⁷¹, de Grace Falke¹⁷² et surtout d'Eleanor Roosevelt. Les fonds pour l'achat d'une machine enregistreuse, qui n'entre

166 Nous reviendrons dans le chapitre 6 sur Katharine Kellock. Nous avons mentionné ce projet, Arthurdale, dans la sous-partie II de ce chapitre sur la *folk music* à la Maison Blanche.

167 Cf : chapitre 6. J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers », *op. cit.*, p. 112. ; Rapport de Charles Seeger à Adrian Dornbush, 17 septembre 1936, Resettlement Administration Recordings Collections, Box 1 of 1, American Folklife Center, Bibliothèque du Congrès, Washington D.C.. Les employés de l'Unité Musique sont : Margaret Valiant, Herbert Haufrecht, Rene Van Rhyn, W. Jefferson Simmons, Robert S. Wallace et Leonard Kirk ; ce dernier touche le salaire le plus élevé (1800 dollars par an). En 1936, quatre de ces musiciens sont congédiés (Haufrecht, Simmons, Wallace et Rhyn) et remplacés par des personnes ayant des compétences dans le domaine de la *folk music* : les collecteurs et musiciens Bascom Lamar Lunsford, Rupert Wade Hampton, Lawrence Powell et Sidney Robertson.

168 Selon Robertson, le coût d'une machine enregistreuse se situe entre 250 et 350 dollars en fonction du modèle. Rapport de S. Robertson à C. Seeger, 5 novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

169 La production d'un exemplaire coûte 2,75 cents, quelques milliers d'exemplaires sont publiés. Rapport de S. Robertson, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 16, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

170 C. Seeger et al., *Reminiscences of an American Musicologist Oral History Transcript*, *op. cit.*, p. 255-256.

171 P.K. Conkin, *Tomorrow a New World*, *op. cit.*, p. 195.

172 « Requisition No. 456, January 27, 1936, for one Garwick Electrograph », US Farm Security Administration, Social Skills Division, Music Unit, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

pas dans les équipements prévus par le projet initial¹⁷³, sont finalement débloqués grâce à l'intervention directe d'Eleanor Roosevelt :

La demande de M. Seeger a été rejetée à maintes reprises, jusqu'à ce qu'Adrian Dornbush, chef de la Special Skills Division, un jeune artiste ami de Mme Roosevelt, demande de l'aide à cette dernière. Apparemment, elle a parlé à son mari, et il semble avoir dit: «Oh, qu'ils aient leur machine à enregistrer! » et elle est finalement arrivée¹⁷⁴.

L'achat de la machine enregistreuse est ainsi directement autorisé par le président via son épouse et n'a pas à être défendu par Tugwell.

Si les objectifs de l'Unité Musique – employer la musique pour construire un esprit communautaire au sein des villages – s'inscrivent bien dans ceux de l'agence – créer de nouvelles communautés – les activités menées sur le terrain par les agents employés par Seeger peuvent être initiés directement par ces derniers et autorisées a posteriori par Seeger et Dornbush, sans consultation de Tugwell ; en témoigne les activités de Robertson à l'Archive. Les acteurs sur le terrain bénéficient donc d'une liberté de manœuvre, dans les limites des moyens alloués et de leur capacité à justifier de leur décision à leurs supérieurs immédiats. Nous verrons à travers le cas de Robertson dans le chapitre 6, que les objectifs officiels peuvent même parfois être contournés par les agents.

Les activités de l'Unité Musique ne sont de plus pas mentionnées dans les rapports d'activités diffusés en dehors de la RA, ce qui traduit un certain embarras de la part de Tugwell et une difficulté à justifier ces activités¹⁷⁵. Les employés sont d'ailleurs avisés de ne pas tenter d'expliquer à la presse les raisons des collectes :

173 Les principaux équipements prévus pour la SSD sont du matériel de construction et des équipements collectifs comme l'outillage des ateliers où les résidents fabriquent les tables et les chaises de leur centre communautaire.

174 Sidney Robertson, « Field Work in the Three Great Lakes States », Sidney Robertson Cowell Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, Folder 15, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

175 R. Tugwell, *First Annual Report of the Resettlement Administration*, op. cit. ; *Interim Report of the Resettlement Administration*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936. ; *What the Resettlement Administration Has Done*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936. Les rapports de l'Unité Musique sont uniquement transmis en interne à la *Special Skills Division*.

Lorsqu'on lui a demandé quelle était la relation entre le *resettlement* et la collecte de vieilles ballades, Mme Robertson a dit qu'elle « n'envisagerait même pas » de l'expliquer; elle a expliqué qu'elle a reçu l'instruction stricte de ne pas discuter du programme¹⁷⁶.

Robertson expliquera rétrospectivement que :

mais pendant que le travail se poursuivait, nous nous efforcions d'empêcher qu'il soit rendu public sans explication suffisante de nos raisons pour aborder ce champ, faute de quoi l'Administration risquait d'être gênée par des références négatives à son enthousiasme pour réinstaller [*resettling*] les ballades¹⁷⁷!

Le caractère réellement pionnier du projet de la RA, qui est de collecter des matériaux originaux sur lesquels s'appuyer plutôt que de recourir à des recueils pour animateurs ou « *song leaders* », est à l'évidence une initiative des agents eux-mêmes et non un projet du pouvoir exécutif qui ne le comprend que mal même s'il manifeste à son égard une indulgence certaine. Remarquons au passage le caractère genré des agents moteurs de cette initiative puisqu'à part Dornbush et Seeger toutes celles qui conçoivent ou semblent réellement comprendre la pertinence du projet sont des femmes : Kellock, Faulke, E. Roosevelt, Robertson et Valiant, ce qui renvoie au rôle social et culturel des femmes pendant la période progressiste et immédiatement après¹⁷⁸.

L'Unité Musique disparaît au printemps 1937 lorsque la RA est démantelée suite aux nombreuses attaques médiatiques, juridiques et politiques visant tant son idéologie collectiviste que sa relative indépendance vis-à-vis du Congrès et du ministère de l'agriculture. Après son démantèlement, la RA est remplacée par la *Farm Security Administration* qui dépend cette fois du ministère de l'agriculture. Surtout connue pour son projet photographique, la FSA financera également une petite collecte de *folk music* menée par Margaret Valiant en février et mars 1939 dans les camps de migrants en

176 Coupure de presse : « Old Ballads Resettled », titre du journal inconnu, 16 décembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 19, Folder 12, Music Division, Library of Congress, Washington D.C. Il s'agit d'un article court, au ton plutôt positif, qui provient probablement d'un journal local de l'Arkansas ou du Missouri où Robertson était alors en campagne.

177 Resettlement Administration, Recordings Collection, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

178 Nous ne pouvons approfondir ce point qui n'est pas l'objet de cette thèse, mais les exemples en sont abondants qu'il s'agisse des *Women's Club* (brièvement mentionnés au chapitre 7) ou de certains aspects du travail des sections pour femmes des *Agricultural Extension Services* universitaires.

Californie dans le cadre des efforts pour promouvoir l'action gouvernementale en faveur de ces migrants¹⁷⁹.

III.2.2. Les projets *folk* de la WPA¹⁸⁰.

L'objectif de la *Work Progress Administration*, fondée par ordre exécutif du Président le 6 mai 1935, est de mettre en place une politique de grands travaux coordonnée à l'échelle fédérale pour fournir des emplois aux chômeurs. Les projets *folk* de la WPA se déploient au sein de plusieurs programmes destinés à l'emploi de travailleurs qualifiés représentant alors environ dix pour cent des chômeurs éligibles aux aides à l'emploi. La mise en place des projets artistiques et culturels de la WPA est subordonnée à cet objectif premier : ils sont en principe conçus en fonction des travailleurs disponibles et de leur qualification et non l'inverse.

La branche *Federal One* de la WPA regroupe les cinq divisions artistiques et culturelles de la WPA : le *Federal Art Project*, le *Federal Music Project*, le *Federal Theatre Project*, le *Federal Writers Project* et la *Historical Records Survey*¹⁸¹. Il est organisé durant l'été 1935 sous la supervision du directeur du programme d'emploi de travailleurs qualifiés et est approuvé par le Président en septembre 1935. Avec l'accord du Congrès, deux pour cent du budget global de la WPA, soit 27 millions de dollars, est attribué au *Federal One* en 1935¹⁸². Jusqu'en 1939, le budget général des différents programmes du *Federal One* est principalement d'origine fédérale. C'est le président qui détermine les fonds attribués à chacun des programmes fédéraux qui sont ensuite soumis au vote du Congrès. Le montant du budget global alloué par la WPA au *Federal One* dépend donc du Président qui est politiquement responsable du développement des

179 La collection de Valiant pour la FSA est composée de trente-trois disques enregistrés en Californie. « American Folklife Center: New Deal Web Guide (Virtual Programs & Services, Library of Congress) », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/afc.html>. Consulté le 21 septembre 2012.

180 Cf : annexe II.i.c. et II.i.d. pour digramme du cadre institutionnel des collectes de la WPA de 1936 à 1939 et de 1939 à 1941.

181 La *Historical Records Survey*, conçue au sein de ce qui deviendra le *Research and Records Program*, dépend un moment du FWP puis devient autonome en octobre 1936.

182 A la clôture du budget de la WPA en 1943, le ratio reste le même : sur les 13 milliards de dollars dépensés pour la WPA, 250 millions ont été destinés au *Federal One*. M. Hiltzik, *The New Deal: A Modern History*, New York : Free Press, 2011, p. 287.

projets artistiques¹⁸³. En pratique, le Président peut attribuer des fonds spécifiques pour un projet à l'échelle du comté s'il le désire, auquel cas il en a le contrôle budgétaire direct, mais s'il attribue des fonds pour une action générale à l'échelle d'une région ou d'un État les directeurs ont alors une marge de manœuvre pour distribuer les fonds à l'intérieur de leur sphère de pouvoir. Les lignes de commande et de pouvoirs sont ainsi très variables.

Les programmes du *Federal One* bénéficient de certains privilèges par rapport aux autres programmes de la WPA, si l'objectif reste la création d'emplois pour les travailleurs en difficulté, le Président autorise l'embauche de 25 pour cent de personnels non éligibles aux aides à l'emploi¹⁸⁴ afin que les superviseurs possèdent les qualifications nécessaires pour organiser des projets artistiques professionnels de qualité. Ce double objectif du *Federal One*, fournir des emplois d'une part, et produire des projets de qualité d'autre part, conduit à des conflits d'intérêts entre les acteurs qui favorisent la dimension sociale des projets et ceux qui lui préfèrent la qualité artistique ; à cet égard, le *Federal One* est traversé par des conflits analogues à ceux qui opposent les *Settlement* à leurs écoles de musique¹⁸⁵.

L'organisation administrative interne au *Federal One* est complexe et fréquemment remaniée ce qui rend difficile la localisation des pouvoirs décisionnaires et budgétaires. En raison du caractère spécialisé des programmes du *Federal One*, les directeurs fédéraux¹⁸⁶ de chacun d'entre eux jouissent d'une certaine autonomie par rapport à la direction de la WPA : ils ont le pouvoir de nommer les directeurs des bureaux des régions, des États et des districts et possèdent un pouvoir discrétionnaire en ce qui concerne les attributions budgétaires à l'intérieur de leurs programmes. La fédéralisation des pouvoirs décisionnaires au sein du *Federal One* cause cependant des

183 W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts : The Origins and Administrative History of the Arts Projects of the Works Progress Administration*, Columbus : Ohio State University Press, 1969., p. 205-206.

184 Les critères varient pendant la période, ils prennent en compte les ressources de la personne et du foyer, la situation de famille, le genre et disqualifient entre autre les repris de justice.

185 W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts*, *op. cit.*, p. 173.

186 Les directeurs fédéraux des programmes du *Federal One* sont désignés durant l'été 1935 par le directeur de la WPA Harry Hopkins. Holger Cahill dirige le FAP, Henry Alsbert le FWP, Nikolai Sokoloff le FMP, Hallie Flanagan le FTP et Luther Evans la HRS.

problèmes au niveau régional et des États. Un directeur de région peut se voir imposer un assistant nommé au niveau fédéral sans son aval. La répartition budgétaire est également complexe et conduit parfois à des conflits. Le directeur de région du *Federal Theatre Project* pour la région regroupant les États du New Jersey et de la Pennsylvanie est par exemple initialement payé sur la ligne budgétaire de la WPA de l'État de Pennsylvanie alors qu'il dépend d'une instance supérieure. Quelques mois après le lancement du *Federal One*, Hopkins décide finalement d'attribuer le contrôle du personnel et de la mise en œuvre des projets aux bureaux régionaux et des États et de retourner le contrôle des finances à Washington.

Les programmes du *Federal One* reçoivent parfois aussi des contributions de sponsors extérieurs à la WPA : les États, les districts, des institutions publiques ou parapubliques comme les universités, des sociétés savantes ou la Bibliothèque du Congrès. A partir d'avril 1939, une loi remaniant de fond en comble le fonctionnement du *Federal One* suite aux nombreuses attaques visant son coût rend obligatoire ces contributions extérieures. Cette loi interdit tout projet qui serait uniquement financé par la WPA et impose une contribution minimum de vingt-cinq pour cent des coûts hors-personnels par des sponsors extérieurs¹⁸⁷. Elle dissout aussi le *Federal Theatre Project*, projet le plus controversé en raison du radicalisme de ses dirigeants accusés par la presse et certains membres conservateurs du Congrès d'être des agents de l'URSS.

Le fonctionnement administratif du *Federal One* permet de comprendre pourquoi il n'y a pas de structure administrative uniforme pour les projets *folk* de la WPA. En fonction du programme artistique dans lesquelles elles s'inscrivent et de la période où elles sont mises en place, les initiatives peuvent soit dépendre du directeur fédéral, soit d'agents d'échelons inférieurs, voire parfois des collecteurs eux-mêmes. Les projets sont néanmoins tous dépendants du soutien des directeurs fédéraux et en dernière instance du Président qui attribue le budget général du *Federal One*.

La folk music dans le *Federal Theatre Project* de la WPA.

¹⁸⁷ W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts*, op. cit., pp. 146-278.

Le FTP est dirigé par Hallie Flanagan, une dramaturge formée au *Radcliffe College* et à Harvard, qui enseigne au *Vassar College* dans les années 1920-1930 et y fonde le *Vassar Experimental Theatre*¹⁸⁸. Flanagan travaille à la conception du FTP avant d'en être officiellement nommée directrice avec le soutien d'Eleanor Roosevelt qu'elle rencontre à la Maison Blanche au printemps 1935. Le FTP est supposé faire découvrir au grand public le théâtre et ainsi élargir l'audience des arts aux États-Unis, permettre des expériences théâtrales trop risquées pour le secteur privé, et contribuer à la lutte contre la discrimination raciale et la prise en compte des intérêts prolétaires. Pour y parvenir, il dispose d'un budget de sept millions de dollars permettant à Flanagan d'embaucher 12 500 employés, dont le futur cinéaste Orson Welles. En 1937, elle crée une section musique chargée des questions de droits d'auteur et de produire des arrangements musicaux pour les pièces. Un Département de *Folk-song* et *Folklore* y est organisé dans le but de fonder les réalisations largement modernistes et urbaines du FTP dans une américanité *folk* et rurale par l'emploi de *folk-songs* « authentiques » :

Le *Federal Theater Project* produit des pièces fondées sur des aspects variés de l'*American folk* culture, histoire et vie rurale, pour lesquelles il y a un besoin de *folk-song* authentique et facilement accessible¹⁸⁹.

Parmi les pièces conçues autour des matériaux *folk* collectés ou empruntés à d'autres sources figurent en particulier des danses modernes de la branche *Federal Dance Project* du FTP, fondé et dirigé par Helen Tamiris, et des œuvres des membres de ses *Negro Units*.

Les deux exemples classiques d'œuvres du *Federal Dance Project* fondées sur des matériaux *folk* sont la pièce pour enfants *The Folk Dances of All Nations* de Lilly Mehlman, et le succès majeur *How Long Brethern*, de Tamiris elle-même, qui emploie

188 « Hallie Flanagan Davis », Vassar College Encyclopedia, Vassar College [site internet], [s.d.]. URL : <http://vcencyclopedia.vassar.edu/faculty/prominent-faculty/hallie-flanagan-davis.html>. Consulté le 13 janvier 2018 ; « Federal Theatre Project Collection: Melodrama, Social Protest, and Genius », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <https://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftbrwn01.html>. Consulté le 13 janvier 2018 ; E.A. Osborne, *Staging the People : Community and Identity in the Federal Theatre Project*, 1st ed, New York : Palgrave Macmillan, 2011.

189 Première phrase de l'« Editors' Statement » signé par Herzog et Halpert, p. iii, in P. Barry, *Folk Music in America, American Folk-Song Publications*, n°4, National Service Bureau, Federal Theater Project, Works Progress Administration, 1939. URL : <https://catalog.hathitrust.org/Record/006810613>.

des « *Negro songs of protest* » de l'anarchiste et collecteur recruté par le FTP Lawrence Gellert. Comme Tamiris, Melhman était issue des milieux ouvriers juifs immigrants du Lower East Side, proche de la chorégraphe Martha Graham, des compositeurs modernistes dont Cowell, et de la *New School of Social Research*, et membre au début des années 1930 de la *Workers' Dance League*, un analogue chorégraphique du *Composers' Collective*. Tamiris avait reçu ses premiers cours de danse dans le style d'expression libre d'Isadora Duncan au *Henry Street Settlement* au début des années 1910.

Parmi les réalisations des *Negro Units*, on peut citer la revue musicale basée sur du folklore noir-américain du vaudevillien vétéran Lew Payton *Did Adam Sin?*, ou encore *Natural Man* du jeune intellectuel de la côte Ouest Theodore Browne, drame musical relatant la vie du héros prolétaire John Henry et incluant également une des *Negro Song of Protest* collectée par Gellert¹⁹⁰.

La première œuvre majeure de l'importante chorégraphe et anthropologue élève de Herskovits Katherine Dunham, l'*Ag'Ya*, créée en 1938 à Chicago dans le cadre du FTP alors qu'elle est directrice pour la danse de sa *Negro Unit* locale, repose elle sur le folklore caribéen et surtout martiniquais collecté par Dunham en 1935-1936 – la relation de celui-ci à l'américanité étasunienne, dans sa construction par une intellectuelle noire herskovitsienne, demanderait un développement spécifique que nous ne pouvons nous permettre ici¹⁹¹.

Flanagan engage le jeune chercheur Herbert Halpert, formé au folklore et à l'anthropologie à Columbia par Ruth Benedict¹⁹² et George Herzog, pour mener des collectes à New York. Les quarante-trois disques qu'il enregistre entre janvier 1938 et

190 S.I. Morgan, *Frankie and Johnny: Race, Gender, and the Work of African American Folklore in 1930s America*, Austin : University of Texas Press, 2017. M. Wittmer, *Performing Negro Folk Culture, Performing America : Hall Johnson's Choral and Dramatic Works (1925-1939)*, thèse de doctorat soutenue à Harvard University en 2016, p. 175. URL : <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/26718725/WITTMER-DISSERTATION-2016.pdf>.

191 La bibliographie sur Katherine Dunham est abondante. Pour une discussion de l'*Ag'Ya*, voir par exemple J.D. Das, *Choreographing a New World: Katherine Dunham and the Politics of Dance*, mémoire de master soutenu à Columbia University en 2014, pp 77-87.

192 Élève de Boas et l'une des chefs de file de l'école culturaliste.

novembre 1939 sont les premiers matériaux documentant les musiques de la ville et l'État de New York déposés à l'*Archive of American Folk Song*.

Halpert et Herzog éditent aussi cinq publications de *folk music* pour le FTP, justifiées par le besoin du FTP de matériaux *folk*, mais visant également une dimension scientifique, les recueils qu'ils republient sont sélectionnés pour la contribution qu'ils apportent à l'étude de *folk-songs*. Parmi les cinq publications figurent une compilation des articles de Robert W. Gordon publiés dans le *New York Times Sunday Magazine*, les *Folk Tunes from Mississippi* collectés par Arthur Palmer Hudson, la collection de *folk-songs* de Virigine occidentale de John Harrington Cox et la compilation posthume d'articles de Phillips Barry, *Folk Music in America*.

La *folk music* dans le *Federal Music Project* de la WPA

Le directeur fédéral du FMP, le chef d'orchestre et violoniste d'origine russe diplômé de Yale Nikolai Sokoloff, construit initialement son agence dans le but de maintenir un haut niveau d'excellence musicale en favorisant les projets consacrés aux musiques symphoniques d'origine européenne menés par des musiciens professionnels. Le FMP a été relativement peu étudié par rapport aux autres programmes du *Federal One* en raison de la réputation conservatrice de Sokoloff, largement construite sur la base des témoignages rétrospectifs de Charles Seeger nommé assistant directeur chargé des projets de « musique sociale » du FMP en novembre 1937¹⁹³. Si Sokoloff est en effet peu intéressé par les « musiques populaires » telles que le jazz ou le swing dont il considère que le seul point commun avec « la vraie musique » « est que toutes deux produisent des sons »¹⁹⁴, il reconnaît cependant que la *folk music* a au moins le mérite d'avoir inspiré de grandes œuvres russes et allemandes¹⁹⁵. En dépit de l'approche élitiste de Sokoloff, de nombreux projets *folk* sont organisés et financés (ou co-financés) par le FMP, en particulier dans les États du Sud-Ouest du États-Unis. Le degré de soutien apporté par la direction fédérale à ces projets est très variable.

193 P. Gough, *Sounds of the New Deal*, *op. cit.*, pp. 18-21.

194 « is that they both make sounds », *Ibid.*, p. 13.

195 *Ibid.*, pp. 12-14.

L'un des plus importants projets *folk* du FMP est celui du Nouveau-Mexique initié par la directrice pour l'État Helen Chandler Ryan avec le soutien du directeur pour la région Sud-Ouest. À partir de 1936, Ryan conçoit un vaste projet axé sur la préservation et la pratique des musiques régionales du Nouveau-Mexique et en particulier des *folk musics* hispaniques¹⁹⁶. En plus des projets de collecte, transcription et publication de *folk musics* hispaniques, Ryan supervise des *orquesta típica*, groupes de musique populaires hispaniques. Sokoloff n'est initialement pas favorable au financement de ce projet, mais face au succès qu'il rencontre auprès des Nouveau-Mexicains et à l'insistance de Ryan, il finit par lui accorder des fonds supplémentaires¹⁹⁷. Alors qu'en 1936 Sokoloff refusait de financer l'achat d'une machine enregistreuse pour le projet, à l'été 1938 il propose une augmentation de 300 dollars par mois du salaire de Ryan¹⁹⁸. Ce revirement témoigne d'un style de direction assez souple et non autocratique de Sokoloff et surtout de l'effet qu'ont les soutiens au projet de la part du public, du nouveau directeur assistant Charles Seeger et surtout d'Eleanor Roosevelt qui promeut le projet dans sa colonne *My Day*¹⁹⁹.

D'autres projets *folk* sont également initiés à l'échelle de l'État dans le cadre du FMP. Des collectes sont organisées à San Antonio, Texas sous la supervision de John Lomax en 1936-1937, dans le cadre d'une collaboration avec le *Federal Writers Project*²⁰⁰. De nombreux *orquesta típica* sont montés en Arizona grâce au soutien financier de sponsors externes et aux recettes générées par la vente de tickets pour leur concert, mais cela relève sans doute plus du programme général du FMP d'orchestre de divertissement et de danses que d'une action visant spécifiquement une dimension

196 A. Bellmore et A.S. Jackson, « The New Mexico Federal Music Project: Embodying the Regional Spirit of Roosevelt's New Deal », *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 69, n° 1, 2012. ; P. Gough, *Sounds of the New Deal*, *op. cit.* En dépit des nombreux travaux récents sur le *Federal Music Project* du Nouveau-Mexique, nous n'avons trouvé que très peu d'informations biographiques sur le parcours de Ryan avant sa nomination au FMP. Elle est née en 1892 à Albuquerque, elle épouse un juge démocrate et obtient un B.A. en éducation de l'université du Nouveau-Mexique en 1937, donc à première vue une membre de la bourgeoisie libérale locale, proche des courants de l'éducation et de l'action culturelle présentés chapitres 2 et 4.

197 P. Gough, *Sounds of the New Deal*, *op. cit.*, p. 15.

198 *Ibid.*, p. 46.

199 Cf : chapitre 5, sous-partie I.1.

200 P. Gough, *Sounds of the New Deal*, *op. cit.*, p. 179.

*folk*²⁰¹. Le projet du Colorado organise entre 1935 et 1942 le *Denver Annual Folk Festival* qui inclut de la *folk music* allemande, grecque, française, hispanique, chinoise, japonaise, norvégienne etc²⁰². Le *Oklahoma Music Project* organise également un projet *folk* à l'initiative de la direction pour l'État, menée par Bee M. Barry, une diplômée de l'institut Haskell d'origine Chippewa qui enseignait la « culture indienne » à l'université d'Oklahoma. Le FMP d'Oklahoma finance une machine enregistreuse permettant à Barry de collecter des chants de divers groupes amérindiens de la région dans un esprit d'ethnographie d'urgence²⁰³.

La *folk music* dans le *Federal Writer's Project* de la WPA.

Dans le cas du *Federal Writers Project*, le directeur fédéral, l'auteur et dramaturge new-yorkais Henry Alsberg, est directement à l'initiative des projets *folk*. La collecte de folklore est en effet un élément central des efforts déployés par le programme dans le cadre de son projet principale : l'édition et la publication de guides pour chaque État et grande ville du pays. Alsberg conçoit les guides comme un outil pour « présenter aux Américains la richesse de leur propre culture²⁰⁴ ». Les folklores – ce qui inclut la *folk music* – sont largement employés pour documenter à la fois les spécificités régionales et le caractère américain des États présentés dans les guides²⁰⁵. L'objectif est documentaire, même si l'ambition des guides est aussi de susciter fierté et sentiment d'appartenance à un pays divers, mais distinctement américain.

Au printemps 1936, John Lomax est sollicité par Alsberg et Luther Evans, directeur de la *Historical Records Survey* qui dépend alors encore du FWP, pour superviser les collectes de folklore. Il est nommé « *Part-Time Advisor on Folk-Lore*

201 *Ibid.*, p. 47. Les sponsors inclus le *Latter-Day Saints Mutual Improvement Association*, le *Temple Beth Israel and Jewish Visitors Club* et la *U.S. Indian School*.

202 *Ibid.*, p. 178.

203 *Ibid.*, p. 184.

204 « to introduce Americans to their own rich culture », W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts*, *op. cit.*

205 C. Bold, *The WPA Guides: Mapping America*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999. ; J. Hirsch, *Portrait of America: A Cultural History of the Federal Writers' Project*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2003 ; N. Vinsonneau, « Des guides touristiques pour le peuple et par le peuple. Le Federal Writers' Project et l'invention d'une culture folklorique américaine (1935-1941) », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1, 2006. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/246>. Consulté le 12 janvier 2018.

Collecting ». En juin 1936, il devient le « *National Advisor on Folk-Lore and Folkways* » du FWP. L'objectif d'Alsberg est d'organiser des collectes de folklore à grande échelle et d'en unifier les méthodes. Pour cela, il publie avec l'assistance de John Lomax un manuel distribué dans chaque unité régionale du FWP. Lomax y passe en revue les différents matériaux qu'il est souhaitable de collecter et donne des indications sur les méthodes de collecte. En août 1936, Alsberg réaffirme l'importance du projet *folk* :

Je tiens à signaler à nouveau qu'il est important de continuer à rassembler le plus de matériaux folkloriques possibles dans chaque État. Bien que l'objectif immédiat dans la couverture du domaine soit l'usage qui en sera fait pour le Guide d'État, des matériaux trop abondants pour y être inclus, autrement que résumés dans un essai introductif ou intégrés dans des descriptions de lieux, seront de grande valeur dans le futur. Une telle opportunité de collecter ces matériaux pourrait ne jamais se reproduire²⁰⁶.

Les résultats du projet *folk* initié au niveau fédéral sont très différents en fonction des régions et des États, ce qui témoigne de l'importance de l'engagement des instances dirigeantes des échelons inférieurs. Certains directeur régionaux du FWP sont réticents au projet *folk*, la directrice de l'unité du Wyoming se souvient : « nous avons pensé que c'était le plus gros morceau de grand guignol que nous avons jamais vu²⁰⁷ ». D'autres au contraire s'investissent personnellement dans le projet. C'est le cas de la directrice du FWP de Floride Carita Doggett Corse²⁰⁸, une historienne diplômée de Columbia qui collecte elle-même et organise plusieurs campagnes en collaboration avec Stetson Kennedy, Alton C. Morris, Fletcher Collins Jr, ainsi qu'avec Zora Neale Hurston – employée au sein de la *Negro Writers' Unit* fondée à l'initiative de Corse. Les collectes du FWP de Floride bénéficient de la collaboration de nombreuses institutions dont l'*Archive of American Folk Song*, le *Federal Music Project* de Floride, des municipalités, des universités d'État, des sociétés historiques etc. Elles sont parmi les premières du New Deal à inclure des *folk songs* non anglophones.

206 W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts*, op. cit., pp. 705-706.

207 « we thought it was the biggest piece of malarkey we'd ever seen », J. Mangione, *The Dream and the Deal: the Federal Writers' Project, 1935-1943*, Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 1996.

208 G.R. Mormino, « Florida Slave Narratives », *The Florida Historical Quarterly*, vol. 66, n° 4, 1988, pp. 399-419.

Dans d'autres États, si les collectes sont quantitativement importantes, Alsberg regrette qu'elles ne remplissent pas les critères de qualité fixés au niveau fédéral. Dans le Wisconsin par exemple, le directeur régional Charles Brown²⁰⁹, directeur du musée de la *Wisconsin Historical Society*, supervise la publication d'une compilation de matériaux de seconde main : « Ça me rend plutôt triste, en fait, de voir des livres si magnifiquement reliés sur le folklore qui arrivent du Wisconsin avec si peu dedans méritant d'être lu²¹⁰ ».

Au printemps 1938, le projet *folk* de la WPA est réorganisé dans le but de mieux centraliser et coordonner les projets. Lomax est remplacé par Benjamin Botkin. Sa nomination en tant que « *folklore consultant* » puis à partir d'août 1938 de « *folklore editor* » du FWP fait suite aux critiques des folkloristes universitaires de l'*American Folklore Society* qui s'inquiètent de l'amateurisme de certains collecteurs et du profil non-académique de John Lomax. L'hostilité de l'*American Folklore Society* aux projets *folk* de la WPA est alors telle qu'en décembre 1937, elle avait choisi d'ignorer la demande d'Alsberg, lui-même peu satisfait de Lomax, de désigner l'un de ses membres pour évaluer les collections du FWP et recommander d'éventuels changements méthodologiques²¹¹. Botkin, qui accepte de se mettre en congé de son poste à l'université d'Oklahoma pour assumer ces tâches, représente par ailleurs une bascule épistémologique : contrairement à l'approche romantique et nostalgique de Lomax, Botkin défend une vision dynamique du folklore, encourage l'étude du contexte culturel et social dans lequel il s'inscrit et insiste sur la nécessité de collecter aussi en milieu urbain et industriel.

Le Joint Committee on Folk Art de la WPA.

A partir de ce même printemps 1938, face à l'éparpillement des projets *folk* du New Deal, plusieurs agents des différents programmes de la WPA engagés dans les

209 J. Zimm, *Blue Men and River Monsters: Folklore of the North*, Madison, WI : Wisconsin Historical Society Press, 2014.

210 « It rather saddens me, as a matter of fact, to see such beautifully bound books on folklore coming out of Wisconsin with so little worthwhile reading matter in them [...] » cité d'après W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts*, *op. cit.*

211 *Ibid.*, pp 716-717

projets *folk*²¹² rentrent en discussion, puis se rencontrent en juin à l'initiative de Donald Daugherty, directeur exécutif de l'*American Council of Learned Societies*, pour envisager la possibilité de fonder un comité coordinateur²¹³. Après deux premières réunions informelles les 10 et 23 novembre 1938 en formulant la proposition formelle, le comité démarre officiellement ses travaux le 7 décembre. La fondation du comité est officiellement annoncée – et donc soutenue – par la direction fédérale de la WPA le 26 décembre 1938²¹⁴.

Le *Joint Committee on Folk Art* rassemble des représentants de l'ensemble des branches du *Federal One* (*Federal Writers Project, Federal Art Project, Federal Music Project* et *Federal Theater Project, Historical Records Survey* et le *Technical Services Laboratory*) ainsi que d'autres divisions de la WPA : *Education, Recreation* et *National Youth Administration*²¹⁵. Le comité n'est donc pas uniquement concerné par la *folk music*, mais par l'ensemble du folklore, même si celle-ci constituera sans doute son activité principale.

La présidence du comité est assumée par Botkin, nouvellement nommé éditeur fédéral pour le folklore du FWP, qui en sera le principal moteur. Botkin, fils d'immigrants juifs lithuaniens, poète par première vocation, a étudié l'anglais à Harvard puis Columbia, recevant au passage les influences tant de Kittredge que de Boas, avant de développer son intérêt pour le folklore alors qu'il est en poste à l'Université d'Oklahoma. Il fait sa thèse à l'Université du Nebraska avec Louise Pound, philologue classique distinguée, folkloriste littéraire plus amatrice de ballades que de *cowboy songs*, mais aussi féroce anti-communaliste et pionnière de l'étude linguistique de l'*American English* qui s'attache à rechercher ce qui fait l'américanité du folklore

212 *Ibid.*, pp. 637 et 718-719. La description du JCEFA pp. 717-720, et de l'ensemble du FWP, a été rédigée par l'auteur d'après les recherches préliminaires de Botkin lui-même, cf : p. x.

213 J. Hirsch « 'Cultural Strategy' : The Seegers and B.A. Botkin as Friends and Allies » in *Ruth Crawford Seeger's Worlds : Innovation and Tradition in Twentieth-Century American Music*, ed. par R. Allen, E.M. Hisama, Eastman Studies in Music, New York : University of Rochester Press, 2007. pp 205-206

214 Ellen Woodward, directrice des *Women's and Professional Projects* au sein du programme pour les travailleurs qualifiés de la WPA, annonce sa fondation par un communiqué de presse. E. Woodward, « Move to Explore Folkways of U.S. ; Joint Committee Formed for Preservation of Legends and Folk Arts », *New York Times*, 26 décembre 1938. p28

215 S. Dwyer-Schick « The Development of Folklore and Folklife Research in the Federal Writers' Project, 1935-1943 », *Keystone Folklore Quarterly* vol 20 n°4, 1975, pp 9-31.

américain, et en son sein la nebraskanité du folklore nebraskan²¹⁶. Botkin bénéficie d'une légitimité impeccable auprès des folkloristes universitaires qui dominent l'AFS – il est l'un des leurs.

Il est cependant aussi un enthousiaste partisan d'une conception vivante du folklore, dont témoigne le nom initial du comité, *Coordinating Committee on Living Folklore, Folkmusic and Folk Art*, de sa pertinence contemporaine d'un point de vue fonctionnaliste, et de son application telle qu'envisagée par les projets de la WPA, qu'il défend vigoureusement :

Ceux d'entre nous qui sommes venus à la WPA de groupes académiques pensons que nous participons à la plus importante expérimentation éducative et sociale de notre époque²¹⁷.

La vice-présidence du JCFA échoit à Seeger, qui représente la *Folk Music Recording and Social Music Division* du *Federal Music Project*. Herbert Halpert représente bien sûr le *Folksong and Folklore Department* du *Federal Theatre Project*.

La quatrième grande branche du *Federal One*, le *Federal Art Project*, est représentée par Cook Adolph Glassgold pour l'*Index of American Design*. Glassgold, encore un moderniste new-yorkais, défend depuis la fin des années 1920 dans ses essais et au *Whitney Museum* l'affranchissement du design américain des modèles européens. Sa position est que, bien que le design moderne soit nécessairement international, il reste possible et désirable d'en produire une expression distinctement américaine, et que l'art industriel, « la machine », doit être « un moyen de la pleine expression culturelle de l'homme ». Dans ce but, l'*Index* réalise plus de 18 000 aquarelles d'objets d'art *folk* ou appliqué américains de multiples origines – allemands de Pennsylvanie, suédois du Minnesota, Shakers, Mormons, ou encore hispaniques du Sud-Ouest - et de multiples époques – de la période coloniale à 1900 – à la recherche de ce qui fait leur américanité

216 Voir notamment L. Pound « The Southwestern Cowboy Songs and the English and Scottish Popular Ballads », *Modern Philology*, vol 11, 1913, pp 195-207 ; L. Pound *Folk-song of Nebraska and the Central West : A Syllabus, Nebraska Ethnology and Folk Lore Series, Nebraska Academy of Sciences*, vol 9, n°3, Lincoln, 1915. ; L. Pound, *Poetic Origins and the Ballad*, New York : Macmillan, 1921.
217 B. A. Botkin « WPA and Folklore Research: 'Bread and Song' » *Southern Folklore Quarterly*, vol. 3, 1939, pp. 7-14.

et pour servir de base de référence au développement du design industriel américain²¹⁸. Ce projet, bien accueilli par les industriels, adopte une définition multiculturelle de l'américanité dans un objectif résolument moderniste et anti-*antiquarian* :

Le caractère et les formes variées du design américain sont enfin en train d'être présentés comme un tout cohérent. Ce que cela peut signifier pour le futur culturel de l'Amérique, on ne peut pas encore le prophétiser, mais que cette signification est plus qu'un simple *antiquarianism* va de soi²¹⁹.

Le *Technical Services Laboratory*, dirigé par Adrian Dornbush, l'ancien directeur de la *Special Skills Division* de la RA, est chargé lui aussi des *folk crafts*, de façon quelque peu ambiguë : sa mission principale est de définir des standards de qualité, de proposer des méthodes de production, des designs originaux, des matériaux innovants (dont des plastiques) pour les nombreux ateliers d'artisanats traditionnels de la WPA afin d'en rendre les productions plus attrayantes pour le marché – donc de les détraditionnaliser, de les moderniser, voire d'en gommer les spécificités locales au profit d'un goût américain global défini par le marché de la classe moyenne urbaine²²⁰. Il est représenté au JCFA par Grete Franke, assistante de Dornbush à la RA puis au *Technical Services Laboratory*, styliste et pionnière new-yorkaise du tissage d'art à la main.

La participation de l'*Historical Records Survey*, représentée par son *National Field Supervisor*, l'archiviste, anthropologue, explorateur et sculpteur Sargent Burrage Child, est moins immédiatement évidente, puisque sa mission première est l'inventaire des archives publiques locales et d'États. Dès sa conception par son directeur, l'historien et politologue Luther Evans, l'HRS est censée contribuer non seulement à l'amélioration de l'administration locale, mais aussi à fournir les matériaux nécessaires à la recherche historique. La conception des archives publiques à inventorier d'Evans s'étend au-delà

218 V. T. Clayton & al. *Drawing on America's Past : Folk Art, Modernism, and the Index of American Design*, Catalog of an exhibition organized by the National Gallery of Art, Washington DC, Dec. 2002 – Mar 2003, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002.

219 C. A. Glassgold, « Recording American Design », c.1936, essai pour un projet de rapport du FAP de 1937 finalement publié comme *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, ed. par F.V. Connor, New Graphic Society, Boston, 1973. pp 167-169

220 J.L.A. Marontate, *Synthetic Media and Modern Painting: A Case Study in the Sociology of Innovation*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Montreal en 1996. pp 90-92
J.S. Becker, *Selling Tradition : Appalachia and the Construction of an American Folk, 1930-1940*, Chapel Hill :University of North Carolina Press, 1998, pp 115-118.

des documents écrits, cartes et photographies aux bâtiments, peintures et sculptures publics²²¹. Au-delà des archives publiques, les activités d'inventaire de la HRS vont rapidement s'étendre d'abord aux archives privées utiles à l'histoire démographique des États-Unis – registres d'églises, bibles familiales – puis à toute collection ancienne d'intérêt historique – correspondances de musiciens, ou journaux de pionniers²²². La bienveillance régulièrement manifestée par Evans, par ailleurs un ami personnel de Robertson, envers les programmes de collectes de matériaux *folk* s'inscrit dans la continuité de cette approche ouverte des sources. La HRS est bien sûr également concernée par l'objectif du JCFA de coopération sur le terrain : une même église du sud-ouest aurait pu être l'objet aussi bien de campagnes de la HRS (archives) que de l'*Index of American Design* (relevé des fresques) ou de la *Folk Music Recording and Social Music Division* (partitions, enregistrement des chœurs).

Les agences de la WPA extérieures au *Federal One* siégeant au JCFA semblent surtout intervenir qu'en tant qu'utilisatrices de matériaux *folk*, ou comme contacts sur le terrain. Ce sont l'*Adult and Workers Education Program* de l'*Education Division*, représenté par l'administratrice et enseignante en économie féministe radicale Ernestine L. Friedman, titulaire d'un doctorat de Columbia sur le mouvement d'éducation des travailleurs, ancienne de la *Young Women's Christian Association* et des écoles pour ouvrières de Bryn Mawr et Vineyard Shore ; le *Art Project* de la *National Youth Administration*, représenté par Grace Falke, l'épouse de Tugwell, qui aurait été à l'origine de la *Special Skills Division* de la RA ; et le *Leisure-Time Program* de la *Recreation Division*, représenté par l'ancien de l'Unité Musique de la RA Nicholas Ray. La *Recreation Division* prendra cependant une part active aux collectes du JCFA en 1938 ; Lindeman, son directeur, avait envisagé pendant l'été 1938 de lancer une campagne de collecte à l'échelle nationale pour laquelle il tente de recruter Robertson, mais ce projet n'aboutira pas.²²³ La *National Youth Administration* commanditera elle aussi sa propre campagne, en août 1939, confiée à Margaret Valiant, encore une

221 Voir les formulaires d'inventaire dédiés dans *The Manual and Supplements 1-8 of the Historical Records Survey*, Works Progress Administration, 1936-1938.

222 *Check List of Historical Records Survey Publications*, ed. par S.B. Child, D.P. Holmes, Research and Records Bibliography n°7, WPA Technical Series, Work Projects Administration, Washington D.C., 1943.

223 Cf : chapitre 7.

ancienne de l'Unité Musique, entre temps collectrice pour la *Farm Security Administration*.

En plus de ses membres, le JCFA désigne comme consultants principaux, invités à prendre part à ses débats, les représentants de ses deux principaux soutiens institutionnels en-dehors de la WPA : Spivacke pour la Bibliothèque du Congrès et, pour l'*American Council of Learned Societies*, son directeur exécutif Donald Hayes Daugherty, titulaire d'une thèse en philosophie de l'art et organisateur de son comité de musicologie et, bientôt, de son comité de *Negro Studies*.

Les autres consultants sont pour la plupart des universitaires reconnus : l'ethnomusicologue George Herzog, directeur de thèse de Halpert à Columbia et son fréquent collaborateur au FTP, lui aussi invité à prendre part aux débats ; Louise Pound ; Ralph Steele Boggs, jeune spécialiste de *folktales* espagnols et enseignant à l'université de Caroline du Nord dont il co-fondera l'année suivante le curriculum de folklore ; de la génération de Pound, Reed Smith, de l'université de Caroline du Sud, un folkloriste childien communaliste essentiellement préoccupé de ballades²²⁴, mais aussi auteur de travaux sur les Gullah²²⁵ et défenseur de l'importance de la musique pour l'étude des ballades²²⁶, politiquement favorable à l'interventionnisme étatique²²⁷, fondateur de l'*Extension Department* de son université, et influent : fondateur de la *South Carolina Folklore Society*, neveu du fondateur de la *Virginia Folklore Society*, doyen de l'école doctorale de son université et membre actif de l'association des doyens des universités du sud, président du comité national sur les *folk songs* de l'importante *Modern Language Association*. Le seul consultant sans légitimité académique est Alan Lomax.

La personnalité de Botkin lui-même, et ce choix politiquement adroit de consultants, obtient le soutien immédiat, dès le 27 décembre 1938, de l'*American Folklore Society*, auparavant très méfiante à l'égard des entreprises gouvernementales

224 Voir par exemple : R. Smith, *South Carolina Ballads, With a Study of the Traditional Ballad To-Day*, Cambridge : Harvard University Press, 1928.

225 R. Smith, « Gullah », *Bulletin of the University of South Carolina*, n° 190, 1926.

226 R. Smith, *South Carolina ballads, op. cit.*

227 R. Smith, « Tax Reform in South Carolina », *Bulletin of the University of South Carolina*, n° 101, 1921.

liées au folklore, par une résolution de son conseil exécutif communiquée par courrier à Botkin par la grande anthropologue proche de Herzog, Ruth Benedict, puis publiée dans son compte-rendu de réunion par le président de l'AFS, folkloriste majeur, et ami de Boggs, Stith Thompson :

Le Conseil de l'*American Folklore Society* note avec intérêt l'organisation d'un comité mixte sur les arts folkloriques du Federal Writers' Project sous la direction d'un folkloriste qualifié, le Dr. Botkin, et souhaite exprimer sa volonté de coopérer aux activités du comité²²⁸.

Si les réseaux académiques de Botkin et dans une moindre mesure de Halpert sont mobilisés pour légitimer le JCFA, l'importance de ceux de Seeger au sein de la WPA dans l'établissement du comité apparaît par la présence d'un tiers d'anciens de la RA liés à la *Special Skills Division* : Ray, Falke, et Franke. Seeger et Botkin forment alors une alliance stratégique, renforcée par une amitié réelle et un échange intellectuel²²⁹, pour tenter avec le soutien de l'ACLS et de la Bibliothèque du Congrès de pérenniser leurs projets *folk* dans une institution fédérale permanente.²³⁰

La direction fédérale de la WPA n'attribue pas de fonds propres au JCFA dont le fonctionnement dépend de la collaboration entre les différentes unités déjà créées au sein desquelles les membres du comité sont employés. Son président Botkin est ainsi rémunéré sur la ligne du budget du FWP, son vice-président Seeger sur celle du FMP, etc.

L'objectif du comité est d'abord de recenser les différents projets *folk* en situant la localisation des matériaux collectés et les informateurs sollicités afin d'éviter les redondances entre projets et faciliter l'accès aux matériaux déjà existant. Botkin produit également un nouveau manuel d'instruction pour les collecteurs plus en adéquation avec la volonté de scientificité et d'uniformité des méthodes.

228 « Fiftieth Annual Meeting of the American Folklore Society », *The Journal of American Folklore*, vol. 52, n° 204, 1939, p. 209.

229 Les articles de Botkin et Seeger dans *The Cultural Approach to History*, ed. par C.F. Ware, New York : Columbia University Press, 1940. pp 308-315 et pp 316-323, par exemple, forment un tout cohérent.

230 J. Hirsch, *Portrait of America*, *op. cit.* ; J. Hirsch «Cultural Strategy », *op. cit.*

En 1938, Nicholas Ray²³¹ collecte dans le Dakota du Sud à la demande du JCFA. Entre mars et juin 1939, le comité organise à nouveau une campagne d'enregistrement, la plus importante de la WPA en terme de nombre d'enregistrements (plus de 418 disques), conçue et organisée par Botkin et Seeger et menée sur le terrain par Helbert Halpert grâce au soutien du FWP, du FMP, du FTP et de l'*Archive of American Folk Song*. Herbert Halpert est choisi pour mener la collecte en raison de son expérience de terrain et de sa formation universitaire, mais des questions administratives et budgétaires entrent également en ligne de compte, comme il l'indiquera rétrospectivement, avec humilité :

En outre, en tant que figure très mineure dans le *Federal Theatre Project* recevant un salaire très modeste, on pouvait me détacher pour un voyage comme celui-ci plus facilement que des membres plus importants du comité²³².

Le parcours qu'il effectue est planifié en amont par Seeger et Botkin et s'appuie sur un vaste réseau d'informateurs locaux et de personnels de la WPA²³³. Le matériel d'enregistrement est prêté par la Bibliothèque du Congrès et Halpert voyage dans une ambulance reconvertie en « *soundtruck* » par des employés de la WPA. La *Southern States Recording Expedition* exemplifie ainsi le système de collaboration du JCFA impliquant différents programmes et institutions et tant les dirigeants fédéraux que les agents de terrain.

Le JCFA, comme plusieurs des agences y participant, ne survivra pas à la réforme de la WPA de l'été 1939.

Research and Records Project de la WPA

231 J. Fenn, « Nicholas Ray: frustrated folklorist », *Folklife Today* [site internet], 4 août 2017. URL : <http://blogs.loc.gov/folklife/2017/08/nicholas-ray-frustrated-folklorist/> Consulté le 24 mars 2018.

232 H. Halpert, « Coming into Folklore More than Fifty Years Ago », *The Journal of American Folklore*, vol. 105, n° 418, 1992, p. 438.

233 Il passe par neufs États : Virginie, Kentucky, Tennessee, Caroline du Nord et du Sud, Alabama, Mississippi, Louisiane et Floride. M.A. Davidson, « Recording the Nation », *op. cit.*, p. 399.

Entre 1938 et 1940, le *California Folk Music Project* conçu et dirigé par Sidney Robertson dépend du programme de recherche en sciences sociales de la WPA. Nous reviendrons en détail sur ce projet dans le chapitre 7, qui lui est consacré.

III.2.3. Remaniement et fin de la WPA

En avril 1939, alors que Halpert est sur le terrain, le Congrès passe la loi *Reorganization Act* qui conduit entre autre à un remaniement du fonctionnement administratif de la WPA. Le *Federal One* est affecté par cette législation qui limite la durée d'embauche des employés inscrits à l'aide à l'emploi à dix-huit mois et interdit tout projet qui serait uniquement financé par la WPA en imposant une contribution minimum de 25 pour cent des coûts totaux par des sponsors extérieurs. En limitant le budget fédéral et en décentralisant les sources de financement, cette législation porte un coup dur aux programmes artistiques²³⁴.

Cette législation fait suite aux nombreuses attaques visant les coûts financiers et les orientations politiques du *Federal One* accusé par les démocrates du Sud et les républicains d'être un refuge pour des artistes modernistes, communistes ou étrangers²³⁵. Le sénateur du Texas, Martin Dies, et le représentant de la Virginie, Clifton Woodrum, mènent une campagne politique et médiatique contre la politique du New Deal dont la cible principale est le *Federal One*. Les deux hommes utilisent le *Un-American Activities Committee* – initialement fondé à l'automne 1938 pour enquêter sur les nazis américains – pour traquer les sympathisants communistes au sein du *Federal One*²³⁶. Alsberg et Botkin font partie de ceux convoqués pour s'expliquer devant la commission. Les oppositions du Congrès ne rencontrent pas de résistance de la part du nouveau directeur de la WPA, le colonel Francis C. Harrington, qui remplace Harry Hopkins nommé secrétaire du commerce depuis peu²³⁷. Les actions de construction d'une

234 J. Hirsch, *Portrait of America*, op. cit.

235 S.A. Musher, *Democratic Art: The New Deal's Influence on American Culture*, Chicago ; London : University of Chicago Press, 2015, p. 6.

236 J.E. Sargent, « Woodrum's Economy Bloc: The Attack on Roosevelt's WPA, 1937-1939 », *The Virginia Magazine of History and Biography*, vol. 93, n° 2, 1985. ; J. Mangione, *The Dream and the Deal*, op. cit.

237 J. Mangione, *The dream and the deal*, op. cit., p. 330.

américanité culturelle par la WPA sont donc non seulement contestées, mais suspectes d' « anti-américanisme ».

Face à la nécessité de trouver de nouvelles fonctions aux personnels des bureaux fédéraux du *Federal One*, la direction du FWP et du HRS propose un projet de collaboration entre les différentes branches du *Federal One* dont l'objectif est d'affecter du personnel de la WPA à la Bibliothèque du Congrès pour trier, archiver et préparer d'éventuelles publications des matériaux récoltés et déposés à la Bibliothèque par les divers programmes de l'agence. Roosevelt signe la proposition le 16 octobre 1939. Le *District of Columbia Project* permet à des acteurs comme Botkin ou Luther Evans de trouver refuge à la Bibliothèque du Congrès et d'être ainsi employés au sein de la branche fédérale du pouvoir qui les attaquait en tant qu'agents du *Federal One*. En 1941, il ne reste plus que dix employés de la WPA à la Bibliothèque du Congrès, le projet prend fin avec l'entrée en guerre. La WPA est officiellement dissoute en juin 1943.

Synthèse

Le caractère très dispersé des collectes du New Deal, l'absence de cohérence administrative et les difficultés à définir qui en a l'initiative traduit l'absence d'un projet politique unifié et explique pourquoi plusieurs acteurs tentent de mettre en place de nouvelles structures pour centraliser les matériaux collectés et unifier les méthodes. Tout au long de leur existence, les programmes artistiques du New Deal sont soumis à des oppositions médiatiques, juridiques et politiques qui limitent leur étendue et, en particulier avec le *Reorganization Act*, la centralisation des projets. Ces attaques mettent en évidence la vive opposition politique et culturelle à ce nouveau modèle social d'américanité proposé par le New Deal dont fait partie cette nouvelle *American Folk Music*. L'exécutif maintient cependant autant que possible son soutien aux projets de ses agents promoteurs du *folk*. S'il n'en prend pas forcément l'initiative, le gouvernement fédéral manifeste donc une volonté d'employer la *folk music* dans le cadre de ses politiques culturelles, ce qui marque la grande nouveauté du New Deal par rapport aux époques précédentes.

L'absence d'un projet unifié conduit à la rencontre d'approches très diverses et à la confrontation de différentes définitions de ce qu'est l'*American folk music*. Les agents mobilisés dans les projets *folk* représentent, à divers degrés d'influence, les différents paradigmes étudiés dans la première partie de thèse, ainsi que de nouvelles approches, plus radicales, dont les représentants vont chercher à intégrer au panthéon de la *folk music* nationale des musiques généralement ignorées ou rejetées par leurs prédécesseurs : les *protest songs*, les *folk music* urbaines et les musiques de minorités ethniques.

L'Unité Musique de la RA, cas d'étude du prochain chapitre, mobilise ces nombreux paradigmes dans son projet d'ingénierie sociale. Pour fonder un répertoire musical à même de porter les réformes politique et sociale de la RA, le directeur de l'Unité Musique, Charles Seeger, va se tourner successivement vers les répertoires des folkloristes, collecteurs-popularisateurs et éducateurs pour finalement créer une

synthèse fonctionnelle inédite mêlant ces paradigmes à celui de collecteurs plus radicaux.

Troisième Partie. Deux projets de collecte du New Deal (1936-1940) : militantisme et pluralisme culturel.

Nous avons vu dans la partie précédente les conditions intellectuelles et matérielles présidant à l'émergence d'une nouvelle catégorie d'inventeurs de l'*American Folk Music*, dont les travaux se nourrissent de la rencontre de diverses approches intellectuelles et sont soutenus par un cadre institutionnel qui, s'il impose aussi des limites, permet la professionnalisation de ces collecteurs. Nous changeons maintenant d'échelle pour nous intéresser à leurs travaux sur le terrain, à l'application concrète des modèles et influences théoriques dont leurs approches se nourrissent, et aux objectifs immédiats de leurs campagnes d'enregistrement qu'ils soient d'ordre militants, sociaux ou scientifiques.

Nous suivons principalement le parcours de Robertson qui entre 1936 et 1940 collecte pour deux agences fédérales du New Deal. Entre 1936 et 1937, elle assiste le musicologue Charles Seeger, directeur de l'Unité Musique de la *Resettlement Administration* qui va employer la *folk music* dans un objectif d'ingénierie sociale. Elle effectue la majorité des collectes et participe au programme d'intervention culturelle du programme. Ce programme sera l'objet du chapitre 6. De 1938 à 1940, elle conçoit et dirige son propre projet au sein d'un programme de recherche de la WPA de Californie du Nord. Le *California Folk Music Project* sera présenté dans le chapitre 7.

Au-delà de la participation de Robertson, ces deux projets sont intéressants à mettre en regard pour observer l'incidence des objectifs – ingénierie sociale ou recherche – et du cadre institutionnel dans les méthodes et les résultats de collecte de ces projets respectifs. De plus, représentant le premier projet *folk* du New Deal et l'un de ses derniers, ils permettent de mesurer l'évolution pendant le cours du New Deal des méthodes et approches de ses agents, ainsi que le progrès de la légitimité institutionnelle de l'objet *folk music*, d'un bricolage dans un cadre d'animation flou, à un objet de recherche à part entière.

Chapitre 6 : « An active Social Tool » : l'Unité Musique de la *Resettlement Administration* (1936-1937).

Entre juin 1936 et septembre 1937, Robertson travaille donc pour la première agence du New Deal à employer de la *folk music* dans le cadre d'un projet d'ingénierie sociale financé par l'État fédéral : la *Resettlement Administration*. Comme elle, ses collègues ne sont pas encore des professionnels de la *folk music*, la RA est la première agence à recruter ce nouveau type de collecteurs institutionnels, fusion de plusieurs des profils intellectuels que nous avons observés lors des premiers chapitres.

En tant qu'employée de la *Resettlement Administration*, Robertson est chargée de constituer une collection d'enregistrements, qui comprendra plus de 140 disques, et obtient dans ce but des financements, l'accès aux infrastructures nécessaires à leur conservation et à leur diffusion, et une accréditation auprès des autorités locales. Son parcours au sein de cette agence fédérale et le travail qu'elle y accomplit restent bien sûr tributaires de ce cadre institutionnel, de l'organisation administrative et des objectifs officiels de cette agence qui fonctionne elle-même à l'intérieur d'un réseau complexe d'institutions et de programmes publics. À travers son parcours se dessinent des dynamiques de compromis, de négociation, voire de contournement des objectifs officiels : elle doit en effet composer avec les conséquences en interne des nombreuses attaques juridiques, médiatiques et politiques visant les programmes artistiques du New Deal dans leur ensemble, et la RA et son idéologie collectiviste plus particulièrement.

Dans quelle mesure ce projet politique est-il cohérent et conscient de l'institutionnalisation à laquelle il est en train de procéder ? Nous suivrons le trajet de Robertson et ses interactions avec d'autres agents de la RA, en particulier son patron Charles Seeger, pour voir ce qui s'en dégage au-delà des bricolages et des malentendus entre les agents de terrain et leur hiérarchie.

I. De la théorie au terrain : réseaux et activités de l'Unité Musique.

Créée à l'automne 1935 dans le cadre de la *Special Skills Division* de la *Resettlement Administration*, l'Unité Musique est le premier programme fédéral du New Deal à employer de la *folk music* en tant qu'outil de cohésion sociale et de réforme politique. Cette unité est souvent traitée dans l'historiographie en termes exceptionnalistes comme l'expérimentation pionnière d'un grand homme de la musicologie appliquée et de l'histoire de l'*American Folk Music*. Son directeur Charles Seeger est en effet généralement présenté comme l'unique théoricien et initiateur des projets de l'Unité Musique¹. Ce biais est en partie dû à sa grande notoriété. En plus de sa stature académique, il bénéficiera a posteriori de la célébrité de ses enfants, Pete, Peggy et Mike Seeger, qui deviendront des figures centrales du *revival folk* des années 1940-1960. Cette tendance téléologique de l'historiographie à se focaliser sur les grands hommes masque les nombreuses influences, échanges et collaborations qui concourent à la conception et l'application des projets de l'Unité Musique. En effet, ce projet d'usage de la *folk music* se nourrit d'une part de débats internes entre les membres de l'Unité Musique, et, d'autre part, s'inspire de projets apparentés se déroulant dans d'autres cadres institutionnels, dont l'État Fédéral est parfois partenaire. L'objectif de cette sous-partie sera de replacer les activités de l'Unité Musique dans les différents fils paradigmatiques tracés dans les précédents chapitres et d'insister particulièrement sur les collaborations avec des institutions et individus liés au *Settlement Movement*, à l'éducation progressiste, à des groupes syndicaux et militants employant la *folk music*,

1 Même les travaux pionniers de l'historienne Jannelle Warren-Findley souffrent de cette tendance, même si elle mentionne tout de même les collaborateurs de Seeger.

Cf : A. Green, "A Resettlement Administration Song Sheet," *JEMF Quarterly*, vol. 11, no. 2, 1975, pp. 80-87 ; J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers : The Resettlement Administration's Music Program in Appalachia, 1935-37 », *Appalachian Journal*, vol. 7, n° 1/2, 1979. ; J. Warren-Findley, « Passports to change », « Passports to Change : The Resettlement Administration's Folk Song Sheet Program, 1936-1937 », *Prospects: An Annual Journal of American Cultural Studies*, vol. 10, 1985. ; C. Seeger et M. Valiant, « Journal of a Field Representative », *Ethnomusicology*, vol. 24, n° 2, 1980. ; A.M. Pescatello, *Charles Seeger : A Life in American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992. ; R.A. Reuss, « Folk Music and Social Conscience: The Musical Odyssey of Charles Seeger », *Western Folklore*, vol. 38, n° 4, 1979. ; D.K. Dunaway, *Singing Out: an Oral History of America's Folk Music Revivals*, New York : Oxford University Press, 2010.

ainsi qu'aux disciplines scientifiques et littéraires (anthropologie, musicologie, folklore) en faisant la collecte et l'étude.

L'Unité Musique de la RA est un bon observatoire des synthèses, bricolages et compromis voire contournements nécessaires à la construction d'une *folk music* américaine fonctionnelle et militante proposée par des agents de l'État Fédéral aux idéaux politiques radicaux, mais qui doivent aussi composer avec les attentes de populations très hétérogènes et les limites imposées par leur statut d'agents fédéraux. Comment les acteurs de l'Unité Musique, en particulier Seeger et Robertson, tentent-ils de combiner le but immédiat d'ingénierie sociale de leur agence de rattachement avec leurs objectifs, sur le long terme, de recherche et collecte de *folk music* ?

Si d'autres institutions employant la *folk music* à des fins sociales étaient déjà plus ou moins directement associées à des organisations syndicales et militantes tant de la gauche progressiste (par exemple les *Settlement Schools*) que de l'extrême gauche révolutionnaire, l'Unité Musique fait partie des premières structures publiques à collaborer plus ou moins officiellement avec ce type d'organisations, ce qui contribue aux controverses politiques qui conduiront à son démantèlement, puis à celui de la *Resettlement Administration*. On s'interrogera donc aussi sur les modalités et les limites de l'institutionnalisation de la *folk music* à une époque où cet objet est également investi par des mouvements politiques de gauche.

I. 1. « Si nous voulons apprendre aux gens, nous devons d'abord apprendre d'eux » : les tâtonnements théoriques de Charles Seeger.

Le programme initial de l'Unité Musique, de sa création à la fin de l'automne 1935 au printemps 1936, consiste à envoyer des musiciens professionnels formés à la musique savante en résidence dans certaines des communautés administrées par la RA pour y stimuler la pratique musicale en groupe et ainsi réduire les factionnalismes sociaux, politiques et religieux, et y insuffler un esprit coopératif. Les musiciens en résidence donnent des cours de musique, et organisent des *community singing* et des soirées dansantes.

Ce programme est mis en place quelques mois avant la nomination de Seeger à sa direction suite à la diffusion en interne d'un rapport d'enquête menée par une employée de la RA dans sept communautés parmi les plus peuplées (entre 150 et 260 résidents) qui ont déjà été mises en place par la *Division of Subsistence Homesteads* et la *Federal Relief Emergency Administration* et dont la RA vient de reprendre la gestion. L'enquête suit un circuit allant du Sud de la Pennsylvanie au Nord de la Floride². L'enquêtrice Katherine Kellock insiste dans son rapport sur la nécessité de mettre en place des activités « récréatives ».

Selon ce rapport, chaque communauté est confrontée à des problèmes singuliers liés à la composition sociale des résidents et à la situation économique des différentes régions d'implantation. La communauté des *Red House Farms*, située au Nord-Est de Charleston en Virginie Occidentale, est particulièrement touchée par des tensions sociales et une situation économique alarmante : les perspectives d'y retrouver du travail après la fin des emplois de construction du village lui-même y sont minimes et de nombreuses tensions entre les résidents, qui constituent selon le rapport un « incroyable pot pourri³ », mettent en péril la viabilité de la communauté. De plus, la communauté serait composée d'un « pourcentage élevé de névrosés et de marginaux seulement partiellement compensés par une minorité d'intelligence et de culture inhabituelles⁴ ». Y sont relogés d'anciens petits entrepreneurs, des instituteurs et diplômés de l'université, ainsi que des vétérans de la Première Guerre mondiale ayant d'importantes séquelles psychologiques, et des pentecôtistes « *Holy Rollers*⁵ » qui tentent de bannir toute activité séculière dans la communauté.

-
- 2 L' enquête est menée dans les communautés suivantes : *Westmorland Homesteads*, Pennsylvanie ; *Cumberland Homesteads*, Tennessee ; *Tygart Valley Homesteads*, Virginie occidentale ; *Red House Farms*, Virginie occidentale ; *Dyess Colony*, Arkansas ; *Cherry Lake Farms*, Floride ; *Pine Mountain Valley*, Géorgie. Nous n'avons pas pu déterminer qui a fait le choix du terrain couvert par l'enquête. Rapport confidentiel de Katharine Kellock, 1935, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C. Pour la localisation des communautés où intervient l'Unité Musique cf : annexe I.iii.a et b.
 - 3 « incredible potpourri », J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers », *op. cit.*
 - 4 « high percentage of neurotics and misfits only partially ballanced by a minority of unusual intelligence and culture », *Ibid.*
 - 5 Dénomination pentecôtiste dont le culte particulièrement animé inclut des démonstrations spectaculaires de possession par le Saint Esprit . J.A. Williams, *Appalachia : A History*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002, p. 288.

Pour les *Red House Farms* et les autres communautés visitées, le rapport signale tout particulièrement les besoins en activités musicales :

Dans chacune de ces colonies, les directeurs de projet et les superviseurs de l'éducation m'ont parlé du besoin désespéré de récréation pour maintenir le moral et soutenir les *homesteaders* tout au long de la période pionnière actuelle. Sans exception, ils considéraient une direction musicale pour les *homesteaders* adultes comme la première assistance importante que pouvait fournir la division des *Special Skills*⁶.

L'enquêtrice et auteure du rapport, Katharine Kellock, n'insiste pas par hasard sur les besoins en activités récréatives, et en particulier musicales. Elle s'appuie d'une part sur les requêtes des administrateurs et des résidents, et d'autre part sur sa bonne connaissance du terrain et son expérience en ingénierie sociale. Après l'obtention d'un certificat d'infirmière dans une école de l'Illinois proche du *settlement* pionnier de Jane Addams à Chicago, Kellock a travaillé au début des années 1920 en tant qu'infirmière et travailleuse sociale pour l'*American Friends Service Committee*, institution d'aide *Quaker* intervenant à l'étranger puis aux États-Unis. Entre 1921 et 1924, elle a participé au programme européen de l'AFSC en Autriche, Pologne et Union Soviétique⁷. Avec le soutien du gouvernement fédéral, L'AFSC étant son champ d'action dès les années 1920 dans les Appalaches en mettant en place des programmes d'aide et a participé au début des années 1930 à la fondation de la communauté d'Arthurdale en Virginie occidentale, prototype des villages de la RA, qui en reprend ensuite la gestion⁸. Le premier directeur des *Cumberland Homesteads*, une des communautés où enquête Kellock, est également *Quaker*⁹. On peut donc supposer qu'elle a une bonne connaissance du terrain d'intervention de l'agence. Après l'obtention d'un diplôme d'histoire et de sciences sociales à l'université de Columbia, Kellock a travaillé deux ans pour le *Henry Street Visiting Nurse Service* puis un an en tant qu'infirmière chef pour le *United States Indian*

6 *Ibid.*

7 En 1928, elle retournera en Union Soviétique avec son époux membre de la *Soviet Russian Recognition League* dans le but d'enquêter sur les possibilités d'échanges commerciaux. La SRRL est impliquées officieusement dans l'établissement de relations diplomatiques entre les États-Unis et les Bolcheviques.

8 J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers », *op. cit.*, p. 108.

9 United States Bureau of Agricultural Economics, *A Place on Earth, a Critical Appraisal of Subsistence Homesteads*, ed. par R. Lord, P.H. Johnstone, Washington D.C., 1942, p. 94.

Service, à Tao, Nouveau Mexique¹⁰. En 1935, Lillian Wald, directrice du *Henry Street Settlement*, recommande le recrutement de Kellock aux administrateurs de la RA¹¹.

Si le secteur d'intervention de Kellock n'a a priori rien à voir avec la musique, le fait qu'elle ait travaillé aux sein de trois institutions privées et publiques employant la musique dans un but social a certainement influencé ses recommandations qui sont en effet très analogues aux théories et activités d'intervention culturelle mises en place dans le cadre du *Settlement Movement* et de l'éducation progressiste depuis le début du siècle¹². Les activités musicales permettraient selon Kellock de « garder le moral¹³ » dans les communautés et ainsi de résoudre les tensions sociales. Ce lien entre le bien-être psychologique individuel et l'émergence consécutive d'une meilleure cohésion sociale n'est pas nouveau, il correspond bien aux modèles antérieurs de programmes tels que celui de « musique sociale » du *Henry Street Settlement*. Kellock propose la musique comme activité prioritaire à mettre en place, d'une part en raison du pouvoir fédérateur de la musique qui ne rencontrerait pas de « préjugés politiques ou sociaux¹⁴ » et d'autre part parce qu'elle nécessiterait peu d'équipements et que les résidents seraient eux-mêmes en demande de telles activités.

Kellock n'écrit pas explicitement quel type de musique devrait être employé, mais plusieurs informations dans son rapport suggèrent qu'elle donne une place prioritaire à ce qui est alors considéré comme de la *folk music* appalachienne. Elle déconseille l'organisation de fanfares, souligne que : « Dans une colonie, où de nombreux résidents n'ont même pas de lit, plusieurs d'entre eux possèdent déjà mandoline, guitares ou violons¹⁵ » et que dans une autre, les résidents ont fait appel à un

10 Le *United States Indian Service (Bureau of Indian Affairs)* est la première agence fédérale à expérimenter des projets d'ingénierie sociale et d'intervention culturelle. Cf : Chapitre 1, sous-partie II et Chapitre 2, sous-partie I.

Exemple de recueil de chants produit par le USIS : United States. Office of Indian Affairs, *Social Plays, Games, Marches, Old Folk Dances and Rhythmic Movements : For Use in Indian Schools*, U.S. Government Printing Office, Washington D.C., 1911. Ce recueil se conforme au modèle et aux sélections des autres recueils pour éducateurs et *songs leader* contemporains.

11 J. Warren-Findley, « Passports to change », *op. cit.*, p. 238.

12 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV et Chapitre 4, sous-partie II.

13 « to keep up morale », Rapport confidentiel de Katharine Kellock, 1935, *op. cit.*

14 « political or religious prejudices », *Ibid.*

15 « In one colony, where many homesteaders haven't much as beds, several of them possessed mandoline, guitars or fiddles », *Ibid.*

professeur de chant *Sacred Harp*¹⁶. Elle mentionne également, dans le cas de la communauté de *Tygart Valley*, Virginie Occidentale, que les résidents « sont de tradition appalachienne, mais en sont éloignés par une génération comme travailleurs industriels et ont pris l'habitude qu'on leur apporte des divertissements, plutôt que de les créer eux-mêmes¹⁷. ». Quelques « vestiges de la vieille culture musicale¹⁸ » demeurent cependant et les jeunes souhaitent apprendre à jouer de la musique « Hill Billy » qu'ils entendent à la radio. Enfin, elle recommande la production par la *Special Skills Division* de livre de chants en insistant sur la possibilité d'y imprimer des « ballades ». Tous ces éléments renvoient aux musiques des Appalaches construites comme *folk* et à leurs évolutions commerciales (*Hill Billy*). Kellock s'inscrit donc aussi dans la continuité du mouvement antérieur des *Folk Settlement Schools* appalachiennes en ce qui concerne le choix du répertoire à employer¹⁹.

Lorsque Seeger prend la direction de l'Unité Musique, le programme est déjà conçu dans ses grandes lignes selon le modèle proposé par Kellock qui a déjà embauché deux musiciens. Le premier, Leonard Kirk, était directeur de la chorale du *Harding College* d'Arkansas, université religieuse de l'Église du Christ ; les résidents du *Cumberland Homestead* avaient spontanément fait appel à lui pour leur donner des leçons de chant *Sacred Harp*. Le second, Rene Van Rhyne, nommé aux *Tygart Valley Homesteads*, Virginie occidentale, est un musicien d'opéra originaire de Java doté d'une petite expérience comme animateur musical dans un camp d'été du New Hampshire.

Seeger complète l'équipe de musiciens en embauchant W. Jefferson Simmons pour les *Westmoreland Homesteads*, Pennsylvanie, un musicien local au chômage qui présentait une émission de radio à Pittsburg ; Robert S. Wallace pour *Pine Mountain Valley*, Géorgie, chanteur d'opéra formé au conservatoire de Cincinnati dont la carrière a été interrompue suite à une paralysie infantile ; Herbert Haufrecht pour les *Red House Farms*, compositeur militant new-yorkais, ancien membre du *Composer's Collective*

16 Pour une définition du chant *Sacred Harp* Cf : chapitre 3, sous-partie IV.

17 « are of the Appalachian tradition but are one generation removed to industry and have grown used to having entertainment provided for them, rather than providing it themselves », Rapport confidentiel de Katharine Kellock, 1935, *op. cit.*

18 « vestiges of the old musical culture », *Ibid.*

19 Cf : Chapitre 2, sous-partie II.

formé au *Cleveland Institute of Music* et à l'*Institut of Musical Arts* de New York où enseignait Seeger ; et Margaret Valiant pour les *Cherry Lake Farms*, Floride, chanteuse d'opéra originaire du Mississippi, formée à Paris et Cincinnati, qui s'intéresse également à la *folk music* : enfant, elle chantait des hymnes dans les églises du Texas et du Mississippi et a donné des concerts de *folk songs* et *spirituals* en s'accompagnant à la guitare en Europe au début des années 1930. Valiant, qui a dû renoncer à sa carrière dans l'opéra elle aussi suite à une maladie, est une amie de Ruth Seeger, elles se sont rencontrées sur un bateau au retour d'un voyage en Europe.

En plus de la supervision de ces six musiciens, envoyés en résidence dans les communautés pour organiser des activités musicales²⁰, Seeger, qui ne s'est pas rendu lui-même sur le terrain et n'en connaît que ce qu'il a pu en lire dans le rapport, applique les suggestions de Kellock et lance immédiatement un projet de publication de feuilles de chant. Sa première initiative originale est de demander à ses supérieurs l'acquisition d'une machine enregistreuse qui ne sera livrée dans les bureaux de Washington qu'en avril 1936 : « Elle mettra à notre disposition, et à celle d'autres agences avec lesquelles nous coopérons, une mine de données culturelles qui nous seraient sans cela inaccessibles²¹ ».

L'Unité Musique doit intervenir immédiatement dans les communautés pour justifier de sa pertinence et garantir son maintien au sein de la RA. Seeger se retrouve donc contraint de construire les fondements théoriques du programme de l'Unité – en particulier définir les matériaux musicaux à partir desquels les agents devront travailler – simultanément à sa réalisation, ce qui explique bon nombre de dysfonctionnements, voire d'incohérences entre le projet théorique de Seeger et sa mise en pratique, et le caractère souvent vague, voire incohérent, des directives qu'il donne aux musiciens envoyés sur le terrain.

20 Rapport confidentiel de Katharine Kellock, 1935, *op. cit.* ; C. Seeger et M. Valiant, « Journal of a Field Representative », *op. cit.* ; J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers », *op. cit.*

21 « It will make available for us and other agencies with which we co-operate, a wealth of cultural data otherwise inaccessible to us », C. Seeger à A.J. Dornbush, 12 mars 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

La sélection et l'embauche des musiciens se sont aussi effectuées dans la précipitation. Ceux-ci sont formés individuellement par Seeger pendant deux semaines à Washington sur les normes bureaucratiques et les principes généraux du programme et sont tous envoyés entre janvier et février 1936 dans leurs communautés respectives. Tous sont des musiciens professionnels formés aux musiques savantes et, à l'exception de deux d'entre eux, aucun n'est originaire de la région où ils sont envoyés. Hormis un des musiciens sélectionnés par Kellock qui avait animé un camp d'été dans le New Hampshire, ils n'ont pas d'expérience en matière d'ingénierie sociale ou d'organisation d'activités récréatives pour les adultes²², ce qui est pourtant l'objectif prioritaire du programme : « Pour nous, à l'heure actuelle, les caractéristiques communautaires de la musique sont les plus essentielles, et les fonctions comme la communication, l'incitation à l'action et l'utilité sont d'une importance primordiale²³».

Pour garantir une participation soutenue au programme, Seeger recommande aux musiciens d'employer un type de musique correspondant aux « capacités et aux goûts de la communauté tels qu'ils sont²⁴ ».

Contrairement à ce qu'affirme parfois l'historiographie²⁵, il ne décide pas d'emblée d'employer exclusivement des matériaux *folk* – ou « traditionnel » comme il préfère d'ailleurs encore à ce moment qualifier ces musiques. Seeger s'appuie dans son programme et ses directives sur une distinction analytique entre trois idiomes : le « *traditional so-called folk idiom* », l'« idiome populaire » et l'« idiome académique ou professionnel ». Si cette conception renvoie à une tripartition bien établie, il insiste sur les limites de la catégorisation et leur tendance à s'« hybrider ». Dans la partie historique de son manuel publié en 1937 par la RA, Seeger retracera les différentes occurrences où

22 L'Unité Musique vise en théorie un public adulte, à l'instar du *Adult Recreation Movement*, mais en pratique les enfants sont plus accessibles et servent « d'appâts » pour encourager leurs parents à participer au programme.

23 « For us at the present time the community characteristics of music are most essential, and the functions – communication, stimulus of action, and utility are of prime importance », C. Seeger, « Serial No. 6. General Considerations for Music Directors in Leading Community Programs. », publié le 1^{er} mai 1936. U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

24 « *capacities and tastes of the community as they are* », *Ibid.*

25 A.M. Pescatello, *Charles Seeger*, *op. cit.* ; R.A. Reuss, « Folk Music and Social Conscience: The Musical Odyssey of Charles Seeger », *op. cit.*

les trois idiomes se rencontrent. Il indiquera que les musiciens savants font régulièrement des emprunts aux musiques populaires et traditionnelles, que la musique populaire cite du traditionnel (Stephen Foster) tout en rejoignant la musique savante dans ses formes les plus récentes (recherche de virtuosité chez les musiciens de jazz). L'« idiome traditionnel », s'il se développe et évolue plus lentement que les deux autres idiomes, intégrerait également des éléments de la musique populaire diffusée à la radio (influence du *Hill Billy*)²⁶.

Seeger encourage initialement les musiciens à employer sans discrimination des musiques de chacune de ces catégories :

Nous devons appliquer nos normes critiques à l'intérieur de chacune de ces catégories et ne pas essayer de les comparer l'une à l'autre. Une belle *folk song*, une belle chanson populaire, une chanson d'art, ont une valeur en elles-mêmes. En considérant la musique en tant que fonction sociale, l'une n'est pas meilleure ou plus élevée et ne vaut pas mieux que l'autre. Le répertoire d'un chœur communautaire devrait donc, en règle générale, être composé à parts égales de matériaux *folk*, populaire et « artistique »²⁷.

Seeger juge alors que les chorales de Bach sont tout aussi adéquates que les chants de cowboy de Lomax pour les activités musicales développées dans les communautés²⁸. Dans la bibliographie de référence qu'il communique aux musiciens, il recommande des recueils d'éducateurs progressistes, dont ceux de Surette²⁹ et d'Anne Faulkner Oberndorfer³⁰. Un millier d'exemplaires de l'un des ouvrages de cette dernière publié en 1933, *The New American Song Book : A Century of Progress in*

26 C. Seeger, *Music Manual*, Special Services Section, Resettlement Division, Resettlement Administration, 1937, in U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

27 C. Seeger, « Serial No. 6. General Considerations for Music Directors in Leading Community Programs. », *op. cit.*

28 Dans la bibliographie de référence qu'il indique aux musiciens se trouve aussi bien le recueil de John Lomax *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (1910) qu'un recueil d'hymnes arrangés par Bach.

29 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

30 Educatrice progressiste formée au conservatoire de Chicago, elle donne des cours d'histoire de la musique à l'université de Chicago et au conservatoire de Columbia. Elle est surtout l'auteure d'un ouvrage à grand succès d'appréciation musicale publié par le label Victor au début du XXe siècle, *What We Hear in Music* (treize éditions en trente ans depuis la première parution au début des années 1910). T.M. Volk, « Anne Shaw Faulkner Oberndorfer (1877-1948) : Music Educator for the Homemakers of America », *Journal of Historical Research in Music Education*, Vol. 19, Issue 1, 2007.

American Song, est distribué par l'Unité Musique aux agents de terrain en février 1936³¹. Ce recueil contient des *folk songs* américaines – en particulier des chants de cowboys – ainsi que des hymnes religieux et patriotiques, des chants irlandais, écossais, tchèques, hongrois, italiens, russes, suédois et des chants de Noël³². Cette sélection hétéroclite et internationale correspond aux répertoires employés dans les mouvements d'éducation progressiste et propose des arrangements au piano correspondant aux canons de la musique savante³³. Les ouvrages d'Oberndorfer fournissent un bon exemple de l'entrée de l'*American Folk Music* dans la littérature musicale générale grand public à cette période.

Les théories de Seeger concernant les musiques les mieux adaptées pour les objectifs sociaux de l'Unité vont évoluer tout au long de son travail à la RA et il va progressivement développer une définition de « l'idiome traditionnel » se démarquant de celle des mouvements d'éducation progressiste.

En mars et avril 1936, Seeger mène pour la première fois une inspection dans les six communautés où ont été envoyés les musiciens de son équipe et constate que la majorité d'entre eux ne parvient pas à remplir les objectifs sociaux de l'Unité. Il reproche par exemple à Van Rhyn d'être « inflexible » et de ne pas proposer aux résidents « le type de musique qu'ils veulent ou dont ils ont besoin³⁴. Ce musicien envoyé dans la communauté des *Tygart Valley Homesteads* ne propose que de la musique classique aux résidents alors que Kellock avait signalé l'intérêt des jeunes de cette communauté pour la musique *hillbilly*. Seeger reproche à Simmons de se borner à de la « *public school routine* » dénuée de tout effet social³⁵. Suite à l'inspection de

31 C. Seeger à A.J. Dornbush, 24 février 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

32 « No type of folk music which is native to America is of greater interest than the songs of the cowboys. », M. Oberndorfer, A.F. Oberndorfer, F.A. Stock, *A Century of Progress in American Song*, Chicago : Hall & McCreary Company, 1933.

33 Cf : Chapitre II, sous-partie IV et Chapitre 3, sous-partie III.

34 « the kind of music they wanted or needed », C. Seeger à A.J. Dornbush, 19 mars 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

35 C. Seeger à A.J. Dornbush, 27 mars 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Seeger, quatre des musiciens sont licenciés : Van Rhyne, Simmons, Wallace et même son camarade du *Composer's Collective* Haufrecht.

Je tiens à dire qu'il faut faire appel à de meilleurs hommes pour mettre en œuvre, même approximativement, notre programme en matière de musique. Où allons-nous les trouver, je ne peux pas le dire. Peut-être que nous devons les former. Il va sans dire, cependant, que les qualités nécessaires sont: D'abord, la personnalité. En second lieu, la compétence musicale. Devoir faire ce compromis est pour moi une contradiction de toute une vie passée à affirmer le contraire. Mais dans la communauté RA, il n'y a pas moyen d'y échapper³⁶.

Seeger réalise que le profil de musiciens professionnels formés à la musique savante sans expérience ou goût pour l'ingénierie sociale et les activités récréatives ne répond pas aux besoins du programme et commence dès mars 1936 à concevoir un remaniement du personnel et des fondements théoriques de l'Unité Musique. Seeger fait une concession en conservant Kirk, employé dans les *Cumberland Homesteads* : « C'est un travail hautement personnalisé, mettant l'accent sur le progrès en terme musical, sans but final précis autre que celui-là³⁷. » – sans doute parce qu'il avait été choisi par les résidents eux-même pour organiser un chœur de *Sacred Harp*³⁸. Il maintient également à son poste son amie et collègue Margaret Valiant dont il est très satisfait du travail. Grâce à ses qualités personnelles, elle réussit selon lui à s'intégrer à la communauté des *Cherry Lake Farms* en Floride, alors que les résidents sont pourtant réputés hostiles à la présence de travailleurs sociaux étrangers à la région³⁹, et à mettre à profit ses compétences de musicienne professionnelle tout en respectant les goûts musicaux des résidents⁴⁰.

36 C. Seeger à A.J. Dornbush, 29 mars 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

37 « It is a highly personalized job, emphasizing progress along musical lines, with no definite, final goal, other than that », C. Seeger à A.J. Dornbush, 17 septembre 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

38 Rapport confidentiel de Katharine Kellock, 1935, *op. cit.*

39 *Ibid.*

40 A la fermeture de l'Unité Musique au printemps 1937, Seeger choisira de publier une version éditée par Sidney Robertson des notes de terrain et rapports produit par Valiant documentant sa résidence dans la communauté des *Cherry Lake Farms*, Floride. Selon l'historienne Janelle Warren-Findley, le choix de Seeger de n'inclure dans le rapport final de l'Unité Musique que l'exemple des réalisations de Valiant prouve qu'il considère son travail comme le modèle le plus satisfaisant de la mise en application de ses théories.

C. Seeger et M. Valiant, « Journal of a Field Representative », *op. cit.*

Au retour de sa tournée d'inspection, Seeger propose à Dornbush des candidats pour former une nouvelle équipe d'intervenants pour l'Unité. Tous sont des collecteurs de *folk music* et certains sont impliqués dans des institutions qui en font usage pour des projets d'ingénierie sociale. Les profils de ces candidats prouvent qu'au printemps 1936 la décision de recentrer le programme de l'Unité Musique sur l'exploitation de l'« idiome traditionnel » est prise et met en évidence les modèles d'usage social de la musique dont Seeger va s'inspirer pour la deuxième phase du programme de l'Unité.

En mai, Seeger propose quatre premiers candidats à Dornbush :

(a) Hampton pour le chant de travail blanc (b) Gellert pour le chant de travail noir (c) Lunsford et Powell pour les *folk songs* traditionnelles »⁴¹.

Il était entré en contact en mars 1936 avec Bascom Lamar Lunsford, avocat, musicien et organisateur du festival *folk* d'Asheville, Caroline du Nord, qui avait été enregistré par le folkloriste Frank C. Brown et par le label Brunswick dans les années 1920⁴². Il collaborera au programme en tant qu'informateur local et sera chargé des activités musicales des *Skyline Farms* à Scottsboro, Alabama⁴³. Il semble conserver une large part de liberté dans ses activités puisqu'il reste l'organisateur, hors RA, du festival d'Asheville.

Powell est un compositeur d'Arkansas, fondateur de l'*Arkansas State Symphony*. Spécialiste de Sibelius et Stravinsky, il est proche des milieux ultra-modernistes et collecte des *folk songs* d'Arkansas qu'il utilise ensuite dans ses compositions⁴⁴. Seeger le recrute pour organiser des activités musicales dans les communautés RA implantées dans l'Est de l'Arkansas⁴⁵.

41 C. Seeger à A.J. Dornbush, 20 mai 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

42 L. Jones, *Minstrel of the Appalachians: The Story of Bascom Lamar Lunsford*, Lexington : University Press of Kentucky, [1984] 2002.

43 *Ibid.*, p. 67.

44 S.R. Sessler, « Folk Music in the Ouachita Mountains », « Honors Thesis » soutenue à Ouachita Baptist University en 1997. URL : https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/141/. Consulté le 15 février 2018.

45 Cf : annexe I.iii.b.

Gellert et Hampton sont des militants, respectivement anarchiste et socialiste, dont l'intérêt pour la *folk music* est lié à son contenu politique et à ses capacités de mobilisation. Les méthodes de collecte et d'emploi de la *folk music* pour fonder et entretenir des liens de solidarité développés par les courants militants auxquels Gellert et Hampton appartiennent vont influencer le projet de Seeger, voire lui servir de modèle.

Lawrence Gellert, anarchiste new-yorkais originaire de Hongrie, travaille alors pour le *Federal Theatre Project* de la WPA et est spécialiste de « *Negro songs of protests*⁴⁶ », répertoire jusque-là passé sous silence par les collecteurs qui ne pouvaient concevoir son existence ou n'avaient pas la possibilité d'y accéder en raison de la méfiance compréhensible des informateurs potentiels. Gellert ne fera finalement pas partie de l'Unité Musique car ses activités de collecte sont « trop brulantes⁴⁷ » : il doit opérer de nuit pour ne pas être repéré par les forces de l'ordre et ne peut pas être accompagné par du personnel de l'agence sous peine de perdre la confiance de ses informateurs. L'Unité Musique est alors exposée à des controverses trop importantes pour pouvoir risquer un scandale racial et politique. De plus, toutes les communautés de la RA sauf une sont réservées aux Blancs, les travaux de Gellert ne sont donc en théorie pas pertinents par rapport aux objectifs officiels de l'Unité Musique.

Seeger rencontre probablement Ruppert Wade Hampton lors de sa tournée d'inspection⁴⁸. Auparavant organiste et responsable de la musique de l'*Union Theological Seminary* de New York, Hampton a récemment rejoint l'équipe de militants chrétiens-socialistes new-yorkais de la *Highlander Folk School* fondée par Myles Horton en 1932 dans le comté de Grundy, Tennessee⁴⁹. La HFS, fondée sur le modèle

46 S. Garabedian, « Reds, Whites, and the Blues: Lawrence Gellert, 'Negro Songs of Protest,' and the Left-Wing Folk-Song Revival of the 1930s and 1940s », *American Quarterly*, vol. 57, n° 1, 2005. ; L. Gellert, E. Siegmeister, H. Gellert, *Negro Songs of Protest*, New York, N.Y : American Music League, 1936.

47 « too hot », C. Seeger à A.J. Dornbush, 4 septembre 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

48 La *Highlander Folk School* où Hampton travaille ne se situe qu'à quelques heures de voiture de la communauté RA des *Cumberland Homesteads* de Crossville, Tennessee, où Seeger passe lors de sa tournée.

49 H.G. Thomas, « The Highlander Folk School: The Depression Years », *Tennessee Historical Quarterly*, vol. 23, n° 4, 1964. ; A.J. Smith, « The Early Years of Highlander Folk School and Its Adversaries: 1932-1942 », mémoire de master soutenu à la Middle Tennessee State University en 2007. URL : <http://dighistory.org/portfolio/the-early-years-of-highlander-folk-school-and-its->

des *Folk Schools* danoises qu'a visité Horton, organise des activités de chant en communauté censées aider à organiser et maintenir l'action collective : « Si nous réussissons à éduquer ces personnes pour qu'elles assument une responsabilité dans la lutte des classes, nous nous sépareront et créeront d'autres écoles⁵⁰. ». Les membres de la HFS emploient un répertoire de chants de grève et de contestation qu'ils collectent pour certains directement lors de la grève des mineurs de Wilder, Tennessee, en 1932-1933, et produisent six livres de chant durant les années 1930. Ces livres regroupent quelques *folk songs* appalachiennes, des chants militants du syndicat *International Workers of the World* comme « Solidarity » ou « Casey Jones » et de militants locaux, ainsi que des adaptations d'hymnes religieux comme « We Shall Not Be Moved » ou « We Are Building a Strong Union »⁵¹. La HFS fonde ses actions sur un répertoire construit par la mise en commun d'éléments de *folk music* des régions rurales des Appalaches telle que pratiquées par les populations locales et de chants militants des milieux ouvriers urbains des vallées appalachiennes et des grandes villes :

La communauté montagnarde, jeunes et vieux, continue à danser les vieilles *Square dances* comme leurs pères l'ont fait avant eux avec leurs grand papas et les leurs à leur tour, une longue succession de générations de vie en montagne. Pourtant, ce soir, un nouvel élément se joint à eux, les fils et les filles des gens de la vallée, les citadins, les jeunes qui sont maintenant parmi eux pour l'été, vivant comme les montagnards, de nouveaux amis avec lesquels travailler, jouer et étudier⁵².

Leur conviction de l'efficacité sociale de ce répertoire, forgée sous les balles dans les chants collectifs de piquets de grève particulièrement durs, est le fruit de l'expérience plus que de la théorie.

Non seulement Hampton rejoint l'équipe de l'Unité Musique en mai 1936, mais le mode d'action mis au point par la HFS – collecter un répertoire, le retravailler,

[adversaries-1932-1942/](#). Consulté le 15 février 2018 ; S.A. Schneider, *You Can't Padlock an Idea: Rhetorical Education at the Highlander Folk School, 1932-1961*, Columbia : University of South Carolina Press, 2014.

50 « If we succeed in educating these people to assume responsibility in the class struggle, we will break apart and start other schools », « Mr. Hampton Gives Organ Recital », *The Alabamian*, 7 novembre 1933.

51 S.A. Schneider, *You Can't Padlock an Idea*, op. cit.

52 *Ibid.*

l'enseigner à des agents animant des chœurs communautaires et le rediffuser par des feuilles de chant – coïncide avec les projets déjà existants de Seeger et sera reproduit presque étape par étape par l'Unité Musique. Les neufs feuilles de chant qui seront publiées par l'Unité Musique à la fin de l'année 1936 – comme alternative aux recueils des éducateurs qui ne proposent pas de chants assez américains et ruraux⁵³ et à ceux des folkloristes trop onéreux et « de caractère fortement *antiquarian*⁵⁴ » – reprendront largement le modèle des livres de chant de la HFS. Seeger s'inspire aussi du répertoire même de la HFS : plusieurs des morceaux sélectionnés par Seeger lui ont d'ailleurs été recommandés par Horton.

Si Seeger avait demandé l'achat d'une machine enregistreuse dès décembre 1935, elle n'est livrée dans les bureaux de Washington qu'en avril 1936, après l'intervention d'Eleanor Roosevelt, et ne sera utilisée par l'Unité qu'à partir du mois d'août lorsque Valiant et lui enregistreront huit disques au festival *folk* de la communauté passée sous la gestion de la RA d'Arthurdale, Virginie Occidentale⁵⁵.

L'Unité Musique n'intervient pas à Arthurdale, car une *Community School* y organise déjà un programme de dissémination de la *folk music*. La *Community School* d'Arthurdale poursuit les mêmes objectifs que l'Unité Musique, mais emploie la collecte de terrain par transcription dès 1935. Le projet *folk* d'Arthurdale est conçu et mené par Fletcher Collins, professeur de littérature anglaise diplômé de Yale, spécialiste de la musique dans l'œuvre de Chaucer et violoniste et guitariste amateur⁵⁶ qui rejoint l'équipe d'Arthurdale en 1934. Il y mène des collectes par transcription, organise un programme de fabrication de violons et de mandolines pour ses élèves avec l'aide d'un vieux luthier local et un chœur pour les adultes. Le premier festival de *folk music* d'Arthurdale a lieu durant l'été 1935, les musiciens qui y participent sont uniquement

53 S. Robertson Cowell, « Lady on Wheels », récit autobiographique, s.d., Sidney Robertson Cowell Collection, Box 19, Folder 9, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

54 « strongly antiquarian in character », A.J. Dornbush à M. C. White, 16 février 1937, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

55 Cf : Chapitre 5, sous-partie II.

56 M. Schudel, « Va. Drama Scholar Fletcher Collins Dies », *Washington Post*, 12 mai 2005. URL : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051101928.html>. Consulté le 6 mars 2018.

des amateurs et musiciens routiniers locaux. Le 21 mai 1936, une trentaine de musiciens d'Arthurdale – des joueurs d'harmonica, des chanteurs et des danseurs de *square dance* – sont invités à animer la *Garden Party* des vétérans de la Maison Blanche sous la direction de Collins⁵⁷. La *Community School* d'Arthurdale emploie la *folk music* locale pour insuffler un sentiment de fierté historique chez les résidents et ainsi reconstruire une « culture rurale » homogène, elle constitue un autre modèle sur lequel Seeger s'est appuyé.

Si nous voulons opérer de la manière la plus judicieuse et la plus efficace, nous devons étudier les gens, comprendre leur vie, leurs ambitions et leurs capacités, et le rôle de la musique telle qu'ils la pratiquent ou en encouragent la pratique. Bref, si nous devons apprendre aux gens, nous devons d'abord apprendre d'eux⁵⁸.

En novembre 1936, le dernier membre de la nouvelle équipe, Nicholas Ray⁵⁹ – qui comme Gellert travaillait auparavant au FTP – entame sa formation, confiée à l'ancien de la HFS, Hampton.

Entre décembre 1935 et l'été 1936, le programme de l'Unité Musique est profondément remanié. Seeger, initialement réticent à la notion même de *folk* (« *so-called folk* »), l'adopte définitivement. Le modèle initialement emprunté aux courants du *Settlement Movement* et de l'éducation progressiste visant à employer des musiciens professionnels agissant comme éducateurs et directeurs de projets musicaux fondés sur des répertoires ayant peu de liens avec les cultures locales des régions où sont implantées les communautés laisse place à un projet dont l'élément central est la collecte de terrain visant à une restitution des musiques régionales telles qu'elles sont déjà pratiquées par les amateurs locaux. Parmi ces musiques, un accent particulier sera discrètement placé sur les chants à potentiel politique, ainsi qu'en témoigneront les activités de collecte de Robertson et les feuilles de chant produites par l'Unité.

57 E. Roosevelt, « My Day », 22 mai 1936.

58 C. Seeger à A.D. Dornbush, « Uses of the sound-recording equipment », 24 août 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

59 J. Fenn, « Nicholas Ray », *op. cit.*

I. 2. « The Lady Government Song ». Les collectes de Sidney Robertson pour l'Unité Musique : semi-clandestinité et synthèse des paradigmes.

Une semaine après l'officialisation de son recrutement⁶⁰, Robertson se porte volontaire pour remplacer Seeger pour une campagne d'enregistrement de deux semaines en Caroline du Nord à laquelle John Lomax l'avait invité⁶¹. Les objectifs « explicites » de Robertson sont de « se former et acquérir de l'expérience dans l'utilisation de la machine enregistreuse et dans les vicissitudes de la collecte de *folk songs* sous l'aile d'un vétéran sur le terrain, John A. Lomax » et de se familiariser avec « ceux dont j'avais été amenée à croire qu'ils étaient des gens difficiles et étranges: les gens de la montagne⁶² ». Elle espère également repérer sur le terrain des matériaux utiles au projet de l'Unité Musique et déterminer si une collaboration avec Frank C. Brown⁶³, le folkloriste spécialiste de la musique locale qui guide Lomax et Robertson durant cette campagne, pourrait être fructueuse⁶⁴.

Une fois M. Lomax remis de l'idée qu'une femme est une chose fragile, dont il faut prendre soin, j'ai pu le soulager de la conduite, de l'enregistrement et

60 Si Robertson commence à travailler pour l'Unité Musique dès la fin du mois de mai, son contrat ne débute que le 7 juillet 1936. Les circonstances de sa rencontre avec Seeger, dont elle devient l'assistante, ne sont pas claires. D'après des témoignages postérieurs de Robertson, généralement repris dans l'historiographie, ils se seraient rencontrés de manière fortuite à l'*Archive of American Folk Song* alors que Robertson était de passage à Washington pour rendre visite à des amis, mais d'après un courrier de Robertson à son ami de Stanford l'historien Robert C. Binkley, une connaissance commune travaillant au ministère de l'agriculture, Georges O'Neil, lui avait déjà signalé une opportunité d'emploi à la *Resettlement Administration*, il est possible qu'elle ait fait preuve de sérendipité et soit restée par la suite discrète sur cette légère manipulation du hasard de la rencontre et du recrutement.

Cf : S. Robertson à R.C. Binkley, 1^{er} avril 1936, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley.

61 S. Robertson à G.M. Franke, 20 août 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Pour les détails concernant l'itinéraire de l'expédition, cf : annexe I.iii.d. « Carte réalisée par S. Robertson à l'issue de la campagne en Caroline du Nord avec John Lomax et Frank C. Brown en juillet 1936 ». S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina. July 13-28, 1936 », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C. cf : annexe III.iii. Pour une transcription de ce rapport.

62 « To get training and experience in running the recording machine and in the rough-and-tumble of folksong collecting under the wing of a veteran in the field, John A. Lomax » / « what I had been led to believe were difficult and strange folk : the mountain people », *Ibid.*

63 Sur Brown, cf : chapitre 2, sous-partie III.

64 S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina. July 13-28, 1936 », *op. cit.* Cf : annexe III.iii.

du trimbalage à droite et à gauche de choses et d'autres, de la recharge des piles, etc. J'ai pris des notes – pour le Dr Brown! – régulièrement, depuis le début⁶⁵.

Outre les préjugés sexistes sur ses aptitudes, Robertson aurait aussi été confrontée à des comportements qui relèveraient peut-être aujourd'hui du harcèlement, en l'occurrence des avances répétées et insistantes de John Lomax⁶⁶. Elle doit aussi composer avec les « manières choquantes » dont Lomax et Brown font preuve l'un envers l'autre. Brown se montre particulièrement méfiant et protecteur de son terrain⁶⁷. Les deux hommes signent d'ailleurs un accord, approuvé par Seeger, stipulant que les enregistrements réalisés durant cette campagne seront déposés à l'*Archive of American Folk Song*, mais y resteront « scellés » pendant cinq ans :

Le docteur Brown espérait ainsi se protéger de la diffusion de «ses» chants avant l'apparition de son propre livre; et contre la diffusion de ses matériaux à la radio, etc., qui les [ses matériaux] placerait dans le «domaine public» en l'absence de copyright préalable⁶⁸.

D'après Seeger : « Son expérience [de Robertson] avec les deux collecteurs – le professeur Brown et Monsieur Lomax – révèle un instinct pour la diplomatie⁶⁹. ».

Cette expédition est l'occasion pour Robertson d'observer et de se positionner vis-à-vis des méthodes et approches des deux collecteurs. En ce qui concerne le comportement de Brown avec ses informateurs, Robertson estime qu' il « paralyse⁷⁰ » les chanteurs en les pressant de se remémorer une centaine de chants qu'il souhaite

65 *Ibid.*

66 Dans ses souvenirs des années 1990 elle racontera avec humour ces tentatives de Lomax qui allait jusqu'à frapper à la porte de sa chambre d'hôtel la nuit. Sidney Robertson Cowell Collection of Writings and Reminiscences, folder 1, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

67 « outrageous manners ». Le biographe de John Lomax indique que Brown l'aurait invité à collecter des chanteurs sur son terrain de l'Ouest de la Caroline du Nord dans le but de voir fonctionner de près la nouvelle machine enregistreuse. N. Porterfield, *Last Cavalier, op. cit.*, pp. 393-394. Robertson corrobore cette assertion. S.R. Cowell à C. H. Kerst, 4 octobre 1989, Sidney Robertson Cowell Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

68 Les questions éthiques autour des droits d'auteur et des potentiels profits que peuvent obtenir les collecteurs à l'insu des informateurs seront centrales et permanentes pour Robertson tout au long de sa carrière. S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina. July 13-28, 1936 », *op. cit.*

69 « Her experience with the two collectors – Professor Brown and Mr. Lomax – reveals a flair for diplomacy », C. Seeger à R. Van Hynning, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

70 S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina. July 13-28, 1936 », *op. cit.*

absolument collecter, méthode qu'elle juge inefficace. Le 19 juillet à Estatoe, Brown organise une séance d'enregistrement chez M. « Doc » Hoppes, « un sacré bon joueur de banjo *old time*, très habitué à être importuné par des folkloristes⁷¹ ». Tandis que Brown cherche sans succès à lui faire chanter des ballades élisabéthaines, Robertson s'intéresse davantage aux chants qu'il a écrit lui-même à propos de récits d'événements réels survenus dans les montagnes : des accidents de train, des crimes, des catastrophes minières etc. Elle note que Hoppes en est très fier et qu'il considère qu'un « vrai chanteur de vieilles ballades » est un chanteur qui fait ses propres chants : l'intérêt de la collectrice pour l'opinion de l'informateur sur sa pratique contraste avec les méthodes de Brown uniquement axées sur les matériaux préalablement définis comme à collecter⁷².

Robertson s'intéresse également à ce que pensent les montagnards des représentations stéréotypées dont ils font souvent l'objet. Elle relate notamment une discussion concernant un ouvrage dépeignant la vie dans les montagnes de Caroline du Nord que Brown juge fiable et bien documenté, mais que madame Hoppes considère au contraire caricatural :

Beaucoup d'entre nous ont des lampes électriques, et j'en ai eu toute une série depuis douze ans maintenant. Et il n'y a pas par chez nous tant de familles nombreuses que ça qui vivent dans une pièce qu'elle vous ferait croire. On penserait qu'elle voulait que nous en restions là où nous étions il y a vingt ans, à la façon dont elle a écrit sur nous⁷³. »

Les notes de Robertson montrent qu'elle est sceptique à l'égard des représentations archaïsantes à propos des montagnards et souhaite se faire une idée plus objective et contrastée de leur mode de vie.

71 « a pretty good old-time banjo picker, well accustomed to being fussed over by folklorists », *Ibid.*

72 « real old ballad singer », S. Robertson, notes de terrain, juillet 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

73 Madame Hoppes citée par Sidney Robertson, *Ibid.*

L'ouvrage en question : M.E. Sheppard, *Cabins on the Laurel*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1935. Seuls les espaces montagnards les plus isolés de Caroline du Nord y sont décrits en des termes très bucoliques et l'auteure reprend de nombreux stéréotypes de la figure, désormais classique, du montagnard noble et arriéré des Appalaches. Cf : Chapitre 2, Partie II.

Dr Brown pense très sincèrement que le Saint Graal - (quelque chose à contempler assis lorsque vous l'avez trouvé, je suppose, certainement pas un symbole encore chargé de sens) - doit être découvert en retraçant quelques fragments que ce soit qui puissent donner des indices sur leur origine, au travers des sortes de détritiques échoués des abominations contemporaines. Tout son contact avec la vie contemporaine est celui d'un homme, la tête par dessus son épaule tournée vers les perfections imaginaires du passé⁷⁴

Robertson juge l'approche *antiquarian* de Brown incompatible avec le projet de l'Unité Musique tant dans la nature des répertoires jugés dignes d'être collectés que dans les méthodes et les enjeux propres à la collecte. Alors que Brown adopte une démarche d'érudition tournée vers un passé idéalisé, Robertson et l'équipe de l'Unité Musique s'intéressent à la musique contemporaine sans discrimination préalable, qu'elle soit fondée sur l'origine ou l'ancienneté des répertoires, dans le but de développer une compréhension sociologique de la vie rurale contemporaine et de la fonction qu'y occupent les pratiques musicales.

L'approche de John Lomax, moins *antiquarian* que celle de Brown, est a priori plus pertinente pour Robertson qui utilisait déjà ses chants de cowboy à la *Peninsula School* et au *Henry Street Settlement*⁷⁵. Durant cette expédition, elle est confrontée au nouveau terrain favori de Lomax : les prisons ségréguées pour Noirs où il affirme trouver des chants authentiquement noirs⁷⁶. La séance d'enregistrement qu'il organise le 18 juillet auprès de détenus noirs de la prison ségréguée de Boone la met mal à l'aise :

M. Lomax a donné le ton de notre visite sans s'en rendre compte, je pense, en me présentant jovialement comme une «dame du Nord, où chacun pense que chaque membre des équipes de bagnards cantonniers est enchaîné et que nous traitons tous les *nigras* comme des chiens ! ». J'ai eu du coup un après-midi animé, avec le Capitaine Brown qui arrangeait constamment de petites saynètes dans l'espoir de teinter mes lunettes en rose⁷⁷.

Robertson consigne dans ses notes des observations sur les tentatives du directeur de la prison de masquer les conditions sanitaires déplorables et les violences

74 S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina. July 13-28, 1936 », *op. cit.*

75 Cf : Chapitre 4, sous-partie III.

76 Sur les prisons ségréguées comme terrain de collecte privilégié de Lomax, cf : Chapitre 3, sous-partie III.

77 S. Robertson, notes de terrain, juillet 1936, *op. cit.*

quotidiennes que subissent les détenus. Elle note que « l'expression sur le visage des gars dans la salle a changé » lorsque le directeur a affirmé qu'ils mangeaient toujours à leur faim, et découvre que trente-neuf d'entre eux ont été fouettés la semaine précédente⁷⁸. Le directeur se vante aussi de ne pas utiliser d'arme à feu en présence des détenus, mais Robertson note la présence permanente à ses côtés de gardiens armés. Lomax lui confiera n'avoir jamais vu auparavant « une bande plus dure de gardiens⁷⁹ ».

Robertson écrira plus tard à propos de l'attitude de Lomax en présence des détenus : « il se donnait l'allure d'un maître de plantation en présence de Noirs⁸⁰ ». À l'inverse de la tendance de celui-ci à présenter de manière primitiviste ses informateurs noirs – criminels potentiellement dangereux, mais en même temps infantiles et dociles face à l'homme blanc⁸¹ – Robertson souligne leur agentivité. Elle note par exemple qu'un des chanteurs de la prisons, Albert Shepherd « une immense carcasse enchaînée⁸² », conteste discrètement la violence carcérale dont il est victime :

Quand il est venu me parler et a dû dire les mots [du chant qu'il venait d'interpréter] clairement, il a changé la ligne: «Regardez, ici Brownie, ce que vous m'avez fait » (Brown était le nom du directeur du camp, et Shepherd avait été fouetté la veille et enchaîné pour une incartade quelconque) pour «regarde, par ici, Lulu Brown, ce que tu m'as fait [...] ». Je pense qu'il était en train d'inventer le tout au fur et à mesure, car il ne pouvait pas à s'en souvenir⁸³.

Contrairement à la représentation nostalgique et favorable au statu quo diffusée par Lomax et d'autres, Robertson décrit une société ségrégée arbitraire et violente. Elle relate par exemple un épisode marquant de l'histoire du comté de Mitchell où l'équipe stationne plusieurs jours. En 1923 à Spruce Pine, suite à une accusation de viol portée à l'encontre d'un prisonnier noir évadé, les forces de l'ordre organisent la déportation de

78 « the expression on the face of the boys in the room changed [...] ». Le gardien aurait tenté de cacher l'inscription « Stripes, 39, Friday the 17th » en accrochant sa veste par dessus le tableau. Les notes de Robertson indiquent également que les coups de fouet sont tous administrés le vendredi pour que les prisonniers soient en état de reprendre le travail le lundi. *Ibid.*

79 « a harder bunch of guards », *Ibid.*

80 « he took on the air of a plantation master when blacks were around », Sidney Robertson Cowell *Collection of Writings and Reminiscences, op. cit.*

81 Pour la manière dont Lomax dépeint Leadbelly cf : Chapitre 4, sous-partie II, sous-sous-partie 2.

82 « a huge gaunt in chains », S. Robertson, « Report on Two Weeks' Trip to North Carolina. July 13-28, 1936 », *op. cit.*

83 S. Robertson, notes de terrain, juillet 1936, *op. cit.*

tous les habitants Noirs du comté⁸⁴, à l'exception de deux familles de propriétaires qui « se tenaient à leur place⁸⁵ » :

Je me souviens qu'on m'a dit à New York qu'après la mort de l'accusé, des éléments de preuve ont été révélés incriminant un homme blanc sans aucun doute possible. Ce petit détail a bien sûr échappé à tout le monde à Spruce Pine, y compris au Dr. Brown⁸⁶.

Les positions de la progressiste Robertson concernant les questions raciales et la ségrégation sont ainsi bien différentes de celle de Lomax et Brown. En dépit de leurs divergences idéologiques, Robertson et John Lomax continueront de collaborer, mais pas sur le terrain, il n'y aura en revanche pas d'autre collaboration avec Frank Brown.

Du 23 au 25 juillet, avant de retourner à Washington, Robertson fait escale au festival et concours de danse d'Asheville organisé par Lunsford où elle retrouve Seeger et Valiant⁸⁷. Seeger avait demandé à Hampton de constituer une liste des festivals *folk* organisés à une distance raisonnable de Washington. L'équipe de l'Unité Musique poursuit ainsi ses recherches en se tournant vers des événements sociaux organisés autour d'une programmation de concerts de *folk music* en principe destinés aux populations locales⁸⁸. Les festivals permettent à l'équipe de l'Unité Musique d'avoir accès à de nombreux musiciens sur un même site, mais au prix d'une acceptation de fait des critères de sélection des organisateurs, en l'occurrence, Lunsford est déjà un membre de l'Unité Musique et collabore à leur travail sur la *folk music*.

84 Sur cet événement, similaire à la célèbre affaire des *Scottsboro boys*, cf : E. Jaspin, *Buried in the Bitter Waters*, New York : Basic Books, 2007. URL :

<http://archive.org/details/buriedinbitterwa00jasp>. Consulté le 13 février 2018.

85 « knew their place », F.C. Brown cité par Robertson, S. Robertson, notes de terrain, juillet 1936, *op. cit.*

86 S. Robertson, notes de terrain, juillet 1936, *op. cit.*

87 La machine de l'Unité Musique est installée à l'*Archive of American Folk Song* le 1^{er} juillet 1936. L'Unité Musique ne disposait pas de salle équipée d'un réseau électrique suffisamment puissant. C. Seeger à A.J. Dornbush, 1^{er} juillet 1936, *op. cit.*

88 Seeger projettera d'organiser un festival pour promouvoir les projets de l'Unité Musique. Il proposera de l'organiser à Arthurdale qui possède déjà les infrastructures nécessaires (l'école et le *community building*). Ce projet ne verra jamais le jour.

C. Seeger à A.J. Dornbush, « Proposed Idea for Festival sponsored by KL », 4 novembre 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Les notes de Robertson sur le festival d'Asheville décrivent surtout des danses instrumentales, ce qui contraste avec l'intérêt des folkloristes pour les chants a cappella. Ce choix est guidé par les objectifs de pratiques musicales en groupe de l'Unité dans lesquels la danse occupe une place centrale⁸⁹. La programmation de ce festival est intéressante et potentiellement utile pour l'Unité selon Seeger, en grande partie parce que son programmeur Lunsford serait « clairement de la même classe que les concurrents et que le spectateur moyen assit sur les gradins du terrain de base-ball d'Asheville dans lequel le festival avait lieu⁹⁰. ».

Ils se rendent ensuite à la deuxième édition annuelle du *Pennsylvania Folk Festival* de Lewisburg. Le fondateur et directeur du festival, George Korson⁹¹, est un journaliste et folkloriste originaire d'Ukraine ayant brièvement étudié l'anglais et l'histoire à Columbia. Il est spécialiste d'*occupational folklore* et l'un des premiers à collecter le folklore des employés des mines de charbon. Bien que Seeger tienne les travaux de Korson en haute estime, lui et Robertson sont déçus par le festival dont l'organisation et la programmation sont aussi tributaires des choix de son principal sponsor, l'université de Bucknell, qui utilise le festival pour attirer des touristes⁹². Robertson compare le festival à un match de foot et le qualifie de « *Big Show* ». Seeger déplore les mises en scène « grotesques, sensationnelles ou ridicules », les représentations en « costumes pittoresques » et l'inclusion de pièces symphoniques et d'un chœur russe orthodoxe interprétant des chants de Rimsky-Korsakoff⁹³. Par son usage de costumes, de pièces classiques ou classicisées et sa programmation hétéroclite

89 S. Robertson, « Titles and Notes on Tunes that Turned up in One Form or Another at the Mountain Music and Dance Contests at Asheville, North Carolina, July 23rd -25th, 1936 », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 2, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

90 « clearly of the same class as the contestants and as the average sitter on the bleachers of the Asheville base-ball park in which the festival was held », C. Seeger à A.J. Dornbush, « Folk-music Festivals Attended July 23 – August 25 : Asheville, NC, Lewisburg, Penn, White Top, Virginia, 21 août 1936 », U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

91 A.K. Gillespie, *Folklorist of the Coal Fields: George Korson's Life and Work*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1980.

92 *Ibid.*

93 « grotesque, sensational or ludicrous [...] » / « quaint costumes », C. Seeger à A.J. Dornbush, « Folk-music Festivals Attended July 23 – August 25 : Asheville, NC, Lewisburg, Penn, White Top, Virginia, 21 août 1936 », *op.cit.*

Cf : S.K. Stevens, « The Pennsylvania Folk Festival », *Pennsylvania History: A Journal of Mid-Atlantic Studies*, vol. 3, no. 3, 1936.

se voulant internationale – *folk-songs* de Picardie et de Normandie, ainsi que de la musique allemande, galloise et ukrainienne – ce festival se conforme encore à un modèle plus typique du début du siècle⁹⁴.

Si Seeger est sévère envers « le patronage de bourgeois prospères » du festival de Lewisburg, il condamne fermement les directeurs John Powell et Annabelle Buchanan du *White Top Folk Festival*⁹⁵, le dernier festival auquel il assiste tandis que Robertson retourne à Washington, et leur approche raciste qu’il juge « sinistre⁹⁶ ». L’année suivante, Seeger enverra Robertson collecter au *National Folk Festival* de Chicago, festival qui inclut un grand nombre de musiciens issus de minorités ethniques.

Seeger et Valiant avaient collecté au festival d’Arthurdale en juin. L’équipe de l’Unité Musique n’enregistre pas au festival d’Asheville, probablement parce que Walter C. Garwick, l’ingénieur ayant fabriqué la machine de l’Unité Musique, aurait été présent et chargé de faire des enregistrements pour l’université de Columbia, mais Robertson prend néanmoins des notes abondantes. À l’opposé, l’équipe choisira de ne pas enregistrer à Lewisburg et à White Top. Ils retiennent donc l’approche de Collins à Arthurdale, centrée sur des musiciens locaux non professionnels, ainsi que celle de Lunsford, plus compétitive et acceptant les professionnels, mais toujours ancrée localement. Ils rejettent par contre vigoureusement tant le modèle de divertissement trop international pour être authentique de Lewisburg, que celui certes local, mais explicitement ségrégué et Anglo-centré de White Top. En définitive, les deux festivals qu’ils retiennent sont celui du village prototype des *resettlements* et celui d’un membre de la RA.

De retour à Washington, Robertson s’attelle à diverses tâches de documentation et de préparation de sa prochaine campagne et étend les contacts et collaborations de l’Unité Musique avec d’autres institutions engagées dans la collecte et la diffusion de la

94 Cf : festivals *folk* des *settlement schools* dans chapitre 2, sous-partie IV et programmation au futur conservatoire de San Francisco dans les années 1920 dans chapitre 4, sous-partie I.

95 Cf : Chapitre 5, sous-partie I.

96 « the prosperous bourgeois patronage » / « sinister », C. Seeger à A.J. Dornbush, « Folk-music Festivals Attended July 23 – August 25 : Asheville, NC, Lewisburg, Penn, White Top, Virginia, 21 août 1936 », *op.cit.*

folk music. À partir d'août, elle travaille sur le site de l'*Archive of American Folk Song* et initie le projet de catalogage des huit cent disques enregistrés par John et Alan Lomax qui selon elle « ont simplement été rangés dans l'ordre de leur arrivée⁹⁷ ». Elle propose à Spivacke, directeur de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès, de produire une liste d'accession dont la première entrée serait le titre du chant plutôt que le nom de l'interprète comme lui et Seeger le souhaitait. Selon elle, la notion d'auteur à laquelle ils sont habitués n'est pas pertinente pour de la *folk music*, car en principe, le droit d'auteur ne s'applique pas. De plus, les interprètes sont trop nombreux et leurs noms ne peuvent souvent pas être précisément orthographiés, car la seule trace dont ils disposent est le nom annoncé par Lomax au début de chaque enregistrement. Le système de classification qu'elle élabore serait encore aujourd'hui utilisé par l'*Archive of Folk Culture*⁹⁸. Sa description de l'état de l'Archive à son arrivée montre qu'à la fin de l'année 1936, en dépit de la volonté de ses directeurs d'en faire un espace de consultation pour les chercheurs et le grand public, elle n'est pas encore prête à accueillir le public. En septembre 1936, elle est sollicitée par John Lomax pour l'aider à sélectionner des enregistrements de l'AAFS qui doivent être diffusés devant Eleanor Roosevelt par une équipe de la WPA – elle est alors par défaut l'archiviste qui gère l'AAFS.⁹⁹ Seeger lui confie également l'organisation et la gestion technique d'une séance de diffusion des enregistrements de terrain de l'Unité Musique dans les bureaux de la *Special Skills Division* à laquelle d'importantes personnalités politiques et intellectuelles sont conviées¹⁰⁰. Robertson est alors l'employée de l'Unité qui maîtrise le mieux la machine enregistreuse.

97 « have simply been stored away as they came in », S. Robertson à C. Seeger, « Recording in the Library of Congress », 18 août 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

98 L'*Archive of Folk Culture* est le nom actuel de l'*Archive of American Folk Song*. Sur les travaux de classification et d'indexation de Robertson cf : chapitre 7, sous-partie III. C.H. Kerst, « Cataloging Folk Music : A Letter From Sidney Robertson Cowell », *Folklife Center News*, 1989.

99 S. Robertson, rapport du 23 septembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

100 Cette soirée est organisée le 17 septembre 1936. Parmi les invités les plus notables figurent Dorothy Thompson, la femme de Sinclair Lewis et le Colonel Lawrence Westbrook, politicien du Texas qui dirige alors le *Advisory Board* de la WPA. Il était auparavant l'assistant de l'administrateur de la *Federal Emergency Relief Administration* chargé de la *Rural Rehabilitation Division*. C. Seeger à A.J. Dornbush, rapport du 25 septembre 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Début novembre, elle quitte Washington avec son chien et la machine enregistreuse de l'Unité Musique encastrée dans le coffre de sa voiture pour une campagne d'enregistrement de deux mois. Elle organise une partie de son itinéraire en amont, en s'appuyant sur divers contacts, dont ses collègues de l'Unité Musique : elle collectera successivement en compagnie de Hampton et Powell, à proximité des communautés RA où ils interviennent, et avec Lunsford dans la région d'Asheville¹⁰¹.

L'objectif de cette expédition est de collecter un échantillon représentatif des chants et musiques pratiqués dans les régions dont sont originaires les résidents des communautés afin de « fournir le matériel d'étude pour former les *leaders* locaux » et trouver des chants pertinents pour le projet de feuilles de chant de l'Unité¹⁰².

Sa première séance d'enregistrement se déroule à Ligonier, Pennsylvanie, à quatre-vingt kilomètres de la communauté RA de Westmoreland, le 10 novembre 1936¹⁰³. Elle enregistre plusieurs morceaux du groupe de *old time* Tink Queer après avoir reporté la séance d'enregistrement à trois reprises suite à des problèmes techniques liés à sa voiture puis à la machine enregistreuse. Tink Queer est composé d'un violoniste et de deux guitaristes. Lors de cette séance, Robertson découvre les difficultés techniques liées à l'enregistrement dans un espace à l'acoustique « horrible » d'un groupe composé de plusieurs musiciens, configuration qu'elle n'avait pas eu l'occasion d'expérimenter avec Lomax et Brown, concentrés sur la collecte de chants a cappella ou joués en solo. Elle doit aussi gérer les exigences des musiciens, convaincus que cette séance d'enregistrement « pourrait déboucher pour eux sur un voyage à Washington, pour jouer devant le Président. Cela les a rendu initialement têtus en ce qui concerne ce qu'ils voulaient enregistrer¹⁰⁴ ». Si le fait d'être un agent du gouvernement

101 Cf : annexe I.iii.c. carte « sites de collecte de S. Robertson et villages communautaires RA, novembre 1936 – janvier 1937 ».

102 « supplying study material for training local leaders », S. Robertson à A.J. Dornbush, « Recording with Lunsford in Asheville », 18 novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

103 « Special Skills Division's Accessioned List of Records », Sidney Robertson Cowell Collection Box 6, Folder 26, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

104 « might result in a trip to Washington for them, to play for the President. This made them stubborn about what they wanted to record, at first », S. Robertson à A.J. Dornbush, 7-8-9 novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

fédéral a ses avantages, notamment en ce qui concerne l'accès à des contacts au sein d'institutions publiques, ce statut peut aussi dans certains cas compliquer les relations avec les musiciens qui attendent parfois des contreparties (financières ou autre) que l'Unité Musique n'est généralement pas en mesure d'accorder¹⁰⁵. Dans d'autres cas, le statut d'agent de l'État peut être un atout et permettre d'accéder plus facilement à des informateurs sinon méfiants¹⁰⁶. Robertson a donc non seulement conscience des enjeux pour ses informateurs, y compris d'instrumentalisation de la collecte, mais y prête assez d'attention pour les noter et en évaluer l'impact sur le contenu des collectes.

Elle rejoint ensuite Hampton dans la communauté d'Arthurdale à Morgantown, Virginie occidentale. Ils se rendent ensemble à Marion, à quelques centaines de kilomètres au Sud, pour enregistrer la famille Russell qui leur est recommandée par des membres du parti démocrate de Morgantown. Les membres de cette famille, en plus de chanter, jouent également du dulcimer (que M. Russell fabrique lui-même), de la guitare, du violon et du banjo¹⁰⁷. À Marion, en plus de nouvelles difficultés techniques avec la machine, Robertson doit également prendre des précautions pour ne pas empiéter sur le territoire de Buchanan et Powell, les organisateurs du *White Top Folk Festival* :

J'avais d'abord demandé à être orientée vers des gens qui ne se produisaient pas à White Top, et je me suis rendue chez les Russells sous l'impression qu'ils ne le faisaient pas ; mais ils se sont révélés en fait être la famille gagnante de White Top et les chouchous de Mme B. [...] Bien sûr, il y a toujours une chance que les Powells et Mme Buchanan reviennent avant moi et qu'ils gâchent mes bonnes relations; mais c'est un risque que je vais devoir courir¹⁰⁸.

Elle se rend ensuite à Leicester, Caroline du Nord, où elle retrouve Lunsford, l'enregistre au chant et au banjo et organise une séance d'enregistrement auprès d'un de ses contacts, M. Marlor, qui vit à une vingtaine de kilomètres de chez Lunsford, dans une vallée très difficile d'accès : « La route était assez bonne sur 10 miles et a ensuite

105 *Ibid.*

106 C'est le cas dans la prison de Boone où selon Robertson les prisonniers considèrent la machine comme un média leur permettant potentiellement d'atteindre Washington.

107 S. Robertson à A.J. Dornbush, 11-12-13-14 novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C

108 *Ibid.*

dégénéré en une sorte de chemin pour vaches plein de rochers pointus et de trous pleins de boue argileuse¹⁰⁹ ». Malgré la timidité de M. Marlor, Robertson et Lunsford parviennent finalement à enregistrer plusieurs de ses chants, dont la ballade childienne « The House Carpenter », que Robertson juge particulièrement intéressante¹¹⁰, même si :

Bien sûr, la chose que j'ai le plus envie d'obtenir au cours de ce voyage, c'est - sont - les chants de travailleurs contemporains¹¹¹.

Ce n'est que lors de son escale suivante à Crossville, Tennessee, que Robertson collecte pour la première fois des chants de grève. Son intérêt pour les chants d'ouvriers et de grève s'appuie en partie sur le modèle des collectes réalisées par des membres du *International Lady Garment Worker Union*, syndicat socialiste des ouvrières du textile initialement composé de Juives récemment immigrées d'Europe de l'Est qui a été établi à New York, Philadelphie, Baltimore et Newark en 1900. Les dirigeants du ILGWU ont rapidement mis en place des départements d'éducation dans plusieurs sections locales proposant des cours d'anglais, d'histoire du prolétariat, ainsi que des classes de pratiques artistiques constituant un moyen de diffuser les revendications des syndiquées¹¹². Les membres du ILGWU de New York, dont Robertson avait pris connaissance des activités par le biais d'un collègue du *Henry Street Settlement*, travaillent alors à la création d'une pièce de théâtre musical, *Pines and Needles*, qui sera jouée à partir de 1937 dans le cadre du *Federal Theatre Project* de la WPA et rencontrera un succès notable à Broadway¹¹³. Le ILGWU produit également des disques commerciaux dont Robertson acquiert quelques exemplaires. Elle considère leurs activités de collecte comme un excellent exemple à suivre pour l'Unité Musique et utilisera sur le terrain ses contacts avec certains membres du syndicat :

109 « The road was pretty good for 10 miles and then degenerated into a sort of cowpath full of sharp rocks and clay mudholes », S. Robertson, notes de terrain, s.d., Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

110 *Ibid.*

111 S. Robertson à R.W. Hampton, novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

112 « Guide to the ILGWU Records, 1884-2006, bulk 1923-1995. », *Cornell Library* [site internet], [s.d.]. URL : <http://rmc.library.cornell.edu/EAD/htmldocs/KCL05780.html>. Consulté le 14 février 2018.

113 K.C. Wolensky, *Fighting for the Union Label: The Women's Garment Industry and the ILGWU in Pennsylvania*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2002. ; M. Denning, *The Cultural Front : The Laboring of American Cultural in the Twentieth Century*, London, New York : Verso, [1998] 2010.

Lui [Mark Starr¹¹⁴] et son équipe éducative parcourent le pays avec des victrolas portables et utilisent ces disques pour encourager les gens à chanter. Parmi les chants enregistrés figurent les chants syndicalistes habituels «The Picket Line», «Solidarity», «Son-oo»; mais ce qui m'intéressait, ce sont plusieurs chants écrits par différents locaux «Song of Local 91» par exemple. Voici la musique comme un outil social étant consciemment utilisé avec un but très clair en vue. Cette technique m'apparaît comme quelque chose largement digne d'être considérée par KL[*Special Skills Division*]¹¹⁵.

Elle avait également demandé conseil à Hampton concernant la possibilité de collecter des chants auprès des ouvriers de Rockwood, Tennessee. Elle ne s'aventurera finalement pas sur ce terrain, car l'Unité Musique a déjà enregistré à Washington des chants de la famille Tarwater, propriétaire de la scierie de Rockwood dont les ouvriers avaient fait grève en 1933-1934¹¹⁶. Robertson se retrouvera plusieurs fois confrontée à la difficulté de collecter simultanément auprès des travailleurs et des patrons sur un même site lorsqu'il est marqué par d'importants conflits sociaux.

À Crossville, à quelques kilomètres des *Cumberland Homesteads*, elle en retrouve le musicien intervenant Leonard Kirk dont les réseaux sont probablement plutôt respectables, mais collecte aussi des chants de grève auprès de Herschel Phillips, un militant dont elle a obtenu le contact par Hampton¹¹⁷. Elle écrira à son supérieur Dornbush : « Je ne vais pas essayer à nouveau de combiner chants de travail et chants plus orthodoxes dans la même ville¹¹⁸ » :

J'ai dit à Kirk de faire attention à couvrir les Garrett et Phillips en étant un peu vague sur ce que j'avais enregistré (en fait il n'était pas présent) et en mentionnant quelques-uns des vieux chants qu'ils connaissent; J'ai dit aux Garrett et à M. Nightingale, qui errait au milieu du comté de Roane, que les

114 Mark Starr est le directeur de l'éducation du ILGWU de 1935 à 1960. « Preliminary Inventory to the Mark Starr Papers TAM.019 », *Digital Library New York University* [site internet], [s.d.]. URL : http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/tam_019/bioghist.html. Consulté le 15 mars 2018.

115 S. Robertson à R.W. Hampton, novembre 1936, *op. cit.*

116 « Harriman Hosiery Mills Strike of 1933-34 », *Tennessee Encyclopedia* [site internet], [s.d.]. URL : <http://tennesseencyclopedia.net/entry.php?rec=1276>. Consulté le 15 mars 2018.

117 « The Strikins Miners » et « Strike at Harriman, Tenn. », *Special Skills Division List of Records*, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 21, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

118 « I won't again try to combine labor and more orthodox songs in the same locality », S. Robertson à A.J. Dornbush, rapport 23-24 novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 7, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

chants de travail n'étaient que mon petit passe-temps personnel, car je trouvais qu'ils faisaient partie du paysage contemporain et que les savants seraient un jour heureux qu'ils aient été enregistrés¹¹⁹.

Les précautions de Robertson visant à ne pas impliquer directement l'Unité Musique et protéger ses informateurs montrent que la collecte de ce type de répertoire peut potentiellement porter préjudice à l'Unité Musique, déjà très controversée, mais aussi mettre ses informateurs dans une position délicate.

Robertson découvre et gère ces difficultés au fur et à mesure de son travail de terrain et prend conseil auprès de Hampton :

Hamp [Hampton] m'a dit d'être directe mais de détourner la conversation vers un autre sujet après avoir expliqué ce que je veux, pour leur donner le temps de réfléchir; puis de ramener la conversation sur ce que je veux pour obtenir ma réponse, en prenant le temps nécessaire¹²⁰.

Les méthodes de collecte proposées par Hampton sont radicalement opposées à celles de collecteurs comme Frank C. Brown qui pressent les informateurs à chanter sans perdre de temps à établir un contact amical avec eux. Les conseils de Hampton auront un impact important sur les méthodes de Robertson et sur ses réflexions concernant la fonction sociale de la collecte en elle-même.

Après une escale à Smithville, Tennessee, où elle enregistre la famille McDowell, autre contact de Hampton, elle se rend à Little Rock, Arkansas, où elle retrouve Laurence Powell et collecte des chants auprès de Gilbert Fike. Ces deux séances documentent des ballades childiennes, des *spirituals* dont « Amazing Grace » et des *folk songs* américaines comme « Old Joe Clark », « I Wish I Was Single Again » ou encore « Billy Boy »¹²¹. Robertson passe plus d'un mois dans la région des montagnes Ozarks et Ouachitas¹²² du Missouri et de l'Arkansas. Cette région est encore à l'époque peu explorée par les collecteurs, surtout en comparaison des montagnes appalachiennes. À

119 *Ibid.*

120 S. Robertson à C. Seeger, fin novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 7, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

121 Special Skills Division List of Records, *op. cit.*

122 S.R. Sessler, « Folk Music in the Ouachita Mountains », *op. cit.*

la suite d'une rencontre avec Vance Randolph, folkloriste spécialiste des Ozarks, elle écrira :

J'ai apparemment fait le premier enregistrement de matériaux traditionnels dans le Missouri, - et, à l'exception de l'incursion de Lomax à Mena, n'importe où dans les Ozarks. Je pourrais passer beaucoup plus de temps ici¹²³.

Cette assertion doit cependant être nuancée : si elle est en effet l'une des premières à faire des enregistrements de terrain dans le Missouri, d'autres collecteurs y ont déjà fait des collectes par transcription, en particulier Vance Randolph et May Kennedy McCord que Robertson rencontrera plus tard¹²⁴.

Après un voyage en auto ponctué par une panne mécanique et passé à discuter avec Powell de la quatrième symphonie de Sibelius, Robertson arrive à Clinton, Arkansas, où elle souhaitait rencontrer un « curieux groupe noir de déserteurs de la Guerre Civile¹²⁵ » vivant aux abords de cette petite ville dont elle avait entendu parler avant son départ. Ce terrain s'écarte des objectifs immédiats de sa campagne qui vise exclusivement l'enregistrement de chanteurs blancs, résidents majoritaires des communautés de la RA. La condition des interprètes qu'elle enregistre à Clinton est diamétralement opposée à celle des détenus qu'elle et Lomax avaient enregistrés à Boone :

Ce groupe de Noirs est resté dans la même localité depuis la guerre civile; mais c'est tout ce qu'ils semblaient savoir sur leur histoire. Une colonie de Noirs est rare en dehors des plus grandes villes dans le nord de l'Arkansas. Cela semblait être un groupe particulièrement libre et indépendant – en termes à peu près d'égalité avec les Blancs qui dirigent le magasin; et nous nous sommes tous assis autour du poêle et avons mangé ensemble des sandwiches et bu du Coca Cola à midi¹²⁶.

123 S. Robertson à R. Van Hynning, 1^{er} janvier 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 9, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

124 Norm Cohen, "Ballad Collectors in the Ozarks," in *The Ballad Collectors of North America: How Gathering Folksongs Transformed Academic Thought and American Identity*, ed. par S.B. Spencer, Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2012.

125 « curious negro group of Civil War deserters », S. Robertson à A.J. Dornbush, 15-16-17 novembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 6, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

126 S. Robertson à A.J. Dornbush, 30 novembre, 1 et 2 décembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 8, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Son choix d'enregistrer des musiciens noirs dans l'Arkansas rural rompt avec la représentation des Ozarks qui, comme les Appalaches, étaient généralement considérées comme un espace habité uniquement par des populations WASP¹²⁷. Elle enregistre une quinzaine de chants à Clinton, même si elle considère que les chanteurs « étaient plus remarquables pour leur bonne volonté que pour leur capacité musicale¹²⁸ », dont des « made up songs¹²⁹ » écrites par Will Wright, habitant de Clinton : un blues intitulé « Mister Roosevelt¹³⁰ » et « Song of the P.W.A.¹³¹ »¹³². Ce type de chants correspond parfaitement au projet de l'Unité Musique par leur contemporanéité et leur thématique. « Mister Roosevelt » est une ode au Président :

Bien, je vais chanter pour M. Rossevelt à présent

Je remercie M. Roosevelt pour le bien qu'il a fait

Il a tant de pauvres gens et ils a sauvé tant de vies¹³³. [...]

Le 9 décembre, Robertson enregistre un groupe de militants – certains sont affiliés au ILGWU – à Saint-Louis, Missouri. Ce groupe interracial avait participé quelques mois auparavant à une manifestation devant l'Hôtel de Ville pour protester contre la décision du maire démocrate et actif new-dealien Bernard Dickmann de priver des aides directes plusieurs milliers de foyers de sa circonscription¹³⁴. Elle prend contact

127 P. J. Blake, « Mountain Stereotypes, Whiteness, and the Discourse of Early School Reform in the Arkansas Ozarks, 1910s–1920s », *History of Education Quarterly*, vol. 54, n° 21, 2014. ; S.C. Horn, S.C. Horn, « Wayfaring Stranger : Sidney Robertson, American Folk Music, and the Resettlement Administration, 1936-1937 », mémoire de master soutenu à University of North Carolina, Chapel Hill, en 2016, pp. 65-66.

128 « were more distinguished for their good will than their musical ability », S. Robertson à A.J. Dornbush, 30 novembre, 1 et 2 décembre 1936, *op. cit.*

129 Terme fréquemment employé par Robertson pour désigner les chants réécrits par les interprètes sur des mélodies déjà connues.

130 Sur les chants à propos de Roosevelt cf : G. Van Rijn, *Roosevelt's Blues : African American Blues and Gospel Songs on FDR*, Jackson : University Press of Mississippi, 1997.

131 *Public Work Administration*, agence d'aide à l'emploi créée par Roosevelt au début du New Deal.

132 L'enregistrement de ces morceaux a été égaré.

133 S. Robertson, transcription de « Mister Roosevelt », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 25, Folder 17, Music Division, Library of Congress, Washington D.C. cf : annexe IV.ii. « Transcription par Robertson des paroles du chant 'Mister Roosevelt' pour l'Unité Musique de la *Resettlement Administration* ».

134 C. Lang, *Grassroots at the Gateway: Class Politics and Black Freedom Struggle in St. Louis, 1936-75*, Ann Arbor, Mich : University of Michigan Press, 2009. Rappelons que le second New Deal élimine en grande partie les aides directes du premier en contre partie de la création de la WPA et de ses autres agences.

avec ces militants par le biais de Joe Jones, peintre communiste travaillant pour le *Federal Art Project*.

Robertson réalise cette séance d'enregistrement en semi-clandestinité : elle n'envoie pas de rapport officiel au bureau de la *Special Skills Division*, comme elle l'explique à son supérieur Seeger : « je ne sais pas quoi dire sur St Louis donc je ne vais rien dire à part que j'y étais... non je pense que je ne vais même pas dire ça¹³⁵. ». Elle confie les détails de ce séjour dans une lettre personnelle à Dornbush, envoyée à l'adresse d'une autre employée de la *Special Skills Division*.

Les chants que ces militants interprètent pour Robertson, pour la plupart anonymement, appellent à la grève et à la lutte prolétaire. « The Welfare Supervisor Chant » et sa réponse « The Worker's Answer » sont particulièrement caustiques. Ils dénoncent l'avidité des puissants, l'hypocrisie des œuvres de charité et renversent le discours sur l'assistantat. Ils attaquent plus précisément les contradictions de cette bourgeoisie féminine impliquée dans l'action sociale dont font partie plusieurs de nos acteurs, voire Robertson elle-même :

Le chant de la responsable des aides sociales :

Nous sommes les grosses femmes des industriels, des banquiers et de juges,
On n'en a rien à faire de la vie des soi-disant pauvres travailleurs / Nos
maris les exploitent et puis les envoient en prison, lorsqu'ils nous
demandent quelque chose à manger / Il y a des millions de dollars pour les
navires de guerre et les armes, mais pour les mendiants nous n'avons pas
d'argent / Ils disent que les assistés volent l'argent des alloc', mais au moins
ce ne sont pas des vagabonds / Chaque dimanche à l'église on se prosterne
et on s'agenouille, et à chaque Noël on donne un repas aux indigents / Notre
conscience est claire pour le reste de l'année, c'est ce que nous appelons la
charité / Ces pique-assiettes, ces quémandeurs, ces arnaqueurs, ces parasites,
ils nous demandent de la nourriture mais ne disent même pas s'il vous plait /
Grâce à Dieu, il y a des juges, des policiers et des prisons, pour remettre les
pauvres à leur place, Pom Pom.

La réponse des travailleurs :

135 « I don't know what to say about St. Louis, so shall say nothing, except that I went there... no I guess won't even do that. », S. Robertson à C. Seeger, mi-décembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 8, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Un jour vous vous rendrez compte vous les grosses femmes enjouées, vous regretterez de ne pas avoir fait attention à la vie des pauvres travailleurs / Les usines, les moulins, les mines et les fermes, un jour nous les contrôlerons / Nous fabriquons toute la nourriture, tous les vêtements, toutes les maisons, nous ne faites rien, vous gros parasites paresseux / Lorsqu'on vous demande de la nourriture, on demande ce qui nous revient de droit, et c'est pour cela qu'on ne dit pas « s'il vous plait » / Comme des puces sur un chien, vous grimpez sur nos dos, et quand on a faim, vous dites que vous n'avez pas de fric / On sait que le bonheur sera nôtre seulement lorsqu'on se sera débarrassés de vous gros parasites¹³⁶.

En comparaison de « The Welfare Supervisor Chant », les plus radicaux des chants sélectionnés pour les feuilles de chant de l'Unité Musique paraîtront plutôt inoffensifs. Robertson collecte également plusieurs chants militants adaptés de *Spirituals* ou de berceuses: « We Shall Not Be Moved », « Rock-a-bye-Baby », « We Belong to the YCL¹³⁷ » ou encore « Swing Low Sweet I.L.D.¹³⁸. »¹³⁹.

Seules trois interprètes acceptent de donner une identité à Robertson : les sœurs Gladys, Mattie et Juanita Crouch. Ces trois femmes noires-américaines chantent plusieurs chants dont « The Dickman Song » qui s'en prend directement au maire de Saint-Louis :

Dickman O Dickman :

Dickman O Dickman, Quand allons-nous manger (x3), Nous avons tellement faim (x2)/ Dickman O Dickman, Que devons-nous porter (x3), Nous n'avons plus de vêtements (x2) / Dickman O Dickman, Où pouvons-nous vivre (x3), Nous n'avons plus de maison (x2) / Dickman O Dickman, Taxe le riche (x3), Pour nourrir le pauvre (x2)¹⁴⁰.

Ce chant peut expliquer en partie que cette séance d'enregistrement ne fasse pas l'objet d'un rapport officiel : les appuis politiques démocrates du New Deal n'apprécieraient probablement pas qu'une employée d'une agence fédérale collecte des

136 Cf : annexe VI. « Versions originales des citations », pour la version originale en anglais.

Transcription et traduction à partir de l'enregistrement réalisées avec l'aide d'Andy Arleo.

137 *Young Communist League*.

138 *International Labor Defense*, organisation communiste créée en 1925 défendant les travailleurs et militant contre les lynchages

139 T.P. Lynch, *Strike Songs of the Depression*, Jackson : University Press of Mississippi, 2001.

140 Cf : annexe VI. « Versions originales des citations », pour la version originale en anglais.

Transcription et traduction à partir de l'enregistrement réalisées avec l'aide d'Andy Arleo.

chants incriminant directement un représentant élu membre du parti politique au pouvoir. L'enregistrement de chants de lutte interprétés par des femmes noires est de plus très audacieux pour l'époque, tant pour la collectrice que pour les interprètes : il conteste les normes raciales et de genre de la société ségréguée. En mars 1937, elle enregistrera à nouveau un chanteur noir militant, John Handcox, à Washington, en compagnie de Seeger.

La discrétion de Robertson concernant ses activités à Saint-Louis contraste avec la médiatisation dont bénéficient les dernières séances d'enregistrement de sa campagne auprès d'Emma Dusenbury, chanteuse aveugle de Mena, Arkansas, célèbre parmi les folkloristes pour son vaste répertoire de chants a cappella¹⁴¹, et la folkloriste de Springfield, Missouri, May Kennedy McCord, musicienne, journaliste et experte locale en folklore, elle aussi déjà bien connue par des spécialistes¹⁴². À l'exception de Dusenbury, les autres musiciens qu'elle enregistre ne l'ont jamais été auparavant¹⁴³. Elle obtient leur contact grâce à Vance Randolph, folkloriste spécialiste des Ozarks. D'après Robertson, il juge ses enregistrements « représentatifs » de la musique de la région et les qualifie de « matériaux de valeur »¹⁴⁴. Robertson considère que les musiques du Missouri méritent d'être collectées, car cet État « has been less explored than Tennessee¹⁴⁵ ». Elle envisage même de louer une caméra pour filmer les musiciens qu'elle collecte, mais se rabat finalement sur un appareil photo¹⁴⁶. Les clichés qu'elle

141 En plus de Robertson, trois collecteurs ont enregistré des chants de Dusenbury : John Lomax, John Gould Fletcher et Vance Randolph. S.R. Sessler, « Folk Music in the Ouachita Mountains », *op. cit.*

142 *Ibid.* et S.C. Horn, « Wayfaring Stranger : Sidney Robertson, American Folk Music, and the Resettlement Administration, 1936-1937 », *op. cit.*

Plusieurs coupures de presse relatent les collectes de Robertson pour la RA à Mena et Springfield : M. K. McCord, « Hillbilly Heartbeats, » *Springfield Leader-News*, [s.d.] ; « Ozarks Ballads for Posterity? », *Springfield Daily News*, [s.d.] ; « Old Ballads Resettled », 16 décembre 1936, source inconnue. ; S. Arne, « Song Plugger. Uncle Sam Pushes Swell Collection He Dug Up In The Hills », *Washington-Off-The-Record*, [s.d]. in Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 27, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

143 D'après S.R. Sessler : « Sidney Robertson's Dusenbury recordings are the best and most extensive ones housed in the Library of Congress. », S.R. Sessler, « Folk Music in the Ouachita Mountains », 1997, *op. cit.*, p. 30.

144 « representative » / « valuable material », S. Robertson à R. Van Hyning, 5 janvier 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 8, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

145 S. Robertson à J. Jones, 28 octobre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

146 D'après Robertson, Seeger souhaitait équiper l'Unité Musique d'une caméra, mais Dornbush n'avait pas réussi à en justifier l'achat, trop onéreux selon lui pour passer dans le budget de l'Unité. S.

réalise préfigurent les photographies documentaires qu'elle fera réaliser par des photographes de la WPA pour le *California Folk Music Project*.

Robertson passera en tout deux semaines à Springfield et dans les alentours alors qu'il n'y a que deux communautés RA dans l'État et que l'Unité Musique n'y intervient pas. Dans une certaine mesure, elle détourne sa mission officielle pour collecter et documenter des musiques sur la seule base de leur intérêt savant, qui commence clairement à prendre le pas chez elle sur les objectifs d'ingénierie sociale. En octobre, elle écrivait déjà à son ami Binkley son désir d'explorer les régions des États-Unis négligées jusque là par les autres collecteurs¹⁴⁷.

Elle rentre à Washington le 9 janvier 1937 après avoir parcouru près de 6600 kilomètres et enregistré quatre-vingt cinq disques dans six États différents. Sa campagne est néanmoins très loin d'avoir atteint les objectifs initiaux qu'elle et Seeger avaient fixés :

Fouiller réellement profondément où que ce soit n'est pas aussi simple que M. Seeger et moi le supposions quand nous discutons de l'intérêt d'enregistrer toute la musique que certaines de ces personnes connaissent¹⁴⁸.

Il était en effet question que Robertson se rende en Oklahoma, voire même initialement jusqu'en Californie, mais ses demandes répétées auprès de Seeger et Dornbush pour une extension de son autorisation de mission sont restées lettre morte. Sa première campagne d'enregistrement en solo se déroule dans une situation précaire, le temps et les moyens financiers sont très limités et Robertson est tributaire des objectifs immédiats de l'Unité Musique qui doit justifier au plus vite ses activités auprès de l'Administration en mettant en circulation les chants collectés. Les sites de collecte de Robertson ont été dans une large mesure soumis à ces objectifs et aux contacts et informateurs locaux accessibles. Si elle a pu, dans une certaine mesure et de manière semi-clandestine, contourner les objectifs officiels de l'Unité Musique en s'aventurant à

Robertson à J. Jones, décembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 8, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

147 Cf : Chapitre 5, Partie III. S. Robertson à R. C. Binkley, 17 octobre 1936, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley. Cf : annexe III.ii. Pour une transcription de ce courrier.

148 S. Robertson à A.J. Dornbush, 15-16-17 novembre 1936, *op. cit.*

collecter des musiciens noirs et des chants de lutte subversifs, Robertson témoignera d'une certaine frustration à l'égard du projet de l'Unité et de son cadre limité.

II. « Le chant américain comme force d'intégration dans la vie rurale américaine¹⁴⁹ » : les feuilles de chant de l'Unité Musique.

Le caractère américain des chants collectés par Robertson et de ceux publiés dans les feuilles de chant de l'Unité Musique n'est jamais mis en question, c'est une évidence tant pour Seeger que pour Robertson. L'adjectif « *American* » est d'ailleurs omniprésent dans leurs notes de travail et la recherche de l'américanité centrale dans leurs questionnements théoriques. Les collectes de Robertson et les feuilles de chant produites en parallèle représentent donc une synthèse de ce qu'ils considèrent alors tous deux comme de l'*American Folk Music* moderne et socialement utile.

On a vu que le projet de l'Unité Musique s'appuie sur divers modèles d'usage et d'étude de la musique auxquels Seeger et Robertson empruntent certains éléments tout en prenant leur distance avec d'autres. Si Robertson collecte des ballades childiennes dans les Appalaches, terrain déjà bien exploré par les folkloristes littéraires, elle et Seeger s'éloignent de la définition restreinte des *antiquarians*, dont le modèle de *folk music* est trop passéiste pour répondre aux objectifs sociaux de l'Unité Musique. Robertson expose les raisons pour lesquelles ce modèle n'est pas pertinent en s'appuyant sur les besoins concrets de l'Unité :

Une meilleure comparaison, parce qu'elle a de plus grandes implications sociologiques, est évidente si l'on considère tous les charmants chants anglais sur les alouettes et à quel point aucune vie n'est aussi heureuse que celle des laboureurs au mois de mai. Celles-ci sont facilement disponibles aux États-Unis: Maintenant, en supposant une minute qu'il serait possible de faire face à l'une des équipes coopératives de Hampton avec un tel chant, et peu importe à quel point les paroles sont loin [de la réalité] des agriculteurs américains ! il est évident qu'une telle présentation matérielle formelle aurait tendance à empêcher l'improvisation de nouveaux vers adaptés à la situation locale. Vous pourriez faire passer l'un des chants de laboureurs anglais dans une classe, comme une curiosité historique ; mais c'est une chose intellectuelle avec un objet différent, hors de propos dans un programme de reconstruction sociale. Pour être efficace dans la reconstruction de la vie sociale des personnes dont la vie sociale s'est effondrée tout comme leur vie

149 « American Song as an integrating force in American Rural Life », S. Robertson à A.J. Dornbush, « Cost and scope of commercial song sheets », 1^{er} octobre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 7, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

économique, la musique doit naître du sentiment et de l'expérience des personnes qui l'utilisent¹⁵⁰.

Les objectifs et méthodes de l'Unité Musique rejoignent plutôt le modèle des éducateurs progressistes. La production de sources écrites de chants avec paroles et partitions comme outil pour une pratique musicale collective est une méthode déjà largement employée par ces derniers¹⁵¹, mais Seeger et Robertson jugent qu'ils n'ont pas produits de recueils adéquats pour le projet de l'Unité Musique, car les chants qui y sont publiés ne sont ni assez américains, ni assez ruraux :

Donc, au lieu d'envoyer des gens avec une formation conventionnelle de chef de chœur qui était basée sur le chant des bateliers de la Volga, Santa Lucia et Frère Jacques, il a été proposé de leur présenter les ballades, les chants de danse et les airs de violon de l'Amérique rurale, avec la *Square Dance* traditionnelle et un penchant pour les histoires sensationnelles et le verbe salé montagnard¹⁵².

Seeger et Robertson proposent donc une alternative fondée d'une part sur une réinterprétation des musiques rurales, en particulier appalachiennes, en des termes plus dynamiques et modernes que les *antiquarians*, et d'autre part sur l'emprunt des méthodes de diffusion et d'action des éducateurs, dont ils s'écartent cependant, tant au niveau des répertoires musicaux employés que des aspects dirigistes de leur intervention sociale :

Bien entendu, je ne tiens pas compte de la définition grâce à laquelle les adeptes de l'éducation progressiste et expérimentale (dont j'ai fait partie pendant 6 ou 7 ans) essayent de sauver leur âme : que l'éducation signifie éduquer, conduire hors de. De quoi et pour quoi, je pense qu'un enseignant peut uniquement savoir s'il est libéré une partie du temps des exigences du «leadership» et autorisé à exister comme membre de sa communauté. Sinon, son « leadership » devient bientôt stérile parce qu'il a oublié combien il a à apprendre¹⁵³.

150 *Ibid.*

151 Cf : Chapitre 2, Partie IV

152 S. Robertson, « Lady on Wheels », [s.d.], Sidney Robertson Cowell Collection, Box 19, Folder 9, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

153 S. Robertson à Grete Franke, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 9, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Les neuf feuilles de chant de l'Unité Musique sont produites dans un format peu coûteux similaire à celui des maisons d'éditions commerciales : une feuille pliée en deux, avec une couverture illustrée en noir et blanc et les paroles et la mélodie d'un chant. Elles sont publiées entre l'été et l'hiver 1936 après plusieurs mois de recherche et sélection de chants correspondant aux besoins de l'Unité¹⁵⁴. Ces feuilles de chant représentent une concrétisation des théories de Seeger et Robertson sur la manière d'employer l'« idiome traditionnel » et de l'actualiser de sorte à ce qu'il soit utile aux objectifs coopératifs de la RA. L'objectif est de fournir des sources écrites de morceaux déjà connus par les résidents des communautés afin de servir d'aide-mémoire et de les encourager à les chanter en groupe. Un autre objectif que Seeger et Robertson soulignent tous deux dans leurs rapports est d'encourager l'appropriation par les résidents de ces chants, dans l'espoir qu'ils y ajoutent spontanément de nouveaux couplets :

Notre justification pour une action en musique est strictement basée sur l'utilité sociale de celle-ci. Pour avoir de la valeur en tant qu'outil social actif, elle doit être aisément adaptable, car elle doit pouvoir être appropriée par les personnes qui en ont besoin et faite leur à nouveau de temps en temps. Publiée avec un accompagnement au piano fixé empêche cela à coup sûr et suscite précisément le concept de «bonne» et «mauvaise» version que nous sommes soucieux d'éviter¹⁵⁵.

La sélection contient des chants bien connus, déjà publiés, et dont l'équipe considère qu'ils doivent être familiers aux résidents des communautés RA : « The Buffalo Skinners », repris du recueil *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*¹⁵⁶ de John Lomax, « Down in the Valley » et « Young Man Who Wouldn't Hoe Corn », dont de nombreuses versions ont été publiées et enregistrées par l'industrie phonographique dans les années 1920-1930¹⁵⁷, et deux hymnes religieux : « Wayfaring Stranger » et « Bethlehem ». Trois morceaux, recommandés par Miles Horton, directeur de la *Highlander School*, appartiennent à un répertoire associé au mouvement agrarien des

154 Cf : annexe IV.i. 1-9 pour des reproductions des neuf feuilles de chant de l'Unité Musique. Cf : J. Warren-Findley, « Passports to Change », *op. cit.*

155 S. Robertson à A.J. Dombush, « Cost and scope of commercial song sheets », 1^{er} octobre 1936, *op. cit.*

156 J.A. Lomax, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, New York : Sturgis & Walton Co., 1910.

157 J. Warren-Findley, « Musicians and Mountaineers », *op. cit.*, pp. 212-213.

Granges du XIXe siècle et au mouvement coopératif du XXe siècle : « Cooperation is Our Aim », « We Ain't Down Yet » et « When the Farmer Comes to Town ». Le dernier morceau de la sélection à être publié, « The Dodger », a été collecté par Sidney Robertson auprès d'Emma Dusenbury.

Les couvertures des feuilles de chant sont illustrées par des dessins à l'encre de Charles Pollock dans un style réaliste censé rompre avec les représentations romantiques et pittoresques du monde rural : « Nous souhaitons avoir les feuilles de chant aussi réalistes et d'utilité aussi générale que possible¹⁵⁸. ». Seeger insiste sur l'importance d'une représentation réaliste des ruraux : ils doivent être vêtus de leurs vêtements de travail comme on peut l'observer sur la couverture de « Young Man Who Wouldn't Hoe Corn » et non pas de costumes pittoresques. Seeger rejette les illustrations humoristiques, alors très populaires dans les grands médias¹⁵⁹, de la figure du *Hillbilly* aux extrémités disproportionnées et au corps dégingandé. Il juge par exemple les dessins de danseurs de Dorothy Eisner, employée de la *Special Skills Division*, caricaturaux¹⁶⁰. Le travail de Charles Pollock est plus proche de l'esthétique des photographies documentaires réalisées par l'équipe de Roy Stryker pour la RA puis la *Farm Security Administration*¹⁶¹.

Les dessins contiennent souvent des allusions à l'idéologie politique de la RA et à la probable expérience vécue des résidents : un panneau indique la direction d'une coopérative dans « We Ain't Down Yet » et l'illustration de « Cooperation is Our Aim » reprend le symbole des deux pins du mouvement coopératif scandinave. L'illustration de « The Buffalo Skinners » rompt avec la représentation héroïque et nostalgique du

158 « We wish to have the song sheets as true to life and as generally valuable as possible », C. Seeger à Edith Barker, 31 mars 1937, *op. cit.*

159 A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York : Oxford University Press, 2004.

160 C. Seeger à A.J. Dornbush, 11 novembre 1936, U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.. Des dessins d'Eisner illustrent ce programme de danse du *Rockefeller Center : Dance International. 1900-1937*. Rockefeller Center, New York, 1937-1938, pp. 28-29 URL : <https://catalog.hathitrust.org/Record/001732409> Consulté le 20 février 2018. Cf : annexe V.v. pour une reproduction des dessins de Dorothy Eisner.

161 Une vaste sélection de ces photographies est visible ici : *Farm Security Administration, Office of War Information Black-and-White Negatives* [site internet]. URL : <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>. Consulté le 20 février 2018.

cowboy en montrant les dures conditions d'exercice de ces employés subalternes. Les illustrations des deux hymnes de la sélection fonctionnent comme des adaptations modernes et séculières de scènes bibliques : la couverture de « Bethlehem » peut-être interprétée comme une réitération de la Nativité dans une communauté de la RA, tandis que celle de « Wayfaring Stranger » représente un personnage masculin errant le long d'une voie de chemin de fer, symbole de la modernité industrielle.

la volonté d'encourager une pratique musicale rassemblant le plus grand nombre, y compris ceux ne sachant pas lire la musique dans la notation classique, se manifeste par exemple dans le choix d'une partition en *four shape notes* – notation musicale utilisée dans les recueils de *Sacred Harp* employés lors de grands rassemblements religieux dans les campagnes – pour la mélodie de « Wayfaring Stranger ». Il témoigne du souci de l'équipe de l'Unité Musique de représenter fidèlement l'« idiome traditionnel », d'autant que les pratiquants du *shape notes singing* savent déjà adapter librement les transcriptions, que ce soit pour le choix de la fondamentale ou le développement de voix supplémentaires. La pratique des *shape notes* est l'une des spécialités en *folk music* de Robertson qui argumente dès cette époque son caractère spécifiquement américain et son importance négligée par la plupart des musicologues, folkloristes et musiciens¹⁶².

Cette série est composée exclusivement de chants américains; c'est-à-dire (1) *folk songs* tirés du vaste réservoir de notre tradition nationale qui jusque-là était restée pratiquement inusitée par l'école publique et le programme de musique communautaire (2) des adaptations de celles-ci aux besoins modernes; (3) de nouvelles compositions développant l'idiome de la musique traditionnelle pour l'Amérique moderne¹⁶³.

L'une des méthodes employée par Seeger pour adapter les *folk songs* aux besoins modernes est d'utiliser la mélodie et la structure de morceaux « traditionnels »

162 Sur le *Sacred Harp* cf : Chapitre 3, partie IV. Seeger découvre les chants *Sacred Harp* grâce aux travaux du musicologue George Pullen Jackson. G.P. Jackson, *White Spirituals in the Southern Uplands: the Story of the Fiddle Folk, their Songs, Singings, and 'Buckwheat notes'*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1933. Robertson fait également des recherches sur le sujet dont les premiers résultats sont exposés en 1936 dans une dissertation non publiée. Elle rédigera au début des années 1940 un compte-rendu critique très fouillé d'un ouvrage de Jackson, puis, dans les années 1950, les notes musicologiques d'un disque de *sacred harp* publié par Folkways.

163 C. Seeger à E. Barker, 31 mars 1937, *op. cit.*

et d'ajouter aux paroles des couplets supplémentaires. Les paroles de l'édition RA de l'hymne « The Wayfaring Stranger » incluent ainsi quatre couplets écrits, mais non signés, par Margaret Valiant et Charles Seeger :

Les vers modernes suivants ont été reçus respectivement de Virginie et de Floride¹⁶⁴ :

Nos pères chers ont combattu pour notre liberté,
Traversant l'océan ils ont erré,
Ils ont souffert de douleur et de nombreuses souffrances,
Pour sur cette terre construire une maison.

Nous avons vécu ici de nombreuses générations,
Et beaucoup de nos êtres chers ici sont morts,
Mais nos vies sont toujours pleines de problèmes,
En vain nous avons supplié pour un coup de main.

Je suis juste un voyageur pauvre et solitaire,
Derrière une mule qui est extrêmement lente,
À craquer sous le poids de la dette et l'inquiétude,
Le seul endroit où je peux aller.

Mon père a vécu et est mort fermier,
À moissonner moins qu'il n'a semé;
Et maintenant je voyage en suivant ses Pas,

¹⁶⁴ Seeger est en poste à Washington D.C., à la frontière de la Virginie, et Valiant en Floride.

En sachant moins qu'il ne savait¹⁶⁵.

Ces couplets mettent en scène l'idée d'une filiation entre les fermiers laissés-pour-compte de la Grande Dépression et les premiers colons et pionniers, grand leitmotiv des intellectuels et artistes du Front Culturel et du New Deal. S'adressant aux résidents réinstallés des villages de la RA, l'image du travailleur jeté sur les routes, leur destin probable sans l'intervention du gouvernement, relève de la propagande explicite.

La réécriture de paroles sur des mélodies d'hymnes religieux est une pratique qui remonte au XIXe siècle, si ce n'est avant. Les chansonniers du syndicat *Industrial Workers of the World* – dont Seeger et son équipe connaissent bien le fameux recueil *The Little Red Song Book* – emploient la même méthode depuis une trentaine d'années et utilisent des *folk songs* des Appalaches depuis les années 1920¹⁶⁶.

En 1979, Robertson expliquera avoir suggéré à Seeger que les couplets ajoutés à « *The Wayfaring Stranger* » sonnaient trop « académiques ». Ce dernier aurait rétorqué que « il faisait partie du peuple, n'est-ce pas, et à ce titre il en avait le droit¹⁶⁷ ».

Les feuilles de chant ne contiennent aucune information sur leur provenance. Selon Seeger ce choix a été fait pour les rendre plus informelles, mais il est également possible que l'absence de référence à la RA ait été décidée pour limiter leur traçabilité et éviter de possibles controverses concernant le message politique de certains des chants¹⁶⁸. Cette précaution est sans doute peu efficace compte tenu de la large circulation des feuilles de chant au sein de diverses agences du New Deal qui en sollicitent des copies¹⁶⁹.

165 Cf : annexe IV.i.8.

166 P. Gough, *Sounds of the New Deal*, *op. cit.*, p. 164.

167 « he was one of the folk wasn't he, and so entitled... », J. Warren-Findley, « Passports to change », *op. cit.*, p. 220.

168 *Ibid.*

169 D'après Dornbush, des copies ont été fournies à au moins deux autres agences du New Deal, le *Civilian Conservation Corps* et la *WPA*, ainsi qu'à l'*Extension Service* du Ministère de l'agriculture. A.J. Dornbush à M. C. White, 16 février 1937, *op. cit.*

Malgré ces dispositions, un des chants de la sélection attire la réprobation du sénateur démocrate de Géorgie Carl Vinton :

Un jour, alors que je n'étais pas au bureau, M. Tugwell a reçu un appel téléphonique de (du sénateur) Vinson. Il a exigé de savoir avant le lendemain matin comment la *Resettlement Administration* avait pu publier un chant intitulé "The Candidate's a Dodger". Il a dit que c'était une insulte non seulement aux élus des États-Unis, mais au gouvernement américain dans son ensemble et par là-même au peuple américain; à moins qu'une explication satisfaisante du chant ne soit donnée, le budget de la *Resettlement Administration* serait réduit de 14 millions de dollars à 1 million [...]¹⁷⁰.

Seeger s'en tire en expliquant au sénateur que le chant « The Dodger » était à l'origine un chant démocrate écrit lors de la campagne présidentielle de 1884 et s'attaquant à l'opposant républicain de Grover Cleveland qui aurait payé quelqu'un pour combattre à sa place pendant la Guerre de Sécession¹⁷¹.

Les paroles de « The Dodger » accusent un candidat politique non identifié d'être un fraudeur, un esquivéur¹⁷² :

Oui, le candidat est un esquivéur, oui un esquivéur bien connu;

Oui, le candidat est un esquivéur, oui, et je suis un esquivéur aussi.

Il va vous rencontrer et vous gratifier et vous demander votre vote,

Mais attention, les garçons, il fraude pour de l'argent !

Oui, nous esquivons tous, en esquivant, esquivant, esquivant,

Oui, nous esquivons pour nous faire une place dans le monde¹⁷³.

170 C. Seeger et al., *Reminiscences of an American Musicologist Oral History Transcript*, op. cit.

171 S. Winick, « The Candidate's a Dodger: An Electoral Folksong from Oral Tradition to Aaron Copland », *Folklife Today* [blog internet], 29 septembre 2016. URL : <http://blogs.loc.gov/folklife/2016/09/the-candidates-a-dodger-an-electoral-folksong-from-oral-tradition-to-aaron-copland/>. Consulté le 19 février 2018.

172 Le choix du terme « esquivéur », terme d'ailleurs existant en argot français, vise à conserver la connotation d'agilité et de finesse que le terme « fraudeur » rend mal.

173 Cf : annexe IV.1.6.

La raison de l'inclusion de ce chant n'est pas de dénoncer un système politique corrompu : de nombreuses autres catégories socio-professionnelles sont visées ainsi que le chanteur lui-même : « et je suis un esquivé aussi ». L'historienne Jannelle Warren-Findley suggère qu'en montrant qu'il y a de la corruption à tous les niveaux de la société ce chant établit une forme d'égalité humoristique entre tous les groupes la composant¹⁷⁴. Toujours est-il que le couplet sur le candidat peut sembler très subversif. L'équipe de l'Unité Musique devait s'en douter et c'est sans doute pour cela que ses membres ont choisi d'illustrer le chant avec le dessin d'un lièvre sautant par dessus un tronc d'arbre. Si le lièvre peut être débrouillard, agile, voire arnaqueur, comme le célèbre *Brer Rabbit* de Joel Chandler Harris¹⁷⁵, cette illustration est moins compromettante qu'une représentation d'un candidat trafiquant les bulletins de vote ou d'un marchand falsifiant ses comptes.

La sélection inclut trois chants coopératifs : « Cooperation is Our Aim », « We Ain't Down Yet » et « When the Farmer Comes to Town », qui sont politiquement assez sobres : pas d'appel à la révolution prolétaire, comme Seeger pouvait l'écrire dans ses chants pour le *Composer's Collective* ou comme certains chants collectés par Robertson à Saint-Louis peuvent en contenir, mais des encouragements pacifiques à la solidarité et des évocations de la vie vertueuse et laborieuse des petits fermiers dans un esprit jeffersonien. Certains chants proposés à Seeger par Horton ne seront par contre pas publiés, parmi eux : « 'Rich Man and the Poor Man », dont le titre était sans doute trop clivant. Le chant syndicaliste « Solidarity », également suggéré par Horton, n'est pas non plus passé en presse, sans doute parce que la version originale de 1915 du syndicaliste Ralph Chaplin appelle explicitement à la lutte et qualifie les patrons de parasites gourmands. Ces deux morceaux sont relégués dans une liste complémentaire de sept chants¹⁷⁶, l'Unité Musique subissant des coupes budgétaires et étant menacée de dissolution à partir de décembre 1936, date de démission de Tugwell, aucun des chants

174 J. Warren-Findley, « Passports to change », *op. cit.*, p. 224.

175 J.C. Harris, *Uncle Remus : His Songs and His Sayings : The Folk-lore of the Old Plantation*, Atlanta : Cherokee Pub. Co., 1981.

176 « Solidarity », « Sweet Betsy from Pike », « Cindy », « Old Grumbler », « John Henry », « Careless love » et « 'Rich Man and the Poor Man ».

de cette deuxième liste ne seront publiés, il n'est donc pas possible de savoir si ces deux chants posant problème auraient fini par l'être.

Rétrospectivement, Robertson doutera que les feuilles de chant aient pleinement rempli leur objectif :

Je n'ai jamais entendu dire que des feuilles de chant étaient utilisées dans une communauté, mais cela ne veut pas dire qu'elles ne l'étaient pas. Les membres de la communauté avaient tendance à s'opposer à la caricature des illustrations [...] et de toute façon, les gens du pays ne lisent pas autant qu'ils chantent ; même les *Spirituals* blancs semblaient être chantés de mémoire, les livres n'étaient qu'un simple aide-mémoire. De plus, l'esprit général de contestation, comme dans « 406 cotton » (ou ce que la quantité pouvait être), a rendu nerveux M. Seeger alors que les fonds pour la RA commençaient à se réduire et que de plus en plus de ses activités passaient par la *Farm Security*, qui a été intégrée au ministère de l'agriculture¹⁷⁷.

La motivation et l'intérêt de Robertson pour la mission d'ingénierie sociale de l'Unité Musique semble s'éroder progressivement au fil de ses passages sur le terrain au cours desquels elle constate les difficultés à engager les résidents dans les programmes :

Les clients du programme de réhabilitation de la RA sont à peu près aussi favorables à ce qu'un travailleur de la RA s'amène pour organiser leur vie sociale que nous le serions si une banque à laquelle nous avons emprunté de l'argent se mettait à faire la même chose ... la RA est simplement une agence de prêt pour eux¹⁷⁸.

Les feuilles de chant de l'Unité Musique correspondent aux principes esthétiques et théoriques du Front Culturel : l'utilisation de productions culturelles indigènes jugées traditionnelles comme support à un discours progressiste voire radical encourageant l'unité et la solidarité. Les feuilles de chant et les activités de l'Unité Musique illustrent la volonté de donner une fonction à l'« idiome traditionnel », de réformer la culture nationale pour résoudre les tensions sociales et lutter contre la crise. Le caractère innovant de ce projet doit donc être nuancé, puisqu'il s'inscrit dans la

177 Interview de Sidney Robertson par Janelle Warren-Findley, 11 juin 1979, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 3, Folder 49, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

178 S. Robertson à J. Tobey, [s.d] probablement décembre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 7, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

continuité du *Settlement Movement* et est similaire à ceux d'institutions contemporaines comme la *Highlander School* faisant usage de la *folk music* dans un but militant.

La campagne d'enregistrement de Robertson est également marquée à la fois par une continuité avec les terrains et intérêts des folkloristes spécialistes de musiques appalachiennes et un intérêt nouveau pour les chants de lutte, les terrains urbains ou auparavant peu explorés comme les Ozarks.

Si la RA apparaît anglo-centrée, en particulier par rapport au modèle plus international des éducateurs (*settlements* appalachiens exceptés), cet anglo-centrisme se comprend en partie par le souci de fournir un répertoire cohérent et répandu dans les régions dans lesquelles sont implantées les communautés – or, les six communautés prototypes sur lesquelles l'Unité Musique expérimente son programme sont réparties tout le long des Appalaches. Par ailleurs, le souci de Seeger, Robertson et de leurs collègues de travailler à partir d'un répertoire dont ils connaissent le contexte et leur rejet de la superficialité des collections de morceaux décontextualisés typiques des recueils et festivals des éducateurs, les encouragent à se tourner en premier lieu vers les matériaux dont ils sont les plus experts, c'est-à-dire les matériaux anglo. Enfin, l'importance de la valeur de propagande des paroles suppose qu'elles soient facilement comprises et apprises, or les villages sont, ou bien massivement anglophones, ou bien trop hétéroclites pour qu'une autre langue véhiculaire que l'anglais ne s'y impose. Paradoxalement, sous cet anglo-centrisme de fait, les démarches de recherche d'intermédiaires et agents « autochtones » – comme Lunsford, Valiant ou même Kirk – seront clefs dans le développement futur des enquêtes sur les musiques de minorités. Néanmoins, la définition de l'américanité que propose l'Unité Musique à ses partenaires comme la Bibliothèque du Congrès, la WPA et les *Extensions Services*, à ses résidents et à ses supérieurs comme le couple présidentiel, reste de fait anglo-centrée et appalachienne.

III. Robertson dans l'Upper Midwest : élargissement ethnique et géographique de l'American Folk Music.

Après son retour à Washington, Robertson exprime de plus en plus de frustrations en particulier à l'encontre de Seeger dont elle considère qu'il s'attribue des idées et des travaux qui sont les siens, ses relations avec Dornbush et son assistante Grete Francke restent par contre excellentes. Début avril 1937, alors que l'Unité Musique commence à être démantelée – Lunsford est licencié en mars – Dornbush en extrait Robertson qu'il promeut *Regional Representative* pour la *Special Skills Division*¹⁷⁹ dans l'Upper Midwest¹⁸⁰. Seuls Valiant, Powell, Hampton et Ray poursuivent encore le programme d'intervention de l'Unité Musique dans les communautés RA du Sud-Est des États-Unis, jusqu'en juillet 1937.

Robertson intervient dans des communautés nouvellement créées dans le Minnesota, à Austin et Duluth. Elle est chargée de veiller à l'intégration de ces nouvelles communautés par la mise en place d'activités récréatives n'ayant plus aucun rapport particulier avec la musique : à Austin, elle organise une équipe de baseball, supervise la construction d'une piscine dans un lac, lance un concours de jardinage et gère la livraison et l'installation de meubles dans la communauté de Duluth¹⁸¹.

J'ai le sentiment que n'importe quel enregistrement que je fais a beaucoup plus de valeur sur le long terme que mon temps passé à Austin à parler des pièces métalliques pour les balançoires à des forgerons et persuader les parents d'un enfant attardé de l'emmener à Rochester pour un examen et des recommandations¹⁸².

179 La *Special Skills Division* devient la *Special Service Section* lorsque la RA est démantelé au cours de l'été 1937 et ses programmes en partie transférés à la *Farm Security Administration*.

180 Elle est envoyée dans la « Region II » qui selon le découpage administratif de la RA correspond au Minnesota, au Wisconsin et au Michigan.

181 Les circonstances du transfert de Robertson – qui d'un point de vue administratif, mais pas pécuniaire, est une promotion – sont incertaines : Robertson signale à Grete Francke que la décision de Dornbush de l'envoyer dans l'Upper Midwest est arrivée à point nommé, car elle pensait alors à démissionner en raison de la dégradation de ses relations avec Seeger. S. Robertson à G. Francke, 8 septembre 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 12, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Ses nouvelles attributions ne la réjouissent guère, mais elle profite de l'opportunité d'être employée dans une région encore peu explorée par les collecteurs pour faire des enregistrements sur son temps libre avec la machine de l'Unité Musique qu'elle a emportée avec elle de son propre chef jugeant que Seeger était peu susceptible de s'en servir pour collecter lui-même.

Robertson avait déjà fait part à Robert Binkley de son désir de collecter de manière plus exhaustive, pour le bien de la recherche :

A la *Special Skills* notre intérêt est dans la collecte de petites quantités dont nous avons besoin et leur mise en circulation immédiate, ce qui est chouette, et j'y crois très profondément. Mais cela m'agite de penser aux extraordinaires données scientifiques qui sont perdues par manque d'acuité à voir leur importance¹⁸³.

Entre janvier et avril 1937 – hormis les tâches de secrétariat pour Seeger – ses activités étaient déjà tournées vers des objectifs de recherche n'ayant plus vraiment de lien immédiat avec le projet social de l'Unité Musique. De passage à New York en mars 1937, elle avait pris contact avec Herbert Halpert, Elizabeth Ryan¹⁸⁴, George Herzog et Mary Elizabeth Barnicle et avait tenté d'organiser une conférence avec eux, Philip Barry et Seeger sur les avancés de la recherche en *folk music*, en particulier pour discuter du système d'analyse musicale de Bartok¹⁸⁵ ; ce projet n'aboutira pas.

Ses collectes officieuses de musiques non anglophones dans l'Upper Midwest interviennent alors que la seule collecte officielle de musiques non-anglophones, – hispaniques, francophones et amérindiennes mis à part – est celle du *Florida Folk Music Project*. Elles sont de plus les premières documentant des musiques non-amérindiennes dans le Wisconsin et le Minnesota¹⁸⁶. Nous allons voir comment se

182 S. Robertson à C. Seeger, s.d [entre fin mai et début août 1937], Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 12, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

183 S. Robertson à R.C. Binkley, 17 octobre 1936, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley. Cf : annexe III.ii.

184 Selon Robertson, elle travaille pour le FTP à une bibliographie de *cowboy songs*. Cf : S.R. S. Robertson à C. Seeger, 26 février 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 9, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

185 Cf : Chapitre 7, sous-partie II.

186 J.P. Leary, *Polkabilly: How the Goose Island Ramblers Redefined American Folk Music*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006. ; J.P. Leary, *Folksongs of Another America: Field*

développe cette initiative individuelle et dans quelle mesure elle est acceptée et récupérée par les institutions fédérales.

III.1. L'Upper Midwest : une région négligée par les collecteurs.

Comme le remarquera l'historien James P. Leary :

Manquant de l'ancienneté de l'Est, de la tragédie du Sud, ou de la destinée de l'Ouest, le Midwest est le plus souvent conçu comme une région durablement médiocre dans l'imagination américaine[...] ¹⁸⁷.

L'Upper Midwest (Minnesota, Wisconsin et Michigan) ne fait pas partie des sites privilégiés par les collecteurs en quête d'une musique régionale représentative de l'Américanité. Avant les années 1930, contrairement à la Nouvelle-Angleterre, aux Appalaches, au vieux Sud des plantations, aux Grandes Plaines ou au Sud-Ouest, cette région n'a été que très peu explorée par les collecteurs. Lorsque Robertson décide d'y collecter, seule l'anthropologue Frances Densmore y a déjà réalisé des enregistrements ethnographiques de chants Chippewa ¹⁸⁸. Les folkloristes universitaires Franz Rickaby ¹⁸⁹ et Earl C. Beck ¹⁹⁰, ont collecté à l'écrit des chants de bûcherons et de marins, mais ils ne s'intéressaient qu'aux chants en langue anglaise ¹⁹¹. Les musiques des nombreux groupes linguistiques non-anglophones, qui sont installés dans la région pour certains comme les francophones depuis les premières années de la colonisation, restent largement ignorées,

Recordings from the Upper Midwest, 1937-1946, Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press ; Atlanta, Georgia : Dust-to-Digital, 2015.

187 J.P. Leary, *Polkabilly*, *op. cit.*, p. 3.

188 Densmore a collecté environ 350 cylindres de chants Chippewa durant dix campagnes dans diverses régions du Wisconsin entre juillet 1907 et novembre 1910. Elle offrira cette collection à l'*Archive of American Folk Song* en 1943 et 1944. « Folklife Center Guides – Wisconsin », Library of Congress [site internet], Washington D.C. URL : <https://www.loc.gov/folklife/guides/wisconsin.html>. Consulté le 27 février 2018.

189 Rickaby est un violoniste originaire de l'Illinois, formé à l'étude des ballades britanniques à Harvard et professeur d'anglais à l'université du Dakota du Nord. Il collecte à l'écrit des chants de bûcherons et de marins de l'Upper Midwest dans les années 1910. Ses méthodes et sa manière de définir le *folk* de la Frontière sont proches de celles de John Lomax. J.P. Leary, « Woodsmen, Shanty Boys, Bawdy Songs, and Folklorists in America's Upper Midwest », *The Folklore Historian*, vol. 24, 2007, p. 42.

190 Beck, de la même génération que Robertson, a grandi dans une ferme du Nebraska, a travaillé un temps comme cowboy et obtenu un doctorat en anglais à l'université du Nebraska où il était l'étudiant de Louise Pound. Il collecte et interprète lui-même des chants de bûcherons. Il publiera plusieurs recueils dans les années 1940. *Ibid.*, p. 57.

191 J.P. Leary, *Polkabilly*, *op. cit.*, pp. 75-76.

et, hormis quelques *foreign records* de l'industrie phonographique, ne seront pas enregistrées avant les années 1930.

Avant son arrivée dans la communauté d'Austin en avril 1937, Robertson ne connaît rien de cette région qu'elle n'avait jamais visité auparavant et ressent sa nomination comme un exil. Sa décision, dès que Dornbush l'y envoie, d'y collecter fait écho à son ambition d'explorer des régions délaissées par les collecteurs et non représentées à l'*Archive of American Folk Song* :

Nous avons découvert que la Bibliothèque du Congrès, par exemple, qui est supposée construire une collection d'importance nationale, a des choses principalement du Sud, et surtout des Noirs, puisqu'elle est construite sur les travaux plutôt spécialisés de John A. Lomax¹⁹².

Son intérêt pour les Ozarks et le Midwest en général (elle mentionne l'Iowa comme un État où il serait nécessaire d'enquêter) est motivé par une vision diffusionniste des circulations culturelles selon laquelle plus les chants circuleraient de l'Est vers l'Ouest du pays, plus ils seraient distinctement américains. L'étude de ces circulations permettraient selon elle d'observer les processus d'américanisation, « les influences américaines » sur les chants d'origine britannique :

Les vieilles ballades anglaise d'Elinor et de la *Brown Girl*, ou *Fair Ellen* et la *Brown Girl*, ont diligemment conservé leurs titres dans leurs voyages ; mais leurs expressions familières et leurs particularités locales sont distinctement régionales, et toutes les versions américaines ont un épice et une saveur et un humour détaché qui ont une qualité typiquement américaine. Dans les Appalaches la mélodie et les mots anglais n'ont pas beaucoup changé ; mais au moment où ils arrivent en Arkansas le chant présente des personnages et des tournures linguistiques propres aux pionniers, et la version du Texas met en scène un cowboy choisissant entre une cuisinière scandinave et une fille mexicaine qui possède un ranch¹⁹³ !

On voit ici que la représentation que Robertson propose de la *folk music* américaine est à la fois pluri-culturelle et ancrée dans des cultures locales. Par ailleurs cette théorie, exprimée au travers d'une approche diffusionniste, de la nature de l'américanité renvoie très clairement à l'idée de la Frontière comme creuset de l'identité

192 S. Robertson à R.C. Binkley, 6 octobre 1936, *op. cit.*

193 « American influences », *Ibid.*

américaine puisque c'est au fur et à mesure de l'avancé du front pionnier que les *folk songs* s'américaniseraient. Elle a développé cette théorie en ce qui concerne les chants en langue anglaise, nous allons voir comment elle approche l'américanité éventuelle des chants en finnois et en serbe qu'elle va collecter dans le Minnesota.

III.2. Le National Folk Festival.

Contrairement aux collectes de terrain qu'elle réalisera durant l'été 1937, la venue de Robertson au *National Folk Festival* avait été planifiée en amont avec Seeger avant son départ de l'Unité Musique¹⁹⁴. Ce terrain s'inscrit dans la continuité de l'intérêt de l'Unité pour les festivals.

Le *National Folk Festival* est créé et dirigé de 1935 à 1970 par l'animatrice de théâtre communautaire Sarah Gertrude Knott¹⁹⁵. Contrairement au festival d'Asheville de Lunsford, le NFF, comme son nom l'indique, n'a pas une thématique régionale, mais est conçu comme un « rassemblement national¹⁹⁶ ». Le NFF affirme sa dimension nationale en changeant de ville d'accueil¹⁹⁷ tous les ans : la première édition de 1934 a lieu à Saint-Louis, Missouri, où vit Knott, la seconde édition se déroule à Chattanooga, Tennessee, tandis qu'en 1936, le festival est organisé à Dallas dans le cadre du centenaire de l'État du Texas : la participation à cette commémoration, ainsi que le soutien moral du couple présidentiel¹⁹⁸ témoignent de la légitimité du festival auprès des instances dirigeantes.

194 S. Robertson à G.P. Stephenson, 17 avril 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 10, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

195 A. Wallace, « The National Folk Festival: The Sarah Gertrude Knott Years », *Folklife Center News*, vol. 24, n° 1, 2002. M.A. Williams, *Staging Tradition: John Lair and Sarah Gertrude Knott*, Urbana : University of Illinois Press, 2006. ; J.P. Leary, « The Discovery of Finnish American Folk Music », *Scandinavian Studies*, vol. 73, n° 3, 2001, p. 477. ; CANTWELL, R., « Feasts of Unnaming : Folk Festivals and the Representation of Folklife », in *The 1987 Smithsonian Festival of American Folklife: An Ethnography of Participant Experience*, ed. par. R. Bauman et al., 1988.

196 « national 'get-together' », S.G. Knott, « The National Folk Festival after Twelve Years », *op. cit.* ; A. Wallace, « NFFA to NCTA : The Organization Broadens Its Mission », *Folklife Center News*, Vol. 24, No. 2, 2002, pp. 3-10.

197 Pour le financement, le NFF dépend des subventions des *Citizen's Committees* de ces différentes villes, qui ne pourraient d'ailleurs renouveler chaque année leur soutien. *Ibid.*

198 *Ibid.*

Knott est une professionnelle engagée du mouvement progressiste de *Recreation*. Sa spécialité est le *community theatre*, l'organisation de représentations par des groupes d'amateurs. Ce champ d'activité, qu'elle étudie et pratique d'abord à l'université de Caroline du Nord¹⁹⁹ puis à Saint Louis, cherche très tôt à intégrer des éléments *folk* dans ses saynètes. Knott conçoit son festival après avoir assisté au festival d'Asheville de Lunsford en 1933 ; plus largement, elle visera avec un succès certain à développer un mouvement national de festivals *folk*, inspirant et aidant notamment le festival de Korson à Lewisburg.

Dès la première année de son *National Folk Festival*, Knott promeut « les traditions vivantes, telles qu'elles étaient utilisées pour des objectifs culturels et récréatifs » et souhaite développer une « appréciation mutuelle entre les diverses races et nationalités qui considèrent les États-Unis comme leur pays »²⁰⁰. Elle invite des chercheurs en folklore, parmi eux Vance Randolph, Bascom Lamar Lunsford, Zora Neale Hurston et George Pullen Jackson, à rejoindre le comité d'experts conseillant le festival et les premières années à y donner des conférences. Ces chercheurs, au-delà de leurs approches, méthodes et centres d'intérêt assez divers ont en commun leur sensibilité progressiste et leur prise de distance vis-à-vis du paradigme *antiquarian*. Le festival se joint explicitement à ce rejet : « notre approche n'a pas été celle de l'*antiquarian*²⁰¹ ».

Même si elle comprend à côté de musiciens routiniers des groupes récréatifs adoptant un répertoire *folk*, la programmation du NFF se distingue des festivals et *pageants* organisés entre autre par le *Settlement Movement* depuis le début du siècle dans son approche de la diversité ethnique²⁰² : si leur programmation était également multilingue, elle était basée sur une mise en scène par des professionnels de formation

199 L'université de Caroline du Nord à Chapel Hill est dans les années 1920 un pôle national du *community theatre* avec l'importante figure de Frederick Koch, fondateur du *Carolina Playmakers* qui emploie du folklore régional pour des pièces de théâtre. Il collabore bien sûr étroitement dans ces activités avec l'*Extension Service* de l'université.

200 « living traditions, as they were used for cultural, recreational purposes » / « mutual appreciation among the varied races and nationalities that call the United States home. », *Ibid.*

201 « Ours has not been the approach of antiquarian », S.G. Knott, « The National Folk Festival after Twelve Years », *op. cit.*

202 Ce type de programmation caractérise encore des festivals dépourvus d'objectifs scientifique ou social comme celui de Lewisburg.

classique ou un montage d'amateurs non experts sur la base de recueils de chants et non pas sur les musiques telles que pratiquées par les immigrants²⁰³. Le NFF concourt néanmoins comme ces précédents festivals à la décontextualisation et la mise en scène spectaculaire de la *folk music*. Par le succès de cette dimension théâtrale, l'action de Knott jouera un rôle clef dans la popularisation de la *folk music*²⁰⁴.

L'inclusion de musiques américaines non-anglophones est un élément qui fait encore défaut à l'Unité Musique. La participation de Robertson à la quatrième édition du NFF à Chicago marque un dépassement de l'anglo-centrisme de ses premières collectes et du projet général de l'Unité Musique, tout en restant cohérent avec la critique du modèle antérieur des éducateurs dont l'internationalisme n'est ni assez américain ni assez moderne. Les vingt-neuf disques que Robertson enregistre à Chicago comprennent des chants anglo-américains de l'Illinois, des *square dances* d'un groupe dirigé par Lunsford, des chants de bucherons anglo-américains, suédois-américains et franco-canadiens du Wisconsin et de mineurs de Pennsylvanie, des danseurs finno-américains accompagnés par un orchestre suisse-américain, des musiques de danse d'un groupe norvégien-américain, des chants de Clearwater – arrière petit-fils du chef Winnebago Big Foot –, un joueur d'accordéon italo-américain, un groupe lithuanien-américain et une chorale noire de Chicago²⁰⁵. Comme Robertson l'écrivait à Dornbush en octobre 1936 :

Special Skills va certainement finir par s'intéresser à la plupart des races qui ont contribué à la vie rurale de ce pays²⁰⁶.

Robertson profite surtout de ce festival pour préparer son terrain dans le Wisconsin et le Minnesota en prenant contact avec des collecteurs locaux dont L.G.

203 Cf : Chapitre 2, sous-partie IV.

204 T. Lloyd, « Whole Work, Whole Play, Whole People: Folklore and Social Therapeutics in 1920s and 1930s America », *The Journal of American Folklore*, vol. 110, n° 437, 1997.

205 « Special Skills Division's Accessioned List of Records », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 26, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

206 S. Robertson à A.J. Dornbush, « American Gesture », 24 octobre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Sorden, employé de l'*Extension Service* de l'Université du Wisconsin, expert en conservation des sols et folkloriste amateur spécialisé dans le folklore des bûcherons²⁰⁷.

Elle y rencontre aussi Marjorie Edgar, une membre du mouvement *Scout* féminin qui avait commencé à collecter des chants en finnois en 1927. Dix ans plus tard, celle-ci a déjà publié plusieurs articles sur le sujet et appris le finnois ; elle est l'une des interprètes que Robertson enregistre au NFF²⁰⁸.

La division possède à peu près 170 enregistrements originaux, dont j'ai fait environ 140. Beaucoup d'entre eux ont été réalisés grâce à des contacts établis par d'autres personnes, Charlie dans un ou deux cas, Hampton, Powell dans le cas de madame Dusenbury, et Lunsford à Leicester, Caroline du Nord. Et bien sûr les enregistrements faits au National Folk Festival, tout en étant le résultat de mon insistance, [n'en sont pas pour autant quelque chose à propos de quoi je peux revendiquer qu'il m'a fallu une perspicacité particulière pour les obtenir]. Mais pour les enregistrements des Ozarks et les enregistrements dans le Wisconsin et le Minnesota je suis partie de zéro et ai travaillé dur pour les obtenir²⁰⁹.

Les collectes de Robertson dans le Wisconsin et le Minnesota sont le résultat de plusieurs mois d'enquêtes et de prise de contact avec des informateurs locaux qui ne se limitent pas à ceux rencontrés au festival²¹⁰. Ce sont cependant grâce à ses derniers qu'elle accède à des musiciens d'origines franco-canadienne, finlandaise et galloise. Le NFF est ainsi un « rassemblement national » tant du point de vue de la programmation que des spécialistes qui y participent ou y assistent. Il rassemble alors les approches les plus novatrices de l'époque alliant une vision moderne, fonctionnelle et pluri-ethnique de l'*American Folk Music*.

207 J.P. Leary, *Folksongs of Another America*, op. cit., p. 22. Sorden publiera plusieurs ouvrages sur le folklore des bûcherons : L.G. Sorden, I.J. Ebert, *Logger's Words of Yesteryears*, Madison, Wis : L.G. Sorden, 1956 ; R.E. Gard, L.G. Sorden, *Wisconsin Lore: Antics and Anecdotes of Wisconsin People and Places*, New York : Duell, Sloan and Pearce, 1962. ; L.G. Sorden, J. Vallier, *Lumberjack Lingo*, Madison, Wis. : NorthWord, 1986.

208 M. Edgar, « Finnish Charms from Minnesota », *The Journal of American Folklore*, vol. 47, n° 186, 1934. ; M. Edgar, « Finnish Folksongs in Minnesota », *Minnesota History* vol.16, n° 3, 1935. ; M. Edgar, « Finnish Folk Songs In Minnesota », *Notes and Document*, Septembre 1936, pp. 319-321. Edgar est issue de la riche bourgeoisie républicaine active dans le domaine charitable du Minnesota. J.P. Leary, « The Discovery of Finnish American Folk Music », op. cit., pp. 477-479

209 S. Robertson à G. Francke, 20 août 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 12, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

210 S. Robertson à L.G. Sorden, 6 mai 1937, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 11, Music Division, Library of Congress, Washington D.C. ; J.P. Leary, *Polkability*, op. cit., p. 176.

III. 3. Les collectes de Robertson dans l'Upper Midwest et leur réception institutionnelle.

En plus des contacts établis au *National Folk Festival*, Robertson sollicite des pistes auprès des directeurs du *Federal Music Project* et du *Federal Writer Project* du Minnesota. Elle rencontre également Charles E. Brown, directeur de la *Wisconsin Historical Society* de Madison et du *Wisconsin Folklore Project* de la WPA. Elle fait montre aussi de sérendipité : de passage à Crandon, Wisconsin, elle se fait arrêter par le chef de la police qui lui donne « several good suggestions ». Si ses collectes dans l'Upper Midwest sont faites pendant son temps de loisir et sur une machine dont elle ne devrait officiellement pas disposer à ce moment, elles reçoivent une assistance informelle des cadres administratifs locaux, qui illustre à nouveau la dimension de bricolage de ces premières collectes du New Deal.

En juillet 1937 à Rhinelander, Wisconsin, Robertson enregistre onze morceaux – des quadrilles, des giges et des scottishs – joués par Leizime Brusoe, violoniste virtuose originaire du Canada qu'elle découvre grâce à L.G. Sorden. Brusoe a été lauréat du concours régional organisé par Henry Ford en 1926, a joué régulièrement dans le circuit vaudeville, au *National Barn Dance* de la radio WLS de Chicago et au sein du groupe Rube Tronson and His Texas Cowboys²¹¹. Son jeu rappelle à Robertson les giges et les bourrées rapides des suites de Bach²¹². Le choix de la collectrice d'enregistrer un musicien professionnel dont le style de jeu et le niveau de technicité – bien qu'il ne sache pas lire la musique – lui évoque des pièces de musique classique européenne est inhabituel et remet en question les distinctions établies par ses prédécesseurs entre musique *folk*, commerciales et savantes.

« Ils ont insisté pour que je joue, ce que j'ai fait – tout le monde faisant le plus de bruit qu'il pouvait²¹³ ». Robertson tire profit de ses compétences de musicienne et l'on décèle dans ses méthodes de collecte à la fois l'influence de ses connaissances en

211 J.P. Leary, *Folksongs of Another America*, op. cit. pp. 22-25. Tronson est un Norvégien du Wisconsin. Son groupe combine des instruments à cordes du répertoire Hill-billy avec une clarinette, un accordéon et des percussions. J.P. Leary, *Polkabilly*, op. cit., p. 33.

212 J.P. Leary, *Polkabilly*, op. cit., p. 23.

213 « They insisted I play, which I did – everybody making the most noise he could[...] », *Ibid.*

anthropologie²¹⁴ et les leçons tirées de ses collaborations avec des collecteurs comme Hampton pour qui la dimension sociale est centrale dans l'activité de collecte.

Sa formation musicologique, et en particulier l'influence du séminaire « *Music of the World's People* » de Henry Cowell, transparaît dans son intérêt pour les instruments de musique peu courants ou méconnus des chercheurs américains dont elle enregistre d'abondants spécimens : dulcimer, kantele, tambouritza, accordéons italiens et balkaniques, violoncelle viking et kankles (cithare lithuanienne). Le 28 juillet 1937 à Eveleth, Minnesota, elle enregistre des extraits de morceaux des Balkan Troubadour, groupe fondé en 1933 par des immigrants de première et deuxième génération originaires de Yougoslavie²¹⁵. Le groupe, qu'elle rencontre grâce à la femme du superintendant des écoles d'Aurora, Minnesota, est composé de cinq membres jouant guitares, contrebasse et tambouritza. Il bénéficie d'une renommée locale, joue pour la radio de Duluth, Minnesota, et lors de mariages. Leur musique mêle des éléments musicaux serbes (tambouritza) avec des influences des musiques populaires américaines particulièrement notables dans le jeu swing de la contrebasse. La musique des Balkan Troubadour ressort des musiques « hybrides » présentées par Henry Cowell dans son séminaire et illustre les processus d'« acculturation » marquant les musiques des immigrés aux États-Unis que Robertson souhaite documenter.

En septembre 1937, grâce à Marjorie Edgar, Robertson enregistre plusieurs chants en gaélique de John Matheson, membre de la *Lewis Society* de Duluth, société fondée en 1911 par des immigrants de l'île Lewis de l'archipel des Hébrides dans le but de préserver la culture linguistique gaélique dans le Nouveau Monde²¹⁶. Bien que Britanniques, les chants des locuteurs de gallois et de gaélique – qu'ils soient Irlandais ou Écossais, catholiques ou protestants – n'intéressaient évidemment pas les folkloristes textualistes anglo-centrés. Les labels de l'industrie phonographique n'ont pas à notre

214 Cf : Chapitre 4, sous-partie II.

215 Au tournant du XXe siècle, en particulier au début de la Première Guerre mondiale, de nombreux Croates, Monténégrins, Serbes et Slovènes immigrèrent aux États-Unis. Beaucoup s'installèrent dans la région des mines de fer du Nord Est du Minnesota. J.P. Leary, *Folksongs of Another America*, op. cit., p. 48.

216 *Ibid.*, p. 41. La ville portuaire de Duluth attire de nombreux immigrants écossais des îles Hébrides dans les années suivant la Guerre de Sécession. Ils y établissent des sociétés, des églises presbytériennes et importent leur chant en gaélique.

connaissance commercialisé de chants en gaélique²¹⁷ et le policier de Chicago, l'Irlandais George O'Neill²¹⁸, n'a enregistré que des morceaux instrumentaux de musique irlandaise. Il semble donc qu'Edgar et Robertson soient les premières à avoir enregistré des chants en gaélique aux États-Unis.

Les enregistrements de musique finno-américaine sont les plus nombreux de la collection que Robertson réalise dans l'Upper Midwest. En août et septembre 1937, toujours grâce aux contacts d'Edgar, elle enregistre trente-quatre chants, morceaux instrumentaux au kantele et incantations auprès de musiciens d'origine finlandaise dans plusieurs villes du Nord-Est du Minnesota²¹⁹.

Les enregistrements finlandais sont sensationnels [...] scander le Kalevala est traditionnel dans la famille d'une de ces femmes, dont mère et grand-mère passaient des heures durant les soirées d'hiver à réciter ou scander le vieux poème grandiose, selon leur propre mémoire. Cela vient tout droit du Moyen Age²²⁰.

En dépit de son enthousiasme pour des chants qu'elle imagine datant de l'époque médiévale²²¹, Robertson ne souhaite pas discriminer les morceaux plus récents qui permettraient selon elle de montrer les processus d'américanisation par une étude comparative²²².

217 R.K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942. Vol. 5: Middle East, Far East, Scandinavian, English Language, American Indian, International*, Urbana : University of Illinois Press, 1990.

218 N. Carolan, *A Harvest Saved: Francis O'Neill and Irish Music in Chicago*, Ireland : Ossian Publications, 1997.

219 Winton, Ely, Cloquet, Mountain Iron et Virginia. Cf : annexe I.iv. Carte « Sites de collecte de S. Robertson (1936-1940). Le Minnesota est l'État comptant le plus d'habitants d'origine finlandaise à l'exception du Michigan. À Cloquet, ils ont établi des saunas publics et un « Finn Hall » donnant régulièrement des spectacles. J.P. Leary, *Folksongs of Another America*, *op. cit.*, p. 52.

220 S. Robertson à G. Francke, 20 août 1937, *op. cit.*

221 L'évaluation de Robertson est erronée : le Kalevala, roman épique en vers considéré comme l'épopée nationale officielle finlandaise, a été compilé entre les années 1820 et 1840 par le médecin et folkloriste Elias Lönnrot à partir de chants et poèmes principalement collectés en Carélie. C'est dans le cadre de son usage nationaliste finlandais que cette origine imaginaire a été construite et diffusée. P. Anttonen, « The Kalevala and the Authenticity Debate » in *Manufacturing a Past for the Present: Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*, Leiden ; Boston : Brill, 2004, p. 56.

222 J.P. Leary, « The Discovery of Finnish American Folk Music », *op. cit.*, p. 481.

Le reste de ses collectes concerne des chants de bûcherons et de fermiers anglophones du Nord du Wisconsin, en particulier des migrants récemment arrivés du Kentucky²²³ :

Les bons temps du débit de bois dans le Wisconsin ont entraîné une arrivée massive de gens des montagnes de l'Est du Kentucky. Cela a constitué une irritation majeure pour les Suédois et les Franco-Canadiens qui étaient là en premier²²⁴.

Souligner l'antériorité de l'installation de groupes ethniques non-anglophones dans la région est probablement un moyen pour Robertson de remettre implicitement en question la représentation anglo-centrée de l'américanité. Elle choisira cependant, dans les années 1956 de ne publier de ses collectes dans l'Upper Midwest que des chants en anglais collectés dans le Wisconsin, principalement auprès de plusieurs membres des Ford-Walker, famille d'origine britannique installée dans le Wisconsin depuis la fin du XIXe siècle²²⁵. Les chants qu'elle enregistre appartiennent à divers répertoires : ballade canadienne (« The Lost Jimmie Whalen »), *folk songs* appalachiennes (« Cripple Creek », « Surwood Mountain »), chant de bûcherons (« Little Brown Bull »), *coon songs*²²⁶ dérivant des *minstrel shows* importés dans l'Upper Midwest après la Guerre de Sécession (« I'd Rather Be a Nigger than a Poor White Man ») et chants locaux, à l'instar de « Crandon » écrit par un villageois en protestation contre le chef de la police et le couvre-feu imposé en 1935.

Chez les bûcherons du Wisconsin, la progressiste Robertson est confrontée à un choc culturel inattendu :

223 Les entrepreneurs des scieries du Nord du Wisconsin auraient attiré de nombreuses familles de fermiers originaires du Kentucky dans les années 1930 en leur faisant croire que la terre y était fertile. Confrontés à la réalité du climat peu clément et impropre à l'agriculture, ces derniers se retrouvent contraints de travailler dans les scieries. J.P. Leary, *Folksongs of Another America*, op. cit., p. 26 ; A.E. Treat, « Kentucky Folksong in Northern Wisconsin », *The Journal of American Folklore*, vol. 52, n° 203, 1939.

224 S. Robertson à R.C. Binkley, 20 octobre 1937, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley.

225 S. Robertson Cowell, « Wolf River Songs » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1956. Robertson enregistrera à nouveau des membres de cette famille en Californie, à Munich et de nouveau dans le Wisconsin dans les années 1940 et 1950.

226 Cf : Chapitre 3, sous-partie II.

je suis entrée dans trois tavernes de la rue principale à Rhinelander, le matin, à la suggestion de monsieur Sorden, pour chercher une sculpture miniature de camps de bûcherons que l'un des taverniers possédait ; et je vous jure, ma réputation était faite pour le reste de la journée – je n'ai jamais été autant dévisagée, ni si suggestivement complimentée, nul part dans le monde – où que je sois allée, – et par les personnes à l'air le plus dur, – je jure que mon gang du Lower East Side ne leur arrivait pas à la cheville²²⁷.

A Crandon, pour éviter d'être prise pour une prostituée, elle se fait passer pour la petite amie de Warde Ford, l'un de ses principaux informateurs. Dans les bureaux régionaux de la RA aussi elle est confrontée à un environnement misogyne bien plus pesant que le paternalisme de Seeger : « Entre autres choses ils sont si foutrement dédaigneux des femmes occupant des postes de quelque responsabilité que ce soit²²⁸ ». Cette atmosphère contribue à sa nostalgie pour les milieux progressistes de Californie et son désir de démissionner.

Personnellement, j'espère travailler à collecter une partie de l'année pour la Bibliothèque du Congrès et peut-être élever des cochons le reste du temps, et étudier, parce que j'ai une énorme quantité de choses à apprendre sur ce que je fais²²⁹.

Robertson avait déjà tenté un rapprochement avec Spivacke, nouveau directeur de l'Unité Musique de la Bibliothèque du Congrès, en sollicitant en juillet une aide financière pour ses collectes dans l'Upper Midwest. Spivacke a refusé poliment dans un premier temps, mais peut-être grâce à l'intervention de Seeger, quelques fonds lui auraient probablement été attribués pour ses collectes de chants finnois²³⁰. Robertson critique très sévèrement ce qu'elle perçoit comme un manque d'intérêt pour cette opportunité de collecte des musiques non-anglophones de l'Upper Midwest :

227 Sidney Robertson à propos de sa première visite de Crandon, Wisconsin en avril 1937, citée par : J.P. Leary, « Woodsmen, Shanty Boys, Bawdy Songs, and Folklorists in America's Upper Midwest », *op.cit.*, p. 42. Dans cet article, Leary analyse la manière dont les relations de genre dans le Wisconsin affectent les collectes de Robertson et plus tard, celle d'Helen Stratman-Thomas. Il souligne que, paradoxalement, elles sont les seules parmi les collecteurs à avoir pu recueillir des chants grivois.

228 « Among other things they are so darned disdainful of women in jobs of any responsibility », S.Robertson à G. Francke, 20 août 1937, *op. cit.*

229 *Ibid.*

230 J.P. Leary, « The Discovery of Finnish American Folk Music », *op. cit.*, p. 481. L'intervention de Seeger et l'aide consécutive de la Division Musique n'est pas avérée par les sources, mais Leary suggère que le fait qu'elle ait pu collecter avec Edgar indique qu'elle a bien reçu un petit financement de la Bibliothèque du Congrès.

Entre nous, la Bibliothèque serait vraiment bête si elle ne sautait pas sur l'opportunité d'obtenir ce matériel, car leur collection n'a rien de cette région et l'entreprise de collecte est une chose si personnelle – je veux dire, cultiver ses propres contacts est une affaire extrêmement personnelle quand il s'agit d'êtres irrationnels comme les amateurs de *folksongs*, et je sais que je ne pourrais pas transférer ces contacts à quelqu'un d'autre, pour la plupart d'entre eux²³¹.

Cette impression s'avérera justifiée : seule la partie anglophone de ses collectes dans l'Upper Midwest sera cataloguée à l'*Archive of American Folk Song*, en même temps que les enregistrements réalisés dans le Sud-Est pour l'Unité Musicale. Ses collectes de musiques ethniques ne seront traitées et cataloguées qu'en 1939, un an après qu'Alan Lomax, le premier salarié de l'Archive, ait collecté à son tour avec l'aide de ses recommandations des chants non-anglophones dans l'Upper Midwest²³². À la fin de l'année 1937, l'inclusion à l'Archive de musiques de populations d'origines non britannique, hispanique, française ou amérindienne, reste encore peu légitime. Robertson parviendra cependant à obtenir la collaboration de l'Archive, par l'intermédiaire de Spivacke, pour son *California Folk Music Project* qui inclura de nombreuses musiques non-anglophones²³³.

231 S. Robertson à C. Seeger, s.d. [entre fin mai et début août 1937], Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 12, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

232 « Folklife Center Guides – Minnesota », Library of Congress [site internet], Washington D.C. URL : <https://www.loc.gov/folklife/guides/Minnesota.html>.

233 Cf : Chapitre 6.

Synthèse

Les controverses politiques qui conduisent au démantèlement de l'Unité Musique et les antagonismes entre ses acteurs et les populations visées par son programme d'intervention culturelle témoignent d'une réception contrastée et conduiront les chercheurs à considérer que l'Unité Musique échoue dans ses objectifs réformateurs. Plutôt que de juger du succès ou de l'échec de l'Unité Musique, ce chapitre visait à montrer les bricolages tant théoriques que pratiques conduisant à la construction d'une *American Folk Music* socialement utile par des agents de l'État fédéral. L'Unité Musique est mise en place dans un contexte d'urgence, les aspects théoriques en sont conçus par un musicologue de renom, mais non spécialiste de « l'idiome traditionnel », ce qui contribue à leur caractère confus : cet objet est surtout défini en négatif par rapport aux approches « *antiquarians* » et romantiques. Le nouveau répertoire de *folk music* actualisé pour répondre aux objectifs fonctionnels de l'Unité est bien le résultat d'un bricolage : notamment l'emprunt des répertoires de chants appalachiens anglophones étudiés par les folkloristes *antiquarians* auxquels sont appliqués des méthodes de réécriture déjà employées par les chansonniers syndicalistes, mais aussi le souci émergent d'identifier et employer des musiques locales.

L'Unité Musique et les différents acteurs qui y sont associés ou qui y collaborent témoignent de la rencontre de divers paradigmes qui fonctionnaient auparavant en vase clos. Seeger et Robertson sont proches des milieux des musicologues avant-gardistes critiques envers leurs prédécesseurs romantiques dans leur emploi de la *folk music*, mais qui s'y essayent à leur tour en tentant de respecter les styles d'interprétation plutôt que d'en faire des citations mélodiques décontextualisées. L'intérêt porté au contexte social, aux pratiques et aux moyens de diffusion, témoignent de l'influence du paradigme anthropologique, tandis que le principe d'usage social et politique de la musique dérive de ceux de la nouvelle psychologie, de l'éducation progressiste – dont Robertson est aussi issue – et du militantisme syndicaliste.

Seeger et Robertson, ainsi que plusieurs autres de leurs collègues, vont poursuivre leurs activités de collecte et diffusion de la *folk music* dans le cadre de la WPA, Seeger dans l'administration en tant qu'assistant du directeur du *Federal Music Project* à partir de l'automne 1937, Robertson sur le terrain en tant qu'organisatrice et directrice du *California Folk Music Project* de 1938 à 1940.

Chapitre 7 : « Culture Mixtures¹ ». Le WPA California Folk Music Project de Sidney Robertson.

Le *California Folk Music Project*, que Robertson conçoit et dirige d'octobre 1938 à mars 1940, marque l'aboutissement de sa carrière de collectrice et représente un prototype à l'échelle étatique du type d'enquête qu'elle espérait développer à l'échelle nationale. Considéré dans l'historiographie comme très novateur tant dans ses objets que dans ses méthodes², le CFMP produit plus de trente-cinq heures de musique enregistrée – soit plus de 800 morceaux sur plus de 200 disques –, ainsi que d'amples notes de terrain, cent soixante-huit photographies de musiciens et d'instruments de musique³ et une quarantaine de dessins techniques d'instruments⁴, documentant les musiques de diverses populations de Californie du Nord ; en tout, seize groupes linguistiques sont représentés. En plus de ces données, Robertson et son équipe de vingt employés de la WPA produisent des fiches d'indexation, une bibliographie de référence pour l'étude de la *folk music* de Californie et une étude de musicologie comparée sur les variantes mélodiques.

Le champ et les méthodes du CFMP résultent de l'approche pluridisciplinaire de Robertson et de sa formation au terrain dans le cadre de la RA. L'objectif de ce chapitre est d'analyser ce projet à l'aune de sa formation intellectuelle et de ses échanges avec des chercheurs issus des disciplines du folklore littéraire, de l'anthropologie, de la musicologie comparée, de l'histoire et de l'archivistique.

1 S. Robertson, « The Recording of Folk Music in California », *California Folklore Quarterly*, vol. 1, n° 1 (1942).

2 C.H. Kerst, « The Ethnographic Experience: Sidney Robertson Cowell in Northern California. » In « California Gold: Northern California Folk Music from the Thirties, » *American Memory, Library of Congress* [site internet], 1997, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/afcchtml/cowsonek.html>, consulté le 2 juillet 2018.

D.Ni Chonghaile, « In Search of America : Sidney Robertson Cowell in Ireland in 1955-1956 », *The Journal of American Folklore*, vol. 126, n° 500, 2013.

3 Cf : annexe V.ix. « Exemple d'une série de photographies d'instrument de musique réalisée dans le cadre du CFMP. » et V.x. « Exemple d'une série de photographies documentant des musiciens enregistrés dans le cadre du CFMP. »

4 Cf : annexe V.viii. « Exemple d'un croquis d'instrument de musique réalisé dans le cadre du CFMP ».

Comme nous l'avons vu dans les deux chapitres précédents, la prise en compte du cadre institutionnel et administratif est indispensable pour analyser les projets de collecte du New Deal, car il en procure les moyens, mais impose aussi des limites d'ordre matériel comme politique. La première sous-partie exposera donc le montage administratif du CFMP, les différentes institutions qui participent à son financement et à l'influence qu'elles exercent sur la conception même de ses objets et méthodes.

Suivra une présentation des méthodes de terrain de Robertson, seule à réaliser les enregistrements, tandis que les employés du projet travaillent dans les bureaux à l'organisation des données. L'objectif du projet est de mettre à disposition des chercheurs les données collectées qui serviront notamment de fondation à une *Archive of California Folk Music* au sein de l'université de Berkeley, sponsor principal du projet. Alors que les autres projets de collecte du New Deal tendent à laisser en suspens la question du traitement des données collectées – d'où aussi le rôle que prend l'*Archive of American Folk Song* – dans le cas du CFMP ce traitement fait partie intégrante du projet et doit également être pris en compte pour évaluer ses apports scientifiques.

Enfin, nous interrogerons la définition de *California Folk Music* proposée par Robertson en cherchant à montrer si une représentation de l'américanité est en jeu et si oui laquelle.

I. Bricolages institutionnels et champs du *California Folk Music Project*.

J'ai vraiment fait un grand nombre d'autres boulots qui se déroulaient normalement sans explication, correction et ajustement perpétuels ; mais il suffit que je touche les *folk songs* et immédiatement tout ce qui est en rapport commence à agir comme si c'était possédé, – y compris moi-même⁵.

27 octobre 1938. Les bureaux du *California Folk Music Project* ouvrent officiellement au 2108 Shattuck Avenue, juste en face du campus de Berkeley. Il aura fallu plus de dix mois à Robertson pour faire le montage administratif du projet, trouver un commanditaire et s'assurer le soutien de divers partenaires, travail qu'elle compare à un véritable jeu d'échecs. En effet, les soutiens et financements qu'elle obtient pour le CFMP s'accompagnent tous de conditions ou requêtes émanant des institutions partenaires qui impactent le champ du projet à divers niveaux : localisation géographique des collectes, nombre d'employés assignés au projet, traitement des données collectées, objectifs du projet. Nous retracerons les démarches administratives menées par Robertson, les institutions vers lesquelles elle choisit de se tourner, et analyserons les objectifs et consignes de celles qui acceptent de soutenir le projet et leur influence sur la nature de celui-ci⁶.

I.1. Le choix de la Californie.

De retour dans la baie de San Francisco à l'automne 1937, Robertson est victime d'un accident de voiture qui la contraint à rester en Californie le temps de sa convalescence. Elle utilise quelques mois plus tard l'argent de l'assurance pour acheter une machine enregistreuse portable de la marque Presto qu'elle utilisera sur le terrain durant le CFMP⁷.

5 S. Robertson à H. Spivacke, 9 août 1938. Lettre extraite de la correspondance de Sidney Robertson durant le CFMP disponible en ligne dans la collection "California Gold: Northern California Folk Music from the Thirties," *American Memory, Library of Congress* [site internet], 1997, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/afcchtml/cowsonnek.html>, nommée « California Gold » par la suite.

6 Sur le cadre institutionnel du CFMP cf : annexe II.i.e. diagramme « Cadre institutionnel du *California Folk Music Project* » et II.i.f. diagramme « Sponsors et moyens du *California Folk Music Project* ».

7 S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *California Gold*.

Toujours animée par son désir de mettre en place un projet de collecte d'envergure nationale, elle dépose en décembre 1937 une candidature à cet effet auprès de la fondation Rockefeller – qui avait attribué une bourse à John Lomax en 1934-1935 – dans laquelle elle indique avoir le soutien de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès, sans en avoir informé son directeur, Harold Spivacke. Ce dernier confirme son soutien, sans être alors en mesure de le matérialiser en un financement quel qu'il soit, mais lui rappelle qu'il aurait été préférable qu'elle le consulte avant d'officialiser le soutien de la Division Musique⁸.

Sa candidature à la fondation Rockefeller a été refusée, car son projet a été jugé trop large et trop coûteux⁹. Elle demande alors conseil à Luther Evans, encore directeur de la *Historical Records Survey* de la WPA¹⁰, qui lui recommande de s'adresser au programme de recherche et d'études de la WPA. Pour qu'il puisse être considéré par ce programme, Robertson doit resserrer les limites géographiques de son projet pour qu'il corresponde au découpage administratif de la WPA. Elle choisit la section de Californie du Nord en raison de ses nombreux contacts dans les milieux musicaux et universitaires : « J'ai choisi la Californie parce que je connaissais bien l'État et que je pouvais attirer des sponsors¹¹ ». Pour être éligible à la WPA, son projet doit être proposé par un commanditaire extérieur à l'agence qui devra être garant de la qualité scientifique du projet et financer les besoins autres qu'en personnels. Robertson écrit à Albert Elkus, une vieille connaissance du conservatoire de San Francisco, directeur du département musique de l'université de Berkeley, pour proposer que son projet soit commandité par ce département. Elle sollicite également des clubs privés de la région pour obtenir des aides financières complémentaires. Les *Women's Clubs*, où elle avait

8 H. Spivacke à S. Robertson, 28 décembre 1937, *California Gold*.

9 S. Robertson à Madame Van Sicklen de la *Society of California Pioneers*, 28 février 1938, *California Gold*.

10 S. Robertson à Alan Jabbour, directeur de l'*Archive of Folk Culture*, 15 août 1989, Sidney Robertson Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

11 « I picked California because I knew the state well and could attract sponsors. », S. Robertson à H. Spivacke, 15 août 1989, *op. cit.* Baser son projet dans la région de San Francisco permet aussi à Robertson d'économiser des dépenses de vie courante et un loyer : elle vit alternativement chez ses parents – qui l'aident aussi à payer le carburant pour sa voiture – et chez ses anciens employeurs à la Peninsula School, les Duveneck. Elle passe également un weekend en mars chez les Greene à Carmel.

des contacts¹², ne donnent pas suite à sa requête, mais elle obtient en revanche le soutien de la *Society of California Pioneers*¹³.

Henry Cowell, avec qui elle correspond abondamment en 1938 alors qu'il est incarcéré dans la prison de San Quentin pour une affaire de mœurs¹⁴, lui apporte le soutien de la *New Music Society* qu'il avait fondé en 1925 pour promouvoir les compositeurs modernistes américains et les faire jouer en Californie¹⁵. La NMS fait don à Robertson de vingt disques vierges pour enregistrer des musiques « orientales » ou « non européennes ». La commande de la NMS concorde avec l'intention de Robertson d'inclure à son projet des musiques ethniques non-anglophones. Cowell lui recommande également de potentiels informateurs d'origine islandaise et basque.

En plus de la richesse de ses réseaux locaux, Robertson choisit également d'établir son projet dans la région de San Francisco parce que aucune collecte de *folk music* n'y a été réalisée, à l'exception de celle de Robert W. Gordon, et que l'*Archive of American Folk Song* dont elle cherche à obtenir le soutien en échange de copies des disques réalisés ne possède donc pas de collection représentant l'État de Californie¹⁶. Au cours de ses recherches de partenaires, elle emploiera aussi des arguments d'ordre pratique et scientifique pour défendre son choix de terrain : région peu étendue permettant de maintenir de faibles frais de déplacement et d'y mener une étude visant l'exhaustivité¹⁷, richesse et variété ethnique de la vie musicale californienne et nécessité de préserver les traces de la culture des pionniers¹⁸.

12 Par exemple, son ancienne professeure de piano, Elizabeth Bates, y était active. Cf : Chapitre 4.

13 Société fondée en 1850 à San Francisco ouverte exclusivement aux pionniers ou descendants de pionniers installés en Californie avant 1850 dédiée à l'étude et la valorisation de l'art, l'histoire et la culture de Californie et visant à perpétuer la mémoire des pionniers. Cf : « History of the Society » : <https://www.californiapioneers.org/home/history/>.

14 Cowell est emprisonné de 1936 à 1940 suite à des relations sexuelles avec un jeune homme de 17 ans. Pour les détails concernant sa condamnation voir : J. Sachs, *Henry Cowell: A Man Made of Music*, New York : Oxford University Press : 2012, pp. 275-289.

15 R.H. Mead, « Henry Cowell's New Music Society », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n° 4, 1982.

16 Cf : Chapitre 5, sous-partie I. Gordon avait retiré ses collections de l'Archive après la nomination de John Lomax. Il les y redéposera plus tard.

17 S. Robertson à J.B. Sharp, Coordinateur des projets statistiques, WPA de Californie du Nord, 21 février 1938, *California Gold*.

18 S. Robertson à Madame Van Sicklen, 28 février 1938, *op. cit.*

« Si cela peut être démontré ici avec succès sur une très petite échelle, les chances d'un projet national vraiment complet seront considérablement augmentées¹⁹. ». Son objectif à terme restant de construire une collecte d'ampleur nationale, elle voit dans son terrain nord californien un moyen de prouver qu'il est possible d'organiser un projet de collecte de *folk music* qui satisferait les chercheurs tout en rentrant dans le cadre administratif de la WPA.

I.2. Un projet de recherche.

Début 1938, Robertson obtient un entretien avec le coordinateur des projets statistiques et de recherche de la WPA de Californie du Nord²⁰, le docteur en sociologie de Stanford James B. Sharp. Spécialiste de la philosophie positiviste d'Auguste Comte et membre depuis 1937 de l'*American Statistical Association*, Sharp coordonne des projets multiples et hétéroclites du *Research Program* de la WPA dont une enquête médico-économique avec la *California Medical Association* d'un budget d'environ 100 000 dollars, des études sur l'énergie solaire, sur les termites, sur l'anthropométrie des Chinois de San Francisco, ou encore le vaste *California Art Project* (budget de 46 400 dollars) et la *History of Music in San Francisco*²¹.

Contrairement aux autres collectes de *folk music* de la WPA, Robertson s'adresse ainsi à un programme coordonnant des projets de recherche, fondamentale ou appliquée, dirigés vers la collecte et le traitement statistique de données par et pour les chercheurs. Pour prouver à Sharp que son projet peut être « considéré comme

19 « If it can be successfully demonstrated here on a very small scale, the possibilities of a really comprehensive national project are increased enormously », S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *op. cit.*

20 Cette branche de la WPA change fréquemment de nom et de structure administrative. Robertson le nomme « the statistical, survey, and research project ». Dans le rapport final publié du programme, il est intitulé « The Research And Records Programs of the Division of Service Projects ». Pour plus de clarté, nous l'appellerons dorénavant le *Research Program*. *The Research and Records Programs of the Division of Service Projects ; Final Report*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1944. URL : <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015030626538>.

21 Pour une bibliographie des projets de recherches de la WPA incluant ceux de la Californie du Nord et une des publications du CFMP de Robertson, voir : *W. P. A. Technical Series : Research and Records Bibliography n° 1-8*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1944. URL : <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015030626538>. ; *Index of Research Projects, Works Progress Administration*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1938. URL : <http://hdl.handle.net/2027/uc1.32106015945113>.

intéressant pour les savants²²», elle sollicite des lettres de recommandations d'anciens collègues et d'universitaires ayant une certaine connaissance de son travail pour la RA, parmi eux : sa collègue sur le terrain du Wisconsin Marjorie Edgar, le musicologue de Columbia George Herzog à qui elle demande d'être l'un des conseillers scientifiques du projet et son ancien patron Charles Seeger²³. Si son projet est accepté au niveau de la WPA de Californie du Nord, il devra ensuite être approuvé par le comité central de Washington :

cela aiderait à rassurer les gens de Washington qui devront donner le feu vert et qui ont toujours peur que la WPA ne parvienne à rien d'autre que «s'occuper à faire des choses» qui ne servent à rien aux scientifiques sérieux²⁴.

Le 21 février 1938, peu de temps après son entretien avec Sharp, Robertson écrit à Elkus :

Le Dr Sharp est favorable à un tel projet si le département de musique de l'Université de Californie le sponsorise, en fournissant des conseils en matière de recherche et de publication et une aide matérielle pour les dépenses autres que de main d'œuvre, que la WPA ne peut pas couvrir²⁵.

« *Sponsor* » doit être ici compris au sens de « commanditaire²⁶ », si une aide matérielle est bien sûr nécessaire et sollicitée, Robertson a besoin dans un premier temps qu'un département de l'université commande officiellement son projet auprès de la WPA et se porte garant de sa qualité scientifique.

L'université de Berkeley accueille alors un grand nombre de projets de la WPA, elle a même nommé, sur son propre personnel, un administrateur chargé de les coordonner. Plusieurs des études assistées par la WPA à Berkeley auront un impact considérable sur l'état de la recherche de leur sous-discipline, certaines révolutionneront

22 « considered desirable for scholars », S. Robertson à H. Spivacke, 5 mars 1938, *California Gold*.

23 Elle s'abstiendra néanmoins de solliciter une lettre de recommandation de John Lomax, sans doute pour partie parce qu'elle répugne à lui être redevable, peut-être aussi parce qu'elle perçoit déjà sa mauvaise réputation auprès des administrateurs de la WPA.

24 S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *op. cit.*

25 S. Robertson à A. Elkus, 21 février 1938, *California Gold*.

26 Pour le sens épistémologique aux États-Unis du terme « sponsor » cf : « Sponsor », *Centre de Ressources Textuelles et Lexicales* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sponsor>.

leur champ à l'instar de l'étude linguistique sur les langues sino-tibétaines initiée par Alfred Kroeber en 1935 et dirigée par Robert Shafer²⁷.

Dans un rapport pour l'exercice 1936-1937 du *Research Program* de la WPA commandité par Berkeley, vingt-cinq départements de l'université sont listés et certains organisent plusieurs projets. Robertson indique qu'au printemps 1938, neuf cents employés de la WPA travaillent à Berkeley. Le campus est surpeuplé par tous les travailleurs de la WPA qui s'ajoutent à son personnel régulier : le CFMP ne pourra d'ailleurs pas bénéficier de locaux à l'intérieur de l'université²⁸. Pour un exemple du poids de Berkeley au sein du *Research Program* de la WPA, sept des quatorze publications en anthropologie qui en sont issues avant 1939 viennent de son département d'anthropologie²⁹.

Robertson tente d'ailleurs un rapprochement avec celui-ci mais ne parvient pas à rencontrer son directeur, Kroeber, alors en déplacement à New York. Les projets WPA de Berkeley sont en principe élaborés et portés par des chercheurs diplômés et en poste et ils s'inscrivent pour la plupart dans la continuité de projets de recherche préexistants. Le CFMP de Robertson est à cet égard exceptionnel : d'une part elle n'est pas membre de la faculté de Berkeley et d'autre part son projet n'est pas la continuation de recherches qui y seraient en cours. Une toute jeune recrue du département musique n'ayant que très peu à voir avec la folk music sera intégrée au projet, le chef de chœur Edward B. Lawton³⁰. Le choix de Robertson de solliciter un département de l'université comme *sponsor* découle autant de la nature scientifique du *Research Program* de la WPA auquel sera rattaché son projet que de sa volonté personnelle de produire des données exploitables par les chercheurs et pour cela de s'entourer de conseillers avisés.

27 « Guide to the Works Progress Administration Projects at the University of California, 1935-1942 », *Online Archive of California* [site internet], [s.d.]. URL : http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf3580039t/entire_text/. Consulté le 9 mai 2018 ; R.A. Miller, « Sino-Tibetan: Inspection of a Conspectus », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 94, n° 2, 1974.

28 H.L. Smith, *Berkeley and the New Deal*, Charleston, South Carolina : Arcadia Publishing, 2014, p. 107. ; S. Robertson à H. Spivacke, 5 mars 1938, *op. cit.*

29 Sept des quatorze publications en anthropologie issues des projets de recherche de la WPA avant 1939 viennent de Berkeley. *Index of Research Projects, Works Progress Administration.*, *op. cit.*

30 Nous n'avons pas de trace de contribution directe de Lawton au projet. Immédiatement après celui-ci, il écrira quelques arrangements de *folk music* américaine, mais sa formation et sa carrière resteront sinon strictement classiques.

En plus d'un commanditaire principal, Robertson doit également obtenir des aides d'autres institutions pour couvrir tous les frais autres que la rémunération du personnel, qui ne sont pas pris en charge par la WPA. Dès le 28 février 1938, Elkus confirme la volonté du Département Musique d'agir comme commanditaire du projet. Le Département s'engage formellement durant l'été à prendre en charge les besoins en fourniture grâce à des fonds provenant de la *State Relief Administration* attribués au projet via l'université et calculés sur la base de 7,5 dollars par travailleur et par mois, soit un total de 150 dollars par mois³¹. Cette somme permettra également de couvrir la location de bureaux en face du campus surchargé. En avril 1938, un donateur anonyme verse 100 dollars à l'université pour la fondation de l'*Archive of California Folk Music* proposée par le CFMP³². Le même mois, Robertson obtient le soutien officiel de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès qui fournira deux cents disques vierges en échange des copies, des cartes d'indexation et de recommandations en matière de catalogage notamment³³.

En complément du partenariat de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès et des vingt disques promis par la *New Music Society*, Robertson obtient un don personnel de trente disques vierges de l'agronome Walter E. Packard³⁴, une de ses vieilles connaissances qui travaille alors à la FSA. Il organise pour elle en février 1938 une soirée où elle passe ses enregistrements de la RA à plusieurs personnes influentes des milieux progressistes de Californie, dont plusieurs agronomes ou artistes ayant travaillé ou travaillant encore pour la RA et la FSA, comme le couple Tugwell, la photographe star de la FSA Dorothea Lange et son époux sociologue Paul S. Taylor et Jonathan Garst, directeur régional de la FSA pour la Californie³⁵.

31 S. Robertson à H. Halpert, 1^{er} août 1938, *California Gold*.

32 S. Robertson à A. Elkus, 13 avril 1938, *California Gold*.

33 H. Spivacke à S. Robertson, 5 avril 1938, *California Gold*.

34 Cf : Chapitre 4, sous-partie II.

35 S. Robertson à A.J. Dornbush, 21 février 1938, *op. cit.*

Who's Who in the New Deal (California Edition) : A Biographical Dictionary of Pertinent Facts Concerning those Californians Who Have Been Mobilized, by Party, State and National Officials, and the General Electorate, to Wage Against the Ravages of Depression and Assist in the Enactment and Administration of the New Deal Program Recommended by Franklin Delano Roosevelt, President of the United States, Los Angeles : The New Deal Historical Society, 1940. URL : <https://archive.org/details/whoswhoinnewdeal00thur>. Consulté le 9 avril 2018.

Robertson recherche alors un soutien de la FSA, agence qui a hérité des moyens et missions de la RA. Ce soutien pourrait lui permettre de pouvoir récupérer le matériel d'enregistrement, les données collectées et les projets laissés en suspens par la Division Musique de la RA – elle entretiendra une correspondance sur ce sujet avec son ancien patron à la RA Dornbush. De plus, l'entrée de la FSA dans le projet lui permettrait de voyager en Californie avec les travailleurs de terrain de l'agence, couvrant ainsi ses frais de déplacement, poste de dépense relativement important dont le financement lui fait encore défaut, et de collecter dans les camps FSA³⁶. Robertson ne parviendra pas à obtenir un tel soutien.

Autre contrainte liée aux modalités de fonctionnement de la WPA : Robertson doit construire son projet de sorte qu'il permette de fournir du travail à au moins vingt employés de l'agence, condition indispensable pour que celle-ci approuve le projet. La WPA est une agence d'aide à l'emploi. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, son objectif premier est de fournir des emplois aux personnes éligibles aux aides. Elle ne dispose d'ailleurs de financement que pour les frais de personnel, même les frais administratifs sont restreints par la loi à un maximum de 10 % à 5 % en 1938, la moyenne nationale étant de 3,5 %³⁷. Le rapport final du *Research Program* indique que l'un des principaux défis de ses administrateurs et théoriciens est de trouver des méthodes de gestion du personnel permettant d'employer efficacement des employés de bureau non qualifiés dans des projets de recherche exigeants.

36 L'argent attribué par l'université via la SERA ne peut pas être utilisé pour payer le déplacement de personnes qui ne sont pas employées par la SERA. Robertson étant une employée WPA, elle ne peut pas utiliser ces fonds pour ses déplacements. De plus, les indemnités journalières *per diem* et de déplacement des superviseurs techniques du *Research Program* de la WPA, inférieures à celles de ses responsables administratifs, sont notoirement insuffisants : *The Research and Records Programs of the Division of Service Projects ; Final Report, op. cit.*, p. 69.

Des fonds pour ses déplacements seront finalement débloqués grâce à un montage comptable nébuleux sur son salaire de la WPA : « WPA is giving me a trifle of travel money by a comic process which consists of adding \$11 to my salary and then subtracting \$30 for a travel allowance so I'll have to hunt up a trifle more somewhere. » S. Robertson à A. Elkus, 13 avril 1938, *op. cit* ; S. Robertson à H. Halpert, 1^{er} août 1938, *California Gold*.

37 Works Progress Administration, Massachusetts, Information Service, *Works Progress Bulletins*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., novembre 1938, p. 60. URL : <http://archive.org/details/worksprogressbul3840unit>. Consulté le 30 décembre 2017.

Le WPA a mis la recherche sur la chaîne de montage. Les techniciens et les chercheurs sont les ingénieurs et les concepteurs; les employés sont les travailleurs de la chaîne³⁸.

Robert C. Binkley, le vieil ami de Stanford de Robertson, fait partie des théoriciens ayant proposé des méthodes pour faire un « usage effectif » des travailleurs non qualifiés³⁹. Le rapport mentionne des méthodes proches du travail à la chaîne (« belt line method » « factory method »), consistant à séparer le travail en étapes demandant une expertise particulière et en étapes qui n'en demandent pas. Les superviseurs de projets dans la situation de Robertson doivent produire des « Instructions to Workers⁴⁰ » claires pour permettre aux employés de connaître leur fonction au sein d'une « chaîne de montage » légitimée par la comparaison avec celle employée dans l'aéronautique⁴¹.

La nécessité d'employer au moins vingt personnes dans les bureaux du CFMP impactera énormément la nature du projet et les activités qui y seront menées. Robertson s'en inquiète initialement et demande conseil à plusieurs de ses contacts. L'un d'entre eux, Gerald Strang⁴², compositeur et musicologue formé à Stanford, ancien élève de Schönberg et Koechlin qui est alors éditeur pour la *New Music Society*, lui donne des conseils qu'elle appliquera en grande partie :

Prenez vos 20 travailleurs WPA. Certains peuvent être employés pour la recherche, certains pour collecter et comparer des textes, d'autres pour les copies, etc. Vous aurez besoin d'un assistant de bureau, d'au moins deux sténographes, de quelques bibliographes, d'un technicien ou deux, au moins cinq chercheurs travaillant sur le contexte historique, racial et musical des communautés dans lesquelles vous travaillez; et après avoir commencé à recevoir les documents, plusieurs analystes pour extraire et classer les textes, les mélodies, les instruments. Ensuite, ceux-ci devront être comparés au matériel publié disponible, et si possible avec d'autres documents

38 *The Research and Records Programs of the Division of Service Projects ; Final Report, op. cit.*, p. 15.

39 R.C Binkley, « The Cultural Program of the W.P.A. », [s.d.]. URL : <https://www.wallandbinkley.com/rcb/works/the-cultural-program-of-the-w-p-a>. Consulté le 9 mai 2018.

40 Cf : sous-partie suivante pour le manuel d'instruction élaboré par Robertson.

41 « assembly line », *The Research and Records Programs of the Division of Service Projects ; Final Report, op. cit., op. cit.*, p. 13-14.

42 « Gerald Strang », *American Composers Alliance* [site internet], 19 février 2009. URL : <https://composers.com/gerald-strang>. Consulté le 9 avril 2018.

recueillis par correspondance. Si vous pouvez obtenir un bon directeur de recherche, il ou elle peut trouver facilement de quoi occuper le personnel⁴³.

Ses inquiétudes quant à la manière de justifier l'emploi de vingt travailleurs pour son projet sont accrues par les réserves de Sharp qui lors de leur entretien lui avait fait part de la méfiance de la WPA à l'encontre des projets de *folk music* : « l'enregistrement de *folk songs* semble définitivement mal vu à Washington [...]»⁴⁴. Selon elle, John Lomax est en grande partie responsable de la situation :

[Les responsables de] la WPA, après leur expérience avec Lomax, qu'ils ont payé beaucoup et qui n'a jamais proposé de travail pour les employés de la WPA, ce qui est après tout le but de la WPA ! - après cela, ils sont enclins à penser que ça ne peut pas marcher⁴⁵.

Robertson réalise quelques enregistrements de terrain entre mars et octobre 1938 en auto-finançant ses déplacements et en utilisant sa machine enregistreuse personnelle, les disques vierges donnés par la NMS, d'autres qu'elle possédait personnellement et une avance de cinquante disques de la Bibliothèque du Congrès, afin d'avoir des données prêtes à être traitées par ses futurs employés au moment de l'ouverture du projet. Elle obtient assez rapidement la confirmation du soutien du Département Musique de Berkeley et de la Bibliothèque du Congrès (courant février 1938 pour Berkeley et début avril 1938 pour la Bibliothèque du Congrès), mais reste en attente de l'approbation de Washington en raison des longs délais de traitement des dossiers à la WPA.

En avril, elle cherche à obtenir l'approbation de la WPA pour employer comme assistante une collègue du *Federal Theatre Project* proche de Herbert Halpert, Elizabeth Ryan, qui travaille alors à un projet de bibliographie de *cowboy songs*⁴⁶. Ryan est finalement contrainte de retourner à New York, car elle ne parvient pas à établir qu'elle

43 G. Strang à S. Robertson, 21 février 1938, *California Gold*.

44 « recording of folk songs seems definitely to have been given a black eye in Washington [...] », S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *op. cit.*

45 Rappelons que John Lomax avait été embauché au sein de la *Historical Records Survey* de la WPA pour un salaire de 3200\$ entre juin 1936 et octobre 1937. S. Robertson à A.J. Dornbush, 21 février 1938, *California Gold*.

46 S. Robertson à G. Herzog, 6 avril 1938, *California Gold*.

est résidente de Californie et ne peut donc pas être inscrite sur la liste de chercheurs d'emploi de l'État⁴⁷.

L'été 1938 est un grand moment d'incertitude, Robertson envisage d'ailleurs d'improviser son remplacement à la direction du CFMP pour accepter l'offre d'emploi que lui propose début août Eduard Lindeman, sociologue directeur de la division récréation de la WPA, qui souhaite alors coordonner des collectes de *folk music*, et en organiser la dissémination des résultats, dans tout le pays. L'enthousiasme de Robertson – pourtant alors obnubilée par son propre projet – tient tant à l'ampleur nationale des plans de Lindeman, qui correspondent largement pour la collecte à ceux qu'elle formule depuis la RA, qu'à la personnalité de ce dernier, selon elle « il est absolument au sommet dans son champ sociologique plutôt large⁴⁸ ». Lindeman, semi-autodidacte proche de Dewey toujours soucieux de l'applicabilité de ses recherches, aujourd'hui surtout connu comme fondateur et théoricien de l' *adult education*, est alors également célèbre pour ses travaux de conceptualisation de la communauté, de méthodologie de l'étude participante de petits groupes, et d'épistémologie rigoureuse et assez positiviste mais insistant sur la nécessité de prendre en compte la subjectivité de l'enquêteur. Le très vif intérêt de Robertson pour travailler sous la supervision de Lindeman renvoie à sa propre position liminaire, entre son passé d'éducatrice, musicienne et militante et le souci de scientificité qui marquera le CFMP⁴⁹.

Le CFMP est approuvé par les comités de Californie et de Washington en août, mais ne démarre toujours pas. Début octobre, elle hésite encore à retourner à Washington où Seeger, alors Directeur Assistant du *Federal Music Project*, lui propose

47 S. Robertson à C. Seeger, 29 juin 1938, *California Gold*.

48 « he is absolutely tops in his rather broad sociological field », S. Robertson à H. Spivacke, 5 août 1938, *California Gold*.

49 E.C. Lindeman, *Dynamic Social Research*, London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD ; New York : Harcourt Drace and Company, 1933. URL : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.221609>. Consulté le 23 mai 2018 ; E.C. Lindeman, *The Community; An Introduction to the Study of Community Leadership and Organization*, New York : Association Press, 1921. URL : <http://archive.org/details/communityintrodu00lind>. Consulté le 23 mai 2018.
Pour Lindeman et le *folk* dans le WPA voir aussi : S. Currell, *The March of Spare Time: The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2005, p. 56 et passim.

un emploi similaire à la proposition de Lindeman, mais qui ne se matérialisera pas⁵⁰. Le CFMP est lancé le 27 octobre 1938.

Robertson n'a guère de contrôle sur l'embauche du personnel, celle-ci est gérée directement par les administrateurs de la WPA. Le membre du département musique représentant l'université au sein du projet, Edward B. Lawton, réussit cependant à placer une jeune diplômée du département, Sirvart Poladian, spécialiste en musique arménienne, qui est embauchée par la WPA comme assistante de Robertson.

L'équipe de Robertson se compose également de sténographes chargés de copier les cartes d'indexation des enregistrements et d'effectuer des tâches bibliographiques diverses, d'un photographe, monsieur Prater, qui réalisera une collection de photographies d'instruments de musique, de deux germanophones chargés de traduire des articles scientifiques publiés en allemand, d'une ancienne critique d'art et de musique au *San Francisco Chronicle* dans les années 1910, Anna Cara Winchell, qui réalisera des recherches mélodiques dans des collections publiées, un pasteur originaire du Missouri chargé de travailler avec les matériaux hispaniques collectés par Robertson, un mécanicien, Joseph H. Handon, qui produit une collection de dessins techniques d'instruments de musique, et une musicienne d'origine portugaise, Alice Lemos Avila, qui travaille sur les matériaux lusophones et enregistre des chants pour Robertson⁵¹.

Grâce à cette opportunité d'employer une vingtaine de personne et à son cadre universitaire, le projet de Robertson prend une envergure bien plus large que ce qu'elle envisageait initialement. En plus des enregistrements de terrain qu'elle sera seule à effectuer, son personnel réalisera sous sa supervision et celle de Poladian une étude de musicologie, produira des photographies documentaires, des dessins techniques d'instruments de musique et un important travail de bibliographie et d'archivistique :

50 S. Robertson à S. Spivacke, 5 août 1938, *California Gold* ; S. Robertson à H. Spivacke, 12 octobre 1938, *California Gold*.

51 « Inventory of the California Folk Music Project records, 1938-1942 », *Online Archive of California* [site internet], [s.d.]. URL : http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf9s200870/entire_text/. Consulté le 9 mai 2018.
Cf : annexe V.vi. « Le quartier général du CFMP et ses employés de bureau » et V.vii. « Les dessinateurs du CFMP. ».

indexation et copie des enregistrements, conservation de documents papiers sur microfilms et listes de livres de chant publiés en Californie.

La nature scientifique du CFMP apparaît ainsi autant liée au cadre administratif et à ce qu'il offre en moyen qu'à la volonté de Robertson qui a initialement fait le choix de se tourner vers des institutions de recherche.

II. Les méthodes du CFMP.

Nous avons proposé la collection de Californie pour sa valeur historique et artistique et pour donner un aperçu de la diversité et de l'excellence de la culture ethnique et traditionnelle américaine⁵².

Pour autant que je sache, il n'existe aucune autre étude de cette nature⁵³.

Le CFMP est généralement considéré par les spécialistes de *folk music* comme très novateur tant dans ses objets et que dans ses méthodes. En septembre 1939, après avoir écouté quelques-uns des enregistrements de Robertson et lu ses notes de terrain, Alan Lomax la félicite pour la « fertilité » de son approche, son choix d'inclure un grand nombre de musiques californiennes – « des chants religieux islandais au ragtime de la Barbary Coast » – et la richesse de la documentation contextuelle accompagnant les enregistrements. Comme le constatera à nouveau à la fin des années 1980 Alan Jabbour, directeur de l'*American Folklife Center* de la Bibliothèque du Congrès, Lomax estime dès 1939 que les matériaux du CFMP sont intéressants autant pour les musicologues que pour les historiens et « ceux qui étudient la société⁵⁴».

Comme nous l'avons établi dans la partie précédente, CFMP est un projet de recherche, ainsi qu'en témoigne son établissement au sein du programme de recherche

52 Alan Jabbour, directeur fondateur de l'*American Folklife Center*, expliquant à Sidney Robertson Cowell les raisons pour lesquelles il a choisi le CFMP comme première collection numérisée par l'AFC. A. Jabbour à S. Robertson Cowell, 7 août 1989, Sidney Robertson Cowell Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

53 Alan Lomax à propos du CFMP. A. Lomax à S. Robertson, 1^{er} septembre 1939, *California Gold*.

54 « from Icelandic religious songs to Barbary Coast ragtime », « students of society », *Ibid*.

de la WPA et de l'université de Berkeley. De plus, comme l'observent Lomax et Jabbour, l'objectif de Robertson est de produire et traiter des données de manière à ce qu'elles puissent être utilisées par de futurs chercheurs appartenant à des disciplines des sciences humaines et sociales et pas seulement par des musiciens, musicologues ou folkloristes :

J'ai envisagé le projet comme appartenant au domaine de l'anthropologie, avec des aspects qui le reliaient à l'histoire, la sociologie et l'ethnologie ainsi qu'à la musique⁵⁵.

L'objectif de cette partie est d'analyser les méthodes de collecte et de traitement des données employées par Robertson et son équipe afin de mettre en évidence les différentes approches disciplinaires dont elle convoque les méthodes pour faire du CFMP un projet de nature pluridisciplinaire. Nous tenterons ainsi de replacer le CFMP dans le mouvement des idées scientifiques de l'époque.

II.1. Les instructions aux travailleurs.

En tant que superviseur d'un projet WPA, Robertson doit dans un premier temps produire des « *Instructions to Workers* » indiquant les procédures à suivre pour la collecte et le traitement des données. Le manuel qu'elle réalise correspond au modèle standard d'autres projets de la WPA, notamment à celui diffusé en août 1938 par Benjamin Botkin pour les travailleurs de terrain du FWP assignés à la collecte de folklore⁵⁶. La standardisation des méthodes de collecte est un des objectifs portés par le *Joint Committee on Folk Art* dont Botkin est le directeur et correspond plus généralement à une tendance de l'époque visant à systématiser les méthodes ethnographiques⁵⁷.

55 S. Robertson Cowell à C. H. Kerst, 25 octobre 1989, Sidney Robertson Cowell Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

56 Robertson a probablement consulté le manuel de Botkin et s'en est inspirée pour celui du CFMP. On sait qu'elle avait connaissance de ses travaux et les appréciait beaucoup. Cf : reproduction du manuel dans les annexes de : M.A. Davidson, « Recording the Nation: Folk Music and the Government in Roosevelt's New Deal, 1936–1941 », thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'université de Californie Santa Cruz. URL : <http://escholarship.org/uc/item/7960b6qq>. Consulté le 6 avril 2016.

57 Voir par exemple : M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris : Payot, 1947.

Le but de cette entreprise est de collecter et de préserver la musique *old-time* qui circule en Californie, en particulier les chants qui disparaissent rapidement et qui, pour la plupart, n'ont jamais été imprimés ou même écrits, mais ont été transmis de bouche à oreille. La « California » *folk music* est comprise comme n'importe quelle musique traditionnelle, - chanson ou air de danse, - actuellement courante en Californie. [...] L'enquête ne doit évidemment pas se limiter à ceux dont la langue maternelle est l'anglais. Les groupes minoritaires de Californie ont beaucoup à apporter qui soit d'un grand intérêt⁵⁸.

Les instructions de Robertson donnent une définition large de l'objet « *California folk music* » incluant les musiques de groupes non-anglophones et ne se limitant pas aux musiques transmises oralement. Si ces dernières sont privilégiées pour des raisons préservationnistes, Robertson indique qu'il ne faut pas pour autant discriminer les morceaux ayant déjà été publiés, car l'un des objectifs du projet sera de produire des données qui permettront une étude des variantes⁵⁹.

Robertson emploie les termes « *old-time music* », « *folk music* » et « *traditional music* » de manière interchangeable. « *Old-time music* » renvoie à la catégorie inventée par l'industrie du phonographe dans les années 1920 pour les musiques rurales blanches ; il est dans les années 1930 progressivement supplanté par le terme plus haut en couleur de « *hill-billy music* »⁶⁰. Le choix de faire apparaître ce terme, ainsi que celui de « *traditional music* » proposé par Seeger pour prendre ses distances avec la connotation *antiquarian* que véhicule selon lui l'adjectif « *folk* », fait écho à la volonté de Robertson de ne pas exclure les musiques pour lesquelles il existe un auteur connu ou qui ont été publiées⁶¹.

Ne jugez jamais un *folk-singer* par la beauté tonale de son chant [...].
N'admirez jamais une performance, [mais] seulement l'histoire racontée par le chant ou la ligne mélodique⁶².

Les critères permettant de définir si un chant mérite ou non d'être préservé ne sont pas liés à ses qualités littéraires ou d'interprétation, mais à sa popularité (« s'il était

58 S. Robertson, « California Folk Music Project. Collection of Traditional Music in California. Instructions to Workers », *California Gold*, p. 1.

59 Cf : sous-partie suivante sur le traitement des données collectées.

60 Cf : Chapitre 3, sous-partie II.

61 Cf : Chapitre 6, sous-partie III pour une discussion des catégories employées par Robertson.

62 S. Robertson, « Instructions to Workers », *op. cit.*, p. 2.

largement populaire à tout moment, connu et chanté par de nombreuses personnes », à sa pérennité (« s'il a été connu par plusieurs générations dans une famille »), à ses qualités récréatives (« S'il est particulièrement apprécié et amusant à chanter ») et aux informations qu'il est possible d'en tirer sur l'histoire de la région (« s'il raconte une histoire vraie, avec des détails locaux et des noms de lieux »)⁶³. Cette approche privilégiant la fonction sociale est similaire à celle qu'elle et Seeger avaient développée à la RA et est partagée par la nouvelle génération de collecteurs du New Deal, Botkin donne d'ailleurs des instructions similaires dans son manuel.

L'inclusion de musiques et chants de groupes non-anglophones n'est pas non plus spécifique au CFMP, d'autres projets WPA en font aussi la collecte⁶⁴. Robertson en a connaissance, elle mentionne dans un courrier à Cowell les collectes du FMP au Nouveau-Mexique, en Oklahoma, dans le New Jersey et le projet de Floride mené en collaboration avec le FWP⁶⁵. Pour ce dernier, Zora Neale Hurston déposera en mai 1939 une proposition de projet à l'attention de Botkin dans lequel elle soulignera la diversité ethnique de la Floride : grecs-orthodoxes, cubains, haïtiens, séminoles, français, espagnols et allemands. Le « conglomérat de nombreuses cultures » est l'argument principal avancé par Hurston pour promouvoir son projet auprès des administrateurs de la WPA :

Il n'y a pas d'État dans l'Union qui ait autant ... que la Floride. Certainement, la Californie a les populations chinoise, japonaise et philippine qui manquent à la Floride, mais ces cultures asiatiques semblent si éloignées des nôtres qu'elles n'entrent pas du tout dans le courant de la culture américaine⁶⁶.

Cet intérêt pour les musiques non-anglo-américaines n'est pas sans limites, la plupart des projets de la WPA, à l'exception de celui d'Oklahoma, excluent les musiques amérindiennes et tous rejettent les musiques asiatiques en dehors de leur

63 « If it was widely current at any time, known to and sung by many people » ; « If it has been known to several generations in a family » ; « If it is a special favorite and particularly good fun to sing » ; « If it is an account of a true happening, with local details and place names [...] », *Ibid.*, p. 1.

64 Cf : Chapitre 5, sous-partie II.

65 S. Robertson à H. Cowell, 6 juillet 1938, *California Gold*.

66 « conglomerate of many cultures », Z.N. Hurston, « Proposed Recording Expedition into the Floridas », mai 1939, p. 7. URL : [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/flwpabib:@field\(NUMBER+@band\(afcflwpa+essay1](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/flwpabib:@field(NUMBER+@band(afcflwpa+essay1). Consulté le 25 novembre 2015.

champ. Le CFMP ne fait pas exception, Robertson indique à plusieurs reprises que le projet « omit the indian » sauf s'ils jouent de la musique d'origine européenne, en particulier la musique des missionnaires espagnols de la période pré-mexicaine. Si elle a envisagé la collecte de musique d'immigrés Philippins et Coréens avant le début du projet, elle n'en enregistrera finalement pas⁶⁷.

Dans le détail des procédures à suivre sur le terrain, Robertson, à l'instar de Botkin, insiste sur la nécessité de penser et mener la rencontre avec les musiciens comme une « visite de sociabilité »⁶⁸ :

quelques minutes de conversation générale (ne méprisez pas la météo en tant que sujet !) devraient toujours précéder toute explication sur la raison de votre visite. Des manières décontractées, amicales et calmes sont désarmantes ; des manières pressées, efficaces, créent la suspicion⁶⁹.

Elle recommande d'indiquer aux musiciens la raison de la visite dans un deuxième temps seulement et d'expliquer que l'Université de Californie est intéressée par leur musique, puis tenter d'obtenir une liste des morceaux qu'ils connaissent, afin de déterminer si une séance d'enregistrement est pertinente. Le choix de citer l'université de Berkeley comme institution de rattachement plutôt que la WPA est probablement dû à l'impopularité des agences du New Deal en Californie. De nombreux Californiens « de souche » reprochent en effet au gouvernement l'arrivée massive de travailleurs agricoles migrants dont certains trouvent refuge dans les camps de la FSA (source : David La Chapelle).

Les employés du CFMP ne sont pas autorisés à mentionner la machine enregistreuse, ils doivent attendre le feu vert de Robertson, qui est la seule définie par le projet comme possédant l'expertise pour réaliser des enregistrements.

Dans un souci d'objectivité, les employés du CFMP ne doivent jamais contredire ni corriger les informateurs. Ils ne doivent pas non plus prendre de notes devant eux, au

67 Cf : Chapitre 6, sous-partie III.

68 « social visit », Lindeman a consacré une bonne part de son ouvrage de méthodologie à la relation aux informateurs.

69 S. Robertson, « Instructions to Workers », *op. cit.*, p. 2.

risque de perdre leur confiance. Robertson insiste tout particulièrement sur le cas des « 'foreign' Californians » :

Ne demandez jamais directement aux étrangers la date de leur arrivée aux États-Unis. Même lorsqu'ils sont dans ce pays légalement, ils ne sont souvent pas sûrs de leur statut et cette requête peut ruiner votre contact. La date approximative est en général facile à déterminer indirectement⁷⁰.

Comme Botkin, elle conseille aux enquêteurs de prendre contact avec les groupes ethniques par le biais de personnes connues dans ces groupes et ayant déjà acquis leur confiance.

Suivent plusieurs formulaires d'interview : « Form A. Circumstances of Interview », « Form B. Personal History of Performer », « Form C. Text of Interview », « Form D. Study of Folk and National Instruments ». Le formulaire A sur les circonstances de l'interview reprend les six points du formulaire de Botkin pour le FWP : nom et adresse de l'informateur, date et moment de l'interview, lieu de l'interview, nom et adresse de la personne qui a donné le contact de l'informateur, nom et adresse de la personne qui accompagne, description de la pièce, de la maison et des alentours. Robertson ajoute une septième entrée qui exprime son expérience et l'importance qu'elle accorde à la dimension sociale : « Qui a assisté à l'entretien ou à l'enregistrement ? (famille? Le [ill.] de l'interprète ? Ses enfants américanisés ?) »⁷¹.

Le formulaire sur l'histoire personnelle du musicien contient treize points permettant de retracer son parcours de vie. En plus de questions assez classiques comme le nom, l'âge, le lieu de résidence, ou une description physique du musicien, le formulaire produit par Robertson contient de nombreuses entrées spécifiquement destinées à obtenir des informations sur l'histoire de musiciens non natifs des États-Unis ou enfants d'immigrés :

4. Date d'arrivée aux États-Unis (ne jamais demander directement !) 4. Date of arrival in the U.S. (Never ask this directly!)

70 *Ibid.*

71 « Who was present during the interview or during the recording? (Relatives? The performer's [Loss?]? His Americanized children?) », S. Robertson, « Instructions to Workers », *op. cit.*, p. 3.

5. Combien de générations aux États-Unis ? Combien de générations en Californie

[...]

12. Dans quelle mesure l'interprète participe-t-il aux activités de groupes d'origines nationales autres que le sien ? Notez les affinités et les antagonismes raciaux, s'ils sont apparents⁷².

Les autres questions sont relatives à la vie sociale et culturelle des musiciens et leur pratique musicale :

7. Éducation avec des dates

8. Comment et avec qui l'interprète a-t-il appris à chanter ou jouer ? Est-il capable de lire la musique ?

9. Activités professionnelles, avec dates

10. Compétences particulières, capacités et intérêts.

11. Activités communautaires et religieuses s'il y en a ?

[...] S'il a une radio, déterminez si possible quels programmes il écoute
[...]⁷³

Le formulaire C, dédié au répertoire musical de l'informateur, contient des questions sur la nature du répertoire et ce qui en est collecté par le travailleur : liste des titres du répertoire du musicien, liste des titres dont les textes ont été dictés par le musicien, liste des titres enregistrés sur disque, et des informations liées au contexte de la pratique du musicien et sur ses opinions personnelles et sa réputation au sein de la communauté :

3. Pourquoi cet interprète chante ou joue-t-il ? Quel type de musique préfère-t-il ? (s'il s'agit d'un chanteur, quel type de chants ? Notez mot à mot si possible)

4. Où et quand emploie-t-il ses dons ? Précisez : seulement à la maison ? Avec quelques amis ? Lors de grandes fêtes ? À des réunions de club ? Aux festivals traditionnels ou aux fêtes nationales ? À l'église ou dans des

⁷² *Ibid.*, p. 4.

⁷³ *Ibid.*

processions religieuses ? Pour la marche ? Pour danser ? Dans des concours ? Dans des productions théâtrales ? À la radio ? (Quelles stations et programmes ?). L'interprète est-il aidé et si oui, dans quelles circonstances ?

5. Notez toute information sur l'opinion communautaire de l'interprète

6. Joue-t-il ou chante-t-il plus ou moins que dans le passé ? Comment son répertoire a-t-il été influencé par le nouvel environnement ? ⁷⁴

Ces questionnaires montrent qu'il est nécessaire pour Robertson d'obtenir le plus d'informations possible sur le contexte de l'enregistrement et sur l'identité et les pratiques du musicien pour donner une valeur scientifique aux enregistrements de terrain, qui sans ces informations, ne sont pas considérées exploitables. Avant le début du projet, elle s'est longuement entretenue avec son ami anthropologue Paul Radin, qu'elle avait notamment fréquenté à Zurich en 1925, pour : « demander de l'aide pour déterminer ce qui constitue une enquête ethnologique bien documentée ; il était infiniment utile⁷⁵ ». Radin n'appartient alors à aucune faculté en raison de la notoriété de ses engagements communistes. Il fait partie des disciples de Boas défendant la nécessité de fonder les recherches et théories anthropologiques sur des données collectées de première main, notamment afin de restituer le point de vue des informateurs⁷⁶.

Le dernier questionnaire intitulé « *study of Folk and National Instruments* » est exceptionnel et n'apparaît dans aucun autre projet de collecte de la WPA. Ce questionnaire permet d'obtenir des données relatives à la fabrication et aux usages musicaux et sociaux de plusieurs instruments de musique découverts sur le terrain : nom d'origine « natif » et traduction en anglais, circonstances et date de la fabrication, nom et adresse du fabricant, comment le propriétaire l'a obtenu, quand et où il a appris à en jouer, usage musical de l'instrument (performance solo ou en groupe, pour accompagner des danses ou du chant), usage social de l'instrument (à la maison, avec des amis, lors

74 *Ibid.*, p. 5.

75 « demanded help in determining what constituted a well documented ethnological investigation ; he was endlessly helpful. », S. Robertson à A. Jabbour, 15 août 1989, Sidney Robertson Cowell Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

76 Sur sa relation avec Radin et les travaux de celui-ci cf : Chapitre 4, sous-partie II.

de fêtes ou festivals, de réunions de clubs ou de cérémonies, pour des marches ou des danses, des concours, à la radio, si oui sur quelle station et programme, et est-ce que le musicien est payé pour sa prestation). Seule la dernière entrée consacrée à une description brève de l'instrument peut potentiellement inclure des données relatives à l'objet tangible et à son fonctionnement acoustique. L'absence d'entrée destinée à ces questions dans le questionnaire s'explique par le projet de Robertson de produire des photographies sous plusieurs angles des instruments de musique (une centaine seront réalisées) ainsi que des dessins techniques (une cinquantaine) détaillant le fonctionnement et la morphologie de plusieurs des instruments enregistrés⁷⁷. Sur les conseils de Seeger, elle réalisera également des enregistrements indiquant l'accordage des instruments les plus rares et méconnus :

en mettant le micro près de chaque instrument ou voix de l'ensemble à tour de rôle, en enregistrant l'accordage des instruments sur le disque juste avant ou après l'enregistrement du morceau, des photos, des PHOTOS, beaucoup de documentation⁷⁸.

Le CFMP inclut ainsi une étude organologique, la science des instruments de musique, tout à fait atypique pour un projet de collecte de *folk music*. Robertson suit les conseils de Seeger, mais inscrit surtout le CFMP dans les courants de recherche musicologique qu'elle a découvert dans les séminaires de Henry Cowell. Elle cite d'ailleurs la méthode de classification mise au point par Sachs et Hornbostel en 1914, encore utilisée aujourd'hui par les ethnomusicologues. Le CFMP ne se limite cependant pas à appliquer cette classification, mais y adjoint des commentaires prenant en compte les usages sociaux des instrument. plus loin que cette méthode de classification⁷⁹.

La bibliographie indicative fournie à la fin des instructions est surprenante. Point de recueils de popularisateurs ou d'éducateurs, comme ceux de John Lomax ou de Thomas Surette qui représentaient la tendance majoritaire des références de l'Unité Musique de la RA. Pour le CFMP, Robertson ne sélectionne que des ouvrages et articles

77 Cf : annexe V.viii et ix.

78 C. Seeger à S. Robertson, 22 juin 1938, *California Gold*.

79 La principale critique que les ethnomusicologues feront par la suite à la classification Sachs-Hornbostel visera justement son insuffisance quant à la prise en compte de ces aspects. M.B. Le Gonidec, « La classification organologique Sachs/Hornbostel », *ethnomusicologie* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.ethnomusicologie.net/eo3.htm>. Consulté le 21 mai 2018.

scientifiques. On retrouve les ouvrages de Cecil Sharp sur les *folk music* britanniques du Sud des Appalaches⁸⁰ et de George Pullen Jackson sur les *White Spirituals*⁸¹, ainsi que les travaux de Georges Herzog, l'un des conseillers scientifiques du projet.

Plus inhabituel pour un projet de la WPA, dix-sept des vingt-quatre références sont signées par Phillips Barry, folkloriste de Nouvelle-Angleterre, formé à Harvard avec Kittredge. Barry, dont la carrière s'étend de la fin des années 1900 à sa mort en 1937, est spécialiste et collecteur de ballades britanniques et anglo-américaines⁸². Avec la folkloriste Louise Pound, il est le principal opposant à la théorie communaliste défendue par les folkloristes childiens. Ses apports théoriques à l'étude des ballades touchent aux questions des processus de transmission⁸³ – il invente le concept de « communal re-creation » –, à la nécessité de mener des enquêtes de terrain permettant de restituer les parcours de vie des « *folk-singers* », leurs opinions sur leur pratique musicale et obtenir des données sur les éléments contextuels de leurs performances, l'importance de l'étude des variantes (aussi bien textuelles que mélodiques) et donc de leur collecte et classification pour montrer leur diffusion et transformation dans le temps et l'espace. Il fait également partie des rares collecteurs de ballades de sa génération à prendre en compte la mélodie des chants, bien qu'il soit de formation littéraire. Sur ce dernier point, il se rapproche de l'anglais Sharp et se distingue des folkloristes *antiquarians* formés à Harvard.

Robertson mentionnait pour la première fois Barry à l'hiver 1937, suite à sa rencontre à New York avec Halpert et Herzog. Étant donné le caractère très élogieux de l'article nécrologique que Herzog rédige au sujet de Barry en 1938, il est fort probable qu'elle ait découvert les travaux de ce folkloriste par le biais de celui-ci :

Barry suggérait à la place une théorie de « communal re-creation », un processus selon lequel les chants créés par des individus et transmis par la

80 Cf : Chapitre 2, sous-partie III.

81 Cf : Chapitre 3, sous-partie III.

82 R.G. Alvey, « Phillips Barry and Anglo-American Folksong Scholarship », *Journal of the Folklore Institute*, vol. 10, n° 1/2, 1973. ; D.K. Wilgus, *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1959.

83 P. Barry, « The Transmission of Folk-Song », *The Journal of American Folklore*, vol. 27, n° 103 1914.

tradition étaient remodelés et changés par pratiquement chaque individu qui les chantaient. Les protagonistes de la théorie communale originale ont considérablement modifié leur vision au fil du temps, et l'accent est passé de la théorisation à la recherche patiente.⁸⁴

Barry, Herzog et Radin ont en commun cette volonté, intégrant la pensée boasienne comme l'approche fonctionnaliste, tout en conservant certains objectifs diffusionnistes, de favoriser la collecte sur des terrains plus restreints et de manière plus exhaustive en se méfiant des théories généralisatrices prématurées. Le CFMP s'inscrit dans ces courants intellectuels privilégiant la fiabilité et l'abondance de données aux généralisations parfois hasardeuses – les influences de Robertson sont des chercheurs et non des érudits.

II.2. Les méthodes de terrain de Robertson

Entre mars 1938 et septembre 1940, Robertson se rend dans plusieurs régions généralement comprises dans un rayon d'environ 200 kilomètres autour de Berkeley, parfois plus comme lors de deux incursions en Californie du Sud⁸⁵. Sur dix-huit mois, elle parvient, malgré les difficultés à financer les déplacements, à consacrer une centaine de journées à la collecte auprès d'à peu près autant de musiciens, y compris des collectes de proximité ou dans des régions où ses réseaux personnels lui assurent le logement. Nous allons passer en revue ses enquêtes en prêtant une attention particulière à la correspondance (ou non) de ses méthodes de terrain avec celles qu'elle a exposées dans ses instructions. Nous tenterons de définir à quels courants méthodologiques elle emprunte les différents aspects de ses méthodes.

Robertson commence à collecter dès mars 1938, soit plus de huit mois avant l'ouverture officielle du CFMP, ceci afin d'avoir déjà des données sur lesquelles sa future équipe pourra travailler au siège de Berkeley⁸⁶. Ses deux premières collectes ont lieu dans la région de Los Angeles où elle s'était rendue pour récupérer les vingt disques vierges contribués par la *New Music Society*. Elle profite de ce déplacement pour

84 G. Herzog, « Phillips Barry », *The Journal of American Folklore*, vol. 51, n° 202, 1938, p. 440.

85 Cf : annexe I.iv. Carte « Site de collecte de S. Robertson (1936-1940).

86 Ses campagnes pré-projet sont compliquées à retracer chronologiquement et à localiser, car elles ne font pas encore l'objet de rapports de terrain formels.

explorer les fonds des *Santa Barbara Mission Archives* où elle découvre des partitions manuscrites de musiques religieuses datant d'avant l'occupation mexicaine⁸⁷. La collecte de sources écrites (manuscrites ou publiées) fait partie intégrante du projet du CFMP, ces documents serviront à l'étude des variantes des morceaux collectés sur le terrain. A cet égard, Robertson s'inspire de la démarche de Barry consistant à étudier les processus de transmission des chants sans discriminer les sources écrites, mais au contraire en prenant en compte les passages entre la transmission écrite et orale.

Lors de ses recherches dans les archives de la mission franciscaine de Santa Barbara, Robertson entre en contact avec le père Bertrand Hobrecht qui dirige le chœur du séminaire de Saint Anthony. Ce dernier accepte de faire chanter au chœur trois chants pour la machine enregistreuse le 7 mars 1938. Les notes de Robertson concernant cette première collecte sont très minces. Hormis la date et le lieu d'enregistrement, on ne connaît rien des circonstances exactes de la rencontre et du déroulement de la séance. Elle note néanmoins quelques informations sur les activités radiophoniques du chœur.

On ne trouve pas plus d'informations sur les chants enregistrés hormis qu'ils sont similaires aux versions trouvées dans les manuscrits.

Sa deuxième séance d'enregistrement à Santa Barbara, le 24 mars 1938, cette fois auprès du chœur du séminaire de Saint Joseph est encore moins documentée. Cette relative absence de données contextuelles n'est pas représentative du reste de la collection du CFMP, en particulier des collectes effectuées après l'ouverture administrative du projet pour lesquelles Robertson rédigera des rapports de terrain détaillés. Le manque de données concernant ces premières collectes peut s'expliquer par le fait qu'elle est alors accaparée par le montage administratif du CFMP auquel elle consacra tout le mois d'avril.

87 S. Robertson à Isabel Morse Jones, 29 mars 1938, *California Gold*. Jones est journaliste au *Los Angeles Times* et est l'auteur d'un ouvrage sur le *Hollywood Bowl*, grand amphithéâtre naturel inauguré en 1922 où sont donnés des concerts symphoniques : I.M. Jones, *Hollywood Bowl*, New York ; Los Angeles : G. Schirmer, inc., 1936.

Début mai 1938, elle repart en expédition, cette fois en terrain connu, puisqu'elle séjourne dans le ranch des Greene, ses anciens voisins de Carmel⁸⁸, et explore les villes côtières alentours⁸⁹. Elle est accompagnée par un informateur recommandé par Henry Cowell, Leonard Austin dit Tony, qui suivait les séminaires « Music of the World's People » de ce dernier au début des années 1930 à San Francisco : « (il) a acquis une connaissance fantastique des repaires de petits groupes tels que les gens de Chypre, Madagascar, Swaziland, et ainsi de suite⁹⁰ ».

Austin ne fera jamais officiellement partie du CFMP et Robertson ne fera plus appel à lui après l'expédition de mai. Si sa bonne connaissance des multiples minorités de la région de San Francisco est attestée par l'ouvrage qu'il publiera, probablement avec le soutien du FWP, en 1940⁹¹, il semble manquer de la rigueur scientifique que Robertson considère comme indispensable. Elle le qualifiera de « romantique névrosé » et expliquera que si les données factuelles dont il dispose semblent fiables, ses interprétations sont sujettes à caution, peu rigoureuses, voire essentialistes. La prise de distance entre Robertson et Austin illustre une bifurcation entre les approches scientifiques et romantiques, voire mystiques, du folk : Austin sera après-guerre un proche et une influence de Samuel Leonard Lewis, mystique américain créateur des *Dances of Universal Peace*, patchwork de plusieurs éléments de danses folk encore pratiquées aujourd'hui dans les milieux zen et hippies⁹².

Les enquêtes qu'ils mènent début mai ne donnent généralement pas lieu à des enregistrements. Il s'agit pour Robertson d'établir des contacts et de les « cultiver » pour des campagnes ultérieures. Avec Austin, Anne Greene et son compagnon, elle

88 Cf : Chapitre 4, sous-partie III.

89 S. Robertson à H. Cowell, 15 mai 1938, *California Gold*.

90 « « (he) developed a fantastic knowledge of the haunts of small groups such as people from Cyprus, Madagascar, Swaziland, and so on [...] », S. Robertson à Dr. White, 13 avril 1955, *California Gold*.

91 L. Austin, P. Vinson, Grabhorn Press, *Around the World in San Francisco*, Stanford University : J. L. Delkin, 1940. URL : <http://archive.org/details/aroundworldinsan00aust>. Consulté le 18 mai 2018. Cet ouvrage publié chez un imprimeur héritier du mouvement *arts & craft* et au sein d'une collection dirigée par un universitaire de Stanford incluant plusieurs productions du FWP sera plusieurs fois réédité jusque dans les années 1950 avec à chaque fois la description de groupes ethniques supplémentaires.

92 *Murshid Samuel Lewis Archive* [site internet], [s.d.]. URL : <http://ruhaniat.org/index.php/archive-home>. Consulté le 31 mai 2018. Lewis reproche d'ailleurs au milieu académique, notamment celui de Berkeley de ne pas reconnaître son autorité et sa compétence.

assiste à un bal de charité organisé au sein de la communauté hispanique de New Monterey :

La musique ne valait rien - le joueur d'accordéon était très mauvais - mais ils ont fait plusieurs versions de la danse du balai conçue pour faciliter l'échange de partenaires. C'était une nouvelle contrariété pour Tony [Leonard Austin] (c'était pour autant que je sache purement américain) et il a fait beaucoup rire en échouant à plusieurs reprises à comprendre le principe [...] Très tard dans la soirée, ils ont joué des *jotas*, etc. sur le victrola - enregistrements fournis par l'*Astec Studio Shop advt.* À Carmel, tout le monde sans exception connaissait la *jota* et plusieurs couples dansaient le *jarabe* et Anne et moi avions trois ou quatre hommes et femmes qui nous apprenaient le *jarabe* ensemble. (...) J'étais inquiète une ou deux fois parce qu'Anne et Adolph ne cessaient de disparaître pour prendre un verre de vin dans la voiture et la plupart du temps ils étaient assis et regardaient, ce que je déplorais⁹³.

Robertson assistera à de nombreuses fêtes, soirées dansantes, mariages ou cérémonies religieuses et, si les conditions techniques et relationnelles le permettent, y réalisera des enregistrements en contexte. L'extrait des notes qu'elle communique à Cowell révèle une adéquation entre ses instructions et sa pratique de terrain : informations contextuelles, description de la musique, y compris celle diffusée sur disque, choix de ne pas discriminer les musiques « hybrides », contrairement à Austin qui les dédaigne, et réflexivité quant à sa position extérieure au groupe (elle craint que le comportement de ses amis ne les fasse passer pour « just some drunken smarty Americans⁹⁴ »). Son choix de s'intégrer et de prendre part aux activités correspond aux méthodes de terrain développées par les anthropologues. On remarque aussi à nouveau l'importance qu'elle accorde à retracer les médias modernes, disques ou radio, par lesquels circulent ces musiques.

Sa formation d'enseignante, de travailleuse sociale et son expérience de terrain à la RA l'ont également sensibilisée aux questions des relations entre enquêteur et informateur et aux problèmes liés à l'inégalité des statuts. Rejetant les comportements dirigistes et intimidants de collecteurs comme Frank Brown et John Lomax, Robertson privilégie une approche plus respectueuse des musiciens. Sauf exception, son protocole

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

consiste à leur rendre visite à plusieurs reprises, à ne pas sortir la machine lors de la première entrevue et à veiller à ne pas les fatiguer avec de trop longues séances d'enregistrement, ce qui correspond aux recommandations qu'elle donne à son personnel. Elle développe également un certain nombre de techniques pour gagner la confiance des informateurs et amener les plus timides d'entre eux à jouer pour la machine.

Cette méthode a ses avantages : Robertson parvient à convaincre des musiciens initialement réticents à être enregistrés et obtient de précieuses informations au cours des conversations informelles. Elle a aussi ses inconvénients : les cowboys qu'elle rencontre par l'intermédiaire de Bettie Greene n'auront finalement pas l'occasion de jouer devant la machine et une de ses vieilles connaissances de Carmel, un patron de bistrot Turc ou Grec – elle n'est pas sûre⁹⁵ –, décède peu de temps après leur premier entretien⁹⁶. Elle a plus de chance avec Maria Garcia, une vieille dame originaire des Asturies, qu'elle rencontre pour la première fois à Monterey en mai 1938 et dont elle enregistrera une dizaine de chants en janvier 1939, après que Garcia se soit habituée à chanter sans ses dents récemment arrachées.

Toujours en mai, Robertson établit des contacts avec plusieurs membres de la communauté arménienne de Fresno⁹⁷. Elle assiste notamment à un service religieux et découvre un missel récemment publié en arménien avec des traductions en français et en anglais, dont elle enverra des exemplaires à diverses bibliothèques, ce qui préfigure les activités bibliographiques du CFMP⁹⁸.

Contrairement à ce qu'elle recommande dans ses instructions, elle travaille ses contacts Arméniens sans l'assistance d'un intermédiaire ; il lui faudra d'ailleurs attendre presque un an avant de pouvoir enregistrer des musiciens⁹⁹. Elle rencontre pourtant Poladian, sa future assistante spécialiste de musiques arméniennes, dès juin 1938, mais elle ne fera pas appel à elle pour l'accompagner sur le terrain arménien :

95 Le démantèlement de l'empire Ottoman est relativement récent.

96 S. Robertson à H. Cowell, 15 mai 1938, *op. cit.*

97 Elle séjourne dans le ranch de son père à Fresno.

98 H. Spivacke à S. Robertson, 12 avril 1939, *California Gold*.

99 S. Robertson, « Field Report », 30 mars 1939, *California Gold*.

Elle est une meneuse naturelle, pensant toujours pour tout le monde et toujours un bond en avant de la procession. Je pense que c'est un défaut sur le terrain mais un grand atout en aval parmi les fichiers et les livres. (...) Elle désapprouve un peu ses compatriotes, ou du moins elle les regarde de haut, hélas¹⁰⁰.

Robertson prend en compte les traits psychologiques et la personnalité de son personnel pour décider à quelle tâche les affecter et lesquels amener sur le terrain. En plus de ses réserves concernant les compétences sociales de Poladian, elle choisit également de l'écartier du terrain en raison de sa vision élitiste et puriste de la *folk music* arménienne :

Cependant, elle est aussi difficile que le Dr Brown ne l'a jamais été de sainte mémoire pour ce qui concerne l'obtention des «originaux» des airs arméniens et le mépris pour la forme actuelle présente ici et maintenant. Mais je crois qu'elle peut en guérir.¹⁰¹

Poladian avait consacré son mémoire à l'analyse musicologique des morceaux d'un recueil publié par le théologien, compositeur et collecteur arménien Komitas, qui s'attacha au tournant du siècle à inventer une musique nationale arménienne émancipée des influences ottomanes et occidentales¹⁰².

Robertson choisira d'emmener sur le terrain d'autres employés, mieux intégrés à leur communauté en raison de leur statut social et de leurs activités, et qui n'ont pas encore d'idées arrêtées sur les critères justifiant ou non la collecte d'une musique et donc plus malléables.

Dans le cas de musiciens non ou peu anglophones, l'absence d'un informateur issu de la communauté des musiciens peut poser des problèmes linguistiques. Le 25 mai, Robertson assiste à une fête organisée pour elle par des amis des Greene où sont conviés une douzaine de chanteurs islandais dont certains lui ont été recommandés par Cowell¹⁰³ :

100 S. Robertson à H. Cowell, 6 juillet 1938, *California Gold*.

101 S. Robertson à C. Seeger, 29 juin 1938, *op. cit.*

102 A. Nercessian, « Review of Komitas: Armenian Sacred and Folk Music, ; The Armenian Neume System of Notation », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 9, n° 2, 2000. ; « Le R. P. Komitas Vartapet 1871-1935 », *Revue de Musicologie*, vol. 17, n° 57, 1936.

103 S. Robertson à H. Cowell, 6 juillet 1938, *op. cit.*

Un homme très sérieux possédait un certain nombre de chants écrits (les paroles) et il tournait en rond nerveusement et m'a suppliée de me dépêcher afin qu'il puisse se débarrasser de cette corvée ! Il a chanté dix ou douze chants dont peut-être la moitié était supposé être des rymur. Mais j'ai des doutes sur certains d'entre eux, parce que les définitions qu'ils pouvaient me donner du rymur étaient tellement contradictoires¹⁰⁴.

Robertson ne parvient pas à obtenir d'informations claires sur la nature du répertoire chanté – elle ne découvrira que plusieurs mois plus tard que le terme « rymur » renvoie à une forme de versification et pas à un genre musical – et « [j'] ai eu beaucoup de mal à donner le bon titre, tout le monde m'épelait des mots islandais, dix-neuf à la douzaine et tous en même temps¹⁰⁵».

Pour elle, ces chants islandais ne sont pas satisfaisants d'un point de vue musical, mais elle les enregistre tout de même, ce qui correspond à ses recommandations de prendre en compte le goût des informateurs eux-mêmes. En plus de sa volonté de documenter le plus fidèlement possible les cultures musicales de Californie sans se laisser influencer par ses propres goûts, ce choix est également guidé par des raisons d'ordre pratique :

Cependant, ces disques seront évidemment utiles pour stimuler d'autres mémoires islandaises - rien ne semble donner à un chanteur timide l'envie de jouer comme d'entendre une mauvaise exécution de quelque chose qu'il connaît¹⁰⁶.

Fin mai 1938, Robertson collecte également un chant en espagnol de Lottie Espinosa et deux morceaux d'un joueur de cornemuse croate, John Botica. Elle est alors probablement accompagnée sur le terrain par un photographe bénévole, John Lionel Hall, ce qui expliquerait la présence de photographies de ce musicien dans la collection, alors même que monsieur Prater, le photographe du projet, n'a pas encore été embauché. Selon Catherine Hiebert Kerst, Hall serait le deuxième époux de

104 *Ibid.*

105 « had an awful time getting the title straight, everybody spelled Icelandic words at me, nineteen to the dozen and all at once », *Ibid.*

Les noms des informateurs et les titres des morceaux de certains groupes non-anglophones sont souvent mal orthographiés par Robertson. C.H. Kerst, communication personnelle.

106 *Ibid.*

Robertson¹⁰⁷, mariage de courte durée et qu'elle choisit de garder secret, peut-être afin de rester éligible à l'aide à l'emploi de la WPA pour laquelle la législation rend difficile l'embauche d'une femme dont l'époux occupe déjà un poste.

En septembre 1938, Robertson découvre à Portrero Hill une congrégation religieuse orthodoxe russe, les « buveurs de lait » (*Molokan*)¹⁰⁸. Elle réalise à nouveau des enregistrements en contexte, de prêches et de psaumes chantés, et prend d'amples notes qu'elle communique à Cowell comprenant des éléments sur l'histoire de ce groupe¹⁰⁹, qu'elle compare à celle des *Pilgrims* et des *Quakers*, des éléments sociologiques comme l'âge précoce de mariage (14 ans) et le nombre élevé d'enfants par mariage (entre huit et quatorze), des descriptions de leurs tenues, du déroulement du service religieux et des spécificités musicologiques de leurs chants :

Je porte ma bague à la mauvaise main depuis plusieurs jours pour me rappeler d'ajouter, à mon compte-rendu de la musique Molekan [sic], le fait que la moitié du temps, chaque verset successif du psaume est plus élevé dans la tonalité. C'est délibéré ; la raison qu'un homme m'a donnée est que les psaumes doivent être chantés assez haut (pour obtenir l'émotion religieuse la plus désirable) [...] ¹¹⁰

Cette description musicale montre l'attention portée par Robertson à l'influence de la fonction de la musique sur ses qualités intrinsèques, et sa volonté de comprendre les formes musicales en relation avec leur contexte et les intentions des interprètes, ce qui renvoie tant au culturalisme boasien, qu'au fonctionnalisme.

Elle note également les circonstances de la découverte de cette congrégation et le long processus de négociation qui lui permet finalement d'obtenir l'autorisation d'enregistrer un service complet dans l'église. Attirée par des chants d'enfant, elle reste d'abord à l'extérieur du bâtiment, puis parvient à identifier une personne parlant anglais, monsieur Agapoff, un proche parent de deux des prédicateurs, qui lui servira

107 Communication personnelle de C. H. Kerst au printemps 2018.

108 Cf : annexe V.x. « Exemple d'une série de photographies documentant des musiciens enregistrés dans le cadre du CFMP » pour des photographies des Molokan.

109 Cf : sous-partie III de ce chapitre.

110 S. Robertson à H. Cowell, 18 septembre 1938, *California Gold*.

d'intermédiaire. Celui-ci parvient à convaincre les autres membres de la congrégation d'organiser une réunion pour discuter de la requête de Robertson :

Comme les réunions de Quakers, l'église représente une organisation communautaire dans laquelle chaque homme a une voix et un vote; et croyez-moi, ils ont exercé leurs voix ! Je ne suis pas restée pour le vote, mais je dois être informée plus tard. Mais ils m'ont laissée rester pendant la discussion, bien que certains d'entre eux aient été grandement embarrassés par un gros homme de soixante-dix ans qui m'a pointée du doigt dans la grande pièce et a demandé que les marchands du temple (moi) soient chassés du temple¹¹¹.

Elle est finalement autorisée à enregistrer un service complet, incluant les prêches en plus des chants liturgiques, le 14 septembre. Ses inquiétudes concernant la qualité de l'enregistrement d'un si grand nombre de chanteurs (environ quatre-vingt-dix) ne seront finalement pas confirmées. En revanche, elle déplore les interventions d'un des membres de la congrégation :

Il arrêtait toujours le groupe quand il voyait que le disque touchait à sa fin, et il parlait trop peu l'anglais pour que mes protestations chuchotées soient efficaces, sauf une fois¹¹².

L'effet de la présence de la machine enregistreuse sur l'interprétation des musiciens est un souci constant pour Robertson.

En novembre, elle se rend à Mountain View pour « une visite préliminaire » à un joueur de gusla, monsieur Mariani, qu'elle n'enregistrera pas car il est alors en deuil. Elle se rend dans la foulée à San Jose, chez George Vinton Graham «un ancien qui déborde de chants¹¹³ », dont elle avait commencé à enregistrer une partie du répertoire le mois précédent. Elle réalisera avec lui trois séances d'enregistrement, réparties entre octobre et décembre afin de ne pas l'épuiser, et lui rendra une autre visite en août 1939 pour collecter les textes manuscrits de ses chants en partie transcrits par ses soins, ceux d'un proche de Graham dont l'orthographe est très libre, et d'une certaine Miss Asmussen, faisant probablement partie du personnel du CFMP, et le faire

111 S. Robertson à H. Cowell, 12 septembre 1938, *California Gold*.

112 S. Robertson à H. Cowell, 19 septembre 1938, *California Gold*.

113 « an old-timer simply over-flowing with songs », S. Robertson, « Field Report », 25 novembre 1938, *California Gold*.

photographier par monsieur Prater¹¹⁴. Si elle est surtout intéressée par ses interprétations de ballades childiennes, elle inclut aussi d'autres chants d'un intérêt moindre pour ne pas le froisser :

The Rose – une affaire sentimentale des années 90 que M. Graham a insisté de chanter, en remarquant qu'elle a au moins 500 ans. Elle a probablement été composée et publiée vers 1885 ; mais je ne pouvais pas offenser M. G. en méprisant ses goûts¹¹⁵.

Elle décide de ne pas poursuivre les séances avec Graham, car elle estime avoir collecté une sélection suffisamment représentative de son répertoire. Elle le soupçonne d'ailleurs d'apprendre de nouveaux chants au fur et à mesure auprès d'autres chanteurs « pour qu'il puisse obtenir la gloire d'avoir chanté plus de chants que quiconque pour la Bibliothèque du Congrès et l'Université de Californie ». Sa volonté de stimuler la « fierté locale » est avec Graham un franc succès¹¹⁶ :

M. Graham a récemment fait imprimer une nouvelle carte de visite qui indique : Georges Vinton Graham, chanteur de vieux chants pour l'Université de Californie et la Bibliothèque du Congrès. Puis dans un coin inférieur : Compositeur de poésie pionnière¹¹⁷.

Du 24 au 29 décembre, Robertson collecte dans la Central Valley, à environ trois cent kilomètres au Nord de San Francisco. Après une escale à Smartsville pour entretenir ses relations avec de vieux mineurs, elle retrouve ses informateurs du Wisconsin Warde, Pat et Bogue Ford qui travaillent alors sur le chantier du barrage de Shasta Dam. Elle enregistre une soixantaine de leurs morceaux en trois jours, excellent rendement qu'elle attribue au fait d'avoir déjà travaillé avec eux l'année précédente, ce qui lui permet de démontrer l'efficacité d'une approche sur le long terme. Son choix de suivre Warde Ford et ses proches sur plusieurs années visent aussi à produire des données permettant d'analyser les évolutions d'un répertoire dans le temps et l'espace, entre les générations d'une même famille, mais aussi les variations saisonnières :

114 S. Robertson, « Field Report », 19 août 1939, *California Gold*.

115 S. Robertson, « Field Report », 3 décembre 1938, *California Gold*.

116 « so he may have the glory of singing more songs for the Library of Congress, and the University of California than anyone else ever has » ; « local pride », S. Robertson, *Instructions to Workers*, *op. cit.*, p. 2.

117 S. Robertson, « Field Report », 19 août 1939, *op. cit.*

Les vacances de Noël se sont avérées être une période propice à la collecte de chants et d'histoire¹¹⁸

Cette méthode, neuve en ce qui concerne la *folk music* américaine, s'inscrit dans l'influence des grandes enquêtes à long terme alors populaire en sciences humaines et sociales. L'étude sur le quotient intellectuel dont elle fait partie de la cohorte de cas et les grandes enquêtes psychologiques de Berkeley alors financées par le WPA fournissent des exemples qui lui sont familiers.

Robertson reste ensuite dans la région de San Francisco où elle exploite les contacts d'une des employées du CFMP, Alice Lemos Avila :

Mme Avila est très utile car elle est connue de la plupart d'entre eux grâce à son travail à la radio et elle est capable de gagner leur confiance [aux informateurs] beaucoup plus rapidement que je n'aurais pu le faire seule¹¹⁹

En janvier 1939, Robertson et Avila prennent contact avec des chanteurs de Watsonville originaires de l'archipel des Açores, mais elles ne les enregistrent pas lors de cette première visite en raison d'un « malentendu sur le caractère non commercial de notre activité [...]»¹²⁰. Un an auparavant, elle s'était formellement opposée à ce que Charles Seeger et John Lomax incluent dans une publication commerciale des chants qu'elle avait collectés pour la RA sans dédommager ses informateurs¹²¹. Si elle est strictement opposée à l'idée de ne pas rémunérer les musiciens dans ce contexte, elle ne les paye pas en échange des enregistrements de terrain, d'une part parce qu'elle n'en a pas les moyens et d'autre part parce qu'elle estime que la rétribution symbolique d'avoir sa voix préservée et déposée dans des archives est suffisante. Sur ce point, elle s'écarte des anthropologues indianistes habitués à rémunérer leurs informateurs.

Après un séjour à Carmel mi-janvier pour enregistrer les chants de Maria Garcia (la majorité de ses autres informateurs sont indisponibles pour raison de santé ou absence), Robertson collecte d'autres chants hispaniques et portugais en compagnie d'Avila à Oakland, Martinez, Monterey, Concord et Richmond.

118 S. Robertson, « Field Report », 29 décembre 1938, *California Gold*.

119 S. Robertson, « Field Report », 10 janvier 1939, *California Gold*.

120 « misunderstanding as the non-commercial character of our enterprise[...] ». » *Ibid.*

121 S. Robertson à A.J. Dornbush, 21 février 1938, *op cit.*

De retour à Carmel le 18 février, elle enregistre quelques pistes auprès de musiciens norvégiens et assiste à un mariage où elle enregistre un orchestre mexicain, en intégrant la machine dans l'esprit festif de l'événement :

Je ne m'attendais pas à pouvoir enregistrer dès la première rencontre, mais tard dans la soirée, j'ai proposé aux musiciens de faire un enregistrement pour Ben et sa femme en tant que cadeau de mariage, et j'ai pu enregistrer plusieurs choses intéressantes¹²².

En février, elle emmène sur le terrain un autre employé du CFMP, monsieur De Vere, qui était auparavant laitier. En sa compagnie, elle collecte entre autre les chants « *frankly unprintable* » de Mario Olveda, chanteur originaire de Bologne.

M. De Vere a eu un itinéraire pour la livraison du lait dans le comté de Contra Costa pendant des années, du coup il connaît la région de fond en comble. Son teint sombre est d'une aide inestimable avec les Européens du Sud, et il est en train de devenir un excellent travailleur de terrain. Avec les Oklahomans, etc. à Brentwood, il semblait cependant préférable de mettre en avant le photographe blond écossais-irlandais, et j'étais inquiète qu'on surprenne mon intérêt pour les gitans, qui sont particulièrement méprisés par les ouvriers blancs migrants¹²³.

Comme indiqué dans ses instructions, les notes de Robertson ne font pas secret des conflits raciaux entre les différents groupes auprès desquels elle collecte et ils sont pris en compte dans son choix d'accompagnateurs. Après un mois de mars passé dans les alentours de Berkeley à faire des enregistrements de chants en gaélique, en italien, en anglais et en espagnol, notamment des morceaux de ragtime interprétés par les parents d'un de ses employés, Robertson retourne plusieurs jours à Fresno pour enregistrer des musiciens arméniens. Si l'un d'eux, Ruben Baboyan, est une célébrité locale saluée pour son répertoire « dans le style arménien le plus pur, vierge de toute teinte turque¹²⁴ », le joueur de *kirnata*¹²⁵, Mesroub Takakjian, joue un répertoire intégrant des influences turques :

122 S. Robertson, « Field Report », 18 février 1939, *California Gold*.

123 S. Robertson, « Field Report », 10 mars 1939, *California Gold*.

124 « « in the pure Armenian style, free of any Turkish 'taint' », S. Robertson, « Notes on Songs », [s.d], *California Gold*.

125 Sorte de clarinette.

Malheureusement, la plupart des morceaux qu'il connaît ont été décriés comme turcs par ses compatriotes et ils ont protesté contre le fait que je les enregistre, donc je n'ai pas pu enregistrer ce superbe jeu autant que je l'aurais souhaité¹²⁶.

L'opinion des membres du groupe est ainsi à nouveau prise en compte par la collectrice, afin de ne pas s'annihiler la confiance d'une partie d'entre eux, même si la pureté ethnique n'est pas un critère de qualité pour elle. Elle retournera à Fresno ultérieurement avec le photographe et le dessinateur du CFMP pour documenter les différents instruments de musique enregistrés, à l'exception de la clarinette de Takakjian.

Robertson réalisera ensuite trois autres expéditions en dehors de la baie de San Francisco : une dans le sud de la Californie en juin et deux autres dans le comté de Tuolumne, à deux-cent kilomètres à l'Est de San Francisco, en juin puis août 1939, pour rechercher des mineurs et des bûcherons. Pour contacter un mineur célèbre dans la région pour ses morceaux au violon, mais vivant isolé auprès de sa mine, elle ira jusqu'à descendre une rivière en radeau : «c'est la première fois que je poursuis un folk-singer sur un radeau¹²⁷. »

Les derniers mois du CFMP, elle reste dans la baie de San Francisco, hormis une nouvelle expédition dans la Central Valley pour terminer ses collectes auprès des Ford et une dans la région de Fresno pour les musiciens arméniens et complétera sa collection avec des chants en anglais et en gaélique, ainsi que des morceaux basques, finlandais, hongrois, et islandais.

Les méthodes de collecte de Robertson sont distinctes de celles de la plupart de ses collègues travaillant pour des agences du New Deal. Ces derniers couvrent généralement des espaces beaucoup plus larges ce qui ne leur permet pas de rendre visite à plusieurs reprises aux mêmes informateurs pour préparer en amont les séances d'enregistrement. Les collectes réalisées au printemps 1939 par Herbert Halpert pour le compte du *Joint Committee on Folk Arts* s'étendent par exemple sur plusieurs États du

126 *Ibid.*

127 « this is the first time I ever pursued a folk singer on a raft. », S. Robertson, « Field Report », 11 août 1939, *California Gold*.

Sud et le rythme de collecte est beaucoup plus soutenu¹²⁸. Les autres campagnes d'enregistrement de projets du New Deal limitées à un seul État, celles de Floride, du Nouveau-Mexique ou de l'Oklahoma pour n'en citer que les principales, se déroulent comme celles de Robertson dans un espace relativement restreint, mais les collecteurs ne semblent pas pouvoir ou vouloir adopter cette méthode.

Ses méthodes sont principalement influencées par les apports de l'anthropologie boasienne : enquêtes de terrain prolongées autant que les moyens le permettent afin d'obtenir des informations contextuelles et participation aux activités des groupes qu'elle collecte. La formation musicale de Robertson est également visible dans ses notes, en particulier celles envoyées à Cowell, qui incluent systématiquement des descriptions musicologiques, ainsi que dans les nombreux documents créés pour documenter les instruments de musique : dessins, photographies, enregistrements de leur accordage, des échelles qu'ils couvrent et commentaires de Robertson sur leur fonctionnement acoustique.

Son choix d'inclure des musiques et chants non-anglophones dont elle n'est pas spécialiste occasionne parfois des erreurs d'interprétation, comme avec l'incompréhension du terme islandais *rymur* et des fautes d'orthographe récurrentes. Elle parvient cependant à tirer parti des réseaux de son personnel, comme avec Avila qui sert d'informatrice auprès des groupes hispanophones et lusophones. La majorité de son équipe reste cependant dans les bureaux et travaille au traitement des données collectées, tâche cruciale du CFMP.

II.3. Traitement des données

L'objectif du CFMP n'est pas seulement de préserver par la collecte les répertoires musicaux des habitants de Californie du Nord, le travail de Robertson et son équipe consiste aussi à préparer ces données pour qu'elles soient exploitables par les chercheurs et donc à les organiser de manière cohérente et intelligible.

128 H. Halpert, « Coming into Folklore More than Fifty Years Ago », *The Journal of American Folklore*, vol. 105, n° 418, 1992.

Nous examinerons dans cette partie les différents aspects et étapes du traitement des données collectées en les replaçant dans le cadre des réflexions et pratiques de l'époque en matière de bibliothéconomie et d'archivistique – en particulier en ce qui concerne les sources musicales écrites et sonores.

Si le souci de l'État fédéral de collecter, organiser et conserver des données sur les populations américaines est déjà bien établi – avec les recensements, arpentages et le développement de la Bibliothèque du Congrès elle-même – la période du New Deal est considérée par les spécialistes d'archivistique comme un moment charnière dans l'histoire des théories et du développement de cette discipline aux États-Unis¹²⁹. Comme son nom l'indique, le *Research and Records Program* de la WPA accorde une part aussi large au traitement et à la conservation des données – *record* – qu'à leur production – *research*. Un des projets associés un moment à ce programme et largement considéré, y compris parmi certains détracteurs du New Deal comme un succès notable, est l'*Historical Record Survey*, dirigée par Luther Evans, qui est chargé de l'inventaire et de la préservation des archives fédérales localisées en dehors du district de Columbia et des archives publiques et privées des États et localités¹³⁰. L'HRS s'inscrit dans le projet idéologique du New Deal culturel visant à documenter la vie des gens du commun, à préserver les traces de leur histoire : « Les archives publiques locales ont été empilées comme des nids de rats dans des sous-sols et des greniers, et c'est quand elles ont eu la chance d'être sauvées de l'incinérateur ! », s'indigne Binkley¹³¹. La sauvegarde, l'inventaire, voire la publication des archives du peuple font partie des efforts du New Deal visant à redonner aux Américains confiance en leur destinée par la valorisation de leur histoire et à insuffler un esprit démocratique et un sentiment d'appartenance à la nation : « Et finalement, le peuple américain sera plus conscient des possibilités de la

129 R.C. Berner, « Historical Development of Archival and Practices in the United States », *The Midwestern Archivist*, vol. 7, n° 2, 1982.

130 L.H. Evans, « The Historical Records Survey », *The American Political Science Review*, vol. 30, n° 1, 1936, p. 133. Si l'*American Historical Association* avait tenté de réaliser un travail similaire en 1895, avec la HRS c'est la première fois qu'un programme d'archivistique visant des fonds autres que ceux des grands centres de pouvoir est financé par l'État fédéral pour plus d'un million de dollars.

131 « Local public archives have been piled like rats' nests in basements and attics, and lucky to be saved from the incinerator at that! », R.C. Binkley, « The Cultural Program of the W.P.A. », *op. cit.*

démocratisation et de l'enrichissement de notre culture¹³² ». Robertson inscrit le CFMP dans ce courant, en témoigne l'intérêt qu'elle porte aux travaux de Binkley et Evans et les nombreux conseils qu'elle récolte auprès du premier pour le traitement des données de son projet.

Elle consulte également plusieurs spécialistes de l'archivage de sources musicales. George Herzog, qui de par sa formation à l'archive phonographique de Berlin est convaincu qu'un archivage raisonné des enregistrements de terrain est essentiel au développement d'une école américaine de musicologie comparée, avait commencé à assembler dès le début des années 1930, avec le soutien de Boas, des fonds pour créer des *Archives of Folk and Primitive Music* à l'université de Columbia incluant ses propres collectes et celles de collègues. Ces fonds formeront la base des *Archives of Traditional Music* qu'il fondera dans les années 1940 à l'université de Bloomington¹³³.

Robertson collabore également avec Carleton Sprague Smith, musicologue spécialiste des musiques hispaniques et brésiliennes ayant travaillé dans de nombreuses bibliothèques et institutions muséales, grâce à qui elle découvre des manuscrits de musiques missionnaires à la bibliothèque de Stanford¹³⁴. Smith est directeur de la Division Musique de la *New York Public Library* de 1931 à 1959 – en 1941 il y instaurera la *Music Americana Collection*. En 1931, il participe à la fondation de la *Music Library Association* qu'il préside de 1936 à 1938¹³⁵.

Son interlocuteur privilégié pour les questions d'archivage des données, en particulier des enregistrements de terrain, est Harold Spivacke, directeur de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès. En tant que co-sponsor du CFMP, la Division Musique recevra tout au long du projet des copies des quelques deux cent disques

132 « Ultimately, then, the American people will be more conscious of the possibilities of the democratization and enrichment of our culture. », *Ibid.*

133 « Archives of Traditional Music », *Indiana University Bloomington* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.indiana.edu/~libarchm/index.php>. Consulté le 9 juin 2018.

134 S. Robertson à H. Spivacke, 5 août 1938, *California Gold*.

135 E. Pace, « Carleton Sprague Smith, Scholar, Is Dead at 89 », *New York Times*, 21 septembre 1994. URL : <https://www.nytimes.com/1994/09/21/obituaries/carleton-sprague-smith-scholar-is-dead-at-89.html>. Consulté le 27 mars 2018 ; J. Shepard, « The Legacy of Carleton Sprague Smith: Pan-American Holdings in the Music Division of the New York Public Library for the Performing Arts », *Notes*, vol. 62, n° 3, 2006.

collectés par Robertson accompagnés de fiches d'indexation fournies vierges à Robertson au début du projet¹³⁶. La production de ces fiches constitue l'une des étapes les plus importantes du traitement des données que Robertson délègue aux sténographes du projet après avoir mis au point avec Spivacke la manière dont elles doivent être remplies.

Leurs échanges de réflexions sur la manière la plus adéquate d'indexer et cataloguer les enregistrements de terrain remontent à l'hiver 1936, lorsque Robertson avait mis de l'ordre dans les piles de disques non traitées des Lomax. Dès la confirmation du soutien de la Division Musique en août 1938, elle écrit à Spivacke pour lui demander une copie de l'article sur le catalogage des enregistrements de *folk music* qu'il avait présenté lors d'une conférence de l'*American Library Association* en juin 1937¹³⁷. S'il n'y cite pas Robertson, il est évident que les réflexions qu'il propose résultent pour partie de leurs échanges et du prototype de classement développé par Robertson en 1936¹³⁸.

Le catalogage des enregistrements en général en est alors encore à un stade expérimental. La *folk music* y prend un rôle pionnier :

L'absence de règles adaptées pour le catalogage de ces matériaux [enregistrements] a été portée à notre attention à la Bibliothèque du Congrès avec le développement de l'Archive of American Folk-Song. Par conséquent, une tentative d'établir certaines règles de procédure a été menée, et c'est à partir de cette tentative que la présente étude se développe¹³⁹.

Spivacke encourage les collecteurs et les archivistes à collaborer pour mettre au point un système interopérable. Alors que lui et Robertson réfléchissent à la manière de remplir les fiches d'indexation, Archer Taylor, qui devient professeur de folklore et littérature germanique à Berkeley en 1939, réfléchit aux mêmes questions pour ses

136 Cf : annexe V.xi. « Exemple de fiches d'indexation réalisées dans le cadre du CFMP ».

137 H. Spivacke, « The Cataloging of Folk-Song Records », *Notes*, n° 5, 1937.

138 Cf : Chapitre 6, partie II pour ses débats avec Seeger et Spivacke au moment de son intervention sur les collections des Lomax.

139 *Ibid.*, p. 9.

collectes de proverbes et énigmes et travaille alors à la mise au point d'un catalogue analytique de *folk song* ; Robertson échangera également avec lui durant le CFMP¹⁴⁰.

Le premier problème, dans le cas d'enregistrements, est de définir quelle unité physique sera considérée par les archivistes comme l'objet du catalogage :

Dans les pratiques régulières de bibliothèque, cette unité physique est le livre et il a d'abord semblé logique de considérer le disque individuel comme son équivalent¹⁴¹.

Cependant, comme le souligne Spivacke, les disques contiennent plusieurs pistes qui parfois n'ont pas de rapport les unes avec les autres : un collecteur peut en effet utiliser une même face de disque pour graver des musiques collectées à différents endroits, auprès de différents informateurs. Il choisit donc de cataloguer chaque morceau séparément tout en produisant sur les fiches un système de collation permettant de localiser la présence physique du morceau sur tel ou tel disque, telle ou telle face et telle ou telle piste et d'indiquer aussi sa durée. Cette décision est prise, car, selon Spivacke : « l'intérêt de l'étudiant ou du profane sera axé sur le chant plutôt que sur le disque¹⁴² ».

Le problème suivant est celui de l'entrée principale de la fiche, problème qui découle de l'absence fréquente d'un auteur connu dans la *folk music*. En effet, les fiches d'indexation d'ouvrages indiquent en première entrée le nom de l'auteur, ce qui selon Spivacke et Robertson, qui le soulignait déjà en 1936, ne fonctionne pas dans le cas de la *folk music*, pour laquelle il est plus pertinent d'entrer le titre du morceau. Cette décision répond encore à une prise en compte des intérêts des chercheurs qui selon Spivacke ont alors plutôt tendance à étudier un morceau et ses variantes, que le répertoire musical d'un musicien, selon les modèles childien ou de musicologie comparée.

Le choix du titre pose néanmoins de nombreux problèmes, car un même morceau peut avoir plusieurs titres. Faut-il alors choisir un titre arbitraire qui sera

140 S. Robertson à H. Spivacke, 7 avril 1939, *California Gold*.

141 H. Spivacke, « The Cataloging of Folk- Song Records », *op.cit.*, p. 10.

142 « the interest of the student or the layman will be focused on the song rather than the disc. », *Ibid*.

attribué à toutes les versions d'un même chant, au détriment de celui donné par l'informateur ou le collecteur ? Cette solution n'est pas satisfaisante, car elle n'est pas assez rigoureuse et risque de porter préjudice aux chercheurs souhaitant étudier les variations des paroles d'un même chant. Il n'est pas non plus possible d'entrer un titre différent pour chaque version, car il serait alors difficile de localiser les différentes variantes. Spivacke formule une solution alternative fondée sur les propositions de Robertson en 1936 que celle-ci adopte pour les fiches du CFMP. Cette solution consiste à produire une double entrée : l'une reprend le titre « standard » d'un chant, tel qu'indexé dans les recueils faisant autorité – il cite ceux de Sharp et de Child – et l'autre indique le titre donné par l'interprète : « De cette façon, le catalogue peut devenir un instrument bibliographique de la plus haute importance pour l'étudiant en *folk songs*¹⁴³ »¹⁴⁴.

Cette méthode d'indexation explique en partie pourquoi Robertson met en place un projet de recherche bibliographique et d'inventaire des chants publiés dans des recueils en Californie. Elle produit ainsi une base de référence à laquelle comparer les versions collectées sur le terrain, pour notamment indiquer un éventuel titre standard sur les fiches¹⁴⁵. La relation entre le titre standard et la version enregistrée doit également apparaître sur la fiche d'indexation par des expressions comme « variante de », « seulement les paroles » ou « seulement la mélodie » en commun¹⁴⁶.

Les entrées suivantes sont destinées à la première ligne des paroles des chants, au nom de l'interprète, du collecteur, au lieu et à la date de l'enregistrement : « « Le lieu et la date doivent être indiqués avec une grande précision car ils sont de première importance pour l'étudiant¹⁴⁷. ». L'importance donnée au contexte de collecte sur les

143 « In this way, the catalog may become a bibliographical instrument of the greatest importance to the student of folk-songs. », *Ibid.*, p. 12.

144 Cf : annexe V.xi.

145 S. Robertson, « Statement of Accomplishment :A Study of California Folk Music », Sidney Robertson Cowell Collection, Box 7, Folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

146 « variant of » ; « text only » ; « melody only », H. Spivacke, « The Cataloging of Folk- Song Records », *op.cit.*, p. 13.

147 « The place and date should be given in great detail because those are of prime importance to the student. », *Ibid.*, p. 12.

fiches descriptives de Spivacke n'atteint cependant pas le degré de finesse des notes de collectes de Robertson : pas de mention des tiers présents par exemple.

En plus des fiches d'indexation individuelles, Spivacke recommande la création d'un catalogue. Il renonce cependant à proposer immédiatement un appareillage complet de catégories suggérant simplement l'emploi de la race, de la localité et de la langue, tout en soulignant que toute catégorisation est arbitraire et dépendante d'une autorité – bibliothécaire ou collecte – donnée¹⁴⁸.

Les choix de Spivacke, s'ils sont établis en concertation avec Robertson et quelques autres collecteurs¹⁴⁹, en disent long sur ce que les archivistes et bibliothécaires perçoivent des intérêts de recherches des collecteurs et folkloristes. A la fin des années 1930, il voit le champ d'étude de la *folk music* comme encore empreint de la démarche childienne et dominé par une approche diffusionniste et comparative, bien qu'une volonté de prise en compte du contexte et de la parole de l'informateur se fasse jour.

Dans le rapport d'avancée du CFMP du 20 juillet 1939, Robertson indique que son équipe a déjà réalisé cinq cents fiches d'indexation correspondant à cinq cents morceaux enregistrés¹⁵⁰. A la fin du projet, ce nombre sera quasiment doublé¹⁵¹.

La mise au point de méthodes d'indexation et de catalogage pour la *folk music* ne se limite pas aux seules dimensions textuelles et contextuelles des chants, Robertson, dans la lignée d'autres spécialistes de *folk music*, tente aussi de mettre au point avec son assistante, Sivart Poladian, un système de classification mélodique¹⁵².

148 H. Spivacke, « The Cataloging of Folk- Song Records », *op. cit.*, p. 14.

149 En particulier Archer Taylor.

150 S. Robertson, « *Report on Work in Progress, California Folk Music Project* », July 20, 1939, Carton Ctn. 1, California Folk Music Project Records, The Music Library, Berkeley, California.

151 S. Robertson, « Statement of Accomplishment : A Study of California Folk Music », *op. cit.*

152 Cf : annexe IV.iii. « Transcription textuelle et mélodique du morceau 'Menino Jesus a Lapa' par S. Robertson pour le CFMP. » pour un exemple du type de transcription réalisée à partir des enregistrements pour mener à bien ce projet de classification mélodique.

Des générations d'étudiants ont pris l'habitude de traiter les *folk-songs* presque exclusivement d'un point de vue littéraire. La mélodie a jusqu'ici occupé une position subordonnée. Cependant, en cataloguant des *folk-songs* enregistrées, ce point de vue ne peut être retenu¹⁵³.

Robertson et Poladian testent les méthodes de plusieurs musicologues européens et américains avant de créer leur propre système de classification¹⁵⁴. La recherche de méthodes de classification mélodiques a en effet débuté au tournant du XXe siècle, dans le cadre de la naissance de la musicologie comparée. La mise au point d'un système de classification mélodique apparaît en effet aux musicologues comme indispensable pour étudier la diffusion et les variations des morceaux dans le temps et l'espace.

Robertson mentionne les méthodes de classification de Hans Mersmann, musicologue allemand spécialiste de Nouvelle Musique et de folklore et fondateur en 1916 de la *Musikarchiv der Deutschen Volkslieder* de Berlin¹⁵⁵, et celle mise au point par le finlandais Ilmari Krohn, reprise et adaptée par Béla Bartók et Zoltán Kodály au début du XXe siècle et plus tard par Herzog¹⁵⁶. Ce système consiste à identifier différentes familles de morceaux en mettant en évidence les similarités des contours mélodiques par un double système de comparaison prenant en compte les notes et le rythme¹⁵⁷. Bartók emploie cette méthode dans l'objectif de découvrir lesquels des morceaux de sa collection relèvent d'un répertoire indigène et lesquels sont le résultat d'emprunts plus récents¹⁵⁸.

Dans les années 1930, plusieurs folkloristes américains se penchent sur la question des variantes mélodiques et recherchent des méthodes pour les classer. Robertson et Poladian mentionnent notamment les travaux de Sigurd Bernhard Hustvedt, professeur de folklore comparé à l'université de Los Angeles, qui a publié en

153 H. Spivacke, « The Cataloging of Folk- Song Records », *op.cit.*, p. 15.

154 P. Hanna, P. Ferraro, M. Robine et al., « Recherche de documents musicaux par similarité mélodique, Abstract », *Document numérique*, vol. 11, n° 3, 2008. ; P.V. Bohlman, *Central European Folk Music: An Annotated Bibliography of Sources in German*, New York : Garland Pub., 1996, p. 53.

155 F. Schieri, « Mersmann, Hans », *Neue Deutsche Biographie* [site internet], *Band 17*, 1994. URL : <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116905026.html#ndbcontent>. ; W. Suppan, « The German Folksong Archive : Fiftieth Anniversary », *Folklore and Folk Music Archivist*, Vol. 7, No. 2, 1964.

156 A. Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók*, ; New York : University Press, 2001, p. 35.

157 *Ibid.*, p. 36.

158 *Ibid.*, p. 35.

1936 un index mélodique pour les ballades childiennes¹⁵⁹. Robertson communique également avec un jeune professeur du département d'anglais de Berkeley, Bernard H. Bronson¹⁶⁰ qui lui aussi s'intéresse aux mélodies des ballades childiennes et étudie les variations des textes en relation avec les variations mélodiques. Le fait que parmi les collègues de Robertson travaillant à un système de classification mélodique deux soient des professeurs de folklore de formation littéraire témoigne de l'entrée des paradigmes de la musicologie comparée dans l'étude des ballades et *folk-songs*. Comme le soulignera Bronson en 1942 :

La ballade traditionnelle est un chant. Pour étudier cette forme correctement il faut donc se préoccuper, à la fois pour une pleine compréhension et une véritable appréciation, de la musique aussi bien que des paroles des ballades. Il a fallu plus d'un siècle et demi à un axiome si évident pour gagner la reconnaissance générale – un retard qui ne fait aucun crédit à la sur-spécialisation de l'érudition moderne dans les domaines de la musique et de la littérature¹⁶¹.

La méthode de classification de Robertson et Poladian est fondée sur une comparaison des notes tombant sur des accentuations rythmiques (tons forts) :

J'avais découvert que les tons accentués dans une mélodie étaient généralement stables à travers toute une famille de variantes ; les variations ont généralement lieu entre les accents¹⁶².

La classification mélodique de Robertson et Poladian sert à indexer les morceaux collectés, mais aussi à comparer les enregistrements de terrain avec des mélodies publiées dans des recueils pour voir si des variations mélodiques sont occasionnées par la diffusion des morceaux :

En ce qui concerne les mélodies espagnoles-californiennes, je pense que nous pourrions étendre à profit le travail [de comparaison] à des matériaux d'Amérique du Sud et d'Amérique centrale, et peut-être même d'Espagne si

159 A. Taylor, « Sigurd Bernhard Hustvedt (1882-1954) », *Western Folklore*, vol. 14, n° 1, 1955.

160 S. Robertson, « Report on Work in Progress : California Folk Music Project », *op. cit.* ; S. Robertson à C.H. Kerst, 25 octobre 1989, Sidney Robertson Cowell Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

161 B.H. Bronson, « Professor Child's Ballad Tunes », *California Folklore Quarterly*, vol. 1, n° 2, 1942, p. 185.

162 S. Robertson à C.H. Kerst, 25 octobre 1989, *op. cit.*

nous pouvons trouver des matériaux en relation, afin de détecter les caractéristiques particulières des Amériques et de la Californie, s'il y en a¹⁶³.

Les résultats de leur étude comparative sur les musiques hispaniques collectées par Robertson en Californie montre finalement qu'il n'y a généralement pas de lien évident avec les musiques d'Espagne et d'Amérique latine : les musiciens d'origine espagnole ou mexicaine de Californie jouent d'après Robertson un répertoire principalement composé de musiques « populaires » de la fin du XIXe siècle influencées par l'opéra italien¹⁶⁴. Cette étude comparée, inspirée du courant diffusionniste, lui permet ainsi de découvrir ce qui avait échappé à Lummis quarante ans auparavant¹⁶⁵.

Robertson choisit également un système de classification pour les dessins et photographies d'instruments de musique réalisés durant le projet : celui de Sachs et Hornbostel composé de quatre grandes familles fondées sur la manière dont le son est produit : les cordophones, les membranophones, les aérophones et les idiophones¹⁶⁶. Sachs s'installe aux États-Unis au début des années 1930, de 1937 à 1953 il enseigne à l'université de New York et travaille aussi à la *New York Public Library*. En 1939, Robertson envie Alan Lomax qui suit certains de ses séminaires¹⁶⁷.

Pour avoir accès aux travaux de Sachs et d'autres musicologues germanophones, ou plus occasionnellement russophones et francophones, Robertson tire profit du multilinguisme de certains de ses employés auxquels elle assigne la tâche de traduire une vingtaine d'articles, dont la majorité a été publiée dans la revue de la société internationale de musique (*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*) publiée à Leipzig entre 1899 et 1914¹⁶⁸.

La duplication des matériaux collectés fait également partie intégrante du projet du CFMP. Cet aspect du traitement des données témoigne de la modernité technique du

163 S. Robertson à G. Herzog, 8 novembre 1938, *California Gold*.

164 S.R. Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*

165 Cf : Chapitre 2, sous-partie I.

166 M.B. Le Gonidec, « La classification organologique Sachs/Hornbostel », *op. cit.*

167 S. Robertson à H. Spivacke, 6 avril 1939, *op. cit.*

168 Pour la liste complète des articles traduits cf : « Inventory of the California Folk Music Project records, 1938-1942 », *op. cit.*

projet. Robertson réalise elle-même des copies de tous ses disques de terrain, à l'aide de sa machine presto et d'une machine enregistreuse mise à disposition par l'université¹⁶⁹. Elle continue à se former à l'usage de la machine enregistreuse en récoltant des conseils auprès de son frère, ingénieur à Disney Land, et auprès d'employés de la Paramount et débat régulièrement avec Alan Lomax et Spivacke du choix le plus adéquat entre les disques en aluminium et ceux en acétate¹⁷⁰.

Elle organise également un programme de copie de manuscrits et recueils de chant par des procédés de reprographie (photostat) et de micro-filmage¹⁷¹. Ces deux techniques de reproduction ont été développées au tournant du siècle, mais ne commencent à être employées systématiquement dans les bibliothèques que plus tardivement : dans les années 1910-1920 pour le photostat et dans les années 1920-1930 pour le microfilm¹⁷². Sur ce sujet, Robertson demande fréquemment conseil à Binkley qui est alors à la tête du *Joint Committee on Materials for Research Records* du *Social Science Research Council*, fondé en à New York 1923¹⁷³. Binkley est un des grands promoteurs de la technique du microfilm, outil permettant de produire à bas coût des copies qui permettront de diffuser largement les données issues d'archives ou de bibliothèques : « Une opportunité s'offre à nous pour localiser, décentraliser et démocratiser la culture. L'opportunité ne doit pas être perdue¹⁷⁴ ». Robertson partage visiblement ses aspirations¹⁷⁵.

169 Cf : annexe 5.v. pour une photographie de S. Robertson copiant des disques du CFMP à Berkeley.

170 S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *op. cit.*

171 Pour la liste complète des ouvrages copiés par le CFMP cf : « Inventory of the California Folk Music Project records, 1938-1942 », *op. cit.*

172 C. Jungen, « Des archives pour quelle histoire ?...Ou du lien entre une machine à microfilms et comment on fait de l'histoire », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 82, n° 2, 2006.

173 S. Robertson à R.C. Binkley, 10 novembre 1938, *op. cit.*

174 « We have before us an opportunity to localize, decentralize, and democratize culture. The opportunity must not be lost. », R.C. Binkley, « Notes on the Future Planning Problem of Federal Project No. One, Federal Writers' Projects and Historical Records Survey », communication donnée le 10 juillet 1936 lors de la conférence régionale de la HRS à Salt Lake City, Box 27, Joint Committee on Materials for Research Records, Manuscript Division, Library of Congress, Washington D.C.

175 P. Binkley, « 'The first time I ever pursued a folk singer on a raft': Sidney Robertson and John Stone », in *Robert C. Binkley, 1897-1940, Life, Works, Ideas* [site internet], 11 octobre 2013. URL : https://www.wallandbinkley.com/rcb/2013/10_11_the-first-time-i-ever-pursued-a-folk-singer-on-a-raft-sidney-robertson-and-john-stone.html. Consulté le 10 juin 2018.

Le *film-book* de onze-mille pages produit par le CFMP contient environ cent vingt-cinq titres, dont des copies de trente-deux manuscrits de la Mission San Antonio découvert par Carleton Sprague Smith à la bibliothèque du musée de Stanford, la bibliothèque musicale de William Broderson, compositeur et professeur de musique du Calaveras County dans les années 1860, ainsi que divers recueils et partitions de la bibliothèque Bancroft, de la bibliothèque publique de San Francisco et de sa collection personnelle¹⁷⁶. Cette activité de localisation et de copie de recueils semble inspirée du projet d'édition et de publication développé par Herzog et Halpert au FTP quelques années auparavant¹⁷⁷.

Robertson tente également de réaliser des copies des cylindres enregistrés par Lummis au début des années 1900. Elle se rend en juin 1939 au *Southwest Museum* de Los Angeles où ces derniers sont conservés et récolte des conseils techniques sur la copie de cylindres auprès de l'anthropologue Frances Densmore, qui avait utilisé ce médium sur le terrain. Malgré leurs efforts, Robertson et sa collègue Eleanor Hague devront renoncer à ce projet en raison de la trop mauvaise qualité des cylindres de Lummis¹⁷⁸.

La seule publication du CFMP est la « Check List of California Songs », liste de chants faisant référence à la Californie dans leurs paroles, indexés par titre et première ligne de texte, sélectionné dans quarante-neuf recueils et cinq cent feuilles de chant publiés entre 1851 et 1892 dans la région de San Francisco et Sacramento. La préparation de cette liste permet à Robertson de confronter les versions (paroles et mélodie) publiées et les versions enregistrées sur le terrain et de faire ses fiches d'indexation. Elle indique que ce document sera utile pour les « collecteurs de *folk song* étudiant la migration de la musique¹⁷⁹ ».

176 « Inventory of the California Folk Music Project Records, 1938-1942 », *op. cit.*

177 W.F. McDonald, *Federal Relief Administration and the Arts; the Origins and Administrative History of the Arts Projects of the Works Progress Administration*, Columbus : Ohio State University Press, 1969, pp. 515-517.

178 S. Robertson à A. Elkus, 13 avril 1938, *California Gold*.

179 « folk song collectors studying migration of music. », S. Robertson à Mme Van Sicklen, 28 février 1938, *California Gold*.

Un second projet de publication qui ne verra finalement pas le jour, suite à l'interruption brutale des financements, visait la transcription et l'annotation des textes et mélodies de chants anglophones collectés sur le terrain. Un projet similaire avait été également lancé pour les chants et danses portugais, mené par Avila¹⁸⁰.

L'analyse des méthodes de collecte et de traitement des données du CFMP met en évidence la grande diversité du réseau intellectuel de Robertson et la combinaison de différentes approches scientifiques. Les méthodes de collectes, de nature empiriste, sont influencées par les approches anthropologiques tant du relativisme culturel de l'école boasienne que du fonctionnalisme construisant une culture comme un objet cohérent dont les différents éléments s'informent mutuellement, ce qui interdit d'en extraire des traits ou phénomènes, comme par exemple la musique, sans prise en compte du contexte global. Robertson accorde une attention particulière à la fonction sociale des pratiques musicales de ses informateurs.

Du côté de la musicologie comparée, champ disciplinaire très influent dans le CFMP, l'approche diffusionniste supprime les représentations évolutionnistes qui dominaient auparavant les champs du folklore et de la musicologie. Plutôt que de chercher à mettre évidence les stades d'évolution des musiques, Robertson entend documenter les processus de diffusion, les échanges entre les transmissions écrites et orales, en s'émancipant autant que possible des critères d'authenticité *antiquarian* ; nous verrons cependant qu'elle tend à conserver certains de ces critères, en particulier ceux de la transmission orale et de l'ancienneté, comme critères de valeur des musiques, même s'ils perdent de leur importance.

Les éléments d'ingénierie sociale, omniprésents dans le programme de la RA, se font plus discrets au CFMP, dont l'objectif est avant tout scientifique. Son passé d'éducatrice progressiste et de travailleuse sociale reste cependant palpable dans son attachement à faire de la collecte un outil de sociabilité. La tension chez Robertson entre ces deux domaines et celui de la recherche empirique est bien identifiée par Robertson qui cite la réaction de l'un de ses contacts, Augustus D. Zanzig, musicien et auteur

180 S. Robertson, « Statement of Accomplishment », op. cit.

influent de recueil de chants récréatifs : « Il m'a dit : fais attention, ma fille, ou tu vas te transformer en savante ! Ce qui m'a amusée, car les savants semblent me considérer comme un peu entachée par les approches de la *recreation* et de l'éducation progressiste¹⁸¹. »

Dans les domaines techniques (enregistrement, copies de données bibliographiques et archivage) l'approche du CFMP est là aussi d'une nature très moderniste, ce qui l'inscrit dans la culture technophile du New Deal.

Enfin, le CFMP, par la part importante donnée à la collecte de musique non-anglo-américaine, partage les mêmes enjeux de représentation pluraliste que d'autres projets de collecte du New Deal, en particulier le *Florida Folk Music Project* et les collectes dans le Nouveau-Mexique, et en montre aussi les limites. La dernière sous-partie de ce chapitre, et de cette thèse, sera consacrée à l'analyse des enjeux de représentation de la nation sous-jacents dans le CFMP.

III. L'État et l'Union. *California Folk Music* et *American Folk Music*.

Dans les années 1930, San Francisco est connu pour sa vie culturelle moderniste et cosmopolite, et les villes de la *Contra Costa* – Berkeley, Oakland, Richmond, Concord, Alameda, Pittsburg et Brentwood – où Robertson collecte abondamment, sont devenus de grands centres industriels (agro-alimentaire, chemin de fer, automobile) attirant de plus en plus de migrants venus d'Europe, du Moyen Orient, d'Asie, mais aussi d'autres recoins des États-Unis¹⁸².

181 « He said: Look out, child, or you'll turn into a scholar! which, considering that scholars seem to consider me a little tainted by recreation and prog. educ. notions, tickled me. », S. Robertson à C. Seeger, 29 juin 1938, *California Gold*.

182 Dans les années 1930, un peu moins d'un quart de la population de plusieurs grandes villes de la *Contra Costa* sont des immigrants d'origine européenne (« foreign-born white ») de première génération, entre un et deux pour cent sont Noirs-Américains et environ 2 pour cent sont « Chinese et Japanese ». M.S. Johnson, *The Second Gold Rush: Oakland and the East Bay in World War II*, Berkeley : University of California Press, 1993, p. 15.

Avec son terrain nord-californien, Robertson se retrouve confrontée aux mêmes problèmes de définition que les premiers inventeurs de l'*American folk music*, mais contrairement à la Californie de Lummis, construite comme lieu de sauvegarde d'une tradition relativement homogène héritée des premiers colons espagnols, la *California Folk Music* que propose Robertson inclut de nombreux groupes ethniques. Elle devra donc construire l'homogénéité de son objet autrement que par la race, l'ethnicité, ou même la langue.

L'objectif de cette sous-partie sera aussi de déterminer si une représentation de l'américanité est en jeu dans le CFMP, et si oui, quel en est le modèle et fait-il l'objet d'un consensus.

III. 1. « en Californie, les 'pionniers' ou les 'Forty Niners' sont un fétiche historique¹⁸³ » : préserver un anglo-centrisme consensuel.

Au moment du montage administratif du CFMP, Robertson a déjà pour objectif d'inclure des musiques non anglo-américaines à son projet. Elle doit cependant prendre en compte les opinions de certains de ses collègues et surtout de ses sponsors pour qui l'inclusion de tels matériaux n'est pas forcément légitime :

S'il te plait n'utilise pas le terme *American traditional music* parce que j'essaie de garder la description du projet suffisamment large pour inclure les Coréens d'Henry, les Islandais, etc., et nos Basques. Par contre, les clubs locaux ne sont pas fous des « étrangers », alors je laisse le mot « américain » partout et j'espère ne pas me faire attraper¹⁸⁴!

Elle exprime à Seeger ces difficultés en lui demandant de ne pas employer le qualificatif d'américain. Collecter auprès de groupes ethniques non-anglophones est une chose, les intégrer à une définition de l'américanité en est une autre.

183 « in California the historical fetish is 'pioneers' or 'Forty Niners' », S. Robertson à G. Herzog, 12 février 1938, *op. cit.*

184 S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *op. cit.*

L'obtention du soutien de clubs locaux comme celui de la *Society of California Pioneers* – dont l'objectif de la fondation en 1850 est de « promouvoir les intérêts et perpétuer la mémoire des fondateurs de ce nouvel Etat¹⁸⁵ » – impose à Robertson la nécessité de présenter son projet sous l'angle de la préservation des musiques des premiers colons anglo-américains, ce qui exclut non seulement les groupes ethniques, mais aussi les migrants arrivés plus récemment d'autres régions des États-Unis et dont l'installation en Californie est souvent perçue avec méfiance par les Californiens « de souche »¹⁸⁶. Dans sa correspondance avec le secrétaire de la *Society of California Pioneers*, Robertson choisit de définir son projet en substituant aux catégories ethniques, qu'elle emploie dans d'autres contextes, des catégories socio-professionnelles :

Aucun efforts réel n'a été fait, autant que je sache, pour recueillir les chants chantés par les bûcherons du Nord, les marins de la côte, les mineurs, etc. Je suis parfaitement sûre que les chants apportés par les pionniers des années 70 et 80 peuvent être mis au jour, avec un peu de persistance¹⁸⁷.

Ce choix de présentation est le résultat d'un compromis visant un consensus, alors même qu'elle avoue à Herzog : « personnellement, je ne suis pas vraiment enthousiasmée par les pionniers¹⁸⁸ ».

Même lorsque – comme dans son compte rendu à une journaliste du *Los Angeles Times* – elle donne une représentation plus complète de son projet en y incluant les musiques des divers groupes ethniques qu'elle souhaite documenter, Robertson accorde une préférence aux pionniers anglo-américains de la ruée vers l'or des années 1840, quitte à aller à rebours de l'histoire en exposant dans un deuxième temps seulement les musiques des « descendants des aristocrates de la période pré-mexicaine¹⁸⁹ ». Elle

185 « advances the interests and perpetuate the memory of the founders of this new state », « HOME », *Society of California Pioneers* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.californiapioneers.org/>. Consulté le 6 mai 2018.

186 P. La Chapelle, *Proud to be an Okie: Cultural Politics, Country Music, and Migration to Southern California*, Berkeley : University of Press, 2007.

187 S. Robertson à H.P. Van Sicklen, 28 février 1938, *op. cit.*

188 « I do not personally get much excited about pioneers. », S. Robertson à G. Herzog, 12 février 1938, *op. cit.*

189 « descendants of the aristocrats of the pre-Mexican era », S. Robertson à I.M. Jones (*LA Times*), 29 mars 1938, *op. cit.*

présente cependant ces derniers en amont des musiciens anglo-américains arrivés plus récemment en Californie suite à la ruine des régions agricoles du Mid-West, ce qui laisse supposer que les musiques hispaniques californiennes d'avant l'époque mexicaine sont alors plus légitimement associées à la représentation de la culture *folk* californienne, aux yeux du grand public et de certains de ses collègues, que les musiques anglo-américaines relevant d'un terroir régional externe à la Californie.

Il n'y a pas qu'auprès des médias s'adressant à des non-spécialistes du champ et aux clubs locaux que Robertson prend garde à maintenir une forme d'anglo-centrisme ; ses échanges avec une partie de ses collègues chercheurs et collecteurs montrent un souci similaire.

Alors qu'elle dévoile à Herzog et Seeger sa stratégie : « Nous devons bien sûr fréquemment jouer sur les 'pionniers' et les 'forty-niners'¹⁹⁰ », elle est plus prudente avec Spivacke et Alan Lomax dont l'association à l'*Archive of American Folk Song*, et son approche encore très anglo-centrée, l'encourage à mettre en avant les matériaux anglo-américains y compris, à ce niveau fédéral, ceux des non-Californiens de souche :

Les matériaux disponibles ici incluent des chanteys et d'autres chants de la mer ; quelques chants de mineurs ; un bon nombre de chanteurs hauts en couleur des camps de bûcherons ; des chants apportés par les travailleurs migrants qui ont été chassés d'Oklahoma par la sécheresse, par la poussière du Dakota du Sud et évacués du Texas par les tracteur ; quelques vieilles ballades écossaises et anglaises ; et une grande quantité de matériaux très beaux et intéressants d'origine européenne et orientale [...]¹⁹¹.

Familière des engagements politiques progressistes, voire radicaux, de Spivacke et d'Alan Lomax, elle ne leur cache pas son intérêt pour les chants des travailleurs migrants, chants qui seront d'ailleurs collectés dans les camps FSA en 1939 pour le compte de cette agence par Margaret Valiant, puis en 1940-1941 par les collecteurs indépendants Charles L. Todd et Robert Sonkin qui bénéficieront du programme de prêt du matériel de l'AAFS¹⁹². Si elle ne trouve pas l'occasion d'y collecter, Robertson

190 « Of course we'll have to play up « pioneers » and « Forty-Niners at a great rate », S. Robertson à C. Seeger, 13 février 1938, *op. cit.*

191 S. Robertson à H. Spivacke, 19 mars 1938, *op. cit.*

obtient de Tom Collins, directeur d'un camp de la FSA, une copie de paroles de chants de migrants¹⁹³.

La manière dont elle présente son objet à Alan Lomax au début de l'année 1938 suggère qu'elle le considère, contrairement à Seeger ou Herzog, comme encore très influencé par l'anglo-centrisme et la vision primitiviste du *folk* américain de son père, John Lomax :

Nous proposons de collecter des chants traditionnels et de la musique de Californie du Nord, parmi les descendants des premiers colons californiens dans le comté montagneux de Siskiyou par exemple. Et s'il y a des traces de chants chantés par et à propos de Forty Niners encore vivants, je suis déterminée à les trouver. Il y a ensuite des Basques et des Islandais qui chantent, etc., dont la musique est d'un grand intérêt¹⁹⁴

Elle craint à la fois de ne pas obtenir le soutien de la Bibliothèque du Congrès si elle met trop en avant la dimension multi-culturelle de son projet et de ne pas entrer dans leur définition épistémologique du *folk*. Elle demande en effet aux deux hommes de lui indiquer quels sont les critères de l'AAFS définissant les « *traditional singers*¹⁹⁵ » en opposition à des chanteurs plus éduqués comme ceux qu'elle avait eu l'occasion de collecter à la RA (elle cite le Dr. McIntosh de Cabondale, Illinois, comme exemple de chanteurs non traditionnels). Elle souhaite savoir si des chants peuvent être enregistrés « pour leur intérêt propre¹⁹⁶ » ou s'ils doivent avoir un statut considéré comme *folk* de par le profil sociologique du chanteur ; on devine entre les lignes que cela implique un niveau d'éducation faible, un mode vie relativement isolé et un apprentissage oral des chants plutôt qu'à partir de sources écrites, enregistrées ou radiodiffusées. La réponse d'Alan Lomax est assez équivoque :

192 « The Charles L. Todd and Robert Sonkin Collecting Expedition - Voices from the Dust Bowl: the Charles L. Todd and Robert Sonkin Migrant Worker Collection, 1940-1941 » Digital Collections, Library of Congress [site internet] [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/collections/todd-and-sonkin-migrant-workers-from-1940-to-1941/articles-and-essays/the-charles-l-todd-and-robert-sonkin-collecting-expedition/>. Consulté le 10 juin 2018.

193 « Inventory of the California Folk Music Project records, 1938-1942 », *op. cit.*

194 S. Robertson à A. Lomax, 14 février 1938, *op. cit.*

195 *Ibid.*

196 « for their own sake », *Ibid.*

Il est bien-entendu préférable d'enregistrer des *folksongs* venant de *folk singers*, mais faute de *folk singers*, les *folk songs* restent importantes¹⁹⁷.

L'emploi par Alan Lomax du terme très récent de « *folk-singers* » renvoie à la construction de la figure du chanteur de *folk songs* par les popularisateurs, catégorie d'inventeurs de la *folk music* dont lui et son père font partie¹⁹⁸. Nous avons vu que dans les faits elle ne se sent pas tenue de maintenir ces critères dans sa collecte, en particulier en ce qui concerne les modes de transmission, puisque des chants appris de disques ou de la radio lui semblent pertinents.

Les précautions de Robertson s'avèrent fondées, en tout cas en ce qui concerne Spivacke. En effet, la réaction de ce dernier suite à un courrier où elle détaille ses collectes de musiques islandaises et hispaniques et ses perspectives de collecter des « odd bits of Armenian, Assyrian, and Basque stuff¹⁹⁹ » indique qu'il est attaché à une approche anglo-centrée :

Les matériaux que vous décrivez sont très intéressants, mais s'il vous plaît, ne négligez pas les chants d'origine anglo-saxonne qui peuvent être disponibles sur ce territoire. Y a-t-il des chants de mineur encore chantés²⁰⁰?

Spivacke refera à maintes reprises des recommandations similaires. Ainsi, tout en indiquant ne pas avoir « d'objections pour les groupes de langue étrangère²⁰¹ », il rappellera à Robertson en octobre 1938 : « N'oubliez pas les chants américains car nous n'en avons pas qui proviennent de cet Etat²⁰² », « American songs » signifiant ici chants en langue anglaise. A nouveau, en mai 1939, il lui demandera de ne pas sur-documenter les musiques religieuses – celles collectées par Robertson sont principalement hispaniques et russes – et de se pencher sur les « folk-songs brought from the East²⁰³ ». L'anglo-centrisme de Spivacke est ainsi couplé avec une représentation de la *folk music* plaçant à la marge, voire excluant, les musiques religieuses.

197 A. Lomax à S. Robertson, 18 février 1938, *California Gold*.

198 Cf : chapitre 3 et 5.

199 S. Robertson à H. Spivacke, 5 août 1938, *op. cit.*

200 H. Spivacke à S. Robertson, 10 août 1938, *California Gold*.

201 « no objections to foreign language groups », H. Spivacke à S. Robertson, 20 octobre 1938, *California Gold*.

202 « Do not forget the American songs because we have no such material from this state », *Ibid.*

203 H. Spivacke à S. Robertson, 15 mai 1938, *California Gold*.

Tout au long du CFMP, Robertson maintiendra cette vigilance et tentera de satisfaire ses interlocuteurs concernés avant tout par la sauvegarde et la diffusion des musiques anglo-américaines tout en évitant de confondre dans les termes musiques anglophones et musiques américaines comme le fait Spivacke :

La WPA m'a demandé un bilan de la valeur des enregistrements déjà envoyés, et j'avais hésité à demander cette information [à Spivacke] avant d'avoir envoyé plus de matériaux en anglais... c'est à dire des chants en anglais²⁰⁴.

Un tel souci ne se pose pas avec Cowell et par extension les membres de la *New Music Society*, ni avec le département musique de Berkeley²⁰⁵ dont le modèle disciplinaire est tourné davantage vers la musicologie comparée que vers le folklore.

Si Alan Lomax choisit de s'éloigner de la vision restreinte de son père en allant collecter des chants de groupes ethniques dans l'Upper Midwest à la fin de l'année 1938, après avoir demandé des contacts et des conseils à Robertson, leurs échanges restent centrés sur les chants anglo-américains de l'époque de la ruée vers l'or, peut-être plus popularisables. En effet, en septembre 1939, Lomax demande à nouveau conseil à Robertson pour préparer une émission de radio consacrée aux chants de cette période héroïque. Il est alors chargé d'animer une série d'émissions pour le programme *American School of the Air* de la *Columbia Broadcasting Company*²⁰⁶. S'en suit une correspondance soutenue et l'envoi par Robertson d'une série de disques du CFMP documentant des chants de mineurs et de descendants des *Forty-Niners*.

A l'image de l'émission de radio de Lomax, les quelques publications à destination du grand public faisant directement ou indirectement suite au CFMP documenteront toutes exclusivement des musiques anglo-américaines, que cela soit le *Gold Rush Song Book* publié en 1942 par Robertson et Eleanora Black²⁰⁷ ou plus tard le

204 S. Robertson à A. Lomax, 1^{er} septembre 1939, *California Gold*.

205 S. Robertson à A. Elkus, 13 avril 1938, *op. cit.*

206 A. Lomax à S. Robertson, 1^{er} septembre 1939, *California Gold*.

207 E. Black, S.R. Cowell, *The Gold Rush Song Book : Comprising a Group of Twenty-Five Authentic Ballads as they Were Sung by the Men Who Dug for Gold in California During the Period of the Great Gold Rush of 1849*, San Francisco, Calif. : Colt Press, 1940. URL : <http://archive.org/details/goldrushsongbook00blac>. Consulté le 10 juin 2018. L'identité et la contribution – en dehors du dessin des partitions – d'Eleanora Black ne sont pas connues avec

disque *Wolf River Song*²⁰⁸ composé d'enregistrements réalisés auprès de la famille Ford-Walker par Robertson et publié en 1956 par le jeune label *Folkways*²⁰⁹.

III.2. Les catégories du *California Folk Music Project*.

Le maintien d'un anglo-centrisme consensuel se manifeste également, et peut-être surtout, dans le choix des catégories de classification des disques du CFMP.

Par commodité, la collection est divisée en deux parties. La série E consiste en des chants, des morceaux au violon et à l'harmonica, etc., par des interprètes dont la langue maternelle est l'anglais. La série M contient de la musique enregistrée par des interprètes des groupes de nationalité dont la langue maternelle est autres que l'anglais : Basques-espagnols, insulaires des Hébrides, Islandais, Finlandais, Norvégiens, Mexicains, Italiens, Siciliens, Croates, Dalmates, Hongrois, Espagnols-Californiens, Portoricains, Espagnols (Asturies), Arméniens, Arméno-Turcs, Portugais (Açores)²¹⁰.

En dépit de l'influence de la musicologie et de l'anthropologie fonctionnaliste qui aurait pu l'amener à des catégorisations par traits musicaux ou fonctions sociales, Robertson choisit de classer ses enregistrements en deux grandes catégories fondées sur la langue, ce qui indique une influence toujours importante du folklore littéraire et consécutivement d'une vision anglo-centrée s'appliquant même à des pièces instrumentales où la langue d'origine des musiciens n'est pourtant pas audible. Sa définition pose d'ailleurs problème, car elle classe des musiciens chantant en italien dans la catégorie M alors que leur fort accent américain semble indiquer que leur langue

précision. Il s'agit probablement de Ruth Eleanora Bosworth Black, une membre du réseau d'amis artistes de Carmel de Robertson.

208S. Robertson Cowell, « *Wolf River Songs* » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1956.

209 Le label *Folkways Records* sera créé en 1948 par Moses Asch à New York. Le label publie plus de deux mille disques entre sa fondation et la mort de Asch en 1986. L'année suivante, la collection de *Folkways Records* est rachetée par la *Smithsonian Institution*. Robertson publiera trois disques chez ce label : S. Robertson Cowell, *Wolf River Songs* et en 1957 *Songs of Aran Island*. S. Robertson Cowell, « *Songs of Aran* » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1957. URL : <https://folkways.si.edu/songs-of-aran/celtic-world/music/album/smithsonian>. Consulté le 10 juin 2018.; S. Robertson Cowell, « *Songs from Cape Breton Island* » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1955.; « *Moses Asch* », *Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage* [site internet], [s.d.]. URL : <https://folklife.si.edu/legacy-honorees/moses-asch/smithsonian>. Consulté le 10 juin 2018 ; I. Schulte-Tenckhoff, M. Asch, « De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways. Entretien avec Michael Asch », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, 2003.

210 S. Robertson Cowell, « *The Recording of Folk Music in California* », *op. cit.*, p. 12.

maternelle est l'anglais. Il y a donc confusion entre l'origine ethnique ou nationale et la langue parlée, ce dont témoigne aussi sa distinction entre différents groupes hispanophones, il est vrai de dialectes différents : « Spanish Basque », « Mexicans », « Spanish-Californians », « Puerto Ricans », « Spaniards (Asturias) ». Remarquons que les Britanniques non-anglophones sont classés dans la série M (Hebrides Islanders)²¹¹. Le choix de créer des catégories fondées sur la langue peut néanmoins renvoyer à une volonté de ne pas essentialiser les musiciens et leur musique en fondant leur distinction à l'aide de catégories autres que raciales. Le terme de « race » est d'ailleurs absent des écrits de Robertson sur cette période²¹², alors qu'elle l'employait encore à l'époque de la RA²¹³.

Le choix du terme de « *Minority* », auquel renvoie la catégorie « M », traduit une volonté de rompre avec la connotation négative du terme « *foreigner* », que Robertson emploie cependant, mais avec beaucoup de précautions, généralement entre guillemets et pour qualifier les langues plutôt que les origines des musiciens. Elle prend ainsi ses distances avec le terme traditionnellement employé par l'industrie du phonographe pour catégoriser tout ce qui ne relève pas d'un répertoire anglo-américain²¹⁴. Par le choix du terme « *Minority* » / « *Minorities* » elle se rapproche du modèle ayant conduit Henry Cowell à employer celui de « *Music of the World's People* » marqué par une volonté de respecter la diversité ethnique du pays et d'inclure dans la citoyenneté, et donc potentiellement dans l'américanité, des groupes non anglophones récemment immigrés. A la même époque, le terme de « *Minority* » commence aussi à être employé par des sociologues progressistes²¹⁵.

Les catégories « E » et « M » du CFMP montrent malgré tout le maintien d'une approche anglo-centrée dont nous n'avons pu déterminer avec certitude si elle est le

211 Comme c'était aussi le cas dans les *foreign records* de l'industrie phonographique. Cf : Chapitre 3, sous-partie II.

212 Elle ne parle qu'à une seule reprise de « my lovely racial minority groups » à Spivacke.

213 S. Robertson à A.J. Dombush, « American Gesture », 24 octobre 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 5, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

214 Cf : Chapitre 3, sous-partie II.

215 Par exemple : F.J. Brown et J.S. Rouček, *Our racial and national minorities: their history, contributions, and present problems*, New York, Prentice-Hall, inc., 1937.

reflet des propres biais de Robertson ou le résultat d'un compromis visant à satisfaire les attentes de ses collègues et du public ; certainement un peu des deux.

Son choix d'exclure du CFMP les musiques amérindiennes, noire-américaines et d'Asie pose le même problème d'interprétation. Robertson explique ces exclusions par des raisons d'ordre pratique. L'interruption brusque des financements n'aurait pas permis d'étendre le projet aux musiques des immigrés philippins, chinois, coréens, hawaïens et japonais. De plus, ces derniers par exemple sont selon elle bien documentés par des enregistrements commerciaux tant pour la musique strictement japonaise que pour les formes américanisées par l'influence notamment du jazz. Pour ce qui est des musiques amérindiennes, elles sont selon Robertson bien collectées par les anthropologues et les informateurs Amérindiens s'attendent à être payés, ce dont elle n'a pas les moyens. Toujours est-il que ces exclusions correspondent exactement au modèle des autres projets de collecte du New Deal, comme nous l'avons vu à travers le manuel de Botkin qui stipule que les Amérindiens n'entrent pas dans le champ du FWP, et plus généralement des définitions populaire comme académique de la *folk music* américaine.

Pour les Noirs-Américains, son choix est peut-être lié à leur faible présence en Californie²¹⁶, bien que ce type de critère n'entre pas en compte dans son choix de collecter ou non des musiques islandaises ou basques. Il est aussi probable que cette exclusion résulte de la sur-représentation des musiques des Noirs-Américains à l'AAFS, situation dont Robertson a fait état à plusieurs reprises²¹⁷.

L'exclusion des musiques amérindiennes du champ est fondée par Robertson sur des critères musicologiques et de division disciplinaire plutôt que raciaux, puisqu'elle inclut tout de même un groupe de chanteuses amérindiennes interprétant des chants religieux franciscains²¹⁸.

216 Dans le recensement de 1940 pour le comté de San Francisco, la catégorie « Negro » représente 0.80% de la population totale. « San Francisco County -- 1860-1940 Census data », Bay Area Census [site internet],[s.d.]. URL : <http://www.bayareacensus.ca.gov/counties/SanFranciscoCounty40.htm>. Consulté le 10 juin 2018.

217 Cf : Chapitre 6, sous-partie II.

218 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*, p. 17.

Robertson exprime le souhait de collecter les musiques de ces « Oriental Groups » : « Nous n'avons rien fait avec les groupes orientaux (Japonais, Chinois, Hindous) cette année, et j'attends avec impatience de le faire²¹⁹», mais sa collection ne contient aucune donnée relative à ces populations, à part des dessins de quatre instruments de musique chinois²²⁰. Les populations originaires d'Asie sont, particulièrement en Californie, victimes d'un racisme institutionnel – qui se manifestent notamment par des restrictions migratoires, le refus du droit à la citoyenneté et les pratiques de ségrégation²²¹ – qui peut avoir compliqué les projets de collecte. Au final, même les contacts coréens qu'elle tient de Cowell ne seront pas sollicités²²².

En 1942, elle appellera ses collègues à collecter les musiques de plusieurs groupes n'étant pas représentés dans la collection du CFMP ce qui suppose qu'elle les aurait collectés :

Les Chinois, les Japonais, les insulaires du Pacifique, les Américains du Sud et du Centre, les Perses, les Assyriens, les Syriens et les Juifs sépharades ont tous des matériaux importants à fournir et ne sont pas du tout représentés²²³.

Les travaux de Robertson et sa construction de la notion de *California Folk Music* sont ainsi marqués par une tension et des réajustements permanents entre son désir de produire une représentation empiriste la plus objective possible des *folk music* de Californie – ce qui passe par l'inclusion des musiques des « minorités » – et la nécessité de ménager l'opinion publique et celle de certains de ses collègues s'attendant à ce que les musiques anglo-américaine soient adéquatement représentées, c'est à dire restent dominantes.

219 «We have done nothing with the Oriental groups (Japanese, Chinese, Hindu) this year, and I am looking forward to that », S. Robertson à H. Spivacke, 26 décembre 1939, *California Gold*.

220 La collection contient des dessins de deux sortes de luth : un « San hsien » et un « Yueh ch'in' » et d'une percussion chinoise, le « Yaogu », cf : *California Gold*.

221 « Timeline of Asian American History », *Digital History* [site internet], 22 avril 2009. URL : https://web.archive.org/web/20090422015759/http://www.digitalhistory.uh.edu/asian_voices/asian_timeline.cfm. Consulté le 10 juin 2018.

222 Contrairement à ses collègues de Berkley qui mènent l'étude sur les langues sinno-tibéthaines, Robertson ne dispose pas d'employés du WPA d'origine chinoise. Elle mentionnait à Cowell avoir assisté à des performances de musiciens japonais au printemps 1938, mais n'a pas donné suite à cette rencontre. S. Robertson à H. Cowell, 15 mai 1938, *op. cit.*

223 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*, p. 23.

III.3. Une « culture en migration²²⁴ ».

La thèse que je souhaite voir développée est que l'Amérique n'a pas cessé d'être un refuge pour ceux qui penchent vers l'autodétermination et le vrai fonctionnement démocratique, et c'est comme si le courant se renouvelait perpétuellement par les espoirs et les convictions de ces nouveaux arrivants. [...] Pour eux, l'Amérique a encore exactement la même signification que pour les puritains, et les épreuves qu'ils subissent ici sont à peine moins sévères, si elles sont différentes.²²⁵.

Pour construire un objet cohérent, Robertson doit composer avec l'impossibilité d'enraciner les musiques du CFMP dans une tradition *folk* singulière et homogène, que cela soit à partir d'un terroir, d'un moment historique, ou d'une origine ethnique ou raciale spécifique. Selon elle, tous les groupes représentés dans sa collection partagent cependant une histoire similaire marquée par la migration vers le Nouveau-Monde et l'installation en Californie ; le Californien, qu'il soit anglo-américain, hispanique ou arménien, est avant tout immigrant, ou descendant d'immigrants – ce qui de fait exclut les Amérindiens. Les éléments disparates composant la *California Folk Music* peuvent ainsi être pensés comme faisant partie d'un ensemble cohérent renvoyant à l'histoire des migrations vers la Californie ; celle-ci étant à son tour présentée par Robertson comme une déclinaison régionale de la matrice nationale, une ultime manifestation de l'épopée de la Frontière et de sa destinée manifeste.

Nous allons étudier la manière dont Robertson construit ce lien holistique entre des répertoires aussi hétérogènes que les ballades childiennes d'un fils de *forty-niners*²²⁶, les chants de la migration des Okies de la FSA²²⁷, ou le « jazz arménien » d'un orchestre de Fresno. Nous tenterons de préciser davantage les cadres analytiques dans lesquels s'inscrivent ses réflexions et les biais qui en sont parfois inhérents, à travers l'analyse du seul article scientifique qu'elle a publié à l'issue du CFMP²²⁸.

224 « culture in migration », *Ibid.*, p. 11.

225 S. Robertson à R.B. Binkley, 10 novembre 1938, The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley.

226 Pionnier de la ruée vers l'or de 1849.

227 P. La Chapelle, *Proud to be an Okie*, *op. cit.*

228 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*

Aucune discussion sur la *folk music* dans l'ouest des États-Unis ne devrait commencer sans rappeler que la tradition anglo-saxonne y est très jeune. C'est particulièrement vrai pour la Californie, qui fait partie des États-Unis depuis moins de cent ans et qui compte encore une forte population hispanophone, et où les noms de lieux et locutions espagnoles font partie du langage quotidien²²⁹.

Pour Robertson, il est impossible de comprendre les musiques de Californie et leur diversité ethnique sans connaître l'histoire de cette région et les vagues successives de peuplement qui la caractérisent²³⁰. La Californie comme terre d'immigration est le point d'ancrage à partir duquel s'articule sa mise en récit de la *California Folk Music* et sert d'argument légitimant l'inclusion de groupes ethniques minoritaires.

Les Molekani [sic] sont un groupe pittoresque de dissidents russes de l'Église orthodoxe ; ils se sont séparés du catholicisme pour les mêmes raisons que Luther [...]²³¹.

Robertson compare fréquemment les nouveaux arrivants non-anglophones aux pionniers britanniques. Elle emploie cette méthode de manière récurrente avec les russes Molokan de Portereo Hill dont elle compare l'histoire tourmentée²³² à celle des *Pilgrim Fathers*²³³. Si elle compare également leur pratique religieuse à celles des puritains et des Quakers²³⁴, ce n'est pas tant leur ferveur religieuse que leur choix de fuir les persécutions et de chercher refuge dans le Nouveau Monde qu'elle mobilise pour légitimer leur inclusion à l'histoire de la Californie. Elle montre ainsi la permanence, chez ce nouveau groupe, des valeurs de liberté ayant fondé la démocratie américaine.

L'histoire de la Californie que propose Robertson entre en résonance avec le concept internationaliste de « History for a Democracy » développé par Binkley :

Le développement de l'État-nation dans les temps modernes et la destruction de la communauté internationale se sont accompagnés d'une concentration

229 *Ibid.*, p. 7.

230 *Ibid.*, p. 8.

231 *Ibid.*, p. 19.

232 La congrégation des Molokan fut exilée de force par Catherine II de Russie à la fin du XVIIIe siècle.

Les membres de la congrégation Molokan de San Francisco immigrèrent aux États-Unis en 1905, retournèrent brièvement en URSS, puis accédèrent à la citoyenneté américaine. *Ibid.*, p. 19.

233 S. Robertson à R.C. Binkley, 10 novembre 1938, *op. cit.*

234 S. Robertson, « Field Report », 25 février 1939, *op. cit.*

de toute l'attention de chaque peuple sur l'unité et la spécificité de leur propre état à l'exclusion de tout autre [...] Nous devons voir l'ensemble des relations – au niveau local, de l'état, régional, national et international - tout le chemin du haut vers le bas. Chaque communauté a son propre certificat d'adhésion dans la Grande Société. Et jusqu'à ce que l'histoire puisse nous l'apprendre, les symboles de la paix mondiale seront des symboles vides²³⁵.

Binkley oppose l' « History for a Democracy » aux courants historiographiques développés dans les contextes du christianisme, de la montée des nationalismes en Europe et plus récemment des régimes totalitaires soviétiques, nazis et fascistes, qui ne sont selon lui pas fondés sur une « objective investigation », mais sur des dogmes. Une histoire « pour une démocratie » doit au contraire n'être soumise à aucune censure. Elle doit tout à la fois s'affranchir des représentations nativistes et s'émanciper de l'histoire des grands hommes en intégrant à l'histoire nationale des histoires personnelles, familiales, communautaires et régionales des gens ordinaires. C'est précisément ce que tente de faire Robertson en mobilisant les données sociologiques collectées sur le terrain pour proposer une histoire alternative de la Californie. Lorsqu'elle compare l'histoire des Russes Molokan à celle des puritains britanniques, elle intègre ces premiers au mouvement historique ayant fondé la nation. Les immigrants russes, italiens, arméniens, portugais, les missionnaires espagnols, les mineurs de la ruée vers l'or et les travailleurs saisonniers agricoles victimes de la dépression deviennent ainsi à leur tour des incarnations de l'esprit pionnier et démocratique américain.

Bien que progressiste, l'approche historique de Robertson a néanmoins ses limites. En plus d'un anglo-centrisme latent – le pionnier britannique restant le héros national de référence – de nombreux silences demeurent quant aux aspects les plus abominables de l'histoire de certains « groupes minoritaires ». Le massacre des Arméniens, qui ne porte pas encore le nom de génocide, n'est jamais mentionné explicitement par Robertson. Dans sa collection, un chant interprété en turc par son informateur arménien Vartan Shapazian « Derzor Chollerenda²³⁶ », est tout de même annoté par ses soins : «chant contemporain sur l'exil des Arméniens dans le désert

235 R.C. Binkley, « *History of a Democracy* », 1937, *op. cit.*, pp. 209-210.

236 Nous reprenons ici l'orthographe romanisée donnée par Robertson. Hrag Papazian, dans les traductions qu'il a réalisées à notre requête, a corrigé celui-ci en : « Der Zor çöllerinde », qu'il traduit par « In the Deserts of Der Zor ». Cf : annexe IV.iv. pour une transcription et traduction en anglais des paroles de ce chant.

d'Arabie après la Première Guerre mondiale²³⁷ ». L'absence de commentaire de Robertson n'est pas étonnant, ce massacre, comme les atrocités nazis alors en cours, restera encore sujet tabou de nombreuses années²³⁸.

Malgré certains biais, Robertson propose à travers le CFMP une histoire multiculturelle de la Californie qui se projette sur celle de la nation toute entière, et dont les héros sont les migrants, qu'ils soient anglophones ou non.

III.4. L'américanisation comme un processus de rencontres et de contacts.

Comment pouvons-nous croire que ces vagues successives de citoyens bon travailleurs n'ont rien apporté à la Californie au-delà de leur travail manuel ? Quelles traditions sont venues avec eux ? Lesquelles ont survécu ici ? Modifiées ou inchangées [...] Leurs chants nous le diront, si nous pouvons les trouver²³⁹.

Robertson présente systématiquement les répertoires musicaux en les mettant en relation avec les trajectoires migratoires des musiciens :

Un nombre surprenant de descendants de Forty-Niners vivant maintenant en Californie sont nés ailleurs et sont venus en Californie entre 1880 et 1910. De tels mouvements expliquent pourquoi tant de ballades illustrant l'histoire de la Californie ont été trouvées aussi loin des scènes auxquelles elles se réfèrent que le Maine, le Missouri et la Virginie-Occidentale, et pourquoi les ballades californiennes actuellement découvertes dans l'État sont si souvent chantées par des hommes et des femmes nés à l'est des Rocheuses²⁴⁰.

237 « Contemporary song about post World War I exile of Armenians into Arabian desert », « Derzor chollerenda [*sic*] = Armenian exiles in the desert of Derzor », audio, in « California Gold : Northern California Folk Music from the Thirties Collected by Sidney Robertson Cowell », *American Memory, Library of Congress* [site internet]. URL : <https://www.loc.gov/item/2017701563/>. Consulté le 11 juin 2018.

238 *America and the Armenian Genocide of 1915*, ed. par J.M. Winter, New York : Cambridge University Press, 2003.

A. Becker, *Messagers du désastre: Raphael Lemkin, Jan Karski et les génocides*, Paris : Fayard, 2018.

Cette publication atypique de 1937 du FWP du Massachusetts relate les circonstances du massacre, son déroulement et contient des données statistiques sur le nombre des victimes : *The Armenians in Massachusetts*, Boston : The Armenian Historical Society, 1937. URL :

<http://hdl.handle.net/2027/wu.89080473614>.

239 S. Robertson, « The Songs of a Nation Collect a Forgotten Claim », *San Francisco Chronicle*, 4 septembre 1938, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 18, Folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

240 *Ibid.*

Ce passage explique pourquoi elle choisit d'inclure à la notion de *California Folk Music* des chants qui, contrairement à la définition opératoire qu'elle indiquait dans ses instructions, ne sont pas spatialement circonscrits aux frontières administratives de l'État, et à plus forte raison à la Californie du Nord, séparée administrativement par la WPA de la Californie du Sud. Elle achève ainsi sa prise de distance avec le concept herderien associant étroitement une expression *folk* à son terroir, ce qu'illustre son choix de parler de *California Folk Music* et pas de *Californian Folk Music*, désessentialisant ainsi son objet.

Elle explicite de plus sa décision d'inclure des musiques, qui, parce qu'elles ne sont arrivées que récemment en Californie, n'ont pas pu selon elle acquérir un caractère ontologiquement californien, ce qui s'applique aussi bien aux répertoires anglo-américains qu'à ceux des « minorités » :

La situation en ce qui concerne la musique traditionnelle chez les anglophones de l'État est exactement la même que chez les nouveaux venus d'Europe et d'Orient. Chaque groupe chante les chants qu'il a apportés d'ailleurs. Une *folk song* californienne n'est donc pas encore un chant (quelle que soit sa langue) qui a été chanté assez longtemps dans la région pour avoir pris des caractéristiques qu'il n'avait pas quand il est arrivé ici ; il ne peut être défini à ce stade que comme un chant traditionnel survivant aujourd'hui en Californie²⁴¹.

Début 1938, elle présentait déjà à Spivacke les musiques de Californie du Nord comme « une grande masse de matériaux très beaux et intéressants d'origines européenne et orientale, à tous les stades de la transmutation en musique d'origine américaine²⁴² ». L'idée de transmutation – terme de chimie désignant la conversion d'un élément en un autre – renvoie au concept « d'acculturation²⁴³ » défini par Melville G. Herskovits en 1936 comme :

ces phénomènes qui résultent de la rencontre et de contacts réguliers de groupes d'individus ayant des cultures différentes avec des changements

241 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*, p. 8.

242 « a great mass of very beautiful and interesting material of European and Oriental base, in all stages of transmutation into native American music », S. Robertson à H. Spivacke, 19 mars 1938, *op. cit.*

243 Terme que Robertson employait en 1936 dans un compte-rendu adressé à A.J. Dornbush sur les recherches de Boas sur la gestuelle américaine. Cf : Chapitre 6, sous-partie III.

subséquents dans les modèles culturels originaux de l'un ou des deux groupes²⁴⁴.

En se référant à ce cadre analytique Robertson approche les musiques de Californie comme des « culture mixtures²⁴⁵ », des éléments de différentes cultures – culture étant compris dans un sens pluriel et relativiste – qui se configurent et se reconfigurent au contact les unes des autres²⁴⁶. Cette perspective rappelle le cadre conceptuel des projets d'américanisation développés par les éducateurs progressistes²⁴⁷, sauf que chez Robertson, l'américanisation n'est pas inféodée à une conception anglo-centrée de l'américanité : comme le précise Herskovits, l'acculturation n'est pas à sens unique. L'américanité devient alors le produit du multiculturalisme.

Ils ont annoncé qu'ils pouvaient jouer cinq sortes de musiques : arménienne, turque, grecque, syrienne et du jazz américain²⁴⁸!

Robertson s'attache ainsi à montrer les manifestations d'acculturation avec une attention particulière, mais non exclusive, portée aux processus d'américanisation. A propos de l'orchestre arménien de Bedros Haroutunian elle note par exemple que leur musique est marquée par une « strong Turkish influence », mais qu'elle est surtout en cours d'américanisation, ainsi qu'en témoigne la composition instrumentale de l'orchestre qui inclut à la fois des instruments venus d'Arménie : un « oude », un « kanoon » et un « dumbeg » et des instruments non-spécifiquement arméniens : « le violon (se substituant au kemancha), la clarinette (à la kirnata) [...]»²⁴⁹. Robertson enregistrera auprès de ce groupe une interprétation à la Zurna de l'hymne « Yankee Doodle ».

244 R. Redfield, R. Linton, M.J. Herskovits, « Memorandum for the Study of Acculturation », *American Anthropologist*, vol. 38, n° 1, 1936. Ce Memo est commandité par l' « Acculturation Program » du *Social Science Research Council*. Binkley est alors le directeur du *Joint Committee on Materials for Research* dépendant également du SSRC.

245 S.Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*, p. 19.

246 « Culture », in *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, ed. par A. Barnard, J. Spencer, London ; New York : Routledge, 1996, p. 209.

247 Cf : Chapitre 2 sous-partie IV et Chapitre 4, sous-partie II.

248 S.Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*, p. 19.

249 « the violin (substituting for the kemancha), the clarinet (substituting for the kirnata)[...] », *Ibid.*

Les processus d'acculturation sont également mis en évidence par Robertson à travers les chants narrant l'expérience de la migration. A propos d'un chant de Ruben J. Baboyan par exemple :

L'un d'eux a un texte contemporain amusant qui se moque de la jeune Arménienne d'aujourd'hui aux États-Unis, qui, malgré le fait qu'elle-même est la fille d'un fermier, dédaigne tout mari qui ne soit pas un professionnel qualifié. Pas d'agriculteur pour elle, mais un médecin, un avocat, un ingénieur²⁵⁰.

Même le répertoire des pionniers de la ruée vers l'or n'échappe pas à ce souci de montrer les manifestations du cosmopolitisme de Californie et les processus d'acculturation, ce qui permet aussi à Robertson d'introduire une critique de la représentation anglo-centrée de ces « *historical fetish*²⁵¹ » et de montrer que l'américanisation ne signifie pas forcément la perte des spécificités culturelles des immigrés. A propos d'un chant de *forty-niners* venus du Canada et originaires des îles Hébrides :

Le chant en question a de nombreux vers, tous comparant l'immigrant Gaël aux Chinois, au désavantage du premier. Le nouveau venu parlant le gaélique, selon le chant, tente de se transformer en une imitation de Nord-Américain en un temps record, laissant tomber le langage et les traditions du Vieux Pays aussi vite qu'il peut, et ne perdant aucune chance de rejoindre les ignorants en se moquant d'eux. Les Chinois, à l'inverse, restent fiers de leur ascendance et de leur culture, peu importe que l'ignorant choisit de se moquer d'eux, gardant ainsi leur dignité et le respect de tous les gens corrects²⁵².

Ce type de compte-rendu doit être mis en relation avec les convictions de Robertson et sa position idéologique concernant les questions d'immigration, qu'elle n'exprime pas dans ses publications, mais confiait à Binkley :

Le problème est d'ouvrir des canaux entre ces îlots de libre-penseurs déterminés et nous-mêmes, de sorte que nous acceptions ce qu'ils ont à donner et qu'ils apprennent à opérer dans la vie américaine sur quelques point de plus²⁵³.

250 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*

251 S. Robertson à G. Herzog, 12 février 1938, *op. cit.*

252 S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*

253 S. Robertson à R.C. Binkley, 10 novembre 1938, *op. cit.*

Robertson rêve d'une Amérique démocratique et tolérante, à l'image de sa collection. Ses travaux prennent ainsi une dimension militante à l'heure où la guerre et les exterminations nazies font rage en Europe et où la Californie, comme le reste du pays, est marquée par d'importants conflits sociaux et raciaux contre lesquels les intellectuels et artistes du Front Culturel et du New Deal ont pris les armes.

Malgré sa prise de distance avec les représentations essentialistes de la *folk music*, objet qu'elle construit comme résultant à la fois d'un processus de diffusion et d'une fonction sociale et non comme un produit ontologique figé, Robertson succombe parfois aux sirènes de la pureté originelle et de la survivance d'archaïsmes. Elle cache en effet mal sa fascination pour les « Passion psalms » datant du XVIIe siècle et toujours chantés par les Islando-américains, ou pour les mélodies « qui semblent avoir disparu du Portugal même mais sont toujours chantées dans les Açores²⁵⁴ » et qui seraient « beaucoup plus primitives que la musique continentale²⁵⁵ ». Si son intérêt pour ces musiques est surtout lié à leurs qualités musicales, il est également dû à leur rareté et à l'ancienneté et l'homogénéité supposée de leurs origines. L'approche de Robertson retient ainsi les tensions inhérentes au cadre conceptuel de l'anthropologie culturelle américaine :

D'une part, la culture était présentée comme une alternative pluraliste et relativiste au racisme scientifique et à l'évolutionnisme ethnocentrique. D'un autre côté, il y avait une tension non résolue entre la culture en tant qu'assemblage de fragments historiques et la culture en tant qu'ensemble intégré, exprimant le «génie» d'un peuple particulier²⁵⁶.

Dans sa vision, l'américanité des musiques *folk* n'est pas une qualité binaire, mais une question de degré et de processus d'hybridation en mouvement constant. Le corpus de *California Folk Music* qu'elle rassemble en illustre tous les degrés de musiques pouvant être dites complètement américaines comme les chants des *fortyniners*, aux musiques presque originelles de certains des immigrés les plus récents, en passant par toutes les phases de l'hybridation et de l'influence mutuelle comme celles

254 « which seem to have died out in Portugal proper but are still sung in the Azores. », S. Robertson Cowell, « The Recording of Folk Music in California », *op. cit.*, p. 17.

255 « much more primitive than the mainland music. », S. Robertson à H. Spivacke, 6 avril 1939, *op. cit.*

256 *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, *op. cit.*, p. 209.

du Yankee Doodle arménien. Elle reste cependant tiraillée entre la valorisation des qualités de pureté et d'ancienneté des musiques originelles et le modèle implicitement à atteindre de l'américanité.

Synthèse

Les réalisations du CFMP répondent bien aux enjeux scientifiques liés à son cadre institutionnel. Bien qu'interrompu de manière abrupte, comme les autres projets du New Deal culturel, alors que les politiques culturelles fédérales basculent vers l'effort de guerre, le projet remplit bien les objectifs de recherche et de production d'une base de données pouvant servir à la fondation d'une archive de *California folk music*.

La diversité des influences méthodologiques sur lesquelles Robertson et ses employés s'appuient illustre à nouveau la rencontre des divers milieux intellectuels qui ont participé à modeler la notion d'*American Folk Music* depuis la fin du XIXe siècle, mais sans forcément collaborer et converger vers une approche qui en ferait la synthèse. L'emploi de méthodes héritées de l'anthropologie, de l'histoire, de l'archivistique, de la musicologie comparée et du folklore concourt à la richesse de la collection constituée par le CFMP et à son caractère scientifiquement moderne. Même si le terme d'ethnomusicologie est encore anachronique au début des années 1940, on peut s'autoriser à parler de collection ethnomusicographique, tant les spécificités de cette discipline, marquée en particulier par la rencontre des intérêts de l'anthropologie et de la musicologie, se manifestent dans ce projet. Avec le CFMP, l'étude de la *folk music* passe du champ des humanités à celui des sciences de l'homme.

A travers la construction de l'objet *California Folk Music*, Robertson donne à voir une vision pluri-culturelle et dynamique de l'*American Folk Music*. Pour elle, cette notion est toujours en cours de construction, elle évolue au fil de l'histoire et des trajectoires des populations formant la nation américaine. Le fait qu'elle soit moins intéressée par l'« *historical fetish* » que représentent les *Forty-Niners* que par les éléments les plus à la marge des représentations communes de l'américanité, comme les musiques arméno-américaines par exemple, montre qu'elle conçoit l'américanité

comme un processus, un mouvement d'américanisation continuuel dont les différents stades peuvent être observés par des études comparées des musiques des différentes populations.

On observe également que son goût pour les musiques encore peu influencées par les musiques commerciales ne renvoient pas tant à une représentation primitiviste ou *antiquarian*, qu'à des critères d'ordre musicologiques. En tant que musicienne, les musiques d'influence commerciale ne l'intéressent guère, car en adoptant les conventions de la musique de masse – tempérament mesuré et modes majeur ou mineur conventionnels – elles perdent de leurs spécificités et de leur richesse musicale. Robertson se révèle sur ce point incapable de résoudre les tensions entre son approche musicologique et son approche anthropologique.

L'approche de Robertson est à la fois singulière, car particulièrement pointue, et représentative des évolutions de la période et de la conception de l'*American Folk Music* des nouveaux experts du New Deal: relativisme culturel, approche fonctionnelle, place centrale donnée à la parole du *folk* dans la construction de sa musique (intérêt pour ses goûts musicaux et ses choix d'interprétation), tout cela s'articulant autour d'une construction d'une américanité plus inclusive et démocratique.

Le modèle de *California Folk Music* proposé par Robertson comprend les aspects les plus novateurs des politiques culturelles du New Deal, pourtant, le succès de son modèle sera relativement tardif. Sa consécration n'arrivera qu'à la fin des années 1980, lorsqu'Alan Jabbour choisira le CFMP comme collection pilote pour le projet de numérisation de l'*American Folklife Center* de la Bibliothèque du Congrès, en dépit des difficultés pratiques et techniques liées à la nature diverse des matériaux et l'ampleur de la collection. Son choix est de nature politique, le CFMP représente une culture nationale riche et variée qu'il souhaite présenter au public : « Nous avons proposé la collection California pour sa valeur historique autant qu'artistique et pour donner un

aperçu de la diversité et du caractère remarquable de la culture ethnique et traditionnelle américaine²⁵⁷. »

Si la projet de Robertson de fonder une archive de *folk music* à l'université de Berkeley ne verra finalement pas le jour, depuis 2015, le *Sounds of California Project*, initiative conjointe de la *Smithsonian Institution*, de l'*Alliance for California Traditional Arts*, l'*American Folklife Center* et la *Radio Bilingüe*, poursuit son projet en constituant «une nouvelle collection d'enregistrements qui sont distinctement représentatifs des histoires et de la culture des communautés de la région²⁵⁸ ». Ce projet s'inspire explicitement du CFMP de Robertson, notamment en ce qui concerne son attention « sur la manière dont les histoires de migration et d'immigration sont ancrées et archivées dans la musique²⁵⁹ » et entend poursuivre les efforts de Robertson, plus de soixante-dix après l'interruption du CFMP.

257 « We proposed the California collection for its historical as well as artistic value and to provide insight into the diversity and excellence of American ethnic and traditional culture. », A. Jabbour à S. Robertson Cowell, 7 août 1989, Sidney Robertson Cowell Case File, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D.C.

258 « a new public collection of recordings from California that are distinctively expressive of the region's community histories and culture [...] », *Sounds of California Collaborative Initiative* », *Smithsonian* [site internet], [s.d.]. URL : <https://festival.si.edu/2016/sounds-of-california/the-project/smithsonian>, consulté le vendredi 13 juillet 2018.

259 « on how stories of migration and immigration are embedded and archived within music[...] », *Ibid.*

CONCLUSION

Bilan.

La méthode du cas d'étude.

Nous centrer sur le parcours d'une collectrice ordinaire, Sidney Robertson, nous aura paradoxalement permis d'aborder une multitude d'agents aux objectifs et relations à la *folk music* largement différents. En effet, le choix de reconstituer son histoire intellectuelle et ses relations à d'autres agents et influences a permis de retracer l'univers social et culturel dont nous voulions faire l'histoire. Par cette méthode, nous espérons avoir évité à la fois les pièges d'une histoire trop individuelle tout en restant toujours imbriqué dans l'agentivité des inventeurs de l'*American Folk Music*.

Cette méthode a permis des rapprochements et des mises en regard de sphères et de champs d'action à première vue disparates, et de montrer les échanges entre différentes disciplines engagées dans l'invention de l'*American Folk Music*. Ainsi, la coopération entre anthropologues et musicologues dans l'étude des musiques amérindiennes à la fin du XIXe siècle, ou encore les similitudes des parcours et méthodes promotionnelles de John Lomax et Charles Lummis au tournant du XXe siècle, ont été mises en lumière à partir des données recueillies dans le but initial d'éclairer les filiations intellectuelles de Robertson. Le rôle pionnier des psychologues et éducateurs des mouvements d'éducation progressiste dans l'invention de la *folk music* américaine serait sans doute resté un angle mort de cette recherche si nous ne nous étions pas attachés à tirer tous les fils ayant conduit Robertson à devenir collectrice.

Sur les collectes du New Deal, l'étude de son parcours a permis de faire émerger des connexions entre des acteurs issus de diverses disciplines, telles que l'anthropologie, le folklore, la musicologie comparée, mais aussi l'histoire et l'archivistique, et de montrer à travers des cas précis – comme ses échanges avec

l'anthropologue Paul Radin – comment les théories de l'anthropologie culturelle ont influencé les collecteurs de *folk music* ou – par le biais de sa correspondance avec George Herzog – comment les méthodes de la musicologie comparée ont été adaptées au terrain états-uniens.

Les objectifs éducatifs, militants et scientifiques des programmes auxquels Robertson a participé durant ces années sont aussi apparus plus clairement au fil de son parcours et de ceux de ses collègues. Les enjeux d'ingénierie sociale et de militantisme de l'Unité Musique de la *Resettlement Administration* ont laissé place à une approche plus tournée vers des objectifs scientifiques pour le *California Folk Music Project*. En même temps, le travail des membres de l'Unité Musique n'est pas dénué d'une certaine ambition de scientificité et de nombreux aspects du CFMP, notamment le choix de documenter les musiques des immigrants récents, restent en adéquation avec les idéaux politiques du Front Culturel et du New Deal.

L'approche partant des parcours des individus et en particulier celui de Robertson a permis de faire émerger l'importance des initiatives individuelles, des négociations et des bricolages dans l'institutionnalisation de la *folk music* durant le New Deal, ce qui échappait en partie à l'historiographie. Dans le cas de l'*Archive of American Folk Song*, nous avons montré que sa survie et son développement après le départ de Gordon sont dus à l'intervention d'agents extérieurs à cette institution. Nous avons montré dans le cadre de l'Unité Musique de la RA, première et influente entreprise de collecte du New Deal, que les tâches de collecte qu'elle assume sont le choix des acteurs de terrain imposé grâce à la bonne volonté de leurs supérieurs, mais à rebours de leur fonction institutionnellement pré-définie.

La méthode du cas d'étude a cependant bien sûr ses limites, nous avons d'ailleurs dû occasionnellement nous en éloigner pour traiter de phénomènes de plus large échelle ou de milieux avec lesquels Robertson n'est pas en contact direct. Nous avons par exemple eu recours à des méthodes d'histoire culturelle des entreprises et d'histoire des institutions pour faire l'exposé général des catégories de l'industrie phonographique et du cadre institutionnel du New Deal culturel.

Nous avons dû renoncer à examiner de manière précise et exhaustive toutes les institutions engagées dans le processus historique étudié dans la première partie de cette thèse – du Conservatoire de New York aux *Extension Services* universitaires et aux *settlements schools*. Ce travail gagnerait à être complété par d'autres approches permettant de reconstruire l'ensemble de cette histoire institutionnelle qui ne pouvait ici être notre objet.

Les bornes chronologiques et géographiques qui découlaient de notre sujet ne nous ont pas permis de suivre le parcours de Robertson dans son ensemble. Nous souhaitons dans le futur poursuivre cette démarche et explorer ses collectes en Europe et surtout en Asie dans les années 1950 dans le cadre d'un travail d'équipe qui regrouperait des spécialistes des divers champs concernés.

Le concept d'inventeurs de l'*American Folk Music*.

Le concept d'inventeurs que nous avons développé nous a permis d'englober tous les types d'acteurs engagés dans la collecte, l'étude, la promotion ou la diffusion de l'*American Folk Music*, au-delà des figures habituellement couvertes par l'historiographie. Nous avons montré qu'il ne fallait pas ignorer les figures qui ne collectent pas sur le terrain, ou ne produisent pas d'études ou de compilations spécifiquement dédiées à la *folk music*, comme les psychologues Jung et Dewey, qui discutent de cette notion sans qu'elle soit centrale dans leurs travaux, les compositeurs et critiques musicaux qui promeuvent la *folk music* sans pour autant la collecter, ou encore les administrateurs liés à des programmes entre autre dédiés à la collecte ou l'usage de la *folk music* : les directrices de *Settlement Schools*, les administrateurs des agences du New Deal, ou encore les directeurs de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès.

Le choix du concept d'inventeurs a le mérite d'être inclusif, mais comporte un risque de finalisme, c'est-à-dire de présumer a posteriori que des figures intellectuelles ont eu un rôle actif et intentionnel comme inventeurs de l'*American Folk Music*, parce que nous percevons une influence de leur part dans son émergence. Pour éviter ce risque, seules les personnes faisant un emploi délibéré des notions de *folk*, voire

d'*American Folk Music*, ont été retenues, après que l'étude de leurs travaux, approches ou discours ait montré l'importance qu'ils accordaient à cette notion.

Au sein de nos inventeurs, une catégorisation ne revendiquant ni complétude ni achèvement, mais au contraire laissée délibérément floue et souple et plus proche de types idéaux opératoires, nous a permis de distinguer différents modes opératoires, sphères sociales et réseaux, objectifs politiques et de carrière, marquant les parcours des différents cas d'étude. Ces types nous ont permis des mises en regard d'acteurs ayant des parcours similaires ou au contraire de proposer une distinction entre des types d'approches qui ne sont généralement pas distinguées dans l'historiographie.

En accord avec la démarche de cette thèse tournée vers les acteurs et leurs milieux, ces catégories ont surtout été construites à partir de l'insertion dans des réseaux disciplinaires ou professionnels. Anthropologues, musiciens savants (ce qui regroupe compositeurs, musicologues et critiques), éducateurs, psychologues, administrateurs, ont émergé assez naturellement et sont des catégories somme toute classiques. Cependant, certains acteurs ne rentraient dans aucune de ces typologies disciplinaires, il a donc fallu en inventer de nouvelles, ou préciser celles déjà existantes.

La catégorie de collecteurs-vulgarisateurs ou popularisateurs s'est par exemple révélée fructueuse pour définir des parcours comme ceux de John Lomax et Charles Lummis et en montrer les similitudes : insertion limitée dans les milieux académiques, objectifs de popularisation, démarches de promotion personnelle, choix des méthodes et construction d'une *folk music* américaine attrayante pour le grand public. Nous avons pu définir, par référence à ce type, la position légèrement différente de Robert Gordon.

La catégorie de folkloristes-universitaires s'est quant à elle imposée comme complément à celles de folkloristes *antiquarian* ou de folkloristes littéraires que l'on retrouve dans beaucoup d'études. En choisissant de définir cette catégorie à partir de l'insertion des acteurs dans des institutions universitaires plutôt qu'à partir de la nature de leur approche ou de leur objet d'étude, nous avons pu rassembler des figures bénéficiant d'un statut dans les milieux académiques et jouant des rôles analogues dans

la construction de l'*American Folk Music*, mais n'étant pas forcément tous *antiquarians*, comme William W. Newell, Louise Pound, Alphonso Smith ou Philipps Barry. La construction de ce type nous a permis d'expliquer le rôle pivot joué par exemple par Benjamin Botkin, qui en relève essentiellement, mais s'en écarte par quelques points critiques, dans l'établissement des réseaux entre différents inventeurs et dans la synthèse de leurs paradigmes.

Se distinguent des folkloristes-universitaires, des acteurs qui peuvent être désignés de folkloristes, mais n'ont pas de statut académique et dont la légitimité est dérivée de leur connaissance d'un terrain spécifique. Bascom L. Lunsford, Marjorie Edgar, Vance Randolph ou les enseignantes des *Settlement Schools* rurales, ont donc été rassemblés dans une catégorie d'« experts locaux » tenant parfois autant de l'informateur privilégié que de l'enquêteur.

Certaines figures particulièrement originales et donc souvent pionnières ou importantes échappent à notre typologie. C'est le cas en particulier de Cecil Sharp, généralement rapproché dans l'historiographie de Child et ses disciples folkloristes de Harvard en raison de son terrain appalachien et de son anglo-centrisme, voire considéré comme un folkloriste *antiquarian*. Nous avons été amenés à réévaluer très largement ses motivations et la nature de ses activités et de ses apports en ramenant au premier plan ses activités de musiciens et d'éducateur²⁶⁰.

Sidney Robertson elle-même échappe également à notre typologie. Si nous ne pouvons pas exclure un biais dû à un effet de loupe puisqu'il s'agit de notre cas d'étude principal, la complexité de son parcours qui nous a justement permis de croiser ces différents milieux l'explique aussi en partie. Si nous devons la qualifier, et bien que ce terme soit encore anachronique au début des années 1940, nous utiliserions le terme d'ethnomusicographe qui a le mérite de rendre compte à la fois de son attachement à la collecte de données et ses réserves quant à leur analyse, et aux aspects tant musicologiques qu'anthropologiques de sa démarche.

260 Cf par exemple : B. Filene, *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000, pp.21-26.

Nous envisageons de nous appuyer sur ce premier dégagement de typologie dans la poursuite d'une comparaison entre collecteurs contemporains de différents pays des continents américains et européens.

Epilogue : l'*American Folk Music* comme outil de mobilisation patriotique pour le peuple en armes.

Le succès de la construction d'une musique du peuple américain des années 1890 au début des années 1940 peut être mesuré à sa mobilisation dans la culture de guerre. L'*American Folk Music* se voit en effet investie, dès 1940, d'une mission patriotique par le pouvoir exécutif et militaire comme outil pour motiver les citoyens-soldats.

Fin 1940, dans le cadre de ses préparations à la guerre, l'État-Major s'adresse à la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès pour lui demander de produire sous son contrôle le nouveau recueil de chant officiel inter-armées. Seeger en est chargé. Le *Army Song Book* qu'il produit est publié à cinq millions d'exemplaires et contient, en plus des chants strictement militaires, neuf *folk songs*, dont « Home on the Range », « Carry Me Back to Old Virginny » et « Casey Jones »²⁶¹. La subjugation de l'identité individuelle au profit de l'esprit de corps et du patriotisme, fonction explicite du chant militaire, se fera donc par l'*American Folk Music*.

On remarque que Seeger, qui était un pacifiste engagé pendant la Première Guerre mondiale, se retrouve engagé dans la construction morale du soldat lors du conflit mondial suivant. Lui et d'autres de ses collègues se patriotisent au fur et à mesure qu'ils construisent par la musique une image de la nation idéale plus proche de leurs aspirations radicales.

261 *Army Song Book*, Compiled by the Adjutant General's Office in collaboration with The Library of Congress, 1941. URL : <https://archive.org/details/1941Picture001a>, consulté le samedi 14 juillet 2018.

Cf : A.M. Pescatello, *Charles Seeger: a Life in American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992, p. 161. ; C. Seeger, A.G. Tusler, A.B. Schuursma et al., *Reminiscences of an American Musicologist Oral History Transcript : Charles Seeger*, Los Angeles : Oral History Program, University of California, Los Angeles, 1972. URL : <http://archive.org/details/reminiscencesofa00seeg>. Consulté le 6 octobre 2015., p. 276.

C'est aussi le cas d'Alan Lomax, qui est à son tour recruté en février 1941 pour organiser avec Eleanor Roosevelt une soirée à la Maison Blanche dont le programme est intitulé : *American Songs for American Soldiers*. Des « boys » des camps militaires des alentours sont invités à se produire au côté de *folk-singers* professionnels représentant la scène gauchiste et racialement intégrée de Greenwich Village (Josh White), la musique *hillbilly* commerciale (Burl Ives) et la tradition des chœurs noirs de *spirituals* (The Golden Gate Quartet)²⁶². Eleanor Roosevelt donne un compte-rendu très enthousiaste de cette soirée dans sa chronique « My Day » : « J'espère que ces chants se répandront dans toutes les branches des forces armées²⁶³ ». Alan Lomax et l'*Archive of American Folk Song* seront étroitement associés à l'*Office of War Information* et le *Radio Research Project* servira notamment l'effort de guerre²⁶⁴.

La construction du *folk* qui aboutit dans les années de crise est ainsi mobilisée dans la guerre. Le bon soldat est un *folk* qui « préférerait entendre un grondement de taureau sauvage dans un canyon que trois chœurs dans une salle de concert²⁶⁵ ». Le peuple en armes est réinvesti des qualités de l'homme de la Frontière et d'une nouvelle mission civilisatrice : ramener la démocratie en Europe face à la sauvagerie des Nazis et des fascistes.

L'*American Folk Music* entre ainsi pleinement dans la culture patriotique officielle et ses inventeurs new-dealiens en sont les experts reconnus par les plus hautes instances de l'État fédéral. Cependant, l'américanité musicale mobilisée dans la guerre est nécessairement anglophone, le gouvernement ne peut conduire son peuple en plusieurs langues, l'anglais est la langue dans laquelle sont donnés les ordres militaires.

262 J. Szwed, *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, London : William Heinemann, 2010, p. 171. ; E. K. Kirk, *Musical Highlights from the White House*, Malabar, Fla. : Krieger Pub. Co., 1992, p. 119.

263 « I hope these songs spread through all the branches of the services », E. Roosevelt, « My Day », 19 février 1941. URL : <https://www2.gwu.edu/~erpapers/myday/displaydoc.cfm?y=1941&f=md055815>, consulté le vendredi 13 juillet 2018.

264 P. Bartis, « A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress: The First Fifty Years », thèse de doctorat soutenue à University of Pennsylvania en 1982, p. 122.

265 « would rather hear a wild bull roar in a canyon than three choirs in a concert hall. », Extrait du programme *American Songs for American Soldiers* cité d'après : E. Kirk, *op. cit.*, p. 119.

Synthèse. Quelle solution au problème de l'américanité ?

Les différents modèles proposés par les inventeurs de l'*American Folk Music* entre les années 1890 et l'entrée dans la Deuxième Guerre mondiale renvoient à des conceptions variées de l'américanité.

Le paradigme *antiquarian* fondé sur le principe du « triangle de plomb » herdérien qui domine à la fin du XIXe siècle fonctionne mal dans le contexte états-unien, même si certains éléments de ce modèle – en particulier l'anglo-centrisme, la ruralité et l'ancienneté comme critères d'authenticité – perdurent longtemps après qu'ils aient perdu leur caractère dominant. Ce paradigme, dérivant du modèle des nationalismes culturels romantiques européens, est difficilement adaptable à une société moderne qui s'urbanise, s'industrialise et est marquée par de fortes vagues d'immigration. Il est de plus trop européen et centré sur la culture britannique, vis-à-vis de laquelle les Américains cherchent à se distancier, pour fonder une *American Folk Music* pleinement américaine. Pour rester cohérent avec le concept de peuple des origines enraciné de manière anhistorique dans un terroir, il aurait fallu que l'Américain primordial soit issu des populations amérindiennes, mais celles-ci ne sont même pas citoyennes des États-Unis.

Une solution intermédiaire émerge dès les premières années du XXe siècle avec la construction de figures *folk* populaires – le cowboy, le Noir des plantations, le bûcheron – plus modernes, et pour certaines héroïques et indépendantes, que le montagnard appalachien anglo. Ces archétypes américains restent cependant figés et essentialistes dans leur conception, ils sont toujours en voie de disparition, menacés par l'avancée de la modernité industrielle. Les experts doivent alors intervenir pour garantir la sauvegarde de leurs musiques, qu'ils les harmonisent, ou s'en inspirent pour des compositions d'art, ou les sélectionnent et les compilent selon des critères d'authenticité toujours tournés vers une représentation primitiviste et passéiste du *folk*.

Une bascule progressive s'opère, dans les années 1920 et surtout dans les années 1930, suite à une révolution dans les conceptions de l'humanité. L'émergence de nouveaux concepts issus des sciences de l'homme, en particulier celui de culture et, de manière liée, de relativisme culturel, et l'idée d'universalité de l'esprit humain postulée par les études sur le psychisme, conduisent à une prise de recul vis-à-vis des perceptions évolutionnistes selon lesquelles certaines races seraient intrinsèquement supérieures à d'autres, ou du moins plus avancées dans les stades menant à la civilisation. La notion de *folk music* peut alors être pensée comme un processus, une forme culturelle vivante, en constante évolution et protéiforme. L'idée d'une américanité pluri-culturelle devient alors possible. Ce qui fait le caractère *folk* n'est plus la supposée pureté raciale d'un groupe culturellement isolé, mais le résultat de contacts, d'évolution des répertoires au fur et à mesure que les populations s'américanisent.

Le développement d'approches empiriques et la valeur de plus en plus importante accordée aux enquêtes de terrain et à la restitution des opinions des *folk* eux-mêmes donnent à l'interprète une position d'autorité et participent à l'émergence, dans le monde de l'industrie culturelle, de la figure du *folk-singer*. L'*American Folk Music* commence ainsi à être construite comme un phénomène englobant non plus seulement un répertoire musical sanctionné par les experts, mais comme une performance, une production culturelle liée à un contexte social et définie à partir de ce qu'en dit le *folk* lui-même, de la fonction qu'il lui donne, de la manière dont il l'interprète. L'*American Folk Music* devient le vecteur de la voix du peuple américain, elle peut ainsi être mobilisée dans la politique culturelle officielle du New Deal qui fait des gens du commun les héros de la nation en crise.

S'il y a consensus sur quelques éléments fondamentaux – un répertoire musical central dont le caractère *folk* est largement accepté, et des valeurs comme l'agrarianisme – qui se cristallisent à l'issue de la période couverte dans cette thèse, des oppositions demeurent, et vont se durcir dans les années 1940-1950, quant aux interprétations politiques de ces signes et symboles de l'américanité musicale. Déjà dans les années 1930, le comité du Congrès luttant contre les « *Unamerican Activities* » s'attaquait aux agents les plus radicaux du New Deal. Alan Lomax, Charles Seeger et d'autres feront

plus tard l'objet d'enquêtes du FBI qui les soupçonneront d'être des agents de Moscou ; Robertson et Cowell parviendront à échapper à cette chasse aux sorcières en éludant leur engagement radical passé.

Du côté des productions culturelles médiatisées, plusieurs courants aux idéaux politiques diamétralement opposés vont émerger des mêmes figures et répertoires *folk* construits dans les décennies précédentes. D'un côté le *folk revival* dont les interprétations de l'*American Folk Music* vont devenir l'étendard de l'Amérique libérale luttant pour les droits civiques et contre la guerre du Viet Nam, et de l'autre côté, la musique country, investie essentiellement par la droite. L'interprétation politique proposée par Robertson et ses collègues new-dealiens perdurera, mais ne parviendra pas à convaincre l'ensemble des Américains.

Ouverture. L'exportation de l'*American Folk Music*.

A la fin du XIXe siècle, les États-Unis entraînent dans le « concert des nations », ils se lançaient alors dans la quête d'une américanité musicale interne à la nation. A la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, l'*American Folk Music* est solidement constituée, elle peut désormais être exportée et devenir un outil de diplomatie culturelle.

C'est surtout à travers les nouvelles niches institutionnelles où les acteurs du New Deal ayant contribué à l'invention de l'*American Folk Music* poursuivent leurs activités que cette internationalisation est la plus flagrante. Parmi les membres du *Joint Committee on Folk Arts* de la WPA en 1938, Grete Franke interviendra en Haiti de 1944 à 1946 pour l'agence du gouvernement fédéral *Inter-American Education Foundation* ; Cook Glassgold rejoindra la *United Nations Relief and Rehabilitation Administration* en 1945 avec des postes d'abord en Allemagne puis à Shanghai – son épouse, une chorégraphe qui avait étudié les *folk dances* à Paris dans les années 1920 et Mexico dans les 1930, diffusera par la suite tai-chi et danses chinoises aux États-Unis ; Sargent Child fera carrière de 1946 à 1962 dans la branche culturelle du service diplomatique ; Grace Falke épaulera bien sûr son époux Tugwell à Puerto Rico puis dans ses tentatives de proposer une constitution mondiale.

Le brillant jeune directeur de l'*Historical Records Survey*, Luther Evans, bienveillant compagnon de route des folkloristes de la WPA et ami de Robertson, jouera un rôle majeur dans la fondation de l'UNESCO à partir de 1945, en parallèle de son poste comme dixième Bibliothécaire du Congrès, présidant notamment la *United States National Commission* pour l'UNESCO. Il sera le troisième directeur général de l'UNESCO de 1953 à 1958 – réalisant dans une certaine mesure le vieux rêve des progressistes des années 1920, avocats déçus de la participation des États-Unis à la Société des Nations, de proposer leur modèle américain de pluri-culturalité comme fondation de la paix mondiale.

En février 1941, Charles Seeger est nommé directeur de l'*International American Music Center* de la *Pan American Union* ; pour quelques mois, Robertson sera de nouveau son assistante²⁶⁶. Il mobilisera également la *folk music* pour entretenir la politique de Roosevelt de « bon voisinage » avec les nations d'Amérique latine. Il tentera ensuite de limiter l'influence des milieux savants européens dans la fondation de l'*International Music Council* de l'UNESCO. Seeger sera également actif dans les trois autres organisations dédiées à la musique qui émergeront de l'UNESCO au cours des années 1940 : L'*International Musicological Society*, les *Jeunesses Musicales International* [sic], et l'*International Folk Music Council*. Parmi ses objectifs, l'IFMC inclut la promotion de l'amitié entre les nations, qu'elle fonde sur l'assertion d'une commonalité de l'intérêt pour la *folk music*, réinterprétée ainsi de patrimoines purs et distincts légitimant les nationalismes en une catégorie humaine universelle source de compréhension entre cultures différentes²⁶⁷. En 1950, les États-Unis accueillent la conférence de l'IFMC, c'est la première conférence internationale de *folk music* qui s'y déroule²⁶⁸.

266 Sur les mouvements pan-américaniste et les relations culturelles intercontinentales cf :

J. Dumont, « De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle : les voies/x de l'Argentine, du Brésil et du Chili (1919-1946) », Thèse soutenue en 2013 à Paris 3-Sorbonne. ;

J.L. Campbell, « Shaping Solidarity : Music, Diplomacy, and Inter-American Relations, 1936-1946 », thèse soutenue en 2010 à l'université du Connecticut.

267 « The International Folk Music Council : Its Formation and Progress », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 1, 1949, p. 4.

268 « Opening Session », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 3, 1951, pp.4-5.

Les activités de collecte, elles aussi, se déplacent vers l'international. Dans les années 1950, Sidney Robertson et Alan Lomax collecteront par exemple en Europe, en Asie et (pour le deuxième uniquement) en Afrique²⁶⁹. Ils étendront alors leurs méthodes et approches théoriques de la diversité de la *folk music* fondées sur le terrain américain à une échelle globale, cherchant à identifier des aires culturelles pour l'un (Lomax) et retracer des circulations culturelles pour l'autre (Robertson).

Après la guerre, L'*Archive of American Folk Song* aussi s'internationalise. Duncan Emrich, qui remplace Botkin à sa direction en 1945 et restera à sa tête dix ans, en élargit considérablement les collections : y sont inclus des enregistrements réalisés notamment en Inde, à Puerto Rico, en Australie et au Venezuela²⁷⁰. En 1976, au moment de la fondation de l'*American Folklife Center*, l'Archive sera d'ailleurs renommée *Archive of Folk Culture* pour entériner cette ouverture internationale.

Les nouveaux États qui émergent dans la seconde moitié du XXe siècle comme la République Populaire de Chine ou les États post-coloniaux d'Afrique et d'Asie, pour la plupart pluri-ethniques, seront confrontés à certaines des mêmes difficultés que les EU dans la construction d'un *folk* national moderne. La construction spécifique d'une négritude transnationale, qui échappait trop à notre sujet pour que nous ayons pu réellement l'aborder, permettra même à certains artistes modernistes-folkloristes américains d'intervenir directement dans ce champ réservé en général aux nationaux (Léopold Sédar Senghor par exemple fera appel à Katherine Dunham²⁷¹ pour diriger et conseiller le Ballet National du Sénégal). Il reste cependant à voir dans quelle mesure le modèle américain, ou le puissant modèle de classicisation du *folk* de l'URSS, ont pu influencer tel ou tel de ces pays.

269 « The Cowells traveled for over a year in Asia in 1956 for the Rockefeller Foundation, assessing grants and collecting for the Library of Congress some of its first recordings of Iranian, Malaysian, Pakistani, and Thai folk and classical music. In 1957, they traveled in Turkey, Lebanon, Pakistan, India, Japan, and Iran. », P. Stone, « Sidney and Henry Cowell », Association for Cultural Equity, New York, 2009, URL : http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_profile_cowells.php.

270 P. Bartis, *op. cit.*, p. 162.

271 Voir le FTP dans le Chapitre 5, sous-partie II.

Sources et bibliographie

Sources

Archives

Library of Congress – Washington D.C.

Music Division

- Sidney Robertson Cowell Collection, 1901-1992 (bulk dates 1936-1990), ML31.C78, creator : Sidney Robertson Cowell, Extent : 5067 items ; 29 containers ; 13 linear feet.
- WPA Federal Music Project, 1935-1948, I.Reports, ML31 .F43, Box 8 et 9.
- U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, MUSIC 3 1 2 4, [microfilmed 1977].

Archive of Folk Culture, American Folklife Center

- W.P.A. California Folk Music Project collection, 1936-1991 (bulk dates : 1938-1940), AFC 1940/001, creator : United States. Work Projects Administration (Calif.), sponsor – Sidney Robertson Cowell, extent : 7 boxes, 4.5 linear feet, manuscripts : 115 folders, 239 sound discs (35 hours) : analog, 78 rpm, mono., 12 in., 170 photographic prints : black and white, 24 drawings.
- Sidney Robertson Cowell, Collection of Writings and Reminiscences, Manuscripts, 1 box, AFC 1990 / 039.
- Resettlement Administration Recordings Collection, AFC 1938/016, 1 Box.
- John A. Lomax and Alan Lomax Papers, 1932-1942, AFC 1933/001.

Collections d'enregistrements :

- Resettlement Administration Recordings Collection, 1936-1937, AFS 02068-02070 ; 02090-02092, 165 12-inch discs [uniquement les copies sur bandes ont été consultées].
- Alan Lomax, Zora Neale Hurston, and Mary Elizabeth Barnicle Expedition Collection {sound recording}, 1935, AFC 1935/001, 227 sound discs : analog, 78 rpm ; 12 in.
- Frank C. Brown Case File
- Herbert Halpert Case File
- John Handcox Case File
- John Powell Case File
- Vance Randolph Case File
- Sidney Robertson Cowell Case File
- Rae Korson Case File
- Margaret Valiant Case File
- Robert Winslow Gordon Case File

Manuscript Division

Joint Committee on Materials for Research Records, Box 27.

BINKLEY, R.C., « Notes on the Future Planning Problem of Federal Project No. One, Federal Writers' Projects and Historical Records Survey », communication donnée le 10 juillet 1936 lors de la conférence régionale de la HRS à Salt Lake City.

Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage – Washington D.C.

Archives of American Art

- Transcript of the tape recorded interview with Adrian Dornbush at his home, El Yunke Mountain, Rain Forest of Puerto Rico, June, 13, 1965, interviewer : Richard K. Doud.

Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections

- Numeric copy of the tape recorded interview with Sidney Robertson Cowell at her home, Shady, New York, January 3, 1992, interviewer : Peter Goldsmith.

New York Public Library for the Performing Arts – New York

Music Division

- Henry Cowell Papers, JPB 00-03, 203 boxes.

Music Library, University of California – Berkeley

- California Folk Music Project Records, 1938-1942, ARCHIVES WPA CAL 1; MUSI TS11 v.1-12, 12 boxes.

Collection privée

- The Robert C. Binkley Papers, in the possession of Peter Binkley : principalement constitué de courriers échangés entre Sidney Robertson et Robert C. Binkley dans les années 1930.

Sources Publiées

Publications de l'État fédéral

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1928.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1929.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1930.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1931.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1932.

Library of Congress, *The Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1933.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1934.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1935.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1937.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1938.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1939.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1940.

Library of Congress, *Annual Report of the Librarian of Congress*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1941.

« A Program of American Music », 8 juin 1939, *FDR Presidential Library* [site internet]
URL : https://fdrlibrary.org/documents/356632/390886/royal_programofmusic.pdf.

ROOSEVELT, F. D., « Annual Message to Congress », 4 janvier 1935. URL:
<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=14890>.

TUGWELL, R., *First Annual Report of the Resettlement Administration*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936.

Interim Report of the Resettlement Administration, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936.

What the Resettlement Administration Has Done, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1936.

The Manual and Supplements 1-8 of the Historical Records Survey, Works Progress Administration, 1936-1938.

Check List of Historical Records Survey Publications, ed. par S.B. Child, D.P. Holmes, Research and Records Bibliography n°7, WPA Technical Series, Work Projects Administration, Washington D.C., 1943.

United States Bureau of Agricultural Economics, *A Place on Earth, a Critical Appraisal of Subsistence Homesteads*, ed. par R. Lord, P.H. Johnstone, Washington D.C., 1942.

United States. Office of Indian Affairs, *Social Plays, Games, Marches, Old Folk Dances and Rhythmic Movements : For Use in Indian Schools*, U.S. Government Printing Office, Washington D.C., 1911.

SEEGER, C., « Serial No. 6. General Considerations for Music Directors in Leading Community Programs. », publié le 1^{er} mai 1936. U.S. Farm Security Administration, Special Skills Division, Music Unit, Box 1 on 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

SEEGER, C., *Music Manual*, Special Services Section, Resettlement Division, Resettlement Administration, 1937.

The Research and Records Programs of the Division of Service Projects ; Final Report, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1944. URL : <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015030626538>.

W. P. A. Technical Series : Research and Records Bibliography n° 1-8, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1944. URL : <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015030626538>.

Index of Research Projects, Works Progress Administration, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., 1938. URL : <http://hdl.handle.net/2027/uc1.32106015945113>.

Who's Who in the New Deal (California Edition) : A Biographical Dictionary of Pertinent Facts Concerning those Californians Who Have Been Mobilized, by Party, State and National Officials, and the General Electorate, to Wage Against the Ravages of Depression and Assist in the Enactment and Administration of the New Deal Program Recommended by Franklin Delano Roosevelt, President of the United States, Los Angeles : The New Deal Historical Society, 1940. URL : <https://archive.org/details/whoswhoinnewdeal00thur>.

Works Progress Administration, Massachusetts, Information Service, *Works Progress Bulletins*, U.S. Government Printing Office : Washington D.C., novembre 1938, p. 60. URL : <http://archive.org/details/worksprogressbul3840unit>.

Army Song Book, Compiled by the Adjutant General's Office in collaboration with The Library of Congress, 1941. URL : <https://archive.org/details/1941Picture001a>.

Ouvrages et recueils

ALDRICH, C.R, *The Primitive Mind And Modern Civilization*, London : K. Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.; New York : Harcourt, Brace and Company, 1931.

ALLEN, W.F., WARE, C.P., GARRISON, L.M., *Slave Songs of the United States*, New York: A. Simpson & Co., 1867. URL : <http://archive.org/details/slavesongsunite00garrgoog>.

American Composers on American Music: a Symposium, ed. par H. Cowell, New York : F. Ungar Publishing, [1933], 1962.

AUSTIN, L., VINSON, P., Grabhorn Press, *Around the World in San Francisco*, Stanford University : J. L. Delkin, 1940. URL : <http://archive.org/details/aroundworldinsan00aust>.

BAKER, T., *Über die Musik der Nordamerikanischen Wilden*, Leipzig : Druck von Breitkopf & Härtel, 1882.

BARRY, P., *Folk Music in America*, *American Folk-Song Publications*, n°4, National Service Bureau, Federal Theater Project, Works Progress Administration, 1939. URL : <https://catalog.hathitrust.org/Record/006810613>.

BENSON, L.F., *The English Hymn : Its Development and Use in Worship*, New York : Hodder & Stoughton, George H. Doran Company, 1915.

BERQUIST, N.W., *Swedish Folk Dances*, New York : A. S. Barnes Company, 1910, URL : <https://archive.org/details/swedishfolkdance00berqrigh>.

BLOCK, I., *Neighbor to the World: The Story of Lillian Wald*, New York : Crowell, 1969.

BOGARDUS, E.S., *Essentials of Americanization*, Los Angeles : University of Southern California Press, 1920 (2nd ed.). URL : <https://archive.org/details/essentialsameri02bogagoog>.

BOLTON, D.G., BURLEIGH, H.T., *Old Songs Hymnal: Words and Melodies from the State of Georgia*, New York, London, The Century Co., 1929.

BRADFORD, P., *Born With the Blues: Perry Bradford's Own Story. The True Story of the Pioneering Blues Singers and Musicians in the Early Days of Jazz*, New York : Oak Publications, 1965.

BRIGHAM, A.P., MACFARLANE, C.T., *Essentials of Geography*, New York : American Book Company, 1916.

BROWN, F.J., ROUČEK, J.S., *Our Racial and National Minorities: Their History, Contributions, and Present Problems*, New York, Prentice-Hall, inc., 1937.

BURCHENAL, E., *Folk-Dances and Singing Games; Dances of the People*, New York : G. Schirmer, 1909, URL : <https://archive.org/details/cu31924064232881>.

- CAMPBELL, O.A.D., SHARP, C.J., *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, New York and London : G. P. Putnam's sons, 1917.
- CHALIF, L.H., *Folk Dances of Different Nations*, Vol. 3., New York : L.H. Chalif, 1926.
- CHAPPELL, W., MACFARREN, G.A., *Popular Music of the Olden Time: a Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England*, London : Cramer, Beale & Chappell, 1859, URL : <https://archive.org/details/popularmusicofol02chapuoft>.
- CHASE, G., *America's Music, from the Pilgrims to the Present*, New York : McGraw-Hill, 1955.
- CHILD, F. J., *English and Scottish Ballads*, vol. 1., Boston : Little, Brown & Company, 1858, URL : <https://archive.org/stream/englishandscott12unkngoog#page/n2>.
- DU BOIS, W.E.B., *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, Chicago : A. C. McClurg & Co., 1903.
- DUFFUS, R.L., *Lillian Wald, Neighbor and Crusader*, New York, The Macmillan Company, 1938.
- DUVENECK, J.W., *Life on Two Levels : An Autobiography*, Los Altos, Ca. : W. Kaufmann, 1978.
- ENGEL, C., *An Introduction to the Study of National Music: Comprising Researches into Popular Songs, Traditions, and Customs*, London : Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1866.
- ENGEL, C., *Alla Breve: From Bach to Debussy*, New York, G. Schirmer, inc., 1921.
- EPSTEIN, B.W., *Lillian Wald, Angel of Henry Street*, New York : J. Messner, 1948.
- FLETCHER, A.C., *A Study of Omaha Indian Music, by Alice C. Fletcher aided by Francis La Flesche*, Cambridge. Mass., Peabody museum of American archælogy and ethnology, 1893.
- FREEMAN, D.A., MCCREE, M.L., *Eighty Years at Hull-House*, Chicago : Quadrangle Books 1969.
- GARD, R.E., SORDEN, L.G., *Wisconsin Lore: Antics and Anecdotes of Wisconsin People and Places*, New York : Duell, Sloan and Pearce, 1962.
- GELLERT, L., SIEGMEISTER, E., GELLERT, H., *Negro Songs of Protest*, New York, N.Y : American Music League, 1936.

GILMAN, L., *Edward MacDowell : a Study*, New York : John Lane Company, 1908.

GULICK, L.H., *The Healthful Art of Dancing*, New York : Doubleday, Page & Company, 1910.

Hampton Normal and Agricultural Institute (Va), BURLIN, N.C., *Hampton Series Negro Folk-songs*, New York : G. Schirmer, 1918. URL : <http://archive.org/details/hamptonseriesne00instgoog>.

HANDY, W.C., *Father of the Blues: An Autobiography*, New York : The Macmillan company, 1941.

HARRIS, J.C., *Uncle Remus : His Songs and His Sayings : The Folk-lore of the Old Plantation*, Atlanta : Cherokee Pub. Co., [1881] 1981.

HOWARD, J.T., *Our American Music: Three Hundred Years of it*, New York, New York : Thomas Y. Crowell Company, [1929] 1946, URL : https://archive.org/stream/ouramericanmusic00howa/ouramericanmusic00howa_djvu.txt.

Immigration and Americanization : Selected Readings. ed. par Philip Davis & Bertha Schwartz, Boston, New York [etc.] : Ginn and Company, 1920. URL : <https://archive.org/details/immigrationameri00daviuoft>.

Industrial Workers of the World, *The Little Red Song Book*, [1909] 1995. URL : <http://archive.org/details/TheLittleRedSongBook>.

JACKSON, G.P., *White Spirituals in the Southern Uplands: The Story of the Fasola Folk, their Songs, Singings, and « Buckwheat Notes »*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1933.

JOHNSON, J.W., *The Book of American Negro Poetry*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1922.

JONES, I.M., *Hollywood Bowl*, New York ; Los Angeles : G. Schirmer, inc., 1936.

JUNG, C.G., HINKLE, B.M., *Psychology of the Unconscious : A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido : A Contribution to the History of the Evolution of Thought*, New York, Moffat, Yard and Company, 1916.

JUNG, C.G., *Contribution to Analytical Psychology*, London : Routledge & K. Paul, 1928.

KALLEN, H.M., *Culture and Democracy in the United States*, New York : Routledge, [1924] 1989.

KREHBIEL, H.E., *Afro-American Folksongs a Study in Racial and National Music*, New York & London : G. Schirmer, 4th ed., New York, 1914.

LINDEMAN, E.C., *The Community; An Introduction to the Study of Community Leadership and Organization*, New York : Association Press, 1921. URL : <http://archive.org/details/communityintrodu00lind>.

LINDEMAN, E.C., *Dynamic Social Research*, London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD ; New York : Harcourt Drace and Company, 1933. URL : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.221609>.

LOMAX, J.A., *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, New York : Sturgis & Walton Co., 1910, URL : <http://archive.org/details/cowboysongsother00loma>.

LOMAX, J.A., *Songs of the Cattle Trail and Cow Camp*, New York : The Macmillan company, 1919.

LOMAX J.A., LOMAX A., *American Ballads and Folk Songs*, New York, NY : Dover Publication Inc., [1934] 1994.

LOMAX, J.A., *Adventures of a Ballad Hunter*, New York : Macmillan, 1947.

LOMAX, J.A., « 'Sinful Songs' of the Southern Negro », *The Musical Quarterly*, vol. 20, n° 2, 1934.

LOMAX, J.A., « Some Types of American Folk-Song », *The Journal of American Folklore*, vol. 28, n° 107, 1915.

LOMAX, A., ROBERTSON, S., *American Folk Song and Folk Lore : A Regional Bibliography*, Progressive Education Association, 1942.

LUMMIS, C.F., *A Tramp Across the Continent*, New York : C. Scribner's Sons, 1892, p. 2. URL : <http://archive.org/details/trampacrossconti01lumm>.

LUMMIS, C.F., *Some Strange Corners of our Country; the Wonderland of the Southwest*, New York : The Century Co., 1898, p. 2. URL : <http://archive.org/details/somestrangecorne00lummuoft>.

LUMMIS, C.F., *The Spanish Pioneers*, Chicago : A. C. McClurg & Co, [1893] 1920. URL : <http://archive.org/details/spanishpioneers00lummiiala>.

LUMMIS, C.F., *The Land of Poco Tiempo*, New York : C. Scribner's Sons, 1893. URL : <http://archive.org/details/cu31924028915036>.

LUMMIS, C.F., *The Man who Married the Moon, and Other Pueblo Indian Folk-Stories*, New York : Century Co., 1894.

LUMMIS, C.F., *Pueblo Indian Folk-Stories*, New York : D. Appleton-Century Co., [1891] 1936, URL : <http://archive.org/details/puebloindianfolk00lumm>.

LUMMIS, C. F., « Catching Our Archaeology Alive », *Out West*, vol. 22, 1905.

MASON, D.G., *Tune In, America. A Study of our Coming Musical Independence*, Freeport, N.Y. : Books for Libraries Press, [1931] 1969.

MAUSS, M., *Manuel d'ethnographie*, Paris : Payot, 1947.

Music in America, ed. par A. Farwell, D.D. W. Dermot, (*The Art of Music* , edited by Daniel Gregory Mason, vol. 4.), New York, 1915.

National Society of the Colonial Dames of America, *Church Music And Musical Life In Pennsylvania In The Eighteenth Century vol. 1*, Philadelphia, Printed for the Society, 1926.

OBERNDORFER, M., OBERNDORFER, A.F., STOCK, F.A., *A Century of Progress in American Song*, Chicago : Hall & McCreary Company, 1933.

ODUM, H.W., JOHNSON, G.B., *The Negro and his Songs : A Study of Typical Negro Songs in the South*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1925.

ODUM, H.W. Odum, JOHNSON, G.B., *Negro Workaday Songs*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1926.

PARKER, H., *The Progressive Music Series Book 4*, New York : Silver, Burdett & Company, 1915.

POUND, L., *Poetic Origins and the Ballad*, New York : Macmillan, 1921.

RADCLIFFE-WHITEHEAD, J.B., *Folk-songs and other Songs for Children*, Boston : Oliver Ditson Company, 1902.

RADIN, P., *Primitive Man As Philosopher*, New York, London, D. Appleton and Company, 1927. URL : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.202805>.

ROOSEVELT, T., *The Winning of the West*, New York : G.P. Putnam's Sons, 1889. URL : <http://archive.org/details/winningwest14roosgoog>.

ROOSEVELT, E., *This I Remember*, New York : Harper & Brothers, 1949. URL : <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.185019>.

SCARBOROUGH, D., *On the Trail of Negro Folk-Songs*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1925.

SCHENCK, J.D., National Federation of Settlements and Neighborhood Centers et Settlement Music School, *Music, Youth & Opportunity : A Survey of Settlement and Community Music Schools*, Boston : National Federation of Settlements, 1926. URL : <http://archive.org/details/musicyouthopport00sche>.

SHEPPARD, M.E., *Cabins on the Laurel*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1935.

SHARP, C.J., MARSON, C.L., *Folk Songs From Somerset Gathered and Edited with Pianoforte Accompaniment*, New York: H.W. Gray, 1904, URL : <https://archive.org/details/FolkSongsFromSomerset>.

SHARP, C.J., *One Hundred English Folksongs*, Boston : Oliver Ditson Company, 1916, URL : <http://archive.org/details/onehundredengli00shargoog>.

SMITH, R., *South Carolina Ballads, With a Study of the Traditional Ballad To-Day*, Cambridge : Harvard University Press, 1928.

SORDEN, L.G., EBERT, I.J., *Logger's Words of Yesteryears*, Madison, Wis : L.G. Sorden, 1956.

SORDEN, L.G., VALLIER, J., *Lumberjack Lingo*, Madison, Wis. : NorthWord, 1986.

STRANGWAYS FOX, A.H. [in collaboration with Maud Karpeles], *Cecil Sharp*, Oxford : Oxford University Press; London : Humphrey Milford, 1933, URL : <http://archive.org/details/CecilSharp>.

SURETTE, T.W., *Music and Life : a Study of the Relations Between Ourselves and Music*, Boston : Houghton Mifflin, 1917. URL : <http://archive.org/details/music00sure>.

The Armenians in Massachusetts, Boston : The Armenian Historical Society, 1937. URL : <http://hdl.handle.net/2027/wu.89080473614>.

The Cultural Approach to History, ed. par C.F. Ware, New York : Columbia University Press, 1940.

WALD, L.D., *The House on Henry Street*, New York, H. Holt and Company, 1915.

WALD, L.D., *Windows on Henry Street*, Boston : Little, Brown, and Company, 1934. URL : <https://catalog.hathitrust.org/Record/001133350>.

WASHINGTON, B.T., *The Story of the Negro, the Rise of the Race from Slavery*, New York : Doubleday, Page, 1909.

WHITE, N.I., *American Negro Folk-Songs*, Cambridge : Harvard University Press, 1928.

WOODS, R.A., KENNEDY, A.J., *Handbook of Settlements*, New York : Charities Publication Committee, 1911, URL : <https://archive.org/details/handbooksettlem00woodgoog>.

WOODS, R.A., KENNEDY, A.J., *The Settlement Horizon: a National Estimate*, New York : The Russell Sage Foundation, 1922, URL : <https://archive.org/details/settlementhoriz01woodgoog>.

WORK, J.W., *Folk Song of the American Negro*, Nashville : Press of Fisk University, 1915.

Articles de presse, de revues savantes et scientifiques

BACON, A.M., « Work and Methods of the Hampton Folk-Lore Society », *The Journal of American Folklore*, vol. 11, n° 40, 1898.

BARRY, P., « Some Traditional Songs », *The Journal of American Folklore*, vol. 18, n° 68, 1905.

BARRY, P., « The Transmission of Folk-Song », *The Journal of American Folklore*, vol. 27, n° 103 1914.

BASCOM, L.R., « Ballads and Songs of Western North Carolina », *The Journal of American Folklore*, vol. 22, n° 84, 1909.

BELDEN, H.M., « The Study of Folk-Song in America », *Modern Philology*, vol. 2, n° 4, 1905.

BEATTY, A., « Some Ballad Variants and Songs », *The Journal of American Folklore*, vol. 22, n° 83, 1909.

BOTKIN, B. A., « WPA and Folklore Research: 'Bread and Song' » *Southern Folklore Quarterly*, vol. 3, 1939.

« Brief History of S.F.C.M. », *The Lyre*, vol. 1, n°2, octobre 1924.

BRONSON, B.H., « Professor Child's Ballad Tunes », *California Folklore Quarterly*, vol. 1, n° 2, 1942.

BROWN, F., « Ballad-Literature in North Carolina », *Proceedings and Addresses of the Fifteenth Annual Session of the State Literary and Historical Association of North Carolina*, Raleigh , 1914.

BUCHANAN, A. M., « The Fonction of a Folk Festival », *Southern Folklore Quarterly* , vol. 1, n° 1, 1937.

BURLIN, N.C., « Negro Music at Birth », *The Musical Quarterly*, vol. 5, n° 1, 1919.

BURLIN, N.C, « Black Singers and Players », *The Musical quarterly*, vol. 5, n° 4, 1919.

CADMAN, C.W., « The ‘Idealization’ of Indian Music », *The Musical Quarterly*, vol. 1, n° 3, 1915.

CHILD, F.J., « “Ballad Poetry,” Johnson’s Universal Cyclopædia, 1900 », *Journal of Folklore Research*, vol. 31, n°1, 1994.

« Clubwomen and Their Work », *San Francisco Call*, 10 January 1910, *California Digital Newspaper Collection* [site internet], [s.d.]. URL : <https://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=SFC19100110.2.78.8>.

COMBS, J.H., « A Traditional Ballad from the Kentucky Mountains », *The Journal of American Folklore*, vol. 23, n° 89, 1910.

COWELL, H., ROBERTSON COWELL, S., « Our Country Music », *Modern Music*, vol. 20, n°4, 1943.

DVORAK, A., « Music in America », *Harper’s New Monthly Magazine*, 1895, URL : <http://www.tagg.org/others/Dvořák1895.html>.

EDGAR, M., « Finnish Charms from Minnesota », *The Journal of American Folklore*, vol. 47, n° 186, 1934.

EDGAR, M., « Finnish Folksongs in Minnesota », *Minnesota History* vol.16, n° 3, 1935.

EDGAR, M., « Finnish Folk Songs In Minnesota », *Notes and Document*, Septembre 1936.

EDMANDS, L.W., « Songs from the Mountains of North Carolina », *The Journal of American Folklore*, vol. 6, n° 21, 1893.

EVANS, L.H., « The Historical Records Survey », *The American Political Science Review*, vol. 30, n° 1, 1936.

EWEN, D., « Ernest Bloch », in *The Universal Jewish Encyclopedia: A n Authoritative and Popular Presentation of Jews and Judaism since the Earliest Times*, ed. par Isaac Landman, vol. 2, New York, 1940.

FRAWELL, A., *American Indian Melodies*, Wa-Wan Press : Newton Center Mass., 1901.

FARWELL, A., « The Struggle Toward a National Music », *The North American Review*, 1907. URL : <http://archive.org/details/jstor-25106044>.

« Fiftieth Annual Meeting of the American Folklore Society », *The Journal of American Folklore*, vol. 52, n° 204, 1939.

FILLMORE, J.C., « What Do Indians Mean to Do When They Sing, and How Far Do They Succeed? », *Journal of American folklore*, vol. 8, n° 29, 1895.

FLETCHER, A.C., « Indian Songs and Music », *Journal of American folklore*, vol. 11, n° 41, 1898.

GATTI, G.M, BAKER, T., « Ernest Bloch », *The Musical Quarterly*, vol. 7, n° 1, 1921.

GILBERT, H.F., « Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory », *The Musical Quarterly*, Vol. 3, n° 4, 1917.

HALPERT, H., « Coming into Folklore More than Fifty Years Ago », *The Journal of American Folklore*, vol. 105, n° 418, 1992.

HILL, H.C., « The Americanization Movement », *American Journal of Sociology*, Vol. 24, No. 6., 1919.

HERZOG, G., « Phillips Barry », *The Journal of American Folklore*, vol. 51, n° 202, 1938.

HOIJER, H., « Paul Radin, 1883-1959 », *American Anthropologist*, vol. 61, n° 5, 1959.

KITTREDGE, G.L., « Ballads and Rhymes from Kentucky », *The Journal of American Folklore*, vol. 20, n° 79, 1907.

KNOTT, S.G., « The National Folk Festival after Twelve Years », *California Folklore Quarterly*, vol. 5, n° 1, 1946.

« Last Saturday of Month » Programs », *The Lyre*, vol. 1, n°1, octobre 1924.

- « Le R. P. Komitas Vartapet 1871-1935 », *Revue de Musicologie*, vol. 17, n° 57, 1936.
- MCDOWELL, E., « Folk Song and Its Relation to Nationalism in Music », 1895, URL : <http://www.gutenberg.org/files/16351/16351-h/16351-h.htm>.
- « Memories of the Big Sur in the Back Road Days », *The Big Sur Gazette*, vol. 3, n° 3, Mars 1980
- MOONEY, J., « Folk-Lore of the Carolina Mountains », *The Journal of American Folklore*, vol. 2, n° 5, 1889.
- « Mr. Hampton Gives Organ Recital », *The Alabamian*, 7 novembre 1933.
- NEWELL, W.W., « On the Field and Work of a Journal of American Folk-Lore », *The Journal of American Folklore*, vol. 1, n° 1, 1888.
- NEWELL, W.W., « Early American Ballads », *The Journal of American Folklore*, vol. 12, n° 47, 1899.
- ODUM, H.W., « Some Studies in the Negro Problems of the Southern States », *The Journal of race Development*, vol. 6, n° 2, 1915.
- « Opening Session », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 3, 1951.
- Pacific Coast Music Review*, vol. 33., n°1, Octobre 1917. URL : <https://archive.org/details/pacificcoastmusi3318sanf>.
- PARKER, H., « Folk-Lore of the North Carolina Mountaineers », *The Journal of American Folklore*, vol. 20, n° 79, 1907.
- POUND, L., « The Southwestern Cowboy Songs and the English and Scottish Popular Ballads », *Modern Philology*, vol 11, 1913.
- POUND, L., *Folk-song of Nebraska and the Central West : A Syllabus, Nebraska Ethnology and Folk Lore Series, Nebraska Academy of Sciences*, vol 9, n°3, Lincoln, 1915.
- POWELL, J., « Lectures delivered by John Powell », Originally published as: « *Lectures delivered by John Powell* », in *The Rice Institute Pamphlet*, Vol. 10, N° 3, 1923.
- REFIELD, R., LINTON, R., HERSKOVITS M.J., « Memorandum for the Study of Acculturation », *American Anthropologist*, vol. 38, n° 1, 1936.
- ROBERTON COWELL, S., « The Recording of Folk Music in California », *California Folklore Quarterly*, vol. 1, no 1, 1942.

- ROBERTSON COWELL, S., « White Spirituals », *Modern Music*, vol.21, n°1, 1943.
- ROOSEVELT, E., « My Day », *New York Times*, 22 mai 1936.
- ROOSEVELT, E., « My Day », *New York Times*, 27 janvier 1937.
- ROOSEVELT, E., « My Day », *New York Times*, 12 mars 1938.
- ROOSEVELT, E., « My Day », *New York Times*, 13 juin 1939.
- ROOSEVELT, E., « My Day », *New York Times*, 19 février 1941.
- SANDS, C. [C. Seeger], « On Proletarian Music », *Daily Worker*, 16 janvier 1934.
- SEEGER, C., « On the Principles of Musicology », *The Musical Quarterly*, vol. 10, n° 2, 1924.
- SEEGER, C., VALIANT, M., « Journal of a Field Representative », *Ethnomusicology*, vol. 24, n° 2, 1980.
- SMITH, R., « Tax Reform in South Carolina », *Bulletin of the University of South Carolina*, n° 101, 1921.
- SMITH, R., « Gullah », *Bulletin of the University of South Carolina*, n° 190, 1926.
- SOUSA, J.P., « The Menace of Mechanical Music », *Appleton's Magazine*, 1906, URL : <https://thinkingonmusic.wordpress.com/tag/the-menace-of-mechanical-music>.
- SPIVACKE, H., « The Cataloging of Folk- Song Records », *Notes*, n° 5, 1937.
- SPIVACKE, H., «The Archive of American Folk Song in the Library of Congress: In Its Relationship to the Folk-Song Collector,» *Southern Folklore Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1938.
- STEVENS, S.K., « The Pennsylvania Folk Festival », *Pennsylvania History: A Journal of Mid-Atlantic Studies*, vol. 3, no. 3, 1936.
- «The Credit of Originating the Term 'Folk-Lore'», *The Journal of American Folklore*, vol. 1, n° 1, 1888.
- « The International Folk Music Council : Its Formation and Progress », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 1, 1949.
- TREAT, A.E., « Kentucky Folksong in Northern Wisconsin », *The Journal of American Folklore*, vol. 52, n° 203, 1939.

WOODWARD, E., « Move to Explore Folkways of U.S. ; Joint Committee Formed for Preservation of Legends and Folk Arts », *New York Times*, 26 décembre 1938.

Talking Machine World

« Call for Scandinavian Records », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, avril 1906.

« Preserving Dying Dialects », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill , New York, juin 1906.

« Review of New York Trade », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, décembre 1906.

« Development of the Export Trade », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, octobre 1910.

« The Musical Filipinos », *Talking Machine Word*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, février 1915.

« The Victor Educational Department Meets », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, février 1916.

« Folk and Country Dances », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, mai 1916.

« Victor Dealers Hold Convention in Atlanta and Organize an Association », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, 1919.

« Trade Excellent in Atlanta », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, février 1919.

« Sensational, Money-Making Jazz Records », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, Mai 1919.

« Music Aids Americanization », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, juin 1919.

« The Best Sellers of the Year Are Jim Europe's jazz Band Records », *Talking Machine World* , pub. par Edward Lyman Bill, New York, juin 1919.

« Milwaukee Dealers Expect Prohibition to Aid Trade », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juillet 1919.

« B. Ball Records for Columbia », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, août 1919.

« Foreign Music Rolls the Latest », *Talking Machine World*, July, pub. par Edward Lyman Bill, New York, 1920.

« Exclusive Okeh Feature The Norfolk Jazz Quartette », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juillet 1921.

« Demand for Ethel Waters Record », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, août 1921.

« Not Hits – Record Winners. The Norfolk Jazz Quartette », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, août 1921.

« Negro Record. A Booming Field Discovered, Developed and Led by Okeh », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, août 1923.

« Odeon Records Featured as ‘Blues’ », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, septembre 1923.

« Imported Odeon Recordings », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, novembre 1923.

« Columbia for all Nations », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juillet 1924.

« Telling the ‘Story’ of the Records and Increasing Sales Through the Windows », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juillet 1924.

« The Genuine Music of the Homeland », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juillet 1924.

« No Seasonal Lull With Foreign Records » , *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, septembre 1924.

« Okeh Records Advertisement », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, septembre 1924.

« Optimism Reigns in Dallas as Surveys Show Texas in an Envidable Position », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, septembre 1924.

« Columbia Recordings Staff Secures Stove Pipe No.1 », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, octobre 1924.

« Atlanta Retailers and Wholesalers Are Optimistic as Business Continues Brisk », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, novembre 1924.

« Mid-West Point of View », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, novembre, 1924.

« Race Record Album Offers Dealers Big Opportunity for Boosting Sales Volume », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, novembre 1924.

« Canvassing the Foreign Communities Profitable », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, décembre 1924.

« Big Foreign Records Sales », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, janvier 1925.

« Henry Whitter, Okeh Artist, Real Hill Country Type », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, mai 1925.

« Okeh Electric Records Leaders of the Sales », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, avril 1927.

« Carryola Master Portable in Denver-Africa Trek », *Talking Machine World*, pub. par Edward Lyman Bill, New York, juin 1927.

Transcriptions d'interviews

SEEGER, C., TUSLER, A.G., SCHUURSMA, A.B. et al., *Reminiscences of an American Musicologist Oral History Transcript : Charles Seeger*, Los Angeles : Oral History Program, University of California, Los Angeles, 1972. URL : <http://archive.org/details/reminiscencesofa00seeg>.

Folk Music in the Roosevelt Era From a 1981 Interview of Alan Lomax by Ralph Rinzler », *Association for Cultural Equity* [site internet], http://www.culturalequity.org/currents/ce_currents_rooseveltera.php.

Compilations de sources primaires commentées

Lettres 1911-1933 - Ernest Bloch, Romain Rolland ; présentation et notes de José-Flore Tappy, Lausanne : Payot, 1984.

FLETCHER, A.C., *Life Among the Indians : First Fieldwork Among the Sioux and Omahas*, ed. par J.C. Scherer, R.J. DeMallie, Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2013.

The Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore, ed. par. P.G. Brewster, A. Taylor, B.J. Whiting, G.P. Wilson, S. Thompson, Durham, N.C. : Duke University Press, 1952, URL : <https://archive.org/stream/frankcbrowncolle00fran#page/n9>.

JUNG, C.G., SHAMDASANI, S., MCGUIRE, W. et al., *Introduction to Jungian Psychology : Notes of the Seminar on Analytical Psychology Given in 1925*, Princeton : Princeton University Press, 2012.

COHEN, R.D., *Alan Lomax, Assistant in Charge: The Library of Congress Letters, 1935-1945*, Jackson : University Press of Mississippi, 2011.

Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project, ed. par F.V. Connor, New Graphic Society, Boston, 1973.

TURNER, J.F., *The Significance of the Frontier in American History*, 1893. URL : <https://www.historians.org/about-aha-and-membership/aha-history-and-archives/historical-archives/the-significance-of-the-frontier-in-american-history>.

Catalogues

Rockefeller Center : Dance International. 1900-1937. Rockefeller Center, New York, 1937-1938, pp. 28-29 URL : <https://catalog.hathitrust.org/Record/001732409>.

WA-WAN PRESS, FARWELL, A., « Catalogue of the Wa-Wan Press, Publishers of American Music », ed. par A. Farwell, 1910.

Autres

League of Professional Groups for Foster and Ford, « Culture and the Crisis : An Open Letter to the Writers, Artists, Teachers, Physicians, Engineers, Scientists and other Professional Workers of America, New York : Workers Library Publishers, 1932, URL : <http://archive.org/details/CultureAndTheCrisisAnOpenLetterToTheWritersArtistsTeachers>.

New School of Social Research's Scrapbook 1931-1932. URL : <http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/collections/NS030101>.

Folk Music in the Roosevelt White House: A Commemorative Program Presented by the Office of Folklife Programs at the National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1982.

BINKLEY, R.C., « The Cultural Program of the W.P.A. », [s.d.]. URL : <https://www.wallandbinkley.com/rcb/works/the-cultural-program-of-the-w-p-a>.

Ressources en ligne

Collections ethnographiques numérisées

American Folklife Center [site internet].

« Folk-Songs of America: The Robert Winslow Gordon Collection, 1922-1932 », URL : <https://www.loc.gov/folklife/Gordon/>.

American Memory / Library of Congress [site internet].

« After the Day of Infamy: "Man-on-the-Street" Interviews Following the Attack on Pearl Harbor ». URL : <https://www.loc.gov/collections/interviews-following-the-attack-on-pearl-harbor/about-this-collection/>.

« California Gold : Northern California Folk Music from the Thirties Collected by Sidney Robertson Cowell ». URL : <https://www.loc.gov/collections/sidney-robertson-cowell-northern-california-folk-music/about-this-collection/>.

« Derzor chollerenda [sic] = Armenian exiles in the desert of Derzor », [audio]. URL : <https://www.loc.gov/item/2017701563/>.

« Alan Lomax Collection of Michigan and Wisconsin Recordings ». URL : <https://www.loc.gov/collections/alan-lomax-in-michigan/about-this-collection/>.

"Captain Pearl R. Nye: Life on the Ohio and Erie Canal ». URL : <https://www.loc.gov/collections/captain-pearl-r-nye-life-on-the-erie-and-ohio-canal/about-this-collection/>.

« Southern Mosaic: The John and Ruby Lomax 1939 Southern States Recording Trip ». URL : <https://www.loc.gov/collections/john-and-ruby-lomax/about-this-collection/>.

« The Charles L. Todd and Robert Sonkin Collecting Expedition - Voices from the Dust Bowl: the Charles L. Todd and Robert Sonkin Migrant Worker Collection, 1940-1941 ». URL : <https://www.loc.gov/collections/todd-and-sonkin-migrant-workers-from-1940-to-1941/articles-and-essays/the-charles-l-todd-and-robert-sonkin-collecting-expedition/>.

« Florida Folklife from the WPA Collections, 1937 to 1942 ». URL : <https://www.loc.gov/collections/florida-folklife-from-the-works-progress-administration/about-this-collection/>.

HURSTON, Z.N., « Proposed Recording Expedition into the Floridas », mai 1939.

Mills Music Library, University of Wisconsin Madison [site internet].

« Wisconsin Folk Music Project ». URL : <https://www.library.wisc.edu/music/home/collections/wisconsin-music-archives/wisconsin-folk-music-project/>.

Braun Research Library Collection, Autry National Center, Los Angeles [site internet].

« Collections Spanish Song of Old California ». URL : <https://theautry.org/collections/spanish-songs-of-old-california>. [n'existe plus depuis 2017].

Autres sources numérisées

« ACE - Zora Neale Hurston », Association for *Cultural Equity* [site internet]. URL : http://www.culturalequity.org/currents/ce_currents_zhn_letters.php.

Farm Security Administration, Office of War Information Black-and-White Negatives [site internet]. URL : <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>.

FDR Presidential Library and Museum [site internet]. URL : <https://fdrlibrary.org>.

« Facts & Figures: FDR »

« F. D. Roosevelt à Hendrik Willem Van Loon, 6 janvier 1938. »

HathiTrust Digital Library [site internet]. URL : <https://www.hathitrust.org/home>.

Internet Archives [site internet]. URL : <https://archive.org/>.

Mules and Men: An E-Text Edition [site internet]. URL : <http://xroads.virginia.edu/~ma01/grand-jean/hurston/chapters/siteintroduction.html>.

Murshid Samuel Lewis Archive [site internet], [s.d.]. URL : <http://ruhaniat.org/index.php/archive-home>.

My Day by Eleanor Roosevelt. A Comprehensive, Electronic Edition of Eleanor Roosevelt's « My Day » Newspaper Columns [site internet], [s.d], URL : <https://www2.gwu.edu/~erpapers/myday/browsebyyear.cfm>.

San Francisco Genealogy [site internet]. URL : <http://www.sfgenealogy.com/sf/women/wczzo.htm>.
« City and County Federation of Women's Clubs, San Francisco Yearbook, 1918-1920 »

Guides et inventaires d'archives et de collections

« Cadle, Mary Elizabeth Barnicle. Papers of Mary Elizabeth Barnicle Cadle, 1915-1978: A Finding Aid », *Oasis Catalog Harvard Library* [site internet], [s.d.]. URL : <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~sch00486>.

« Folklife Center Guides – Wisconsin », *Library of Congress* [site internet], Washington D.C. URL : <https://www.loc.gov/folklife/guides/wisconsin.html>.

« Folklife Center Guides – Minnesota », *Library of Congress* [site internet], Washington D.C. URL : <https://www.loc.gov/folklife/guides/Minnesota.html>.

« Guide to the ILGWU Records, 1884-2006, bulk 1923-1995. », *Cornell Library* [site internet], [s.d.]. URL : <http://rmc.library.cornell.edu/EAD/htmldocs/KCL05780.html>.

« Guide to the Works Progress Administration Projects at the University of California, 1935-1942 », *Online Archive of California* [site internet], [s.d.]. URL : http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf3580039t/entire_text/.

« Inventory of the California Folk Music Project records, 1938-1942 », *Online Archive of California* [site internet], [s.d.]. URL : http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf9s200870/entire_text/.

« Preliminary Inventory to the Mark Starr Papers TAM.019 », *Digital Library New York University* [site internet], [s.d.]. URL : http://dlib.nyu.edu/findaids/html/tamwag/tam_019/bioghists.html.

Thomas Whitney Surette and Concord Summer School of Music Collection, 1846-1981 (bulk 1889-1938), *Special Collections, Concord Free Public Library* [site internet], [s.d.]. URL : https://concordlibrary.org/special-collections/fin_aids/surette.

Multimédia

Films

« March of Time Series, Episode : Leadbelly », [film, video], *Library of Congress* [site internet]. URL : <https://www.loc.gov/item/jots.200017541/>.

US Department of Interior, Civilian Conservation Corps, *Great Smoky Mountains*, 1936.

U.S. Department of Agriculture, LORENTZ, P., *The Plow That Broke the Plains*, 1936.

U.S. Department of Agriculture, LORENTZ, P., *The River*, 1937.

Times Ain't Like They Used to Be: Early American Rural & Popular Music, from Rare Original Film Masters (1928-1935) [dvd], Shanachie Entertainment, United States, 2000.

Disques

ROBERTSON COWELL S. (collectrice et éditrice), « Wolf River Songs » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1956.

ROBERTSON COWELL S. (collectrice et éditrice), « Songs of Aran » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1957. URL : <https://folkways.si.edu/songs-of-aran/celtic-world/music/album/smithsonian>.

ROBERTSON COWELL S. (collectrice et éditrice), « Songs from Cape Breton Island » [disque], *Smithsonian Folkways*, 1955.

LOMAX, A. (collecteur et éditeur), *Anglo-American Shanties, Lyrics Songs, Dance Tunes and Spirituals. From the Archive of American Folk Song* [disque], Library of Congress, Washington D.C., 1942.

Bibliographie

Outils (discographie, encyclopédies)

American Folklore: An Encyclopedia, ed. par J.H. Brunvand, New York : Garland Pub, 1996.

« American Folklife Center: New Deal Web Guide (Virtual Programs & Services, Library of Congress) », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/afc.html>.

Centre de Ressources Textuelles et Lexicales [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sponsor>.

« Discography of American Historical Recordings », *Discography of American Historical Recordings* [site internet], [s.d.]. URL : <http://adp.library.ucsb.edu/index.php>.

« Eck Robertson (instrumentalist : violin) », *Discography of American Historical Recordings* [site internet], [s.d.]. URL : http://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/18881/Robertson_Eck_instrumentalist_violin.

« Home on the Range », *The Ballad Index Copyright 2018 by Robert B. Waltz and David G. Engle* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.fresnostate.edu/folklore/ballads/R193.html>.

« New Deal Collections in the Archive of Folk Culture », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/rr/program/bib/newdeal/afc.html>.

« ‘Soldier’s Joy’: An American Classic », *American Memory Project* [site internet], *Library of Congress*, [s.d.]. URL : <http://lcweb2.loc.gov/afc/afccc/soldiersjoy/>.

« Sounds of California Collaborative Initiative », *Smithsonian* [site internet], [s.d.]. URL : <https://festival.si.edu/2016/sounds-of-california/the-project/smithsonian>.

SPOTTSWOOD, R.K., *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*, Urbana : University of Illinois Press, 1990.

SPOTTSWOOD, R.K., *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942. Vol. 5: Middle East, Far East, Scandinavian, English Language, American Indian, International*, Urbana : University of Illinois Press, 1990.

Études à caractère biographique et monographique

Les inventeurs de l'American Folk Music

Popularisateurs et collecteurs

ANDERSON, C. S., « A First Lady in a False Kingdom: A Curious Convergence on White Top Mountain », *Herald Courier*, mars 2010. URL : http://www.heraldcourier.com/archives/a-first-lady-in-a-false-kingdom-a-curious-convergence/article_e4209fcf-53cf-5deb-ad39-3e24796137cf.html.

CAROLAN, N., *A Harvest Saved: Francis O'Neill and Irish Music in Chicago*, Ireland : Ossian Publications, 1997.

COHEN, N., « Robert W. Gordon and the Second Wreck of "Old 97" », *The Journal of American Folklore*, vol. 87, n° 343, 1974.

FENN, J., « Nicholas Ray: frustrated folklorist », *Folklife Today* [site internet], 4 août 2017. URL : <http://blogs.loc.gov/folklife/2017/08/nicholas-ray-frustrated-folklorist/>.

FENSTER, M., « Preparing the Audience, Informing the Performers: John A. Lomax and Cowboy Songs and Other Frontier Ballads », *American Music*, vol. 7, n° 3, 1989.

GARABEDIAN, S., « Reds, Whites, and the Blues: Lawrence Gellert, 'Negro Songs of Protest,' and the Left-Wing Folk-Song Revival of the 1930s and 1940s », *American Quarterly*, vol. 57, n° 1, 2005.

GIOIA, T., « The Big Roundup: John Lomax roamed the West, collecting classic songs from the cowboy era », *The American Scholar*, vol. 74, n° 2, 2005.

JONES, L., *Minstrel of the Appalachians: The Story of Bascom Lamar Lunsford*, Lexington : University Press of Kentucky, [1984] 2002.

KOEGEL, J., « Mexican American Music in Nineteenth-Century Southern California: The Lummis Wax Cylinder Collection at the Southwest Museum, Los Angeles. », thèse de doctorat soutenue à The Claremont Graduate School en 1994.

KODISH, D.G., « 'Good friends and bad enemies' : Robert W. Gordon and American folksong scholarship », mémoire de master soutenu à Memorial University of Newfoundland en 1977.

KRIM, A., « Appalachian Songcatcher: Olive Dame Campbell and the Scotch-Irish Ballad », *Journal of Cultural Geography*, vol. 24, n° 1, 2007.

« Moses Asch », *Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage* [site internet], [s.d.]. URL : <https://folklife.si.edu/legacy-honorees/moses-asch/smithsonian>.

PORTERFIELD, N., *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948*, Urbana : University of Illinois Press, 1996.

SCHULTE-TENCKHOFF, I., ASCH, M., « De père en fils ? Moses Asch et la collection Folkways. Entretien avec Michael Asch », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, 2003.

SZWED, J., *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, London : William Heinemann, 2010.

The Ballad Collectors of North America: How Gathering Folksongs Transformed Academic Thought and American Identity, ed. par S.B. Spencer, Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2012.

THOMPSON, M., « Lummis at the Los Angeles Times », *Charles Fletcher Lummis : An American Character* [site internet], 28 octobre 2016. URL : <http://www.charleslummis.com/lummis-at-the-los-angeles-times/>.

WHITE, J.I., *Git Along, Little Dogies: Songs and Songmakers of the American West*, Urbana : University of Illinois Press, 1975.

WILLIAMS, M.A., *Staging Tradition: John Lair and Sarah Gertrude Knott*, Urbana : University of Illinois Press, 2006.

Anthropologues et folkloristes-universitaires

ALVEY, R.G., « Phillips Barry and Anglo-American Folksong Scholarship », *Journal of the Folklore Institute*, vol. 10, n° 1/2, 1973.

BORDELON, P., « New Tracks on Dust Tracks: Toward a Reassessment of the Life of Zora Neale Hurston », *African American Review*, vol. 31, n° 1, 1997.

CROFT, R.W., *A Zora Neale Hurston Companion*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 2002.

HEMENWAY, R.E., *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, Urbana : University of Illinois Press, 1977.

LITWIN, L.B., *Zora Neale Hurston: « I've Been in Sorrow's Kitchen »*, Berkeley Heights, NJ : Enslow Publishers, 2007.

LYONS, M.E., *Sorrow's Kitchen: The Life and Folklore of Zora Neale Hurston*, New York : Collier Books ; Toronto : Maxwell Macmillan Canada ; New York : Maxwell Macmillan International, 1993.

MARK, J.T., *A Stranger in Her Native Land : Alice Fletcher and the American Indians*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1988.

GILLESPIE, A.K., *Folklorist of the Coal Fields: George Korson's Life and Work*, University Park : Pennsylvania State University Press, 1980.

PLANT, D.G., *Zora Neale Hurston: A Biography of the Spirit*, Westport, Conn. : Praeger Publishers, 2007.

RAHKONEN, C., « The Real Song Catchers: American Women Pioneers of Ethnomusicology », Communication donnée le 14 février 2003 à the Women in Music Roundtable at the Music Library Association Annual Meeting, Austin, Texas, URL : https://www.people.iup.edu/rahkonen/wp/real_song_catchers.htm.

SCHUDEL, M., « Va. Drama Scholar Fletcher Collins Dies », *Washington Post*, 12 mai 2005.

TAYLOR, A., « Sigurd Bernhard Hustvedt (1882-1954) », *Western Folklore*, vol. 14, n° 1, 1955.

Compositeurs et musicologues

BAYLEY, A., *The Cambridge Companion to Bartók*, ; New York : University Press, 2001.

BECKERMAN, M., « Henry Krehbiel, Antonín Dvořák, and the Symphony “From the New World’ », *Notes*, vol. 49, n° 2, 1992.

CRIST, E.B., *Music for the Common Man : Aaron Copland During the Depression and War*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 2005.

DUNAWAY, D. K., « Charles Seeger and Carl Sands : The Composer's Collective Years », *Ethnomusicology*, vol. 24, no. 2, 1980.

« Gerald Strang », *American Composers Alliance* [site internet], 19 février 2009. URL : <https://composers.com/gerald-strang>.

« H. T. Burleigh (1866-1949) » [page web], *Library of Congress, Washington, D.C.* [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/item/ihas.200035730/>.

HOROWITZ, J., « Dvořák and Boston », *American Music*, vol. 19, n° 1, 2001.

MCNUTT, J.C., « John Comfort Fillmore: A Student of Indian Music Reconsidered », *American Music*, vol. 2, n° 1, 1984.

MOON, B., « Harry Burleigh as Ethnomusicologist? Transcription, Arranging, and ‘The Old Songs Hymnal’ », *Black Music Research Journal*, vol. 24, n° 2, 2004.

NERCESSIAN, A., « Review of Komitas: Armenian Sacred and Folk Music, ; The Armenian Neume System of Notation », *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 9, n° 2, 2000.

NICHOLLS, D., SACHS, J., « Cowell, Henry », *Grove Music – Oxford Music Online* [site internet]. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249182>.

PESCATELLO, A.M., *Charles Seeger: a Life in American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992.

REED, D., « The Innovator and the Primitives: George Herzog in Historical Perspective », *Folklore Forum*, vol. 26, n. 1, 1993.

REUSS, R.A., « Folk Music and Social Conscience: The Musical Odyssey of Charles Seeger », *Western Folklore*, vol. 38, n° 4, 1979.

Rethinking Dvořák: Views from Five Countries, ed. par D.R. Beveridge, Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1996.

RIIS, T. L., « Dvořák and his Black Students », in, *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries*, ed. par D.R. Beveridge, Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1996.

SACHS, J., *Henry Cowell: A Man Made of Music*, New York : Oxford University Press, 2012.

TIBBETTS, J.C., *Dvořák in America, 1892-1895*, Portland, Or. : Amadeus Press, 1993
J.C. Tibbetts, *Dvořák in America, 1892-1895*, Portland, Or. : Amadeus Press, 1993.

Musiciens

ARSENAULT, R., *The Sound of Freedom : Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the Concert That Awakened America*, New York : Bloomsbury Press, 2009.

CLARK, J., *Experiencing Bessie Smith: A Listener's Companion*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2017.

The Official Vernon Dalhart [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.vernondalhart.com/>.

Psychologues et éducateurs

COSS, C., « Lillian D. Wald: Progressive Activist », *Public Health Nursing*, vol. 10, n° 2, 1993.

FELD, M.N., *Lillian Wald: A Biography*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2008.

KAPLAN, P.M., *Lillian Wald: America's Great Social and Healthcare Reformer*, Gretna : Pelican Publishing Company, 2018.

« Lewis Terman, American psychologist », *Encyclopedia Britannica* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.britannica.com/biography/Lewis-Terman>.

Lillian D. Wald, Progressive Activist, ed. par. C. Coss, L.D. Wald, New York : Feminist Press at the City University of New York : Distributed by Talman Co, 1989.

VOLK, T.M., « Anne Shaw Faulkner Oberndorfer (1877-1948) : Music Educator for the Homemakers of America », *Journal of Historical Research in Music Education*, Vol. 19, Issue 1, 2007.

Politiciens, administrateurs et militants politiques

« Adrian Dornbush (1900-1970) », *George Stern Fine Arts* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.sternfinearts.com/addo1.html>.

BEASLEY, H., *Eleanor Roosevelt and the Media: A Public Quest for Self-Fulfillment*, Urbana: University of Illinois Press. 1987.

BINKLEY, P., *Robert C. Binkley, 1897-1940, Life, Works, Ideas* [site internet]. URL : https://www.wallandbinkley.com/rcb/2013/10_11_the-first-time-i-ever-pursued-a-folk-singer-on-a-raft-sidney-robertson-and-john-stone.html.

CAIN, R.R., *Eleanor Roosevelt's Valkill*, Arcadia Publishing, 2002.

« Facts & Figures: FDR », *FDR Presidential Library & Museum* [site internet], [s.d.]. URL : <https://fdrlibrary.org/fdr-facts>.

« Greene, Charles Sumner », CED Archives [site internet], [s.d.]. URL : <https://archives.ced.berkeley.edu/collections/greene-charles>.

« Hallie Flanagan Davis », Vassar College Encyclopedia, Vassar College [site internet], [s.d.]. URL : <http://vcencyclopedia.vassar.edu/faculty/prominent-faculty/hallie-flanagan-davis.html>.

J. Kornbluh, *Wobblies & Hobos. Les Industrial Workers of the World, agitateurs itinérants aux États-Unis (1905-1919)*, Montreuil : l'insomniaque, 2012.

PACE, E., « Carleton Sprague Smith, Scholar, Is Dead at 89 », *New York Times*, 21 septembre 1994. URL : <https://www.nytimes.com/1994/09/21/obituaries/carleton-sprague-smith-scholar-is-dead-at-89.html>.

RATHBONE, B., *Walker Evans: A Biography*, Boston : Houghton Mifflin, 1995.

SCHIERI, F., « Mersmann, Hans », *Neue Deutsche Biographie* [site internet], *Band 17*, 1994. URL : <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116905026.html#ndbcontent>.

SHEPARD, J., « The Legacy of Carleton Sprague Smith: Pan-American Holdings in the Music Division of the New York Public Library for the Performing Arts », *Notes*, vol. 62, n° 3, 2006.

SMITH, C.S., « Harold Spivacke (1904-1977) », *The Musical Quarterly*, vol. 63, n° 3, 1977.

Institutions

BARTIS, P., « A History of the Archive of Folk Song at the Library of Congress: The First Fifty Years », thèse de doctorat soutenue à University of Pennsylvania en 1882.

CHEN, M., « From Windows to Gateways on the Lower East Side : The Henry Street Settlement from the Progressive Era to the Great Society », *The Historian*, vol. 75, n° 4, 2013.

CUNNINGHAM, E., « Preserving with Purpose : Narratives of Settlement Women and Historic Interiors at Hull House and on Henry Street », thèse de doctorat soutenue à *University of Florida* en 2010.

FISHER, R., « From Henry Street to Contracted Services : Financing the Settlement House », *Journal of Sociology and Social Welfare*, vol. 29, n° 3, 2002.

« History », *ACLS American Council of Learned Societies* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.acls.org/about/history/>.

« Hull House », *New World Encyclopedia* [site internet], [s.d.]. URL : http://web.newworldencyclopedia.org/entry/Hull_House.

« Making History : Crossnore School », *Craft Revival: Shaping Western North Carolina Past and Present* [site internet], URL : <http://www.wcu.edu/library/DigitalCollections/CraftRevival/story/crossnore.html>. Consulté le 3 octobre 2017.

MANGIONE, J., *The Dream and the Deal: the Federal Writers' Project, 1935-1943*, Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 1996.

MCDONALD, W.F., *Federal Relief Administration and the Arts; the Origins and Administrative History of the Arts Projects of the Works Progress Administration*, Columbus : Ohio State University Press, 1969.

MEAD, R.H., « Henry Cowell's New Music Society », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n° 4, 1982.

« Peninsula School, Peninsula School, Menlo Park CA, Progressive Education » [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.peninsulaschool.org/a-progressive-education.html>.

SCHNEIDER, S.A., *You Can't Padlock an Idea: Rhetorical Education at the Highlander Folk School, 1932-1961*, Columbia : University of South Carolina Press, 2014.

SMITH, A.J., « The Early Years of Highlander Folk School and Its Adversaries: 1932-1942 », mémoire de master soutenu à la Middle Tennessee State University en 2007. URL : <http://dighistory.org/portfolio/the-early-years-of-highlander-folk-school-and-its-adversaries-1932-1942/>.

THOMAS, H.G., « The Highlander Folk School: The Depression Years », *Tennessee Historical Quarterly*, vol. 23, n° 4, 1964.

WALLACE, A., « The National Folk Festival: The Sarah Gertrude Knott Years », *Folklife Center News*, vol. 24, n° 1, 2002.

WALLACE, A., « NFFA to NCTA : The Organization Broadens Its Mission », *Folklife Center News*, Vol. 24, No. 2, 2002.

Sidney Robertson

BINKLEY, P., « 'The first time I ever pursued a folk singer on a raft': Sidney Robertson and John Stone », in *Robert C. Binkley, 1897-1940, Life, Works, Ideas* [site internet], 11 octobre 2013. URL : https://www.wallandbinkley.com/rcb/2013/10_11_the-first-time-i-ever-pursued-a-folk-singer-on-a-raft-sidney-robertson-and-john-stone.html.

KERST, C.H., "The Ethnographic Experience: Sidney Robertson Cowell in Northern California." In "California Gold: Northern California Folk Music from the Thirties," *American Memory, Library of Congress* [site internet], 1997, URL: <http://memory.loc.gov/ammem/afcchtml/cowsonek.html>.

KERST, C.H., "Outsinging the Gas Tank: Sidney Robertson Cowell and the California Folk Music Project." *Folklife Center News*, Vol 20, n° 1, 1998.

KERST, C.H., « A 'Government Song Lady' in Pursuit of Folksong: Sidney Robertson's New Deal Field Documentation for the Resettlement Administration », Communication donnée le 18 octobre 2007 à l'American Folklore Society meetings, Quebec City, Quebec.

KERST, C. H., « Return to the Appalachians : Maud Karpeles and Sidney Robertson Cowell Retrace the Steps of Cecil Sharp », communication donnée à la conférence mondiale de l'ICTM le 14 juillet 2017 à Limerick, Ireland.

PAUL, D.C., « From American Ethnographer to Cold War Icon: Charles Ives through the Eyes of Henry and Sidney Cowell », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59, n° 2, 2006.

STONE, P., « Sidney and Henry Cowell », *Association for Cultural Equity* [site internet], New York, 2009, URL : http://www.culturalequity.org/alanlomag/ce_alanlomag_profile_cowells.php.

TOPPING, B., "The Sidney Robertson Cowell Collection." *Folklife Center News*, Vol. 3, n° 3, 1980.

Histoire sociale, politique et institutionnelle

Époque progressiste

DAWLEY, A., *Changing the World: American Progressives in War and Revolution*, Princeton : Princeton University Press, 2003.

FERENS, D., « Native Americans, Chinese, and White Progressivists in the Land of Sunshine, 1895-1909 », *The American Transcendental Quarterly*, vol. 15, n° 4, 2001.

LINK, A.S., "What Happened to the Progressive Movement in the 1920's?", *The American Historical Review*, Vol. 64, n°4, 1959.

MIREL, J., *Patriotic Pluralism: Americanization Education and European Immigrants*, Cambridge : Harvard University Press, 2010.

MURPHY, K.C., « Uphill All the Way: The Fortunes of Progressivism, 1919-1929 », thèse de doctorat soutenue à l'université de Columbia, 2013.

RODGERS, D.T., *Atlantic Crossings. Social Politics in a Progressive Age*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1998.

STARR, K., *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era*, New York : Oxford University Press, 1985.

WILLIAMS, J. E., MACLEAN V.M., *Settlement Sociology in the Progressive Years : Faith, Science, and Reform*, Leiden, Boston : Brill, 2015.

ZIEGLER-MCPHERSON, C., « Americanization : Progressive Movement, Public Policy, and Ideology, 1890-1925 » in *A History of the U.S Political System : Ideas, Interests, and Institutions*, ed. par R.A. Harris & D.J. Tichenor, Santa Barbara, Calif. : ABC-CLIO, 2010.

Grande Dépression

BRINKLEY, A., *Voices of Protest : Huey Long, Father Coughlin, and the Great Depression*, New York : Vintage Books, 1983.

BRINKLEY, A., *Culture and politics in the Great Depression*, Waco, Tex. : Markham Press Fund, 1999.

CURRELL, S., *The March of Spare Time: The Problem and Promise of Leisure in the Great Depression*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2005.

HAPKE, L., *Daughters of the Great Depression : Women, Work, and Fiction in the American 1930s*, Athens : University of Georgia Press, 1995.

The Economics of the Great Depression, ed. par. M. Wheeler, Kalamazoo, MI : W.E. Upjohn Institute for Employment Research, 1998.

New Deal

BERNSTEIN, I., *A Caring Society : The New Deal, the Worker, and the Great Depression : A history of the American Worker, 1933-1941*, Boston : Houghton Mifflin, 1985.

BILES, R., *A New Deal for the American People*, DeKalb : Northern Illinois University Press, 1991.

CONKIN, P.K., *Tomorrow a New World: The New Deal Community Program*, Ithaca, N.Y. : Published for the American Historical Association by Cornell University Press, 1959.

HILTZIK, M., *The New Deal: A Modern History*, New York : Free Press, 2011.

OLSON, K., « Columbus of The New Deal: Rexford G. Tugwell and the Goals, Challenges and Physical Legacies of the Resettlement Administration », 2009. URL : <http://ecommons.cornell.edu/handle/1813/13807>.

SARGENT, J.E., « Woodrum's Economy Bloc: The Attack on Roosevelt's WPA, 1937-1939 », *The Virginia Magazine of History and Biography*, vol. 93, n° 2, 1985.

SULLIVAN, P., *Days of Hope : Race and Democracy in the New Deal Era*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2014.

WORSTER, D., *Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*, New York : Oxford University Press, 2004.

Appalaches

STRAW, R., BLETHEN, H.T., *High Mountains Rising : Appalachia in Time and Place*, Champaign : University of Illinois Press, 2004.

WILLIAMS, J.A., *Appalachia: a History*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002.

Œuvres sociales, philanthropie

CARSON, M., *Settlement Folk: Social Thought and the American Settlement Movement, 1885-1930*, Chicago : University of Chicago Press, 1990.

HOROWITZ, H.L., *Culture & the City: Cultural Philanthropy in Chicago from the 1880's to 1917*, Lexington : University Press of Kentucky, 1976.

POWELL, W.W., STEINBERG, R., *The Nonprofit Sector: A Research Handbook*, New Haven : Yale University Press, 2006.

SMUTS, A., *Science in the Service of Children, 1893-1935*, New Haven : Yale University Press, 2008.

WILLIAMS, J.E., MACLEAN, V.M., *Settlement Sociology in the Progressive Years: Faith, Science, and Reform*, Boston : Brill 2015.

Conflits raciaux / Mouvements politiques contestataires

BARREYRE, N., SCHOR P., *De l'émancipation à la ségrégation, le Sud des Etats-Unis après la Guerre de Sécession*, Paris : Puf, 2009.

« Harriman Hosiery Mills Strike of 1933-34 », *Tennessee Encyclopedia* [site internet], [s.d.]. URL : <http://tennesseencyclopedia.net/entry.php?rec=1276>.

JASPIN, E., *Buried in the Bitter Waters*, New York : Basic Books, 2007.

LANG, C., *Grassroots at the Gateway: Class Politics and Black Freedom Struggle in St. Louis, 1936-75*, Ann Arbor, Mich : University of Michigan Press, 2009.

WOLENSKY, K.C., *Fighting for the Union Label: The Women's Garment Industry and the ILGWU in Pennsylvania*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2002.

Migration et immigration

America and the Armenian Genocide of 1915, ed. par J.M. Winter, New York : Cambridge University Press, 2003.

« Chapter 1: The Nation's Immigration Laws, 1920 to Today », *Pew Research Center's Hispanic Trends Project*, 28 septembre 2015. URL : <http://www.pewhispanic.org/2015/09/28/chapter-1-the-nations-immigration-laws-1920-to-today/>. Consulté le 13 octobre 2017.

FLIGSTEIN, N., *Going North, Migration of Blacks and Whites from the South, 1900-1950*, New York : Academic Press, 1981.

« Historical Census Statistics on the Foreign-Born Population of the United States: 1850 to 1990 », [s.d.]. URL :

<https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0029/twps0029.html>.

RUMBAUT, R.G., MASSEY, D.S., « Immigration and Language Diversity in the United States », *Daedalus*, vol. 142, n° 3, 2013.

SAYLES, R.A., « Cultural Development in an Immigrant Community: Arts Education Through the Settlement Movement », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 23, n° 1, 1993, p. 17.

SCHOR, P., *Compter et classer. Histoire des recensements américains*, EHESS, coll. « En temps et lieux », 2009.

« Timeline of Asian American History », *Digital History* [site internet], 22 avril 2009.

URL :

https://web.archive.org/web/20090422015759/http://www.digitalhistory.uh.edu/asian_voices/asian_timeline.cfm.

Histoire culturelle

ANDERSON, B., *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London ; New York : Verso, 1991.

BECKER, A., *Messagers du désastre: Raphael Lemkin, Jan Karski et les génocides*, Paris : Fayard, 2018.

BLAKE, P. J., « Mountain Stereotypes, Whiteness, and the Discourse of Early School Reform in the Arkansas Ozarks, 1910s–1920s », *History of Education Quarterly*, vol. 54, n° 21, 2014.

CAMPBELL, J.L., « Shaping Solidarity : Music, Diplomacy, and Inter-American Relations, 1936-1946 », thèse soutenue en 2010 à l'université du Connecticut.

CRAIG, D.B., *Fireside Politics: Radio and Political Culture in the United States, 1920-1940*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2005.

DIJKSTRA, B., *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York : Oxford University Press , 1988.

DUMONT, J., « De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle : les voies/x de l'Argentine, du Brésil et du Chili (1919-1946) », Thèse soutenue en 2013 à Paris 3-Sorbonne.

EAKIN, M.C., « Latin American History in the United States: From Gentlemen Scholars to Academic Specialists », *The History teacher*, vol. 31, n° 4, 1998.

HARKINS, A., *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York : Oxford University Press, 2004.

HOFFMAN, W., « Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre (Book Review) », *Theatre journal*, vol. 57, n° 2, 2005.

MOORE, J.M., *Booker T. Washington, W.E.B. Du Bois, and the Struggle for Racial Uplift*, Wilmington, Del : : Scholarly Resources, 2003.

REZE, M., BOWEN, R.H., *Key Words in American Life*, Paris ; New York : Masson, 1979.

SLOTKIN, R., « Nostalgia and Progress: Theodore Roosevelt's Myth of the Frontier », *American Quarterly*, vol. 33, n° 5, 1981.

SLOTKIN, R., *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, New York : Harper Perennial, 1994.

SLOTKIN, R., *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman : University of Oklahoma Press, 1998.

STEWART, B. G., « FDR and his Masterful Fireside Chats », Brent G. Stewart, Twentieth Century Political Historian [site internet], 17 janvier 2012. URL : <http://brentgstewart.com/2012/01/17/fdr-and-his-masterful-fireside-chats/>.

WASSERMAN, S., « La re-création de récréations dans le Lower East Side. Restaurants, cabarets et cafés des années 1930 », *Les cahiers du judaïsme*, n° 26, 2009.

New Deal culturel

BELLMORE, A., JACKSON, A.S., « The New Mexico Federal Music Project: Embodying the Regional Spirit of Roosevelt's New Deal », *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 69, n° 1, 2012.

BINDAS, K.J., *All of This Music Belongs to the Nation: the WPA's Federal Music Project and American Society*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1995.

BOLD, C., *Writers, Plumbers, and Anarchists: the WPA Writers' Project in Massachusetts*, Amherst : University of Massachusetts Press, 2006.

BOLD, C., *The WPA Guides: Mapping America*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999.

CLAYTON, V. T. & al. *Drawing on America's Past : Folk Art, Modernism, and the Index of American Design*, Catalog of an exhibition organized by the National Gallery of Art, Washington DC, Dec. 2002 – Mar 2003, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002.

DAVIDSON, M.A., « Recording the Nation: Folk Music and the Government in Roosevelt's New Deal, 1936–1941 », thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'université de Californie Santa Cruz.

DAVIS, A.P., *New Deal Art in North Carolina: The Murals, Sculptures, Reliefs, Paintings, Oils and Frescoes and their Creators*, Jefferson, N.C. : McFarland & Co, 2009.

DENNING, M., *The Cultural Front : The Laboring of American Cultural in the Twentieth Century*, London, New York : Verso, [1998] 2010.

« Federal Theatre Project Collection: Melodrama, Social Protest, and Genius », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <https://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftbrwn01.html>.

GOUGH, P., *Sounds of the New Deal : the Federal Music Project in the West*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 2015.

GREEN, A., « A Resettlement Administration Song Sheet », *JEMF Quarterly*, vol. 2, n°38, 1975.

HIRSCH, J., *Portrait of America: A Cultural History of the Federal Writers' Project*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2003.

HIRSCH, J., « 'Cultural Strategy' : The Seegers and B.A. Botkin as Friends and Allies » in *Ruth Crawford Seeger's Worlds : Innovation and Tradition in Twentieth-Century American Music*, ed. par R. Allen, E.M. Hisama, Eastman Studies in Music, New York : University of Rochester Press, 2007.

MANGIONE, J., *The Dream and the Deal: The Federal Writers' Project, 1935-1943*, Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 1996.

MORMINO, G.R., « Florida Slave Narratives », *The Florida Historical Quarterly*, vol. 66, n° 4, 1988.

MUSHER, S.A., *Democratic Art: The New Deal's Influence on American Culture*, Chicago ; London : University of Chicago Press, 2015.

OSBORNE, E.A., *Staging the People : Community and Identity in the Federal Theatre Project*, 1st ed, New York : Palgrave Macmillan, 2011.

SMITH, H.L., *Berkeley and the New Deal*, Charleston, South Carolina : Arcadia Publishing, 2014.

SUSMAN, W., *Culture and Commitment, 1929-1945*, New York : G. Braziller, 1973.

VINSONNEAU, N., « Des guides touristiques pour le peuple et par le peuple. Le Federal Writers' Project et l'invention d'une culture folklorique américaine (1935-1941) », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1, 2006.

WARREN-FINDLEY, J., « Musicians and Mountaineers : The Resettlement Administration's Music Program in Appalachia, 1935-37 », *Appalachian Journal*, vol. 7, n° 1/2, 1979.

WARREN-FINDLEY, J., « Passports to Change : The Resettlement Administration's Folk Song Sheet Program, 1936-1937 », *Prospects: An Annual Journal of American Cultural Studies*, vol. 10, 1985.

Histoire de et par la musique

ABBOT, L., SEROFF, D., *Ragged but Right: Black Traveling Shows, 'Coon Songs', and the Dark Pathway to Blues and Jazz*, Jackson : University Press of Mississippi, 2007.

ARLEO, A., « Black, White and Bluegrass: African American Influences on a Genre of Southern Country Music, Université de Nantes, e-crini, URL: http://www.criini.univ-nantes.fr/26262180/0/fiche_pagelibre/&RH=1366891771934.

BOHLMAN, P.V., *Central European Folk Music: An Annotated Bibliography of Sources in German*, New York : Garland Pub., 1996.

BOHLMAN, P.V., *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, Calif. : ABC-CLIO, 2004.

BOHLMAN, P.V., *Focus: Music, Nationalism, and the Making of a New Europe*, 2nd ed., New York : Routledge, 2011.

- BROOKS, T., SPOTSWOOD, R.K., *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*, Urbana : University of Illinois Press, 2004.
- CHASE, G., *Americas Music, From the Pilgrims to the Present*, New York : McGraw-Hill, 1955.
- CRAWFORD, R., *America's Musical Life: A History*, New York ; London : W.W. Norton, 2001.
- DUNAWAY, D.K., *Singing Out: an Oral History of America's Folk Music Revivals*, New York : Oxford University Press, 2010.
- FILENE, B., *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000.
- FINKELSTEIN, S.W., *Composer and Nation: The Folk Heritage in Music*, New York : International Publishers, c1989.
- FRANCFORT, D., *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris : Hachette Littératures, 2004.
- GARRETT, C.H., *Struggling to Define a Nation: American Music and the Twentieth Century*, Berkeley : University of California Press, 2008.
- GRAHAM, S., « On the Road to Freedom: The Contracts of the Fisk Jubilee Singers », *American Music*, vol. 24, n° 1, 2006.
- GRAME, T.C., *America's Ethnic Music*, Tarpon Springs, Fla. : Cultural Maintenance Associates, 1976.
- GREENE, V.R., *A Passion for Polka: Old-time Ethnic Music in America*, Berkeley : University of California Press, 1992.
- GUMPLOWICZ, P., *Les résonances de l'ombre. Musiques et identités de Wagner au jazz*, Paris : Fayard, 2012.
- HAMM, C., *Music in the New World*, New York : Norton, 1983.
- HAMM, C., *Putting Popular Music in its Place*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- HARRIS, M.W., *The Rise of Gospel Blues: The Music of Thomas Andrew Dorsey in the Urban Church*, New York : Oxford University Press, 1992.

HASAN, E., « 'Gospel of Grace' : Understanding 'Amazing Grace' with Musical and Theological Analysis », *Denison Journal of Religion*, Vol. 16, 2017.

HITCHCOCK, H.W., *Music in the United States: A Historical Introduction*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1969.

HUGHES, R.L., « Minstrel Music: The Sounds and Images of Race in Antebellum America », *The History Teacher*, vol. 40, n° 1, 2006.

« Jewface: 'Yiddish' Dialect Songs of Tin Pan Alley », *YIVO Institute for Jewish Research*, [s.d.]. URL : <https://www.yivo.org/jewface>.

JOHNSON, C.A., *The Frontier Camp Meeting: Religion's Harvest Time*, Dallas : Southern Methodist University Press, 1955.

KENNEY, W.H., *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York : Oxford University Press, 2003

KIRK, E.K., *Music at the White House: A History of the American Spirit*, Urbana : University of Illinois Press, 1986.

KIRK, E.K., *Musical Highlights from the White House*, Malabar, Fla. : Krieger Pub. Co., 1992.

LEARY, J.P., *Polkabilly: How the Goose Island Ramblers Redefined American Folk Music*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006.

LINDAHL, C., « A Note on Blackface », *Journal of American folklore*, vol. 114, n° 452, 1996.

LORNELL, K., *Exploring American Folk Music Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States*, Jackson : University Press of Mississippi, 2012.

LOTT, E., *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York : Oxford University Press, 2013.

LOZA, S.J., *Barrio Rhythm: Mexican American Music in Los Angeles*, Urbana : University of Illinois Press, 1993.

LYNCH, T.P., *Strike Songs of the Depression*, Jackson : University Press of Mississippi, 2001.

MALONE, B.C., *Country Music, U.S.A.*, Austin : University of Texas Press, [1985] 2010.

MALONE, B.C., STRICKLIN, D., *Southern Music/American Music*, Lexington, Ky. : University Press of Kentucky, 2015.

MARCUS, K., *Musical Metropolis: Los Angeles and the Creation of a Music Culture, 1880-1940*, New York : Palgrave Macmillan, 2004.

MILLER, L.E., *Music and Politics in San Francisco: From the 1906 Quake to the Second World War*, Berkeley : University of California Press, 2012.

Music in the USA: A Documentary Companion, ed. par J. Tick, Oxford : Oxford University Press, 2008.

NICHOLLS, D., « Defining American Music », [s.d.]. URL : http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1071/david_nicholls_defining_american_music.pdf.

NOWATZKI, R., *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2010.

PIRENNE, C., *Une histoire musicale du rock*, Paris : Fayard, 2011.

RICHARDS, J., « Imitation Nation: Blackface Minstrelsy and the Making of African American Selfhood in “Uncle Tom’s Cabin” », *Novel*, vol. 39, n° 2, 2006.

SAMMOND, N., *Birth of an Industry : Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*, Durham : Duke University Press, 2015.

SOUTHERN, E., *The Music of Black Americans: a History*, 2nd ed, New York : W. W. Norton, 1983.

STOWE, D.W., « Religion and Race in American Music », in : *The Oxford Handbook of Religion and Race in American History*, ed. par Kathryn Gin Lum, Paul Harvey, New York, NY : Oxford University Press, 2018.

SYLVIE, C., « Blackface, blues et facéties », *Africultures*, n° 4, 2011.

THOMPSON, D.J., « Searching for Silenced Voices in Appalachian Music », *GeoJournal*, vol. 65, n° 1/2, 2006.

VAN RIJN, G., *Roosevelt’s Blues : African American Blues and Gospel Songs on FDR*, Jackson : University Press of Mississippi, 1997.

Anthropologie de la musique et du folklore

ANTTONEN, P., « The Kalevala and the Authenticity Debate » in *Manufacturing a Past for the Present: Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*, Leiden ; Boston : Brill, 2004.

BABADZAN, A., « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, Vol. 109, 1999, pp. 13-35.

BECKER, J.S., *Selling Tradition: Appalachia and the Construction of an American Folk, 1930-1940*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1998.

BECKER, H.S., *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan, 1999.

BRACKETT, D., *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland : University of California Press, 2016.

BRADY, E., *Spiral Way : How the Phonograph Changed Ethnology*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999.

Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music, ed. par D. Pecknold, K.M. McCusker, Jackson : University Press of Mississippi, 2016.

« Culture », in *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, ed. par A. Barnard, J. Spencer, London ; New York : Routledge, 1996.

DAS, J.D., *Choreographing a New World: Katherine Dunham and the Politics of Dance*, mémoire de master soutenu à Columbia University en 2014.

DUCK, L.A., « 'Go There Tuh Know There': Zora Neale Hurston and the Chronotype of the Folk », *American Literary History*, vol. 13, n° 2, 2001.

GELBART, M., *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music' : Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

HAMILTON, M., *In Search of the Blues*, New York : Basic Books, 2008.

HEINICH, N., *La fabrique du patrimoine : De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

HORTON, L., *Selling the Sounds of the South : The Visual and Verbal Rhetoric of Race Records and Old Time Records Marketing, 1920-1929*, thèse soutenue à l'université de Melbourne en 2011. URL : <http://trove.nla.gov.au/version/181102843>.

LE MENESTREL, S., *Negotiating Difference in French Louisiana Music. Categories, Stereotypes, and Identifications*, Jackson : University Press of Mississippi, 2015.

MILLER, K.H., *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham : Duke University Press, 2010.

Mules and Men: An E-Text Edition [site internet], [s.d.]. URL : <http://xroads.virginia.edu/~ma01/grand-jean/hurston/chapters/siteintroduction.html>.

OSBORNE, R., « *De l'étiquette au label* », *Réseaux*, n° 141-142, 2007.
Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations, Coordonné par Sara Le Menestrel, Paris : Hermann, 2012.

PETERSON, R.A., *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago : University of Chicago Press, 1997.

TAWA, N.E., *A Sound of Strangers: Musical Culture, Acculturation, and the Post-Civil War Ethnic American*, Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1982.

TAYLOR, Y., BARKER, H., *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York : W. W. Norton, 2007.
The Oxford Handbook of Music Revival, ed. par Caroline Bithell, Juniper Hill, Oxford, NY : Oxford University Press, 2014.

WHISNANT, D.E., *All That Is Native and Fine: The Politics of Culture in an American Region*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, c.1983.

Folklore et histoire de la discipline

100 Years of American Folklore Studies. A Conceptual History, ed. par William M. Clements, Washington D.C. : American Folklore Society, 1988.

ABRAHAM, R.D., « *Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics* », *The Journal of American Folklore*, vol. 106, n° 419, 1993.

BELL, M.J., « *'No Borders to the Ballad Maker's Art': Francis James Child and the Politics of the People* », *Western Folklore*, vol. 47, n° 4, 1988.

BENDIX, R., *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

BRONNER, S.J., « *The Intellectual Climate of Nineteenth-Century American Folklore Studies.* », in *100 Years of American Folklore Studies. A Conceptual History*, ed. par William M. Clements, Washington D.C. : American Folklore Society, 1988.

BRONNER, S.J., *Following Tradition : Folklore in the Discourse of American Culture*, Logan : Utah State University Press, 1998.

CANTWELL, R., « Feasts of Unnaming : Folk Festivals and the Representation of Folklife », in *The 1987 Smithsonian Festival of American Folklife: An Ethnography of Participant Experience*, ed. par. R. Bauman et al., 1988. URL : <http://xroads.virginia.edu/~drbr/cantwell.html>.

COHEN, N., *Long Steel Rail: The Railroad in American Folksong*, Urbana : University of Illinois Press, 2000.

DUNDES, A., *Analytic Essays in Folklore*, The Hague : Mouton, 1975.

DWYER-SCHICK, S., « The Development of Folklore and Folklife Research in the Federal Writers' Project, 1935-1943 », *Keystone Folklore Quarterly* vol 20 n°4, 1975.

HERRERA-SOBEK, M., *Chicano Folklore: A Handbook*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 2006.

HIRSH, J., « Modernity, Nostalgia, and Southern Folklore Studies: The Case of John Lomax », *The Journal of American Folklore*, vol. 105, n° 416, 1992.

LEARY J.P., "The Discovery of Finnish American Folk Music." *Scandinavian Folklore, a special issue of Scandinavian Studies*, Vol. 73, n° 3, 2001.

LEARY, J.P., "Fieldwork Forgotten, or Alan Lomax Goes North." *Midwestern Folklore*, Vol. 27, n° 2, 2001.

LEARY, J.P., "Woodsmen, Shanty Boys, Bawdy Songs, and Folklorists in America's Upper Midwest." *The Folklore Historian*, vol. 24, 2007.

LEARY, J.P., *Folksongs of Another America: Field Recordings from the Upper Midwest, 1937-1946*, Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press ; Atlanta, Georgia : Dust-to-Digital, 2015.

LLOYD, T., « Whole Work, Whole Play, Whole People: Folklore and Social Therapeutics in 1920s and 1930s America », *The Journal of American Folklore*, vol. 110, n° 437, 1997.

MCNEIL, W.K., « Pre-Society American Folklorists », in *100 Years of American Folklore Studies. A Conceptual History*, ed. par William M. Clements, Washington D.C. : American Folklore Society, 1988.

MORGAN, S.I., *Frankie and Johnny: Race, Gender, and the Work of African American Folklore in 1930s America*, Austin : University of Texas Press, 2017.

MULLEN, P.B., *The Man who Adores the Negro: Race and American Folklore*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.

NI CHONGHAILE, D., « 'The Yank with the Box': The Soundscape of the Aran Islands in the 1950s from the Recordings and Fieldwork of the American Collector Sidney Robertson Cowell », communication donnée le 21 avril 2007 à l'American Conference for Irish Studies, CUNY, New York.

NI CHONGHAILE, D., « 'ag teacht le cuan': Irish traditional music and the Aran Islands », thèse de doctorat soutenue en 2010 à la National University of Ireland, Cork.

ROSENBERG, N.V., *Transforming Tradition : Folk Music Revivals Examined*, Urbana : University of Illinois Press, 1993.

SAYLOR, N., "Folk Music of Wisconsin 1937", Mills Music Library's Helene Stratman-Thomas project, Center for the Study of Upper Midwestern Cultures, University of Wisconsin-Madison, 2004, URL: <http://csumc.wisc.edu/src/collector.htm>.

SESSLER, S.R., «Folk Music in the Ouachita Mountains », « Honors Thesis » soutenue à Ouachita Baptist University en 1997. URL : https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/141/.

WEST, J.O., *Mexican-American Folklore*, Little Rock : August House Publishers, [1955] 2005.

WILGUS, D.K., *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1959.

WILLIAMS, J.A., « Radicalism and Professionalism in Folklore Studies: A Comparative Perspective », *Journal of the Folklore Institute*, vol. 11, n° 3, 1975.

WINICK, S., « The Candidate's a Dodger: An Electoral Folksong from Oral Tradition to Aaron Copland », *Folklife Today* [blog internet], 29 septembre 2016. URL : <http://blogs.loc.gov/folklife/2016/09/the-candidates-a-dodger-an-electoral-folksong-from-oral-tradition-to-aaron-copland/>.

WITTMER, M., *Performing Negro Folk Culture, Performing America : Hall Johnson's Choral and Dramatic Works (1925-1939)*, thèse de doctorat soutenue à Harvard University en 2016, p. 175. URL : <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/26718725/WITTMER-DISSERTATION-2016.pdf>.

ZIMM, J., *Blue Men and River Monsters: Folklore of the North*, Madison, WI : Wisconsin Historical Society Press, 2014.

ZUMWALT, R.L., *American Folklore Scholarship : A Dialogue of Dissent*, Bloomington : Indiana University Press, 1988.

Histoire de l'anthropologie

EKLUND, M., « American Anthropologist 1950 », *Center for a Public Anthropology* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.publicanthropology.org/archives/american-anthropology/american-anthropologist-1950/>. Consulté le 6 octobre 2017.

KEELING, R., *North American Indian Music : a Guide to Published Sources and Selected Recordings*, New York : Garland Pub., 1997.

MCGUIRE, R.H., « Archeology and the First Americans », *American Anthropologist*, vol. 94, n° 4, 1992.

MILLER, R.A., « Sino-Tibetan: Inspection of a Conspectus », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 94, n° 2, 1974.

Histoire de l'éducation à et par la musique et la danse

BICK, S., "In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research, 1926-33", *The New School History Project* [site internet], [s.d.]. URL : <http://thenewschoolhistory.org/?p=949>.

CAMPBELL, G.J., « 'A Higher Mission than Merely to Please the Ear': Music and Social Reform in America, 1900-1925 », *The Musical Quarterly*, vol. 84, n° 2, 2000.

EGAN, R.F., « The History of the Music School of the Henry Street Settlement », thèse de doctorat soutenue à la New York University en 1967.

GOBLE, J.S., *What's So Important About Music Education?*, New York : Routledge, 2010.

GREEN, S.L., « Controversy and Conflict in the Henry Street Settlement Music School, 1927-1935 », *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 8, n° 1, 2004.

HOWE, S.W., *Women Music Educators in the United States : A History*, Lanham, Md : Scarecrow Press, 2014.

LAUSEVIC, M., *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*, Oxford : Oxford University Press, 2007.

RIDEOUT, R.R., « On Early Applications of Psychology in Music Education », *Journal of Research in Music Education*, vol. 30, n° 3, 1982.

TOMKO, L.J., *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*, Bloomington : Indiana University Press, 1999.

VOLK, T.M., « Folk Musics and Increasing Diversity in American Music Education: 1900-1916 », *Journal of Research in Music Education*, vol. 42, n° 4 , 1994.

VOLK, T.M., *Music, Education, and Multiculturalism: Foundations and Principles*, Oxford : Oxford University Press, 2004.

Ethnomusicologie et musicologie

BLOCK, A.F., « Amy Beach's Music on Native American Themes », *American Music*, vol. 8, n° 2, 1990.

BROWNER, T., « 'Breathing the Indian Spirit': Thoughts on Musical Borrowing and the 'Indianist' Movement in American Music », *American Music*, vol. 15, n° 3, 1997.

CONWAY, C., *African Banjo Echoes in Appalachia: a Study of Folk Traditions*, 1st ed, Knoxville : University of Tennessee Press, 1995.

CONWAY, C., « Black Banjo Songsters in Appalachia », *Black Music Research Journal*, vol. 23, n° 1/2, 2003.

DEFRANCE, Y., NETTL, B., « Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000. Un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14, 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012. URL : <http://journals.openedition.org/faraway.parisnanterre.fr/ethnomusicologie/176>.

FINKELSTEIN, S.W., *Composer and Nation: The Folk Heritage in Music*, New York : International Publishers, 1989.

GRAHAM, R., « Ethnicity, Kinship and Transculturation : African-Derived Mouth Bows in European-American Mountain Communities », in *For Gerhard Kubik: Festschrift on the Occasion of His 60th Birthday*, ed. par A. Schmidhofer et D. Schüller, Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1994.

LE GONIDEC, M.B., « La classification organologique Sachs/Hornbostel », *ethnomusicologie* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.ethnomusicologie.net/eo3.htm>.

LEVY, B.E., *Frontier Figures: American Music and the Mythology of the American West*, Berkeley : University of California Press, 2012.

M. Jacobs, « Co-Opting Christian Chorales », *American Music*, vol. 28, n° 3, 2010.

SHADLE, D., *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-Century American Symphonic Enterprise*, New York : Oxford University Press, 2016.

YANG, M., *California Polyphony : Ethnic Voices, Musical Crossroads*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.

Archivistique, bibliothéconomie

« About the Music Division (Performing Arts Reading Room, Music Division », *Library of Congress* [site internet], [s.d.]. URL : <https://www.loc.gov/rr/perform/div-intro.html>.

AIKIN, E.J., « High Culture, Low Culture: The Singular Duality of the Library of Congress », in *Libraries as Agencies of Culture*, ed. par. T. Augst, W. Wiegand, Madison : The University of Wisconsin Press, 2001.

« Archives of Traditional Music », *Indiana University Bloomington* [site internet], [s.d.]. URL : <http://www.indiana.edu/~libarchm/index.php>.

BERNER, R.C., « Historical Development of Archival and Practices in the United States », *The Midwestern Archivist*, vol. 7, n° 2, 1982.

GARLAND, P. "Henry Cowell: Giving Us Permission.", *Other Minds*, 2006, URL : <http://otherminds.org/shtml/Garlandoncowell.shtml>

HANNA, P., FERRARO, P., ROBINE, M. et al., « Recherche de documents musicaux par similarité mélodique, Abstract », *Document numérique*, vol. 11, n° 3, 2008.

KERST, C.H., ed. "Cataloging Folk Music: A Letter from Sidney Robertson Cowell." *Folklife Center News*, 1989.

JUNGEN, C., « Des archives pour quelle histoire ?...Ou du lien entre une machine à microfilms et comment on fait de l'histoire », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 82, n° 2, 2006.

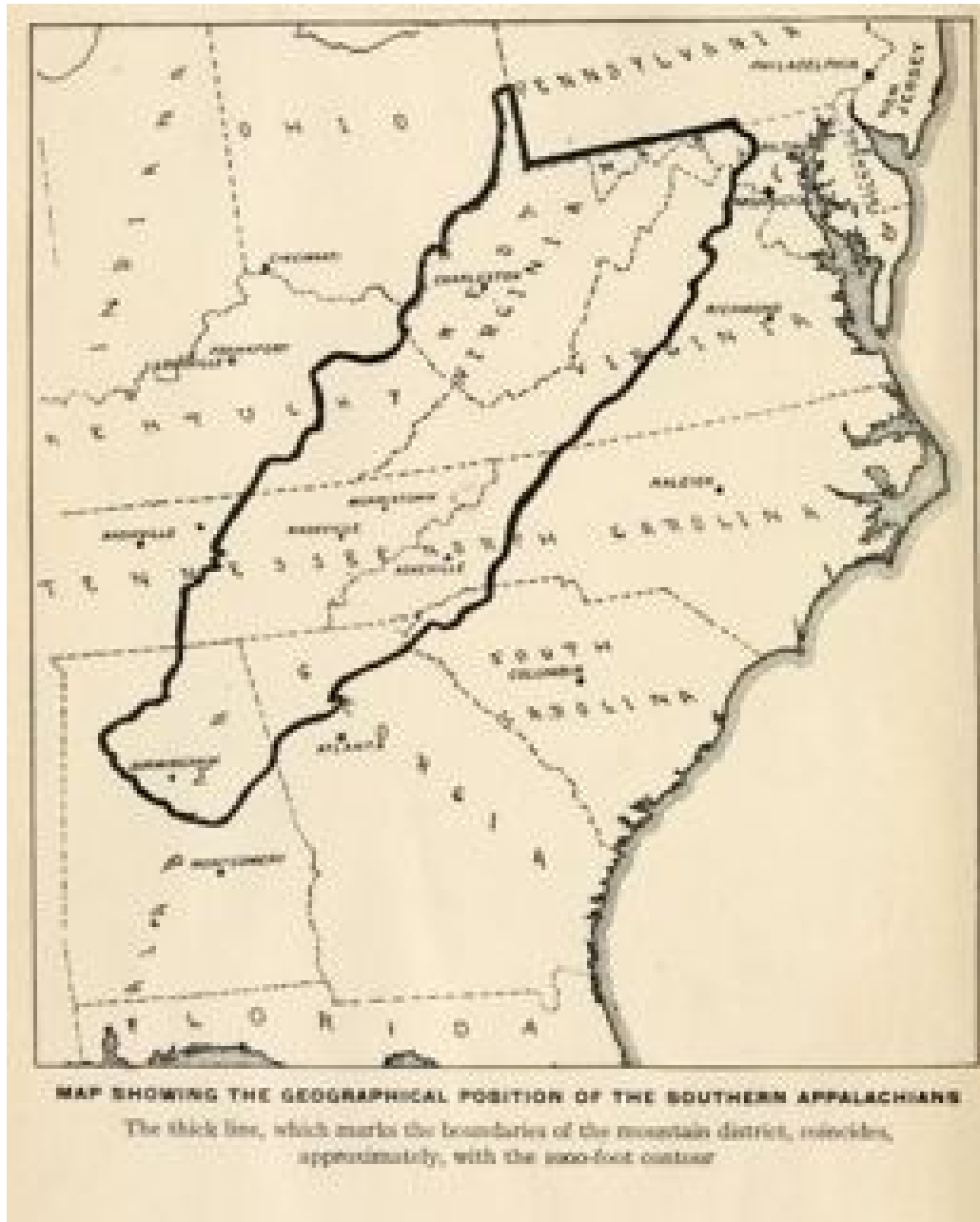
LEAVITT, D. L., « Recorded Sound in the Library of Congress », *Library Trends*, 1972.

SUPPAN, W., « The German Folksong Archive : Fiftieth Anniversary », *Folklore and Folk Music Archivist*, Vol. 7, No. 2, 1964.

Annexes

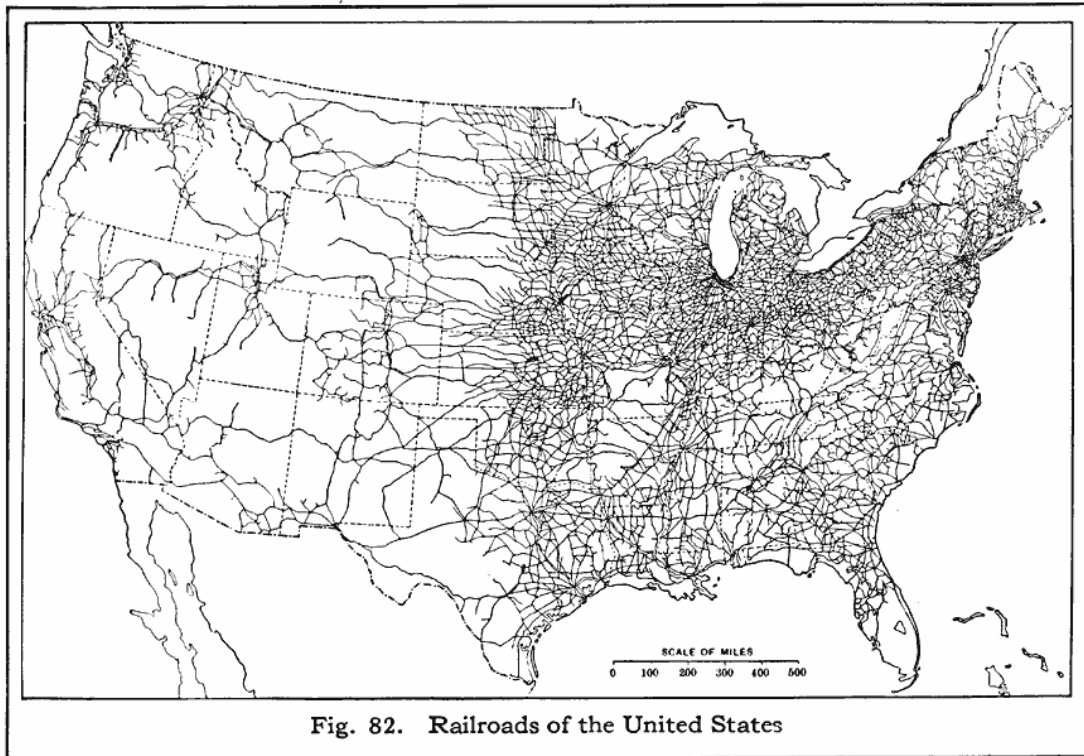
I. Repères géographiques et chronologiques

i. Carte du Sud des Appalaches (1917).



CAMPBELL, O.A.D., SHARP, C.J., *English Folk Songs from the Southern Appalachians*, New York and London : G. P. Putnam's sons, 1917.

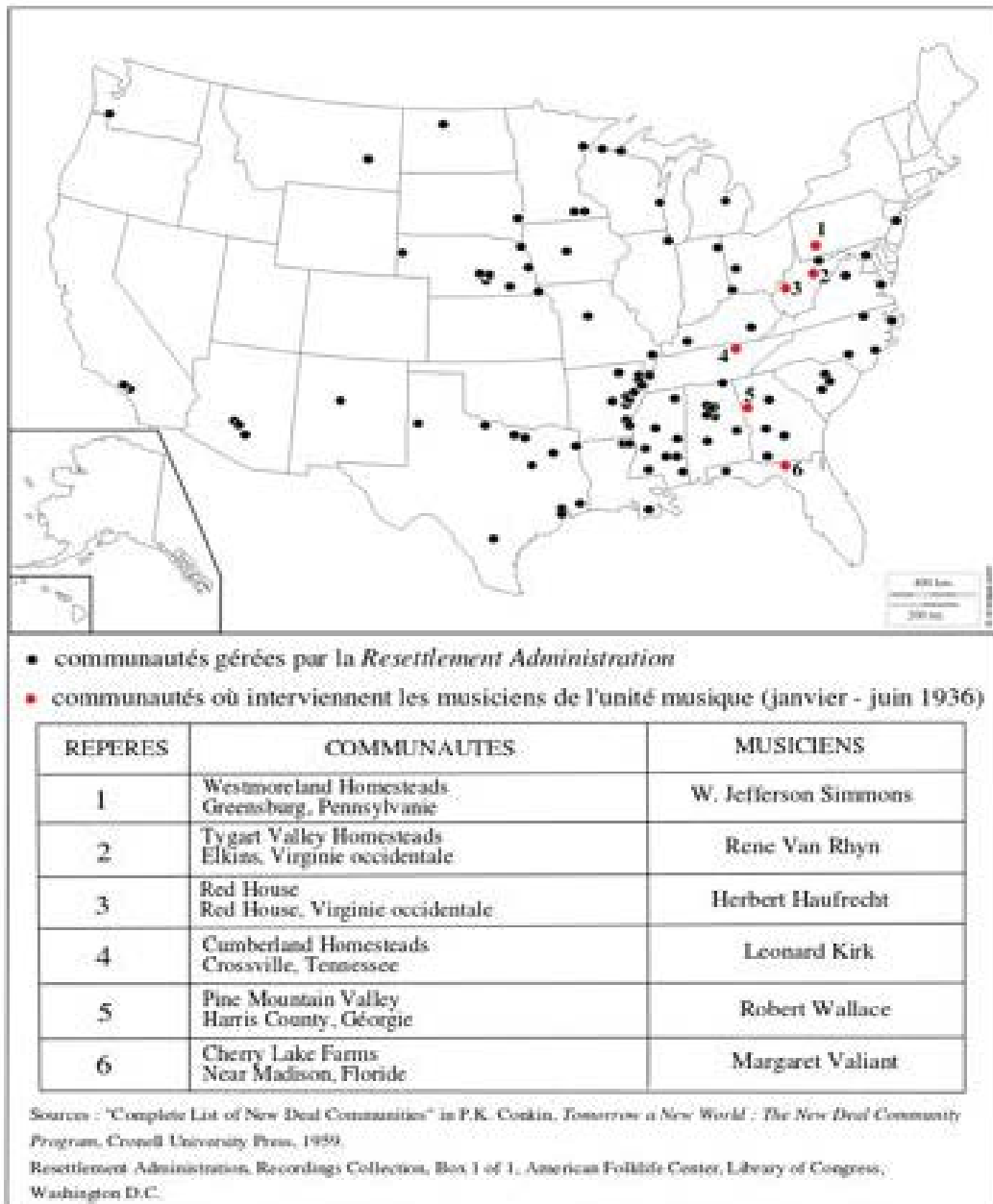
ii. Carte du réseau ferré (1916).



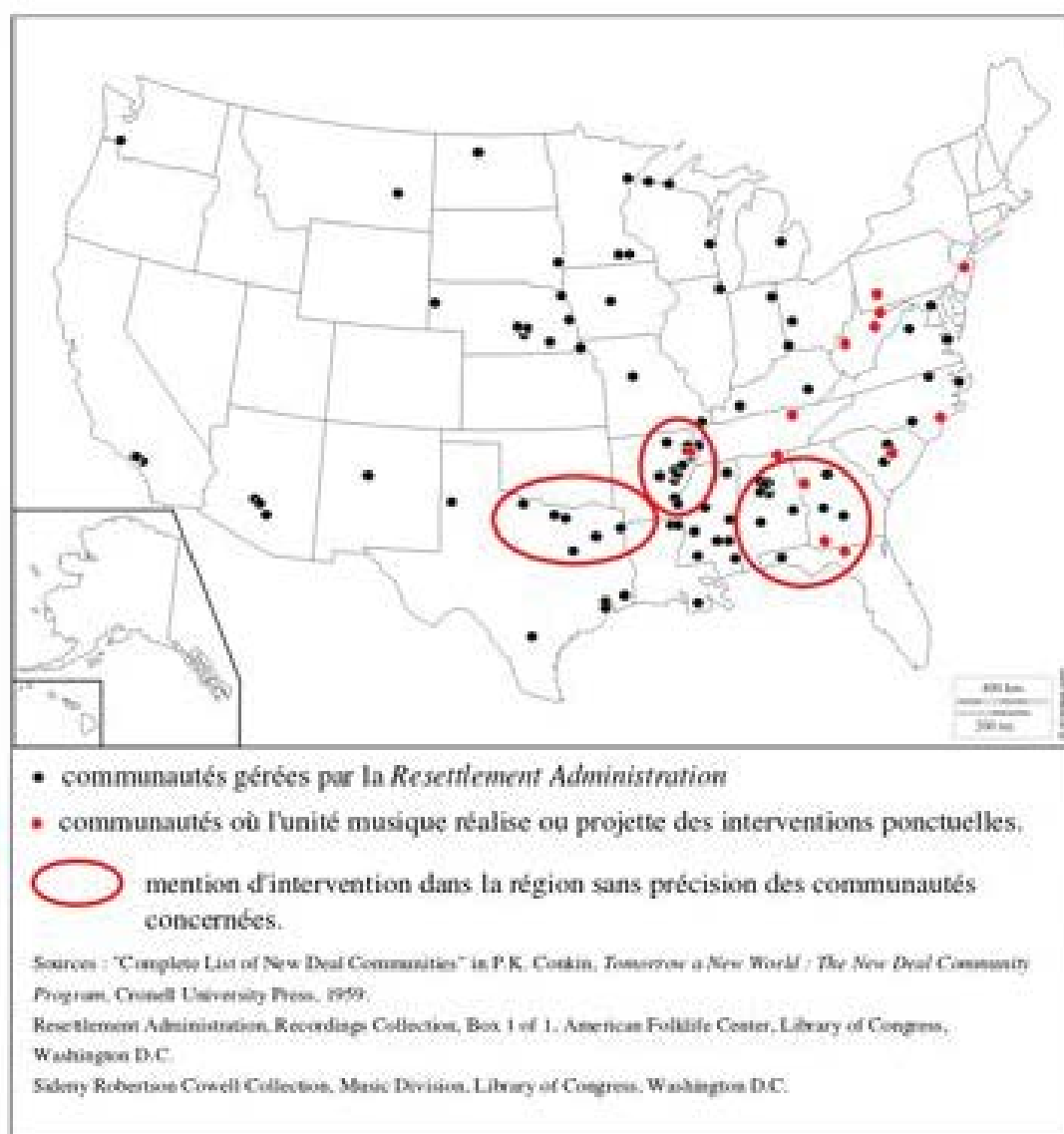
BRIGHAM, A.P., MACFARLANE, C.T., *Essentials of Geography*, New York : American Book Company, 1916, p. 52.

iii. L'Unité Musique de la *Resettlement Administration* (1936 -1937).

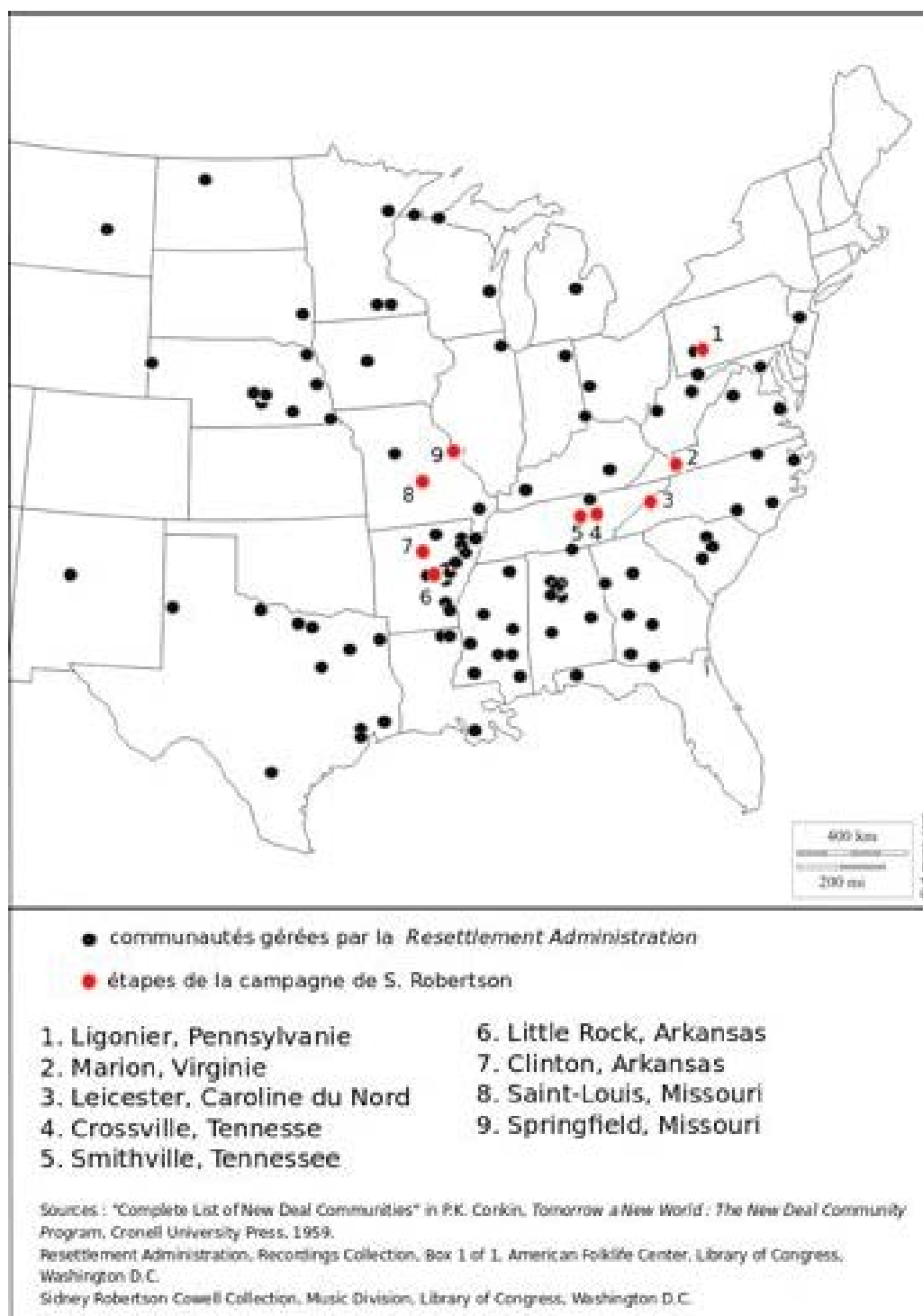
iii.a. Villages communautaires de la *Resettlement Administration* où interviennent les musiciens en résidence de l'Unité Musique entre janvier et juin 1936.



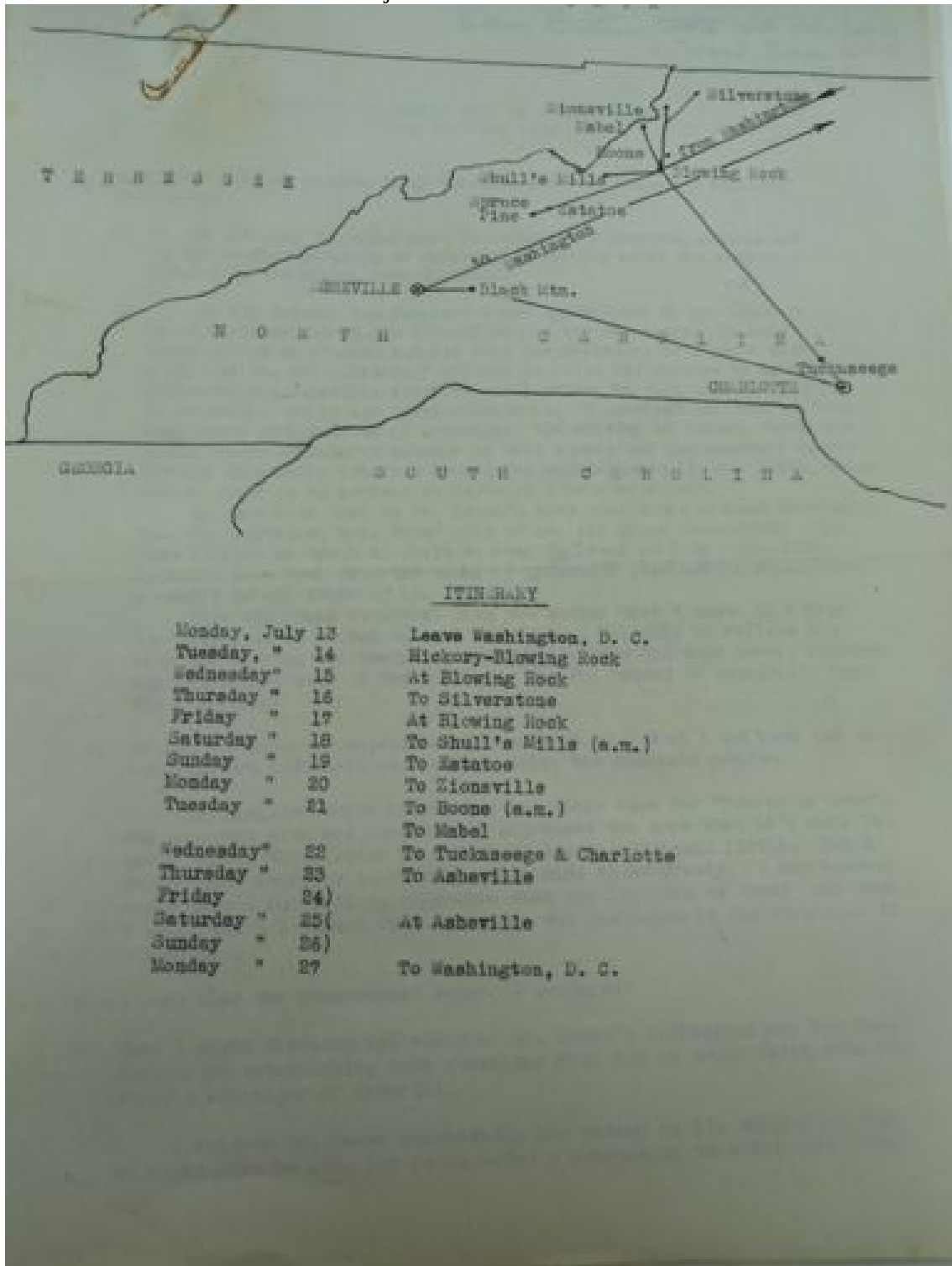
iii.b. Sites des interventions ponctuelles réalisées ou projetées par l'Unité Musique entre juin 1936 et août 1937.



iii.c. Sites de collecte de S. Robertson et villages communautaires RA. Novembre 1936 – janvier 1937.

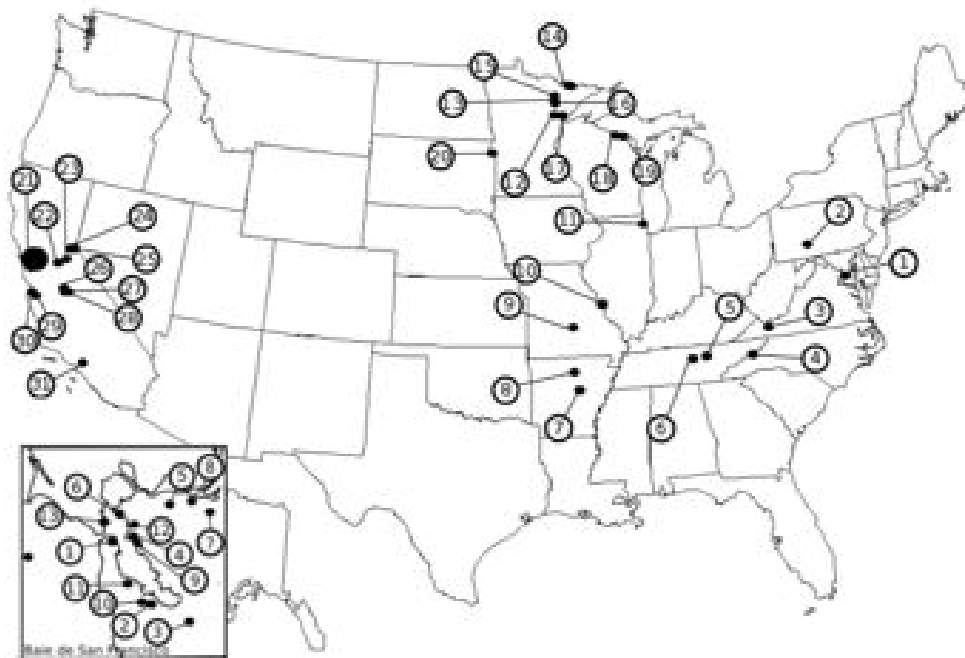


iii.d. Carte réalisée par S. Robertson à l'issue de la campagne en Caroline du Nord avec John Lomax et Frank C. Brown en juillet 1936.



S. Robertson, « Report on Two Weeks Trip to North Carolina », 1936, Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

iv. Sites de collecte de S. Robertson (1936 – 1940).



Campagne pour l'Unité Musique de la Resettlement Administration novembre-décembre 1936	Campagnes avec la machine de l'Unité Musique Mai 1937 et Août-septembre 1937	California Folk Music Project Mars 1938- septembre 1940	
1. Washington, D.C 2. Ligonier, Pennsylvanie 3. Marion, Virginie 4. Leicester, Caroline du Nord 5. Crossville, Tennessee 6. Smithville, Tennessee 7. Little Rock, Arkansas 8. Clinton, Arkansas 9. Saint-Louis, Missouri 10. Springfield, Missouri	11. Chicago, Illinois 12. Cloquet, Minnesota 13. Virginia, Minnesota 14. Ely, Minnesota 15. Mountain Iron, Minnesota 16. Eveleth, Minnesota 17. Duluth, Minnesota 18. Rhinelander, Wisconsin 19. Crandon, Wisconsin 20. Ortonville, Iowa	21. Baie de San Francisco 1. San Francisco 2. Mountain View 3. Pacific Grove 4. San Jose 5. Oakland 6. Concord 7. Richmond 8. Brentwood 9. Pittsburg 10. Alameda 11. Woodside 12. San Mateo 13. Berkeley 22. Turlock 23. Columbia 24. Lotus	25. Camino 26. Fowler 27. Fresno 28. Pine Grove 29. Carmel 30. Hollywood 31. Pala

v. Repères chronologiques : Sidney Robertson.

Vie personnelle	Formations, carrière et publications
2 juin 1903 : naissance de Sidney William Hawkins, San Francisco, Californie.	1922-1923 : études au lycée de jeunes filles, Tours, France.
Années 1900-1910 : éducation à la musique (violon, piano, danse), cours d'équitation, de tennis, de polo. Voyages fréquents en Europe.	1924 : diplôme de philologie et langues romanes, université de Stanford, Palo Alto, Californie.
1924 : épouse Kenneth Robertson (divorce en 1933).	1925 : séminaire de psychologie analytique de Carl Jung, Zurich, Suisse.
1925-1926 : voyage de noce en Europe.	1925-1926 : étude de piano avec Alfred Cortot, Ecole normale de musique, Paris.
1926 : emménagement à Palo Alto.	1926-1932 : Professeure de musique, Peninsula School, Palo Alto.
c. 1932-1933 : fausse couche et décès d'un enfant en bas age.	1927-1930 : étude de théorie musicale avec Ernest Bloch, Conservatoire de San Francisco, et avec Charles Koechlin, Berkeley.
c. 1932 : emménagement dans la colonie d'artiste de Carmel, Californie.	1932-1935 : gouvernante d'une dame mentalement instable et de ses enfants.
1935 : Emménagement dans le Lower East Side, au <i>Henry Street Settlement</i> .	1935-1936 : séminaire de Henry Cowell, New School of Social Research, New York. Directrice du programme musique sociale, <i>Henry Street Settlement</i> , New York.
1936 : emménagement en banlieue de Washington D.C.	1936 : Assistante musique, Unité Musique, <i>Special Skills Division, Resettlement Administration</i> . Premières campagnes d'enregistrement dans le Sud-Est des États-Unis
1937 : mariage secret avec John Lionel Hall (divorce c. 1939-1940) 1940 : décès d'un enfant en bas age.	1937 : <i>Regional Representative, Special Skills Division, RA</i> puis FSA. Collectes dans l'Upper Midwest. Début des démarches administratives pour le <i>California Folk Music Project</i> .
Fin 1937 : emménagement à Berkeley.	1938-1940 : organise et dirige le <i>California Folk Music Project</i> , Berkeley.
	1940 : publie avec E. Black de <i>The Gold Rush Song Book</i> .

1941 : épouse Henry Cowell (veuve en 1965)	1941 : <i>Consultant in folk music, Pan American Union, Washington D.C.</i>
Années 1940 : plusieurs fausses couches. Emménagement à New York puis Shady (NY).	1942 : publie avec A. Lomax <i>American Folk Song and Folk Lore : A Regional Bibliography.</i>
	1943 : Publie avec Henry Cowell « Our Country Music » (<i>Modern Music</i>) et seule « White Spirituals » (<i>Modern Music</i>)
	1942-c.1950 : Professeurs de musique, <i>Mills College of Education (NY)</i>
Années 1950 : fait une analyse avec une discipline de C. Jung	1950 : correspondante américaine, <i>International Folk Music Council</i> , présentation de musiciens au <i>Ditson Festival of American Music</i> à l'université de Columbia (NY). Accompagne Maud Karpeles pour campagne d'enregistrement dans les Appalaches.
	Été 1950 et 1951 : <i>visiting lecturer, University of Southern California.</i>
	1952-1955 : campagnes d'enregistrement dans le Wisconsin, la Californie, le Wyoming, et en Allemagne.
	1954-1960 : remplacements ponctuels de Henry Cowell pour son séminaire de la NSSR.
	1953 : campagne d'enregistrement en Nouvelle Ecosse et en Californie
	1954 : publie avec Henry Cowell, <i>Charles Ives and His Music.</i>
	1955-1956 : Voyages avec Henry Cowell en Europe et Asie (State Dep. Assignments) Campagnes d'enregistrements en Irlande, Iran, Thailand, Pakistan et Malaisie.
	1955 : publie avec John P. Hughes chez <i>Folkways</i> disque « Songs from Cape Breton Island » Instructor à Harvard University.
	1956 : publie chez <i>Folkways</i> disque « Wolf River Songs »

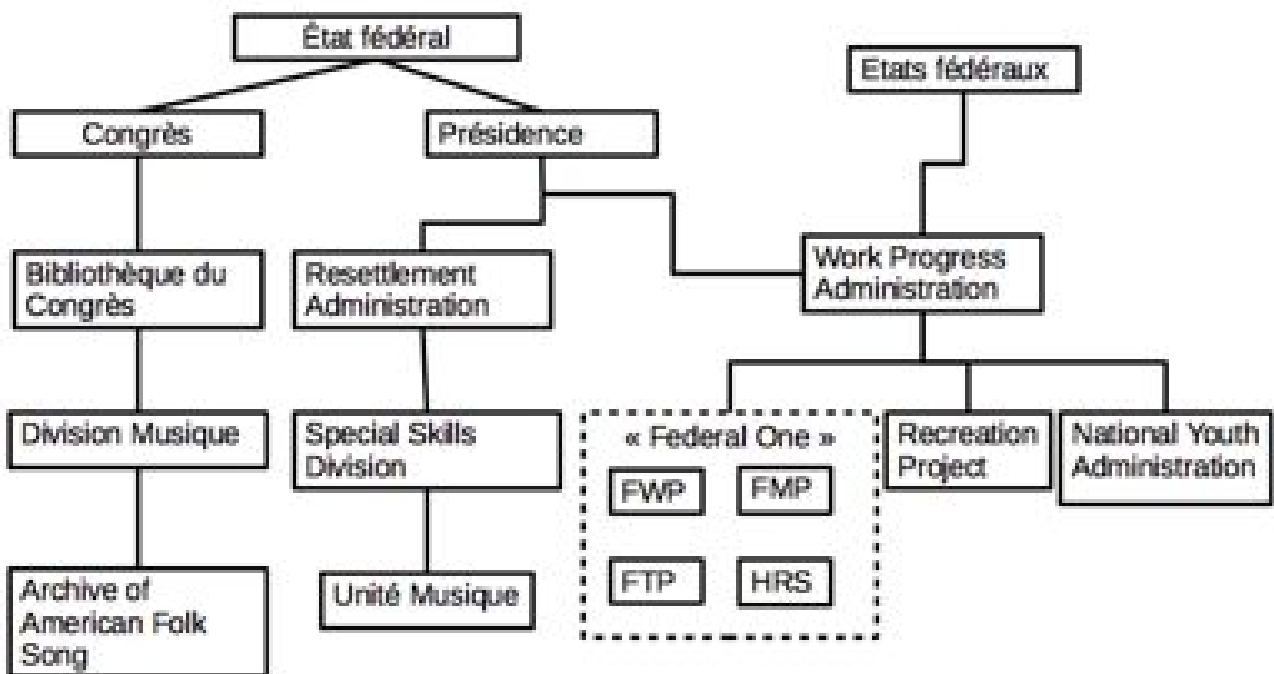
	1957 : publie chez Folkways disque « Songs of Aran »
Années 1980- 1990 : élève des chats et apprivoise des rats-laveurs. Perd la vue, engage une auxiliaire de vie.	1956-1957 : voyage avec Henry Cowell en Asie (bourse <i>Rockefeller Foundation</i>)
23 février 1995 : meurt, Shady, New York.	1965-années 1990 : travaille à la mémoire des travaux de son époux. Collaboration avec divers centres d'archives pour dépôts de ses papiers et ceux de Cowell.

II. Diagrammes et tableau

i. Cadre institutionnel des collectes de *folk music* du New Deal.

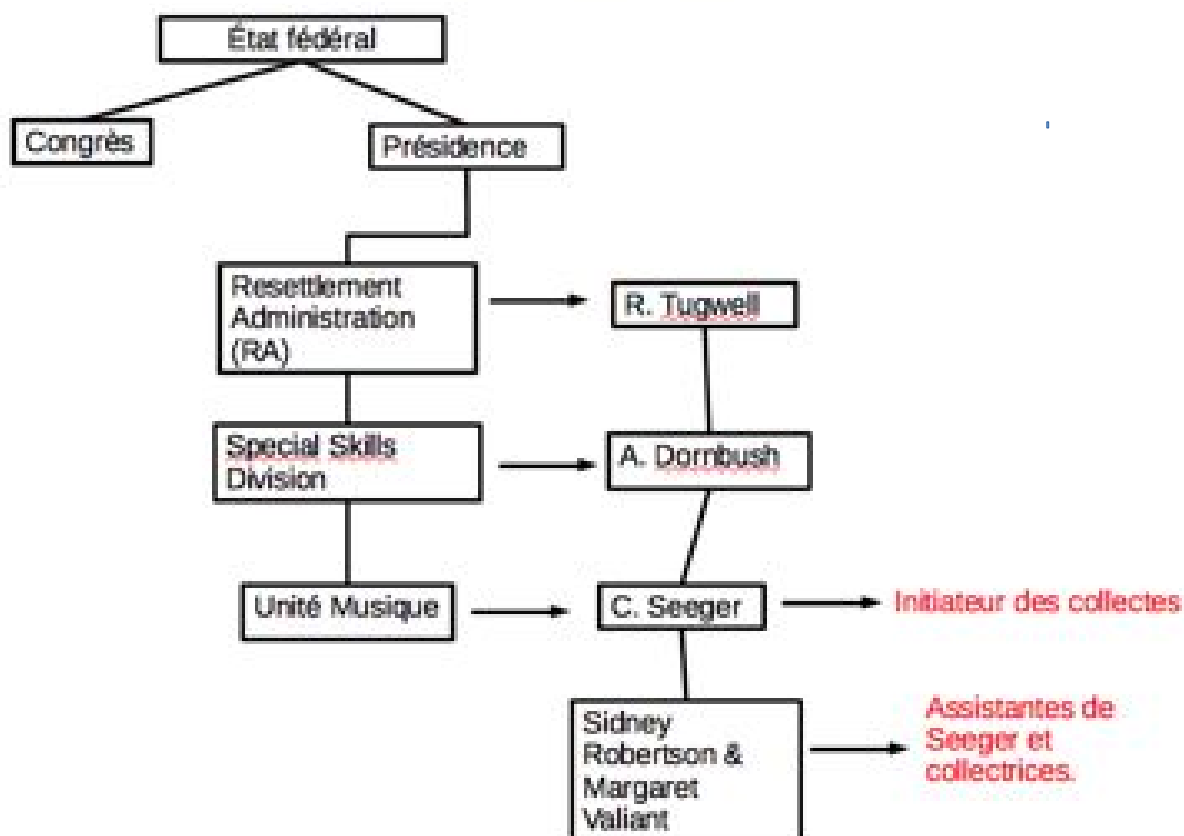
i.a. Cadre institutionnel général (1936-1937).

1936-1937



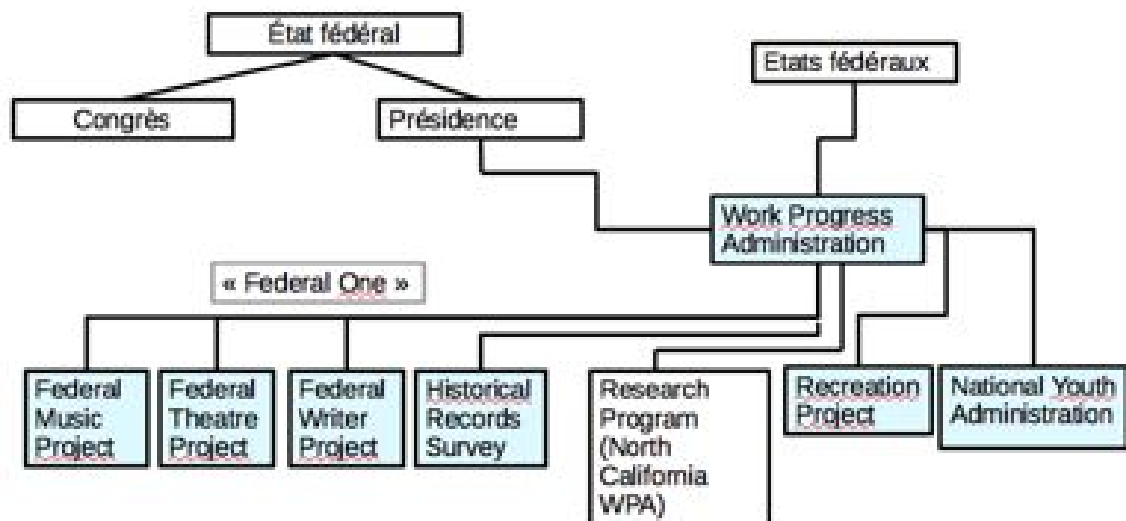
i.b. Cadre institutionnel des collectes de la *Resettlement Administration* (1936-1937).

1936-1937



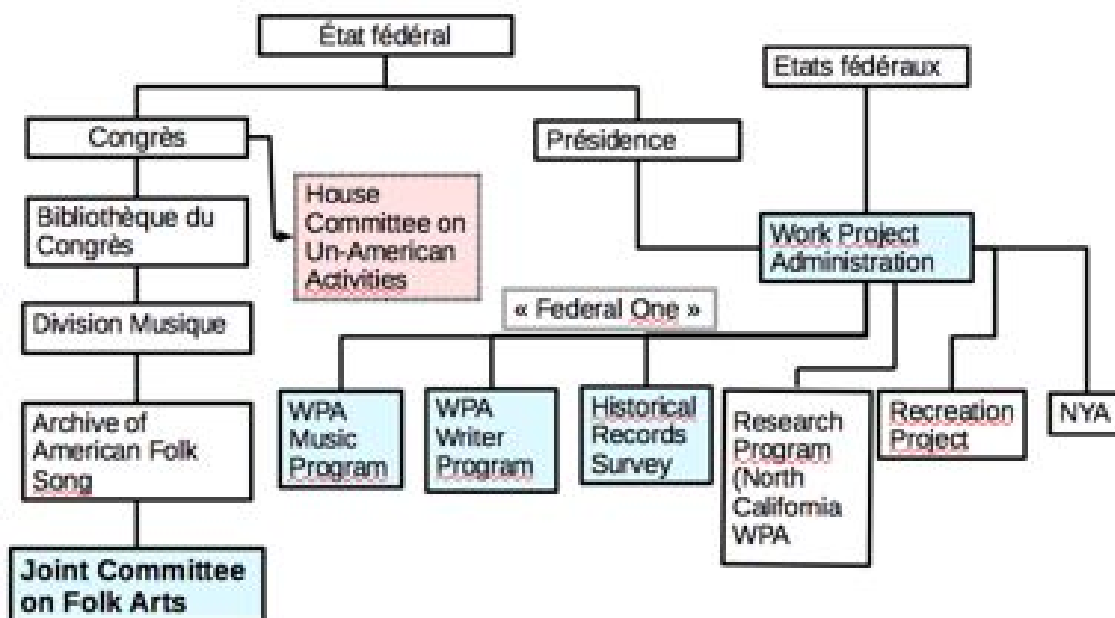
i.c. Cadre institutionnel des collectes de la WPA (1936-1939).

1936-1939



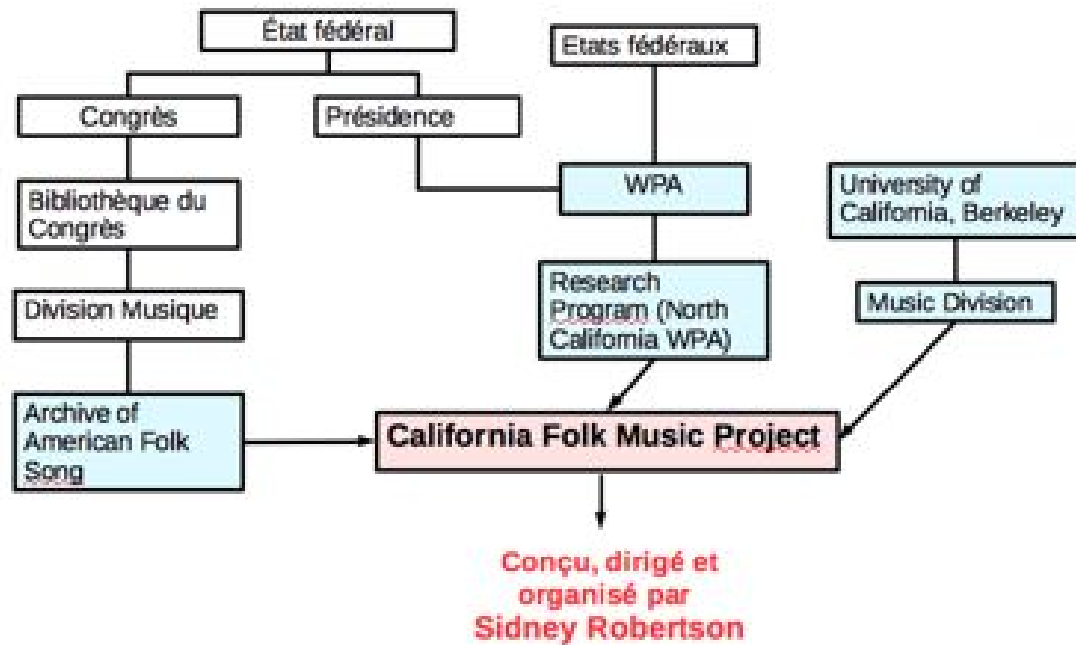
i.d. Cadre institutionnel des collectes de la WPA (1939-1941)

1939-1941



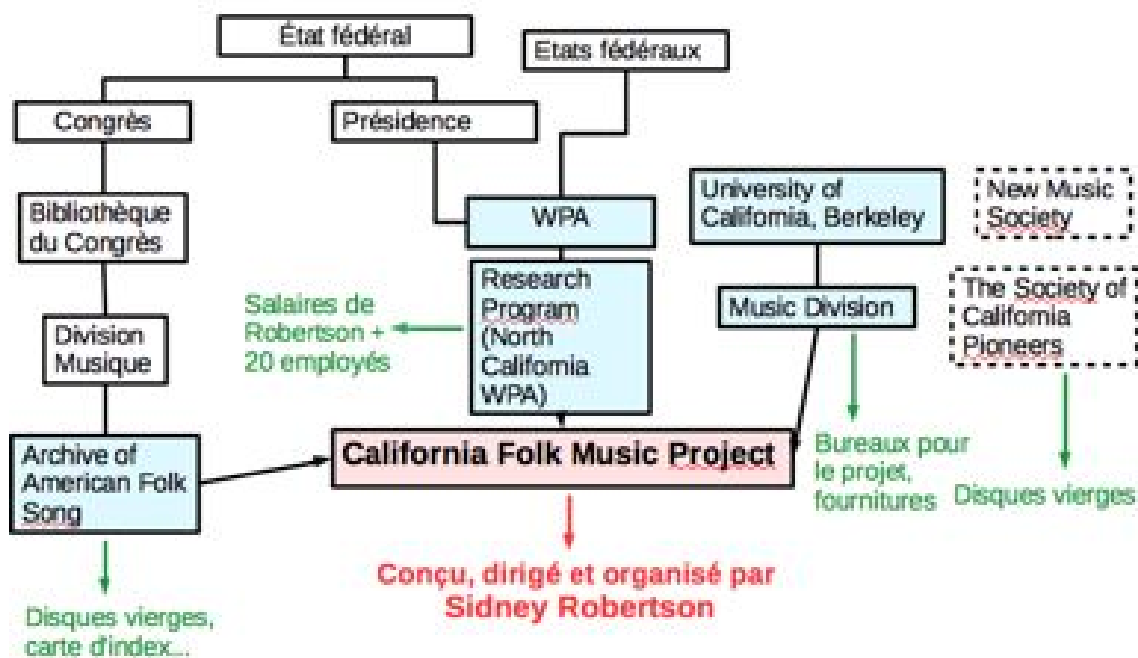
i.e. Cadre institutionnel du *California Folk Music Project*.

1938-1940



i.f. Sponsors et moyens du *California Folk Music Project*.

1938-1940



ii. Tableau des moyens de l'*Archive of American Folk Song* de la Bibliothèque du Congrès (1928-1940).

Date	Directeurs division musique de la LoC	Directeurs de l'AAFS ¹	Autres salariés de l'AAFS	moyens d'origine privée	moyens indirects d'origine publique (soutiens de la LoC ou autres institutions fédérales)	moyens propres d'origine publique (votés par le Congrès)
Juin 1927 - Juin 1928	Carl Engel	Robert Winslow Gordon Titre Director of the AAFS <u>Salaire</u> 300\$/an fonds privés		1100\$ (donateurs privés ²)	Mise à disposition d'un local dans le grenier	-
Juin 1928 - Juin 1929				2500\$ (Carnegie) 2250\$ (donateurs privés) + don d'un <i>electric Victrola</i> par Victor.	-	-
Juin 1929 - Juin 1930				2500\$ (Carnegie) 1250\$ (donateurs privés)	Mise à disposition de plus grands locaux (<i>top floor southwest pavilion</i>) + 4 employés de la LoC pour trie de bibliographie	-
Juin 1930 - Juin 1931				1300\$ (American Council of Learned Society) 1000\$ (A. B. Parker) Don d'un nouveau <i>electric Victrola</i> par Victor.	-	-
Juin 1931 -				Prêt d'un Fairchild's recorder par Fairchild Aerial	-	-

1 *Archive of American Folk Song*

2 Annie B. Parker, Mme Alvin Allick Parker de son nom d'épouse, fait le premier don de 1000\$ permettant la mise en place de l'Archive. Cette généalogiste et historienne amateur de la vieille bourgeoisie pennsylvanienne est une proche d'Oscar Sonneck, directeur de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès de 1902 à 1907. Elle promet de donner à l'Archive 1000\$ chaque année pendant cinq ans. Ses dons sont interrompus suite à son décès en 1931. Elle est l'auteure d'un ouvrage sur la musique d'église de Pennsylvanie. *National Society of the Colonial Dames of America, Church Music And Musical Life In Pennsylvania In The Eighteenth Century vol. 1*, Philadelphia, Printed for the Society, 1926.

Juin 1932				Camera Co. (2 semaines) Prêt d'une machine Amplion par Amplion Co. (5 semaines) 2500\$ (Carnegie) 1000\$ (A.B. Parker)		
Juin 1932 – Juin 1933				- [achat d'une machine enregistreuse avec les restes d'un don de l'ACLS ³]	-	-
Juin 1933 – Juin 1934	Oliver Strunk	John A. Lomax <u>Titre</u> Honorary Consultant and Curator of the AAFS <u>Salaire</u> 12\$/an fonds privés + bourse de Rockefeller (1934-35)		3000\$ (Carnegie)	-	-
Juin 1934- Juin 1935				4500\$ (Carnegie)		
Juin 1935 - Juin 1936			Alan Lomax <u>Titre</u> Temporary Assistant	-	-	-
Juin 1936 – Juin 1937	Harold Spivake	entre juin 1936 et octobre 1937 : reçoit 3200 \$ de la WPA (<i>Historical Record Survey / Federal Writers</i>)	Alan Lomax <u>Titre</u> Assistant in Charge <u>Salaire</u> 1620\$/an (1937) 1800\$/an à partir de 1938.	-	LoC : Achat d'une machine enregistreuse RA : une employée pour archiver ⁴ WPA : un assistant pour l'employée de la RA.	+ « small specific appropriation » du Congrès => couvre au moins le salaire d'Alan Lomax.
Juin 1937 – Juin 1938				-		
Juin 1938 – Juin 1939				Columbia Recording Company (don de disques)	- Coopération de la <i>Radio Broadcasting Division</i> du	

3 American Council for Learned Societies.

4 Sidney Robertson

<p>Juin 1939 - Juin 1940</p>		<p><i>Project)</i></p>		<p>Accès au <i>Sound Laboratory</i> fondé au sein de la <i>Music Division</i> par un don de 41520\$ de la Carnegie incluant la mise à la disposition de l'Archive d'une machine enregistreuse. -</p>	<p>ministère de l'Intérieur (personnels et équipements pour duplication) - Collaboration avec agences fédérales du New Deal qui co-financent campagnes d'enregistrement (FSA, WPA (JCFA, FWP, FMP, Recreation Project))</p> <p>été 39 : <i>District of Columbia Project</i> (WPA) : employés de la WPA de DC dont Seeger et Botkin travaillent pour l'AAFS (travail d'archivistique surtout)</p>	
-------------------------------------	--	------------------------	--	--	--	--

III. Transcriptions de sources écrites non publiées de Sidney Robertson

i. Courrier de S. Robertson à H. Hall, printemps 1935.

Sidney Robertson Cowell Collection, Box 1, Folder 14, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Contexte : Helen Hall est alors directrice du Henry Street Settlement et une amie de la famille de Robertson. Ce courrier est une sorte de curriculum vitae informel et constitue donc un document précieux pour appréhender le parcours et les aspirations de Robertson avant qu'elle ne devienne collectrice et pour observer sa compréhension des enjeux et méthodes de l'éducation progressiste, en particulier musicale. Cette transcription ne reproduit pas les quelques notes écrites à la main sur le côté de la feuille, car elles sont totalement illisibles.

Dear Miss Hall :

My mother, Mrs. Morrison Hawkins, has written you recently apropos [sic.] of my sister Jean, who is returning from [mot illisible] in July, and she now suggests I write you on my own behalf. I shall be in New York about the same time, and would be delighted to make myself useful to you if I can, paying my living expenses (\$54 a month?) for two or three months, with the idea that there might perhaps be a job for me later. This however will of course have to wait until you have had a chance to see what I can do. I have had several years of training and experience which should be useful in settlement activities. I taught music, choral singing, piano, elementary violin, folk dancing, rhythmic, and so on, for six years, during the last two years as head of the music department, in the Peninsula School of Creative Education, a progressive school headed by Mrs. Frank Duveneck in Menlo Park, California. For three years I had a group doing English country dancing at the Palo Alto Community House, where parents and children danced together. I'm especially interested in working with children who don't fit easily into any group, educating them for cooperation through ensemble work in music. I've had considerable experience arranging music for combinations of all sorts, from harmonicas to trombones, besides the more usual strings and winds. The musical result can be very fine, but I think what interest me most is the therapeutic effect on high-strung youngsters, and the joy of [mot illisible] an endurable refuge and renewal in singing and playing together. I also love to take larger groups of small children, 4 and 5 and 6 years old and do songs, singing games and rhythmic with them. My training as a musician has been with Alfred Cortot, and others in Europe, where I've spent 4 years at one time or another with Frank Wickman and Harold Bauer here; and I spent an invaluable summer at Thomas Whitney Surette's summer school in Concord, Mass., in 1930. I've also attended the English Folk Dance Society's summer school at Amherst, and look forward to renewing contact with the people who are carrying on this revival of the old dances in N.Y.

Since leaving the Peninsula School in 1932, I've had a job running the household of a wealthy woman who is insane, looking after her three boys and doing music with her daily – this until a few months ago, when it became too wearing. I went there at the request of a friend to fill in for two months of the summer because the boys had been neglected and needed trained care; and there was so much to be done I stayed for two years.

I'm going [not legible] into detail so you can form some idea of whether or not it will be worth your while to find a place for me – I know the number of workers you can take as residents must be very limited but I do want to say that I don't want to interfere with any plan you may be able to formulate for my sister Jean, as it is infinitely more important that she have the training you can give here than it is that a place be found for me. I am 31, and should be able to find other niches for myself with a little application. On the other hand you are doing just the work I should like to do, and I hope very much eventually to be able to contribute to it in some way, however slight.

Most cordially yours,

ii. Courrier de S. Robertson à R. Binkley, 17 octobre 1936

Collection personnelle de Peter Binkley.

Contexte : Robertson travaille alors pour l'Unité Musique de la Resettlement Administration. Elle fait part à Binkley d'un projet de collecte à l'échelle nationale et lui délivre des aspects importants de son approche de l'American Folk Music et des méthodes de collecte les plus appropriées selon elle. Elle introduit également des concepts comme celui d'« acculturation » et critique l'approche euro-centrée du directeur du Federal Music Project de la WPA.

Arcturus on the Potomac
Alexandria, Va.

October 17, 1936

Dear Bob :

I am taking a brief vacation in bed while me and a very minor cold observe one another with suspicion and distaste. Whoever invented bronchial tubes anyway! They should have known better.

This letter is the result of considerable cogitation and cover-ing of an idea until it is beginning to hatch. I don't know what to do with it exactly, now I've hatched it, and thought that if you were soon to be in Washington again, you and Luther Evans and I might devote some three-cornered time to it.

Briefly, I see a wonderful opportunity for a kind of historical records survey that no one has undertaken to do a complete job on: music as she is spoke, all over the country, today. Run-of-the-mill victrola records will give us a complete record of the

urban music of the days but there is a field which becomes vastier and vastier the more I delve into it, in American rural music. Most of the people who've worked in it have been, of dire necessity, such pickers.

There are three fields immediately open to a gov't agency undertaking a scientific round-up of records of American music (which should be victrola records oftener than they are) –

1) Record collections --- Oh let's say disks, made in the field during the past 25 years, most of them on inexpensive Edison cylinder or Ediphone dictating machines. Many of these collections are disintegrating rapidly and will be lost in their entirety in another very few years. Dr. Harrington of the Smithsonian is at present struggling with this problem apropos of their old and priceless was cylinder collection of Indian music, the first made in this country. Archives is working on preservation methods.

2) Collections made in the field but dependent upon the collector's ear and memory --- This is a most inexact way of making a worthwhile cultural record because our musical notation was developed to meet the exigencies of composed music for a certain few instruments, and there is no way of indicating the essential characteristics of a folksong at present. A number of people are trying various complex methods of dealing with this problem; but the music bids fair to be lost before they have things arranged to their satisfaction. This second way of collecting is also unscientific because it is usually incomplete and inexact. Folk music has an improvised quality which has to be caught on the wing often; but even when you can persuade people to sing the same tune and words exactly the same way every time, it takes supreme technical skill to write down every note played by a really skilled country banjo picker or guitarist, for example, and calls for much repetition. Usually collectors make a stab at it and let it go at that.

3)

The third field is the enormous untouched field itself... I had occasion recently to make up a map showing the regions in which collections had been made and were available to our division through Mr. Seeger's and my personal contacts. We found that the Library of Congress, for example, which is supposed to be building up a collection of national importance, has stuff chiefly from the South, and mostly from Negroes, as it is built upon the rather specialized work of John A. Lomax. This is fine in its way, but needs to be extended by some agency with a bird's eye view of the whole problem. For example, some man at the University of Iowa has written down a lot of folk songs --- and I saw his name and collection listed. Now, records should be made of all that stuff very carefully. Properly done, this will give a priceless record of the racial influences (because tunes, particularly folk-tunes, have a distinct racial character which a technician can analyze and define) which have come into Iowa, and it will show the modifications due to the obvious American influences such as jazz, which does seem to get around, and due to subtler influences in the shape and space and tempo – I don't know how to say it any better than that – or rural life in Iowa itself. This is very plain in the Odyssey of English tunes from the Appalachians to the middle West, the Mississippi and Texas. The old English ballad of Elinor and the Brown Girl, or Fair Ellen and the Brown Girl, has kept its title diligently in its travels; but its colloquialism and local color are distinctly regional, and all the American versions have a spice and savor and detached humor of which is so distinctive and American quality. In the Appalachians the

English tune and words have n't changed much; but by the time it got to Arkansas the song has pioneer characters and turns of speech, and the Texas version has a cowboy choosing between a Scandinavian cook and a Mexican gal who owns a ranch! I believe there's also a fair Ellen who fails to compete against an Indian lass made wealthy in the oil fields, and has the same bloody revenge her sister did in England in Elizabeth's time. I have n't seen this, but what with the Lindbergh case, the Titanic and Marian Parker showing up in the mountain ballads, nothing would surprise me less.

In Special Skills our interest is in collecting the small amount we need and circulating it immediately, which is swell, and I do most thoroughly believe in it. But it makes me restless to think of the extraordinary scientific record that is being lost for lack of an eye to see its importance. Comparative musicology is a young science even in Germany, where it seems to have started; and it is only beginning to be based upon sound thinking sociologically and anthropologically and ethnologically — the abandonment of the idea of a succession of distinct stages as cultural progress (Hey, presto! Scarlet geranium!) in favor of the concept of acculturation has infinitely increased the importance of historical records made in the present — history no longer need be allowed to consist of yesterday only, nor even of yesterday and tomorrow; but of today too. Perhaps perspective is needed to discover trends; but history's concern is n't only with trends; and even if it were, your accuracy in detecting them depends upon the completeness and exactness of your records at all points, no?

Of course I could talk on about this all night, it has fascinating ramifications. Luther Evans has John Lomax in the field, and Alsberg has people making notes on folk songs where ever found — but those notes should simply serve as a basis for a collector's itinerary. How if it were possible to get some foundation to purchase and loan a dozen recording sets, at \$600 - \$1000 each (they are beginning to be fairly stas [sic] satisfactorily-built instruments, though it still demands care and some skill in operating them) (and always by damn will!) and let a section of the Hist Rec Surv be devoted to a real survey of this kind. I know where to get three or four good field people, and by sending a relief guy along as note taker and assistant and handy man — very desirable — with each collector, in six months' time you'd have something that would amaze you. Working with the idea that your head was likely to be chopped off any minute, you'd have to begin by training your people rapidly to detect and secure stuff that is common and characteristic, and to recognize and secure the unusual too, with the requisite information about its background and by spending a month or so in each of 4 states, 12 collectors plus 12 assistants could fill in an enormous number of gaps in our present knowledge. Actually, you wouldn't divide it evenly because so much work has been done already in the South --- but there are all sorts of intriguing things to run down which, 100 years from now, scientists will thank us for noting --- as for instance, the music of an isolated group of Basques near Winnemucca, Nevada, where Ralph Sims goes every summer. They are still a patriarchal society ; but ultimately they will come out of their isolation and influence surrounding culture in one way or another. What kind of music are Chinese laundrymen spreading up and down the state of California? What 49-er residue is there still around Placerville? Whose grandmother's figures for square dancing are being called in Lake Co. moutains, and was she Penna

Dutch or Scotch or a Vermonter? and if no, what is the resultant of all those cultural forces up there today, in the way of music — fiddling, singing, dancing. How about the 23,000 fasola — shaped-note singing-school singers in Tennessee, whose music is a sort of missing link. Our records of how it is sung are few and too surprising for words — we know far too little about ‘em. There are a good many hundred thousand — 450,000 if I’m not mistaken, people spending from one to three weeks yearly in a sort of musical revival and singing-school under rural teachers who are blacksmiths or wheelwrights in their off moments — today, this minute. They sing from a 1911 edition of a book first printed in 1853, the Sacred Harmony — or maybe it’s the Sacred Harp, I forget.

To the obvious remark that such records are the job of the Federal Music Project, I heartily agree; only, I know Sokoloff and his Europe-oriented mind, and that there is n’t a chance in the world of his seeing the point. He is doing a job that is excellent in many ways, of its kind; but it is quite unrelated to the trend of contemporary life, and I should n’t expect him to live long enough to find that out. Anyhow, I’ve always felt that music in its popular, quantitative aspect should belong to history or culture just exactly as poetry and biography and fiction do and newspapers ... and the tabloids. It is sometimes useful to use the yardstick of a man from Mars: What things would be most striking to him at first, and what things would he come to recognize as typical and general and characteristic? Of course the ideal would be to go in for completeness and leave selection to future historians; but the Archives Buildings is n’t large enough.

Another thing is that the time is ripe for such a project as this. John Lomax has been going up and down the country talking folk-song collecting for 42 years, or whatever it is; and the cause has had a few other apostles. It is beginning to get more and more spotty publicity; and the Am Council of Learned Societies has just financed the publication of a bibliography of the subject, by George Herzog, formerly of Yale, who is a pesky little man but smart in a bibliographer’s way. He lists all collections in this country that he was able to run down, both of American stuff and other; I know of a very few others, and there are undoubtedly still more to be discovered by the way. I had to come to Washington to learn that Espinoza, at ISJU, had the best collection of Spanish-American folk-songs in the world.

Of course there are all sorts of ramifications about travel finds and equipment and so on. The job is specialized enough you’d have to train your field people, which would limit your active staff; but of course it would take a lot of clerical people, who could be relief folk, to keep up with what came in from the field.

The reason I thought of cadging equipment from Carnegie or Guggenheim or Russell Sage or somebody is that WPA and the rest of the alphabet do fall into the soup, all those luvally [sic] recording machines won’t have to waste their days sadly in a gov’t warehouse. It would all be to be seen about. But I’m sure I could write up a Jim Dandy argument and outline for such a project, with the right advice... hey?

Of course two weeks before election is JUST the time to begin working on such an idea. Never mind, Sidney, it shows beyond peradventure that no amount of bronchitis

(which was still in some doubt when I began this this morning but is now, alas, in doubt no longer), can make a pessim'ist out of you!

My love to all the Binkleys, I hope Binks gets his bedtime stories nowadays and that Frances has caught up with you on no. of times of seeing The Informer. I'm still one or two behind you.

- - -

Sid.

iii. "Report on Two Weeks Trip to North Carolina" par Sidney Robertson, août 1936.

Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 1, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.

Contexte : Ce rapport concerne le voyage de collecte que Robertson réalise avec Frank C. Brown et John Lomax en juillet 1936 en Caroline du Nord. Il est destiné à ses supérieurs de la Resettlement Administration Charles Seeger et Adrian J. Dornbush. Elle y énumère les objectifs de ce voyage et donne un compte rendu de la collection et des méthodes de collecte du folkloriste Frank C. Brown dont elle voulait évaluer la pertinence des travaux par rapport au projet de folk music de l'Unité Musique pour voir si une collaboration avec lui serait fructueuse. Ce passage illustre la prise de distance de Robertson et ses collègues avec l'approche « antiquarian ». La deuxième partie du rapport relate la séance d'enregistrement dans la prison pour Noirs de Boone, Caroline du Nord, organisée à l'initiative de John Lomax. A nouveau, elle désapprouve les méthodes de ce dernier et son choix de terrain. La troisième et dernière partie du rapport, une liste des contacts de musiciens établis durant ce voyage n'est pas retranscrite ici, car trop longue et, nous semble-t-il, moins pertinente que les deux premières parties. [La carte de l'itinéraire de leur voyage réalisée par Robertson est reproduite dans la partie « repères géographiques » de ces annexes (I.iii.d.)].

Report on Two Week's Trip to North Carolina
July 13 – 28, 1936

I was sent to western North Carolina with the following explicit objectives :

a) To get training and experience in running the recording machine and in the rough-and-tumble of folksong collecting under the wing of a veteran in the field, John A. Lomax.

To all intents and purposes I was apprenticed to Mr. Lomax to be of whatever use to him I could during the two weeks. He made every effort to divorce himself from the machinery so I could have a shot at it, and ultimately offered to leave his machine in my hands to record the Asheville festival, so I gather he felt sure I could use it properly.

As to the rough-and-tumble : I survived two days of fourteen hours each and one of seventeen; the driving of Messrs. Brown and Lomax; their outrageous manners to each other; and the constant necessity for impeccable behavior toward the mountain people, our hosts, whose social grace is as perfect as anything I have ever seen.

We must have trod on Dr. Brown's toes many times without knowing it. For instance, Mrs. Brown said to me, all claws unsheathed: "It just tickles me 'most to death to hear Dr. Lomax call my husband Mr. Brown!" So I feel that two weeks of generally pleasant relations were a credit to all three of us.

Once Mr. Lomax recovered from the notion that a woman is a fragile thing, to be waited on hand and foot, I was able to relieve him with the driving and recording and lugging odds and ends about, recharging batteries, etc. I took notes --- for Dr. Brown! -- regularly, from the beginning.

b) To get training and experience in contacts with what I had been led to believe were difficult and strange folk: the mountain people.

Two families asked me to come and visit them for "two-three days", and everyone else was cordial and expressed the hope that we'd come in again soon. This latter is ritual of course and means little. But I felt almost everyone spoke his or her mind to me freely. I was several times glad I had left my cigarette case and lipstick at home! and that I could claim a parent from Louisiana and residence in Old Virginia. It all helped.

There was also two unexpressed hopes, I gathered:

a) That I might discover the worth of Dr. Brown's collection and the possibility of establishing such relations with him as would facilitate desirable exchanges of material.

I believe Dr. Brown undoubtedly has things in his collection that we might like to use, for he is under a compulsion to seize upon everything in sight. (This habit will of course make his collection far more valuable scientifically, in the long run, than if he were more selective.) But I do not think there is the slightest chance of getting anything from him under conditions acceptable to us, and the chances of getting anything at all under no matter what conditions are slight too. Mr. Lomax has seen one thing, a lullaby, from his collection, in all this time.

b) That I might run across something which would be useful to us for the Song Book.

This would have had to be in a field which was not covered by our acceptance of Dr. Brown's requirement that all material recorded be sealed up in the Library of Congress for five years. (If his book is published before that time the material will be released earlier.)

Only twice did I have any opportunity to inquire whether there were anyone making up songs in the neighborhood, and the answer was no, both times. As Dr. Brown was preoccupied with the oldest members of the community his field was n't fertile for our purposes except when I could chat with children and grandchildren. The time was too short, and I too tied to other people's cars, to make the exploratory trips through the mill towns, etc., that I might have done, following up my few contacts with young

people. My interest in the younger generation's singing and dancing was frowned on as irrelevant and a precious waste of time.

---))) --- (((---))) --- (((---))) ---(((

This sounds as if the trip had been profitless as definite collecting for RA. This is not true, however. We are looking , not for the rare and esoteric, but for current songs. These, when they are really current and actively sung, circulate over a greater territory than western North Carolina and can be picked up elsewhere when we want them, and when we know what we want. The experience in Blowing Rock and Asheville is one step on the way toward recognizing what we do want.

Before I went to Blowing Rock, Mr. Seeger had written Mr. Lomax accepting in advance, for Special Skills, whatever conditions Dr. Brown might impose upon the records made by Mr. Lomax. I was even warned not to undertake any inquiry on my own hook in the region lest it make Dr. Brown nervous; and I was told that I might assure Dr. Brown that we were not interested in collecting in western North Carolina except in Asheville and possibly other mill towns. Dr. Brown raised no objection when I told him this. Of course when Mr. Lomax signed an agreement to seal up all records made on this trip in the Library of Congress for five years, we were bound by that too, under the terms of Mr. Seeger's letter (on the strength of which Dr. Brown withdrew his original objection to my presence.) Dr. Brown hoped in this way to protect himself against publication of 'his' songs before the appearance of his own book; and against circulation of his material over the radio, etc., which puts it in the 'public domain' unless copyrighted first.

These limitations are not so important as they may seem, because the material we found is not rare except in one or two instances which are not of interest to us anyway. I would undertake to get almost everything we heard in Dr. Brown's 'primitive' mountains from people around Asheville, either performers at the festival there or their friends. And if Mr. Lunsford has n't all this material in his collection too, I shall be surprised. Much of it has already been published, if Dr. Brown only knew it, by other people. Perhaps he does know it and is trying to justify his proposed publication of all western North Carolina material by re-collecting from 'original sources'. This would explain the long list of 75-100 songs with which he paralyzed singers at the beginning of each session, pressing them to remember something which I knew was already published with a good many variants, in some cases. If he was hoping for new tunes he will be disappointed, for Mr. Lomax mentioned that he has heard everything we recorded before, (with one exception), and that it can all be found in the Library of Congress, (where it is available to us.). Mr. Lomax' ear is not so accurate as to make me trust his statement entirely; but I have no doubt the material is all there with perfectly usable tunes.

Very generally, I should say that in this region people are singing a few of the very old British songs, in versions of varying interest, and a few bits of current jazz. The ubiquitous and obviously preferred type of song is the sentimental ballad, old or modern, from Black Jack Davy and the Maple on the Hill to ballads relating events the singer knows of personally or has heard about. The most recent event that we found to have passed into song in this way occurred eight years ago: the murder in California of

Marian Parker. But we conducted no particular search in this direction. Highly moral ditties are still popular, and the middle-aged people still sing a good many of the old ballads with addenda provided by the churches, which suggest that if Barbara Allen had been brought up in the fold her tale would have had a happy ending, as would those of the Brown Girl and the famous Edward. Hymns seem to be sung everywhere, and 'The Old Ship of Zion', retailed to fit the jolly tune: "She'll be coming 'round the mountain, when she comes," was my favorite. Of course the Hymn may have come first. It illustrates the general churning process that is going on in musical culture hereabouts.

I have felt free to include in this report notes I took on Dr. Brown's talk before the students at the Appalachian State Teacher's College, and as negro music is rather definitely Mr. Lomax's own field it was excluded from his agreement with Dr. Brown. So the records made at Boone will be available to us at the Library of Congress, if we ever want them.

Of course Dr. Brown's classification of "folksongs" does n't give us the faintest hint along the lines that are important to us: What are the people singing now? What are people singing most? Where is the live current, as contrasted with the antiquarian one?

Dr. Brown conceives of the 'old tunes' as something static, so that it is possible to hunt down the tune going farthest back chronologically and say: "This is the right tune." Or, "This is the nearest we can come to the right tune, which is now lost." (This, while people continue to sing!) The present process of cultural infiltration is only to be deprecated, from this point of view. Dr. Brown quite sincerely feels the Holy Grail – (something to sit and gaze upon when you've found it, I suppose; certainly no longer a meaningful symbol) – is to be discovered by tracing back whatever bits give a clue to their ancestry, through a sort of sea-wrack of contemporary abominations. His whole contact with contemporary life is that of a man with his head over his shoulder toward the imagined perfections of the past.

And here we are, struggling to make our way into the main current of contemporary culture, which we conceive as dynamic and alive, drawing its force from a thousand tributaries which flow forward with a perpetual meeting of the waters, into the future!

Sidney Robertson [à la main]

RECORDING AT THE STATE PRISON CAMP AT BOONE, N.C.

Songs sung by the negroes in the convict camp at Boone, N.C.
On July 18, 1936.

Brother, are you ready ? « We'll anchor by-and-by ;
 We'll stand the storm, it won't be long,
 We'll anchor by-and-by. »

(This is mentioned by Jackson as an old white camp-meeting song, contained in the 1859 edition of the Sacred Harp, and set down by Nathaniel Dett as a negro song in the latter's Religious Folksongs of the Negro.)

Truly, truly, children : « Stopped ma feet from dancin!;
Done what de doctor could not do
Stopped ma head from gamblin',
Done what de doctor could not do.

Jesus Christ : I am walking this lonesome road,
No mother, no father, no sister an' no brother,
The Lord will take care of me

I am down here by myself,
No mother, no father, no sister an' no brother,
The Lord will take care of me.

Come along Stewball,
Stewball body done gone.

« There's a big day in Atlanta,
There's a horse race to be run. »

« There is a rich boy to be married,
There is a poor boy to be hung.' »

« My old mistress give me a holiday,
My old master took it away. »

Jes Look at the People - « Jes Look at the people a-comin, down de line,
A-comin' down de Mason-Dixie line. »

(Perhaps the « people » were Brown, Lomax and myself, along with sundry of Brown's students who wandered in while we were at the camp.)

« Got a walled elevator – vator and it
runs upstairs

« Jes Look at the people, etc.

« Jes' look at the walker a-comin' down the line.
Jes look at the people, etc.

John was a-ridin' : (John the Revelator)

« I'm on ma way : « Lordy, lordy, its enough to break ma mind, a dollar behind.

Albert Shepherd, a huge gaunt boy in chains, sang a blues for us which he called
« Ninety-six miles from Birmingham. » When he came to give me the words and had to

say them out plainly, he changed the line : « Look here, Brownie, what you done to me, » (Brown was the name of the warden of the camp ; and Sheperd had been whipped the day before and put into chains for some misdemeanor) to « Look, here, Lulu Brown, what you done to me. You made me love you, now yo' man done come, » which he hadn't put on the record at all. I think he was making up the whole thing as he went along, as he could not remember much of it afterwards except the first part which he changed for, I should judge, good reasons.

Here is what he dictated to me, part of which agrees with the record and part of which does not :

« You have been down, Babe, you know jes how I feel.
I feel jes like an engine, done lost its drivin' wheel.
Lord, I'm goin', I'm goin', yore cryin' don't make me stay.
The more you cry, Babe, the further I'm goin' away.
I ain't goin' to stay no more,
I'm goin' to leave this chain-gang,
I ain't comin' here no more.
Look here, Lulu Brown, see what you done to me.
You made me love you, now yore man done come.

A group calling themselves the Pilgrim Singers, led by a handsome cloudy-faced young negro preacher, sang several of the above songs for us (the others were sung by a quartet calling themselves the Prymrolle Quartet, - why, do you suppose?) This young preacher recited the lines of a long thing they sang so I could take it down. He spoke in a low, even voice, standing beside me, with his head bowed as in prayer, entirely absorbed in the picture he was showing me. His name was James McIven.

WHERE MY LORD WENT TO PRAY:

Way over yonder behind the mountain,
Where my Lord went to pray,
They dressed my Lord in a long white robe
And he never said a mumblin' word.
He hewed him out a cross about 30 feet long
And they placed it on his shoulder,
And he went wagging along.
He wagged on down about the foot of the hill,
And he sent for Peter and Simon Cyrene;

(Crossly) : « Come and help me to bear this old cross along!
« You can't do me no good, you can't do me no harm
Cryin', Oh, Lord! Lord!
You can't do me no harms, you can't do me no good.”

(Refrain) : I done sold it to my Lordy, Lordy, I done sold it to my Lord. (Twice).

Amazing sight, the Savior stands and knocks at every door,
Ten thousand blessings in his hand to satisfy the poor.
Refrain : I done sold it, etc.

I was tickled to observe that when I took down the words of anything I had n't been able to understand, these boys were careful to speak very distinctly and to sound all their final 'g's', etc., for the lady from up Nawth! No matter how broadly they might have been speaking the moment before. As a rule it was impossible for them to remember what they had sung the next moment, and although they always thought up some words for me politely, if I didn't catch the first set on the wing I didn't get them at all. (This emphasizes the value of fluent shorthand for folksong collectors!).

At the end of the evening I understood what they said as they went along far more easily, of course. The leader picked out the verses as he went along and the other boys followed him, sometimes with the bass repeating a phrase after the leader, in general making no attempt to say all the same words until they swung together into the perfectly familiar chorus.

On Saturday afternoon, July 18th, after we had finished with Mr. Coffey, Mr. Lomax and I drove to Boone, where he has arranged to do some recording at the State Prison Camp. When he asked whether he might bring me, Captain Brown said: "If you're going to bring a lady don't come until after three o'clock so I can make everybody take a bath." I heard later that this Boone camp has rated No. 1 for cleanliness in the State of North Carolina. Captain Brown was a jovial-appearing man, who made a point of going unarmed among the Negro convicts – though an armed guard was, of course, never very far away. His charges seemed rather to like him, and certainly he handled them more easily and amiably than any of the hard-mouthed guards. Mr. Lomax set the tone of our visit all unaware, I think, by introducing me jovially as a "lady from up Nawth, where they think every man in the road-gangs is in chains and that we treat all nigras like dogs!" So I had a lively afternoon, what with Captain Brown constantly arranging small dramas in the hope of tinting my spectacles rose. There was also a young teacher from the Appalachian State Teacher's College who had come to hear the recording and who had the idea that any female who went inside a prison wall was after whatever sensation she could find. So he told me one lurid tale after another, canceling out Captain Brown's bits of information as fast as they were presented, with the best will in the world. Where the truth lay, exactly, between the two extremes, I could not venture to say, but when Mr. Lomax asked Captain Brown whether the boys had as much food as they could eat, Captain Brown assured him they did. "Seconds?" The expressions on the faces of the boys in the room changed, and Brown had to answer: "Well, of course, we give them as much as we're allowed."

There is a truck garden run by the prisoners. Mr. Lomax hoped that I thought we ate for dinner the same things the boys did. Cornbread and sorghum and cabbage was all I saw on the prisoner's tables, clean and well-cooked, certainly; on the guard's tables were

beans and squash and stewed corn and meat dressing and cabbage and a sort of peach duff.

One incontrovertible fact was written out on the blackboard behind a glass door. Captain Brown hung his coat on the corner of the door, to make the shocking item less conspicuous, I suspect : “Stripes, 39, Friday the 17th.” My young gabchick from the Teacher’s College mentioned that until Captain Brown came, stripes were administered indiscriminately all through the week and, in consequence, there were pools of sulky distress in the group perpetually. Captain Brown changed the day of punishment to Friday for everybody, so that by the week-end everybody is feeling better! I suppose that 39 stripes for one week, in a camp of 100 or so prisoners, is not a great many; but there are prisons in the south where whipping is no longer allowed, according to Mr. Lomax, who also mentioned that in all his experience he doubts if he has seen a harder bunch of guards. Captain Brown can evidently afford to relax!

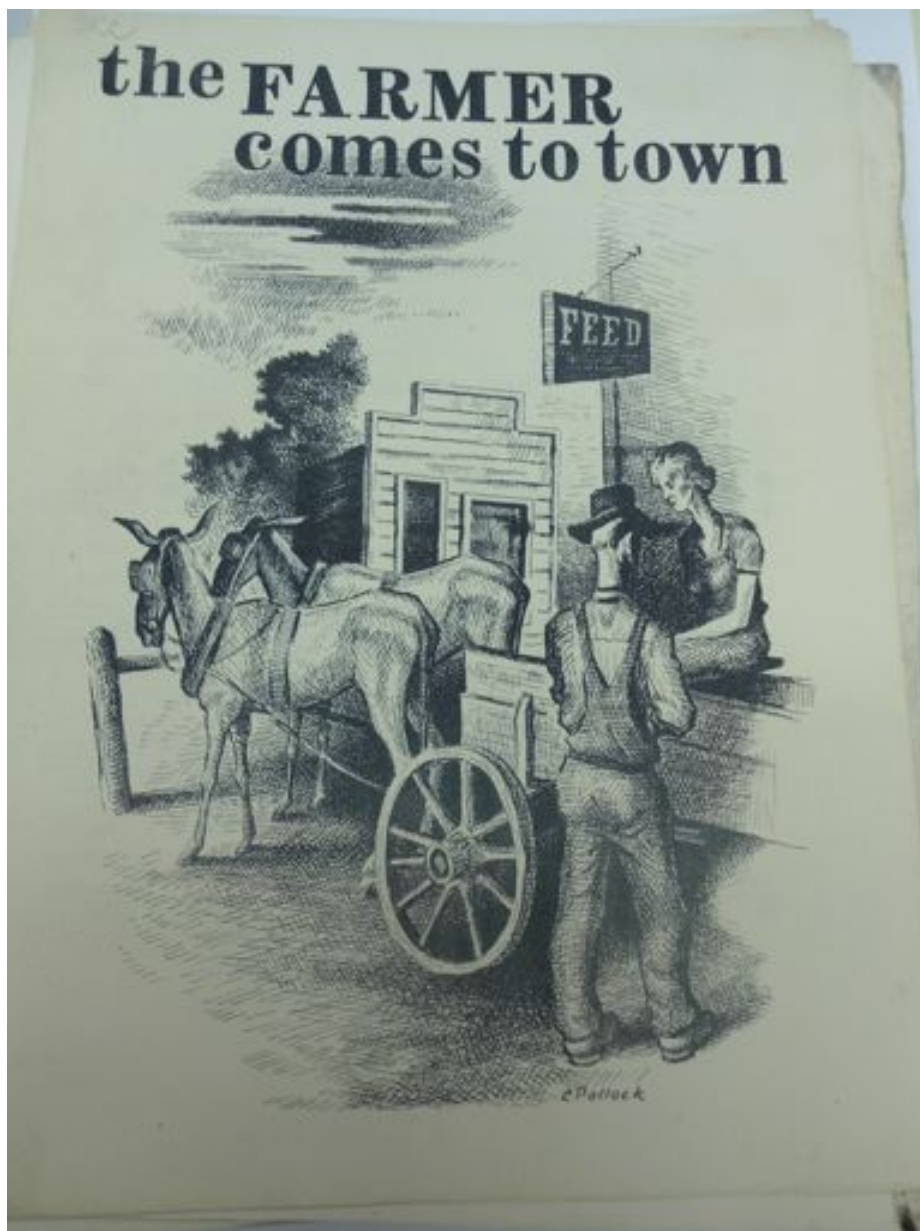
Dr. Brown wasn’t really interested in negro songs at all and had let us go without him. But he got to thinking it over, apparently, and arrived two hours late, unable to bear the thought that we might get something he did not have, no matter how irrelevant to his real interest. Mr. Lomax’s specialty being prison camps, Dr. Brown couldn’t very well continue his usual role of guide and prophet. He found this so hard to endure that he carried on a noisy conversation in the room all during the recording. Mr. Lomax, on the contrary, blossomed forth, glad of the first chance he had in days to conduct his affairs his own way. He wasn’t sorry, either, to have the elaborate speeches of thanks with which I was accustomed to take leave of Dr. Brown, directed to himself, instead, at the end of the day!


IV. Feuilles de chant et transcriptions musicales

i. Les feuilles de chant de l'Unité Musique de la *Resettlement Administration*.

Reproduction des originaux (Sidney Robertson Cowell Collection, Box 6, Folder 25, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.)

i.1. « The Farmer Comes to Town »





THE FARMER

When the farmer comes to town, with his wagon broken down,
When the lawyer hangs a round, while the butcher cuts a pound,
O, the farmer is the man who feeds them all,
O, the farmer is the man who feeds them all.

If you'll only look and see, I think you will agree
And the preacher and the cook Go a-strolling by the brook,
That the farmer is the man who feeds them all,
O, the farmer is the man who feeds them all.

The farmer is the man, The farmer is the man,
The farmer is the man, The farmer is the man,
Lives on credit 'til the fall;
Lives on credit 'til the fall;

Then they take him by the head and they load him four to one,
With the interest rate so high, It's a wonder he don't die,
And the middle-man the man who gets it all,
For the mortgage-man the man who gets it all.

When the banker says he's broke And the merchant's up in smoke,
They forget that it's the farmer feeds them all,
It would put them to the test If the farmer talks next,
Then they'd know that it's the farmer feeds them all.

The farmer is the man, The farmer is the man,
Lives on credit 'til the fall;
And his pants are wearing thin, His condition it's a sin,
He's forgot that he's the man who feeds them all.

In his "American Songbook", Carl Sandburg says that he heard the first words of this song in Illinois in the early 1870's. "S. K. Burlew", he says, "a Chautauque millman, who used to be a fiddler at Lakeview near Galena, sang it for me as we waded duff and two yellow bellows-bags and quart-measure cups on water splashes. It is, I believe, still, as far as I can remember, that song came out in the 1870's, just at the war."

This is number
I
in a series
of American songs
recently found in popular collections

Additional verses to this song
will be welcomed, as will be other
suggestions for future issues of the series.

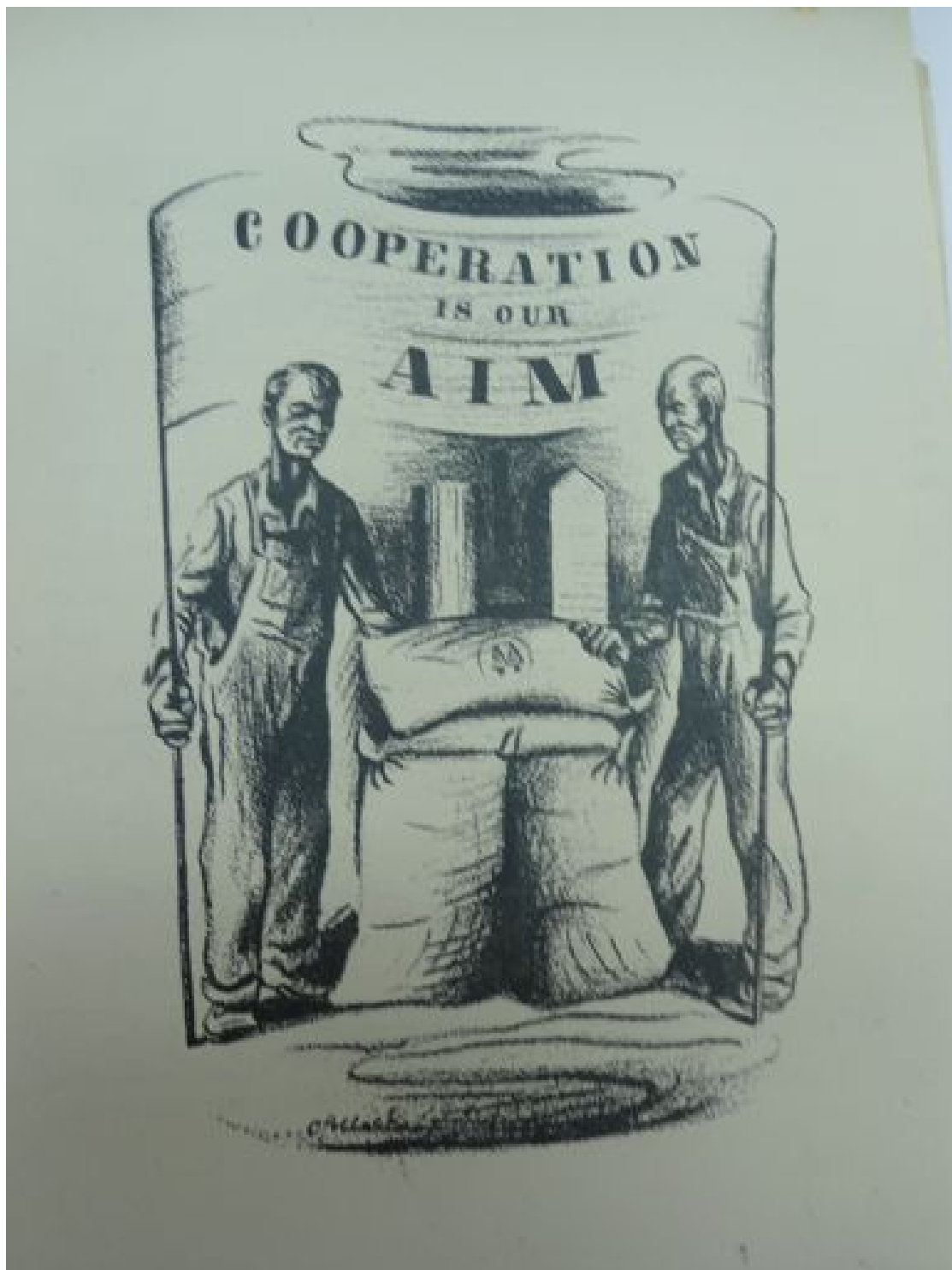
Transcription de la quatrième de couverture de la feuille de chant n° 1.


In his “American Songbag”, Carl Sandburg says that he heard fragments of this song in Illinois in the early 1880’s [?]: “S.K. Barlow,” he says “a Galesburg milkman, who used to be a fiddler at dances near Galva, sang it for me as we wasted eight and two gallon delivery [not illisible] and quart-measure cups on winter afternoons. W.W. Delaney said, “As near as I can remember, that the came out in the 1860’s [?], just after the war”.

This is number
1
in a series
of American songs
rarely found in popular collections

Additional verses to this song
will be welcomed as will be also
suggestions for future issues of the series.

i.2. « Cooperation is Our Aim »





COOPERATION IS OUR AIM

CO-OP - ER - A - TION is our aim, is our aim.

We know though that we'll surely gain, surely gain.

Our dear old men who fill the fertile soil,

And feed the hungry of the land, (and not ourselves) of the land.

Come on farmers don't you hurry for we need you, Jack & Harry.

We can make the grade if only you're CO-OP - ER - ATES.

Come children all we need you too, need you too,
There's plenty of work for you to do, you to do,
Let's start right in, together we can win,
So all together let's begin, let's begin.

Come on farmers, etc.

We'll build a house both wide and deep, wide and deep,
With plenty of room for hands and feet, hands and feet;
With food and clothes and fun for all,
Through winter, summer, spring and fall, spring and fall.

Come on farmers, etc.

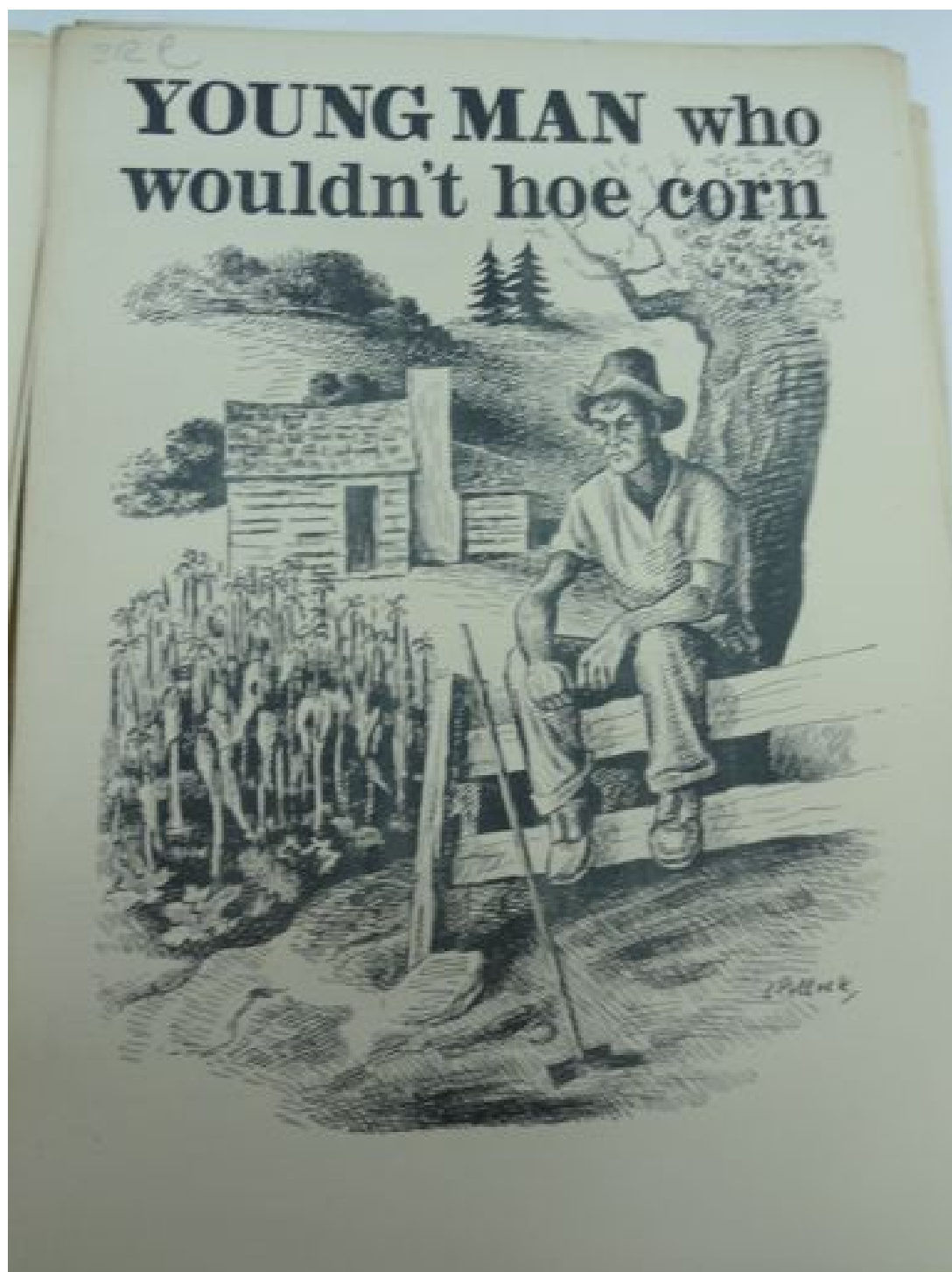
CO-OPERATION is our aim, is our aim, etc.

The melody of this song has appeared for many years in the popular song collections of England and America as "There is a Tavern in the Town". It can be considered American by adoption, at least. The words have been assembled from the publications of various co-operative associations.

This is number
2
of a series
of American songs
rarely found in popular collections

Additional verses to this song
will be welcomed, as will be other
suggestions for future issues of the series

i.3. « Young Man Who Wouldn't Hoe Corn »



YOUNG MAN WHO WOULDN'T HOE CORN

I'll sing you a song and it's not very long,
It's a - bout a young man who wouldn't hoe corn;
The rea - son why, I can't tell,
This young man was al - ways well.

He planted his corn in the month of June
And in July it was knee high,
Tired of September came a big frost
And all this young man's corn was lost.

He went to the fence and there passed in,
The weeds and the grass came up to his chin,
The weeds and the grass they grew so high,
They caused this young man for to sigh.

So he went down to his neighbor's door,
Where he had often been before,
Pretty little miss, will you marry me?
Pretty little miss, what do you say?

Here you are, a-waiting for to wed
And cannot make your own combread?
Single I am, single I'll remain,
A lazy man I'll not maintain.

You go down to that pretty little widow
And I hope by heck that you don't get her,
She gave him the mitten, sure as you're born,
All because he wouldn't hoe corn.

This song was found recently in Allardt, Tennessee,
and, with a different melody, in Mena, Arkansas.
The melody is widely known as "The Blackbird and the
Crow".

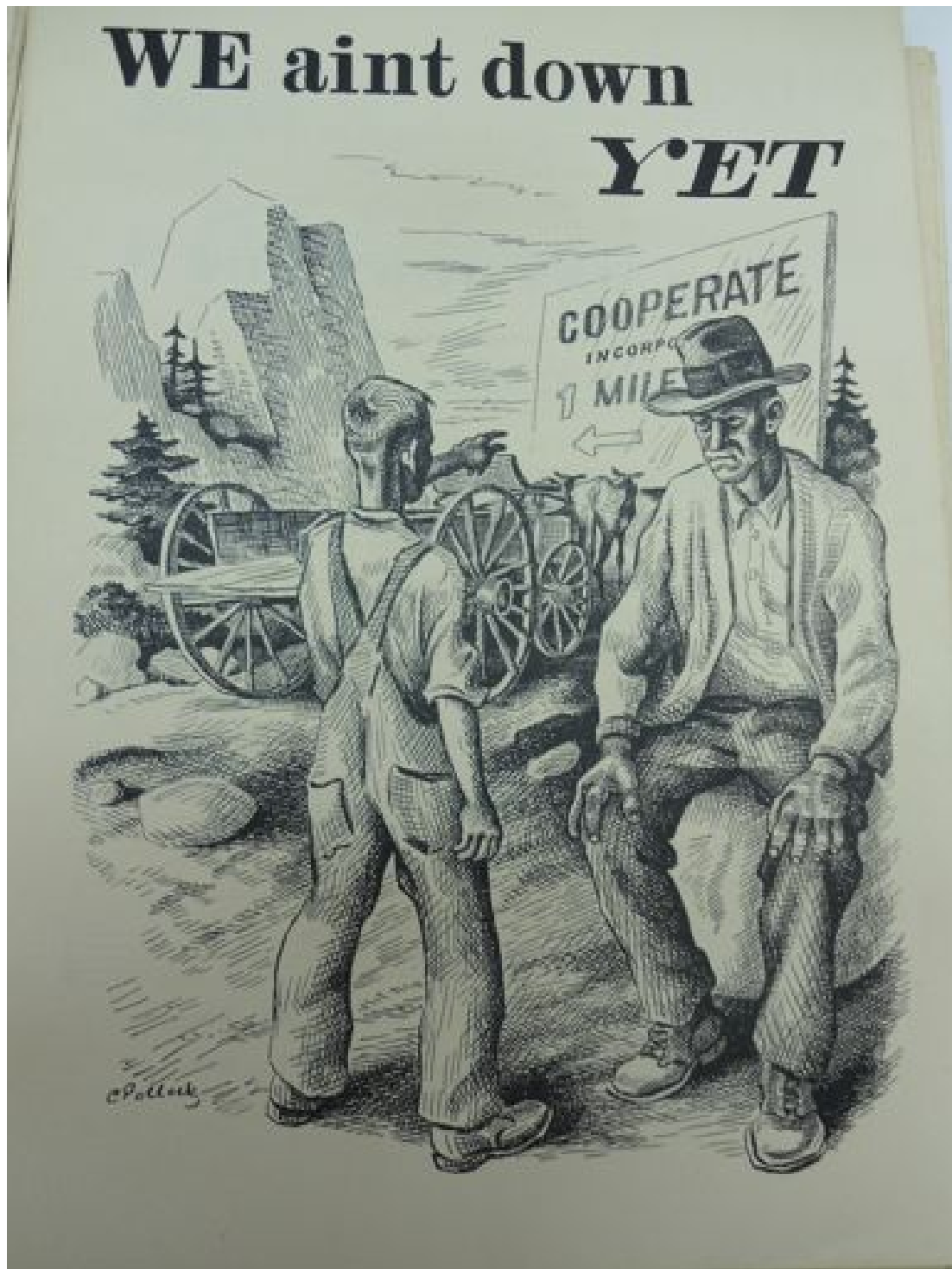
This is number

5

of a series
of American songs
rarely found in popular collections

Additional verses to this song
will be welcomed, as will be also
suggestions for future issues of the series.

i.4. « We Aint Down Yet »



WE AINT DOWN YET



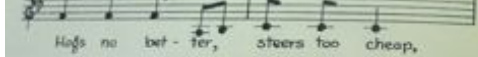
Oh, the mule's gone lame, and the hino wont lay,
Oh, the coal's too high, and the crop's too low,



Corn's way down, wheat dont pay,
freight rates doubled, got no show,



Hogs no bet-ter, steers too cheap,
Men-ey's tight-er, mor-als loose,



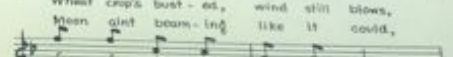
Cows quit milk-ing, meat won't keep,
Bound to get us, what's the use.



Oats all heat-ed, spuds all froze,
Sun's not shin-ing like it should,



Wheat crop's bust-ed, wind still blows,
Moon aint beam-ing like it could,



Looks some gloom-y, I'll ad-mit,
No use stop-ping to de-bate,



Get up dabbin we aint down yet.
Get up dabbin we'll CO-OP-ER-ATE.

Oh, the wheels all wobble, the axle's bent,
Dashboards broken, Top's all rent,
One shaft splintered, 'other aags,
Seat's all busted, endgate logs.

May hang together, believe it will,
Careful driving make it still,
Roads smoothed out 'till it wont seem true,
CO-OPERATE dabbin! We'll all pull through.

The words of this song are taken, with some changes, from a publication of the Farmers' Union Co-operative Education Service, Jamestown, North Dakota. The melody is a simplified version of the familiar "Turkey in the straw", one of the most widely known fiddle tunes, also called "Zip Coon"

This is number

4

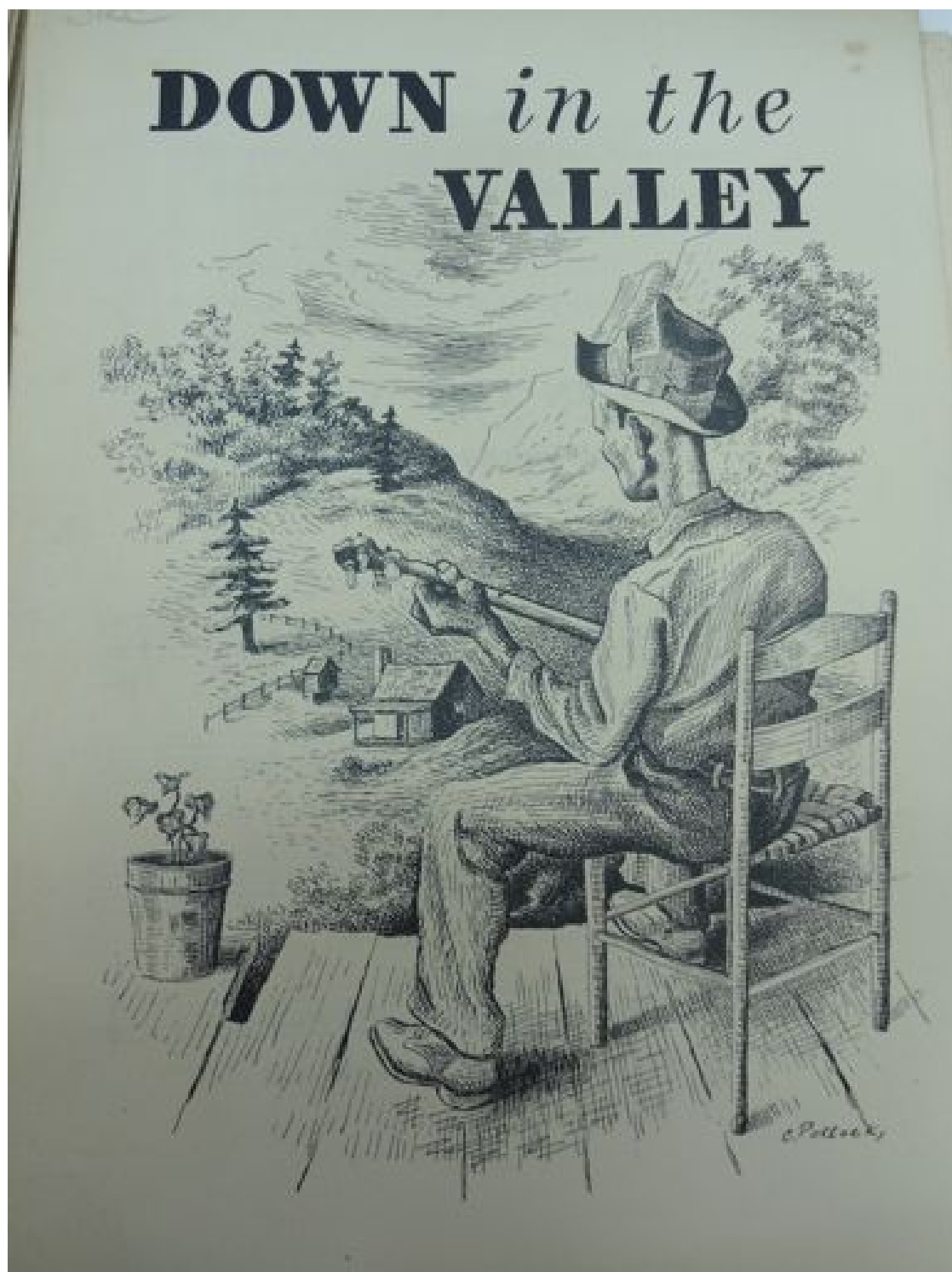
of a series

of American songs

to supplement popular collections.

Additional verses to this song will be welcomed, as will be also any suggestions for future issues of the series.

i.5. « Down in the Valley »



DOWN IN THE VALLEY

Down in the val - ley, the valley so low,
 Hang your head o - ver, hear the wind blow.
 Hear the wind blow, dear, hear the wind blow,
 Hang your head o - ver, hear the wind blow.

If you don't love me, love whom you please;
 Throw your arms round me, give my heart ease.
 Give my heart ease, dear, give my heart ease, etc.

Write me a letter, send it by mail;
 And back it in care of Birmingham Jail.
 Birmingham Jail, dear Birmingham Jail, etc.

Writing this letter, containing three lines,
 Answer my question: "Will you be mine?"
 "Will you be mine, dear, will you be mine?" etc.

Go build me a castle, forty feet high,
 So I can see her as she goes by.
 As she goes by, dear, as she goes by, etc.

Roses love sunshine, violets love dew;
 Angels in heaven know I love you.
 Know I love you, dear, know I love you, etc.

This song is also widely known as "Birmingham Jail"; but the names of other cities are found in its stead, with, of course, a countless variety of verses: as "Barbourville Jail", in Kentucky; "Powder Mill Jail", in Tennessee, etc. Upon the San Francisco bridge, in 1935, it was sung as "We're building bridges, bridges so low; Hang yourself over, feel the wind blow". Then there are the verses called "Little Willie":

Tree on the mountain, tree in full bloom;
 Oh Willie my darling, I've loved you too soon.
 Your parents don't like me, so well do I know,
 They say I'm not worthy to knock at your door.

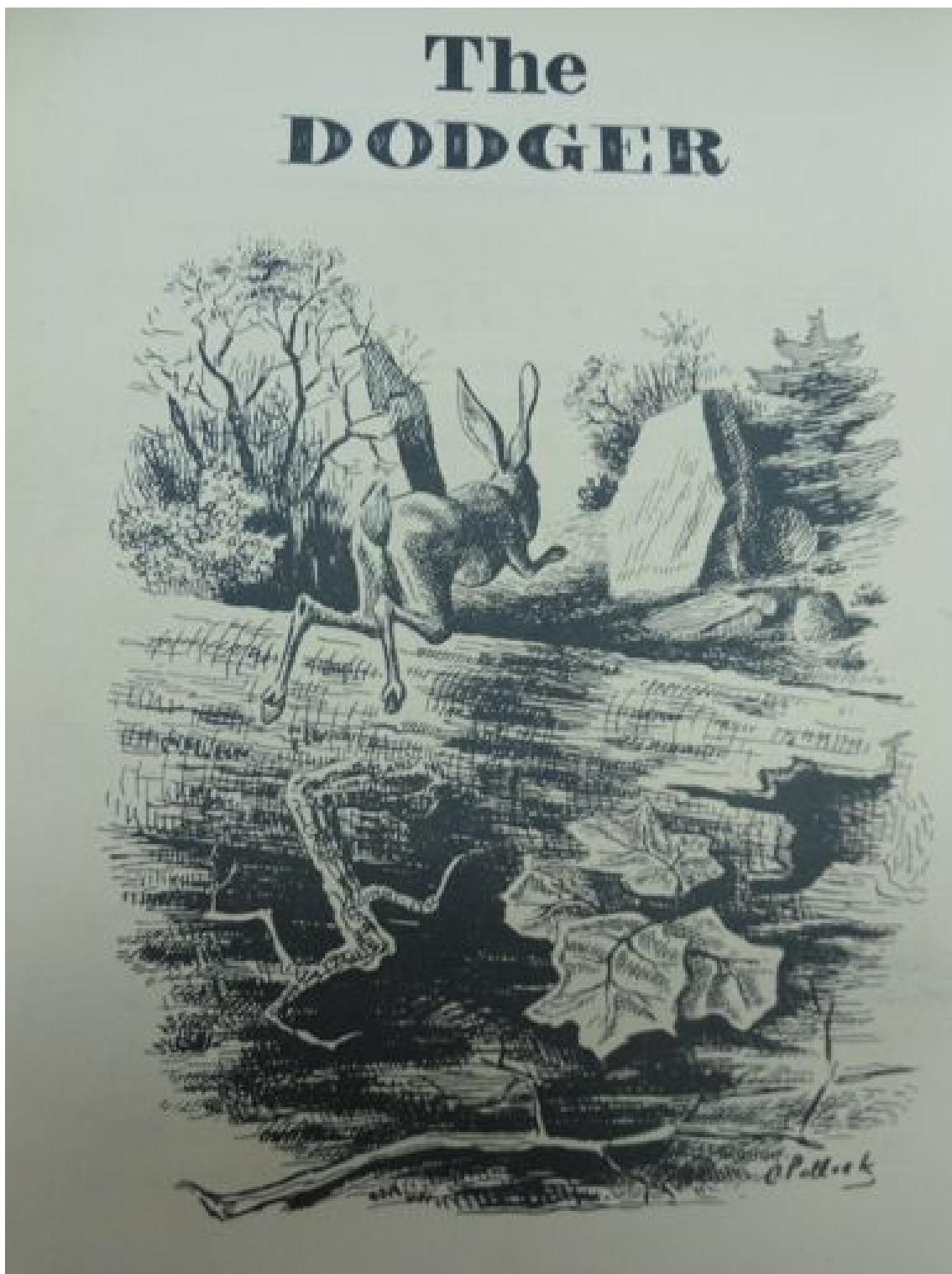
This is number

5

of a Series
 of American songs
 to supplement popular collections

Additional verses to this song
 will be welcomed, as will be also
 suggestions for future issues of the series

i.6. « The Dodger »



THE DODGER

1. Yes, the candidate's a dodger, yes, a well-known dodger;
 2. Yes, the lawyer he's a dodger, yes, a well-known dodger;
 3. Yes, the doctor he's a dodger, yes, a well-known dodger;

Yes, the candidate's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
 Yes, the lawyer he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
 Yes, the doctor he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.

He'll meet you and treat you and ask you for your vote,
 He'll plead you a case and claim you as a friend,
 He'll doctor you and cure you for half you possess,

But look out, boys, he's a-dodging for a note!
 But look out, boys, he's easy for to bend!
 But look out, boys, he's a-dodging for the rest!

Yes, we're all dodging, a-dodging, dodging, dodging.
 Yes, we're all dodging out a way through the world.

Yes, the preacher he's a dodger, yes, a well-known dodger;
 Yes, the preacher he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
 He'll preach you a gospel and tell you of your crimes,
 But look out, boys, he's a-dodging for your dimes!
 Yes, we're all dodging, etc.

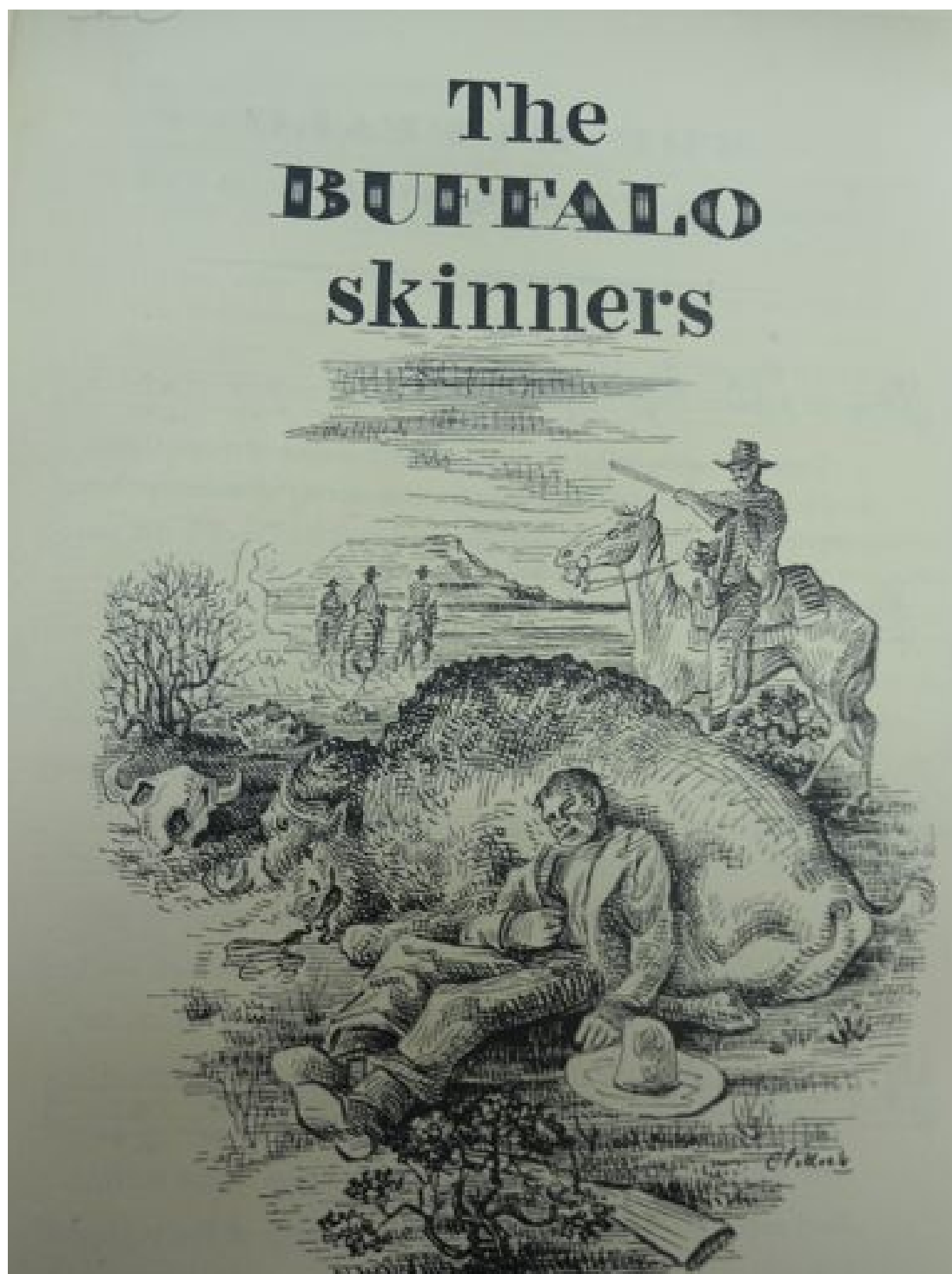
Yes, the merchant he's a dodger, yes, a well-known dodger.
 Yes, the merchant he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
 He'll sell you the goods at double the price,
 But when you go to pay him, you'll have to pay him twice!
 Yes, we're all dodging, etc.

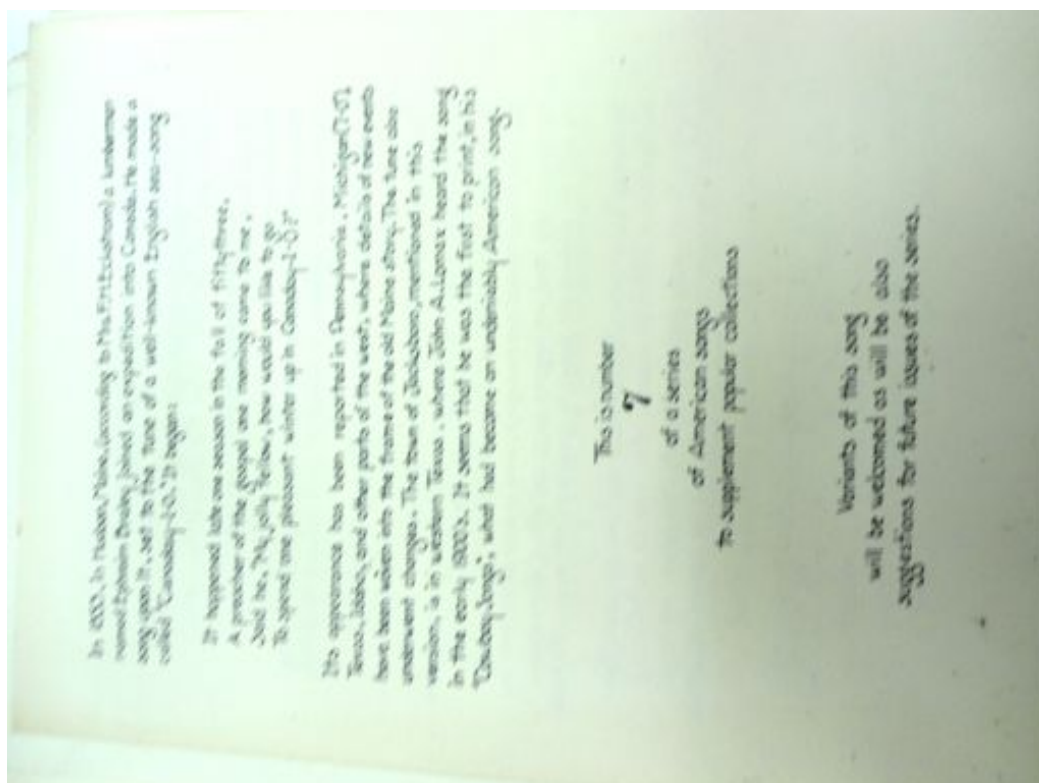
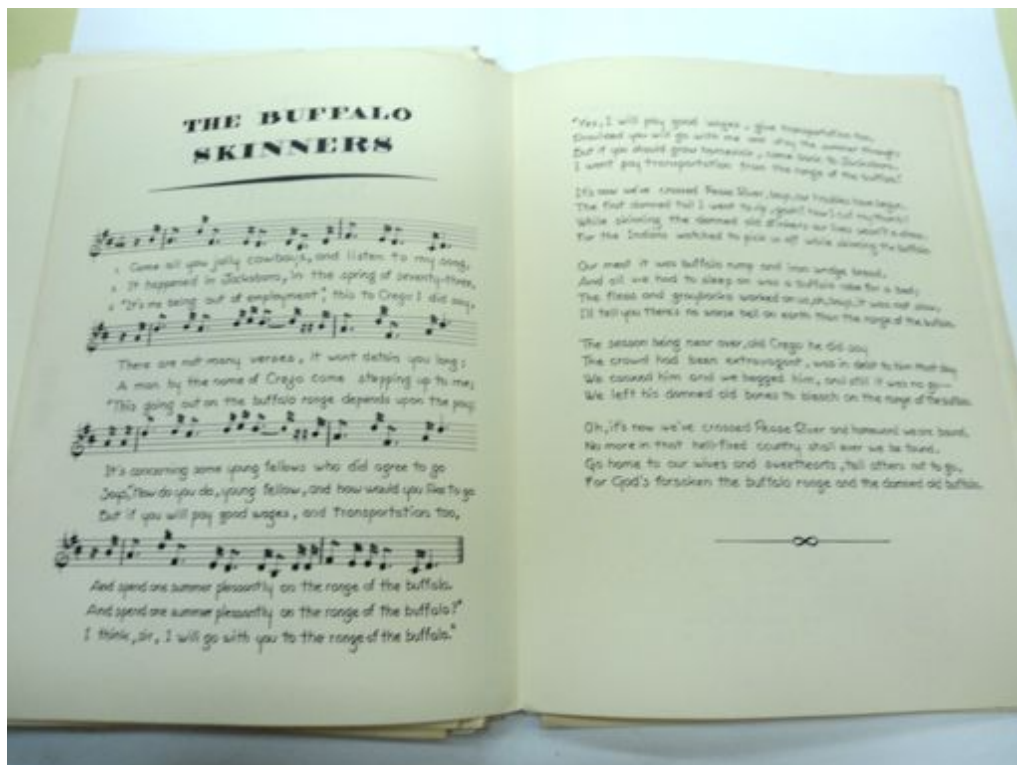
Yes, the farmer he's a dodger, yes, a well-known dodger;
 Yes, the farmer he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
 He'll plow his cotton, he'll plow his corn,
 He'll make a living just as sure as you're born!
 Yes, we're all dodging, etc.

Yes, the lover he's a dodger, yes, a well-known dodger;
 Yes, the lover he's a dodger, yes, and I'm a dodger too.
 He'll hug you and kiss you and call you his bride,
 But look out, girls, he's telling you a lie!
 Yes, we're all a-dodging, etc.

[Quatrième de couverture manquante]

i.7. « The Buffalo Skinners »





Transcription de la quatrième de couverture de la feuille de chant n°7 :

In 1850, in Hudson, Maine, (according to Mrs. F. Eckstrom) a lumberman named Ephraim Brady [?] joined an expedition into Canada. He made a song upon it, set to the tune of a well-known English sea-song called “Canaday-I-O.” It began :

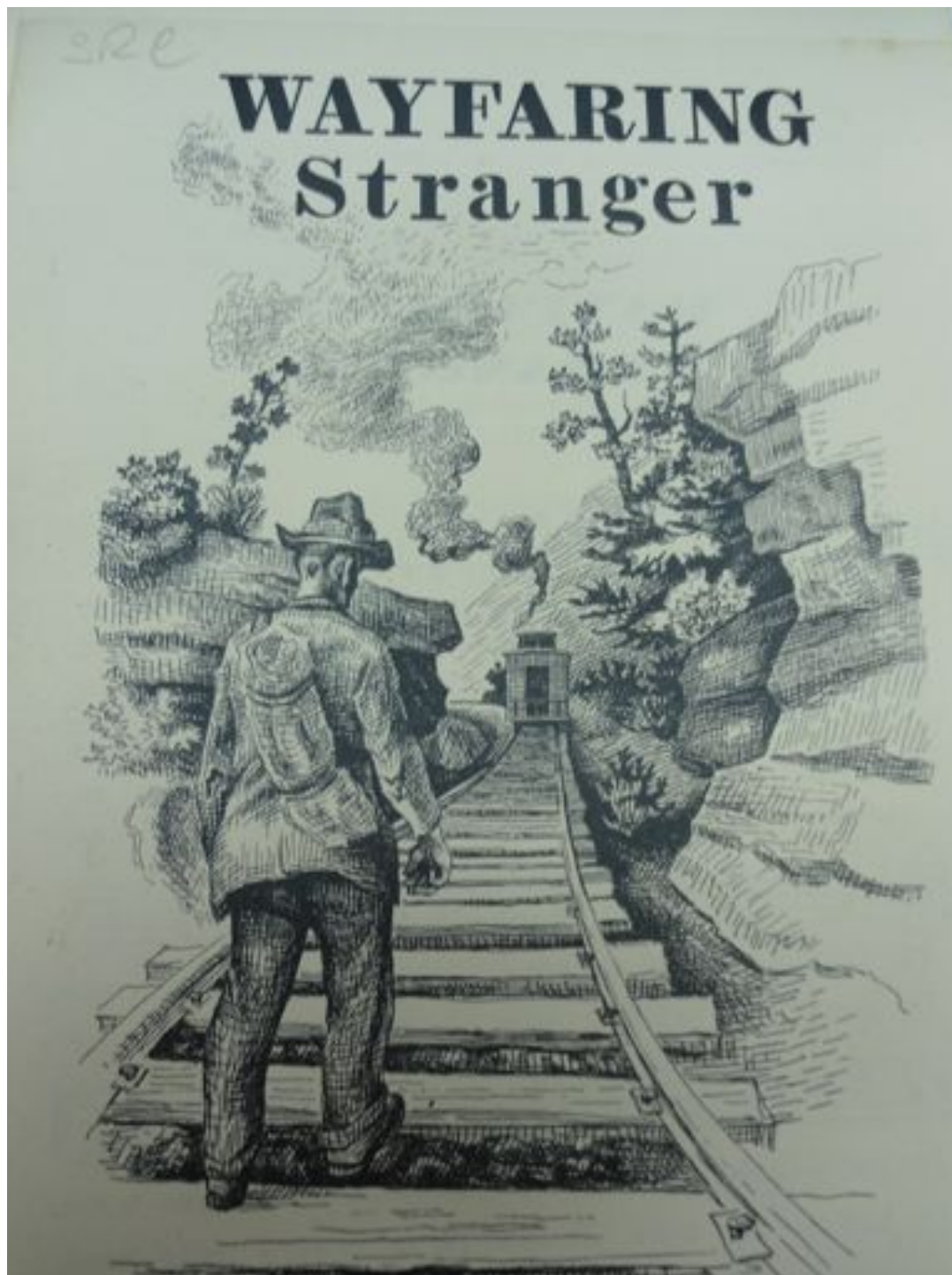
It happened late one season in the all of fifty-three,
A preacher of the gospel one morning came to me,
Said he, ‘My jolly fellow, how would you like to go
To spend one pleasant winter up in Canaday-I-O?’

His appearance has been reported in Pennsylvania, Michigan (‘I-O’), Texas, Idaho, and other parts of the west, where details of new events have been woven into the fram of the old Maine story. The tune also underwent changes. The town of Jacksboro, mentioned in this version, is in western Texas, where John A. Lomax heard the song in the early 1900’s. It seems that he was the first to print, in his “Cowboy Songs,” what had become an undeniably American song.


This is number
7
of American songs
to supplement popular collections

Variants of this song
will be welcomed as will be also
suggestions for future issues of the series.

i.8. « Wayfaring Stranger »



**WAYFARING
STRANGER**



♩ I'm just a poor wayfaring stranger, a-travelling thro' this world of woes
♩ I'm just a poor wayfaring stranger, a-travelling thro' this world of woes
 But there's no sickness, ail nor danger in that bright world to which I go,
 But there's no sickness, ail nor danger in that bright world to which I go,
 I'm going there to see my father, I'm going there no more to roam,
 I'm going there to see my mother, I'm going there no more to roam,
 I'm just a-going over Jordan, I'm just a-going over home.
 I'm just a-going over Jordan, I'm just a-going over home.

L.L. Powell of Smithville, Tennessee, says that this is the tune and verse
 sung by the old settlers of DeKalb County, Tennessee. Additional changes
 were made by changing the words "father" and "mother" to "brother", "sister",
 etc.

The following modern verses from Virginia and Florida respectively
 have been received:

Our fathers dear fought for our liberty,
 Across the ocean they did roam,
 They suffered pain and many hardships,
 For in this land to build a home.

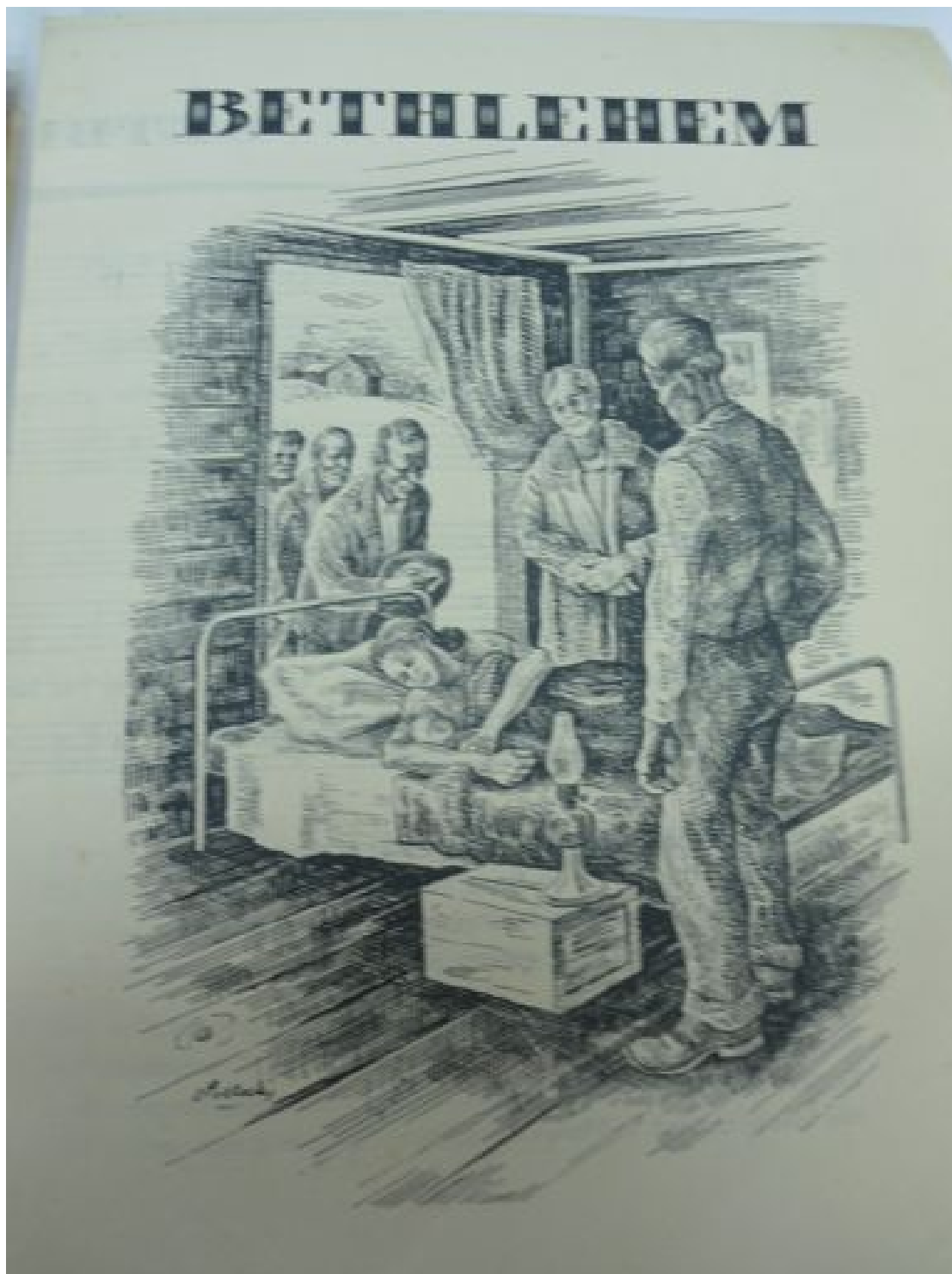
We've lived here many generations,
 And many dear ones here have died,
 But still our lives are filled with trouble,
 In vain a helping hand we've cried.

I'm just a poor and lonesome traveller,
 Behind a mule that's powerful slow,
 A-creaking on to debt and worry,
 The only place that I can go.

My father lived and died a farmer,
 A-reaping less than he did sow,
 And now I travel in his footsteps,
 A-knowing less than he did know.

[quatrième de couverture manquante]

i.9. « Bethlehem »



BETHLEHEM

Wm. Walker

His parents poor in earthly store to entertain the stranger, they found no bed to lay his head, but in the ox's manger:

No royal things, as used by kings, were seen by those that found him, but in the hay the stranger lay with swaddling bands around him.

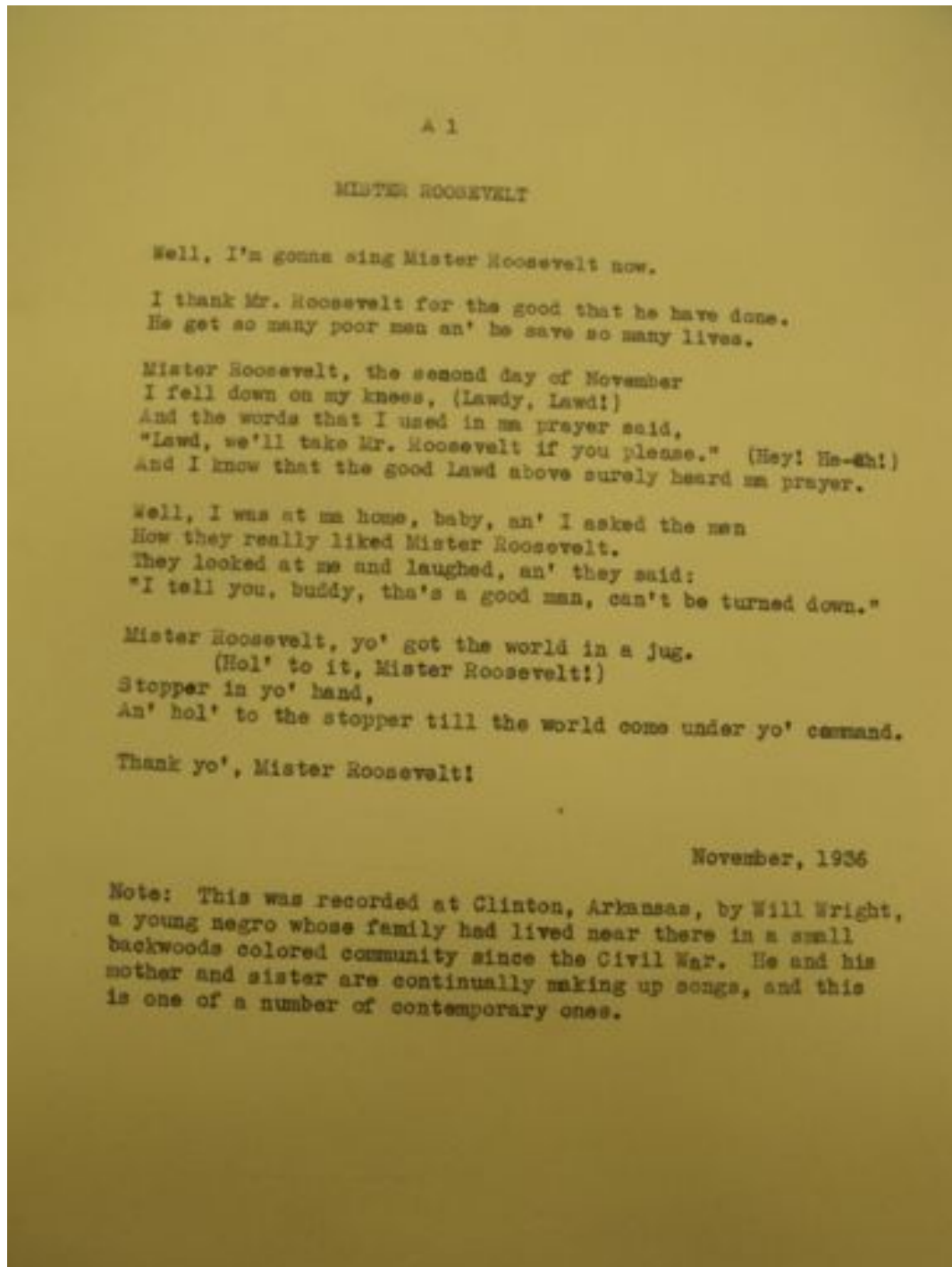
On the same night a glorious light to shepherds there appeared,
Bright angels came in shining flame, they saw and greatly feared.
The angels said, "Be not afraid, although we much alarm you,
We do appear good news to bear, as now we will inform you."
"The city's name is Bethlehem, in which God hath appointed,
This glorious man a Saviour's born, for him God hath anointed;
By this you'll know, if you will go, to see this little stranger,
His lovely charms in Mary's arms, both lying in a manger."

When this was said, straightway was made a glorious sound from heaven,
Each flaming tongue an anthem sung, "To men a Saviour's given.
In Jesus' name, the glorious theme, we elevate our voices,
At Jesus' birth be peace on earth, meanwhile all heaven rejoices."
Then with delight they took their flight, and waged their way to glory,
The shepherds gazed and were amazed, to hear the pleasing story,
To Bethlehem they quickly came, the glorious news to carry,
And in the stall they found them all, Joseph, the Babe, and Mary.

[quatrième de couverture manquante]

ii. Transcription par Robertson des paroles du chant « Mister Roosevelt » pour l'Unité Musique de la *Resettlement Administration*.

Sidney Robertson Cowell Collection, Box 25, Folder 17, Music Division, Library of Congress, Washington D.C.



iii. Transcription textuelle et mélodique du morceau « Menino Jesus a Lapa » par S. Robertson pour le CFMP.

« California Gold »

The image shows a handwritten musical score for the piece "Menino Jesus a Lapa" by S. Robertson. The score is written on seven staves. The title "Menino Jesus a Lapa" is written at the top left, and the composer's name "S. Robertson" is at the top right. The music is in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Menino Jesus a Lapa", "Lapa Lapa de novo pra mim", "Me da vontade de dançar com o meu", "Me dá um abraço pra mim", and "Gostaria de dançar com o meu". The score ends with a double bar line.

iv. Transcription et traduction d'après l'enregistrement de S.Robertson pour le CFMP du morceau « Der Zor çöllerinde » par Hrag Papazian (University of Oxford).

Der Zor çöllerinde – In the deserts of Der Zor

Der Zor çöllerinde yaralı çoktur, yaralı çoktur
Der are so many wounded people in the deserts of Der Zor
Gelme doktor, gelme, çaresi yoktur
Don't come doctor, don't come, there's no cure to it.

Bir Allahtan gayri hiç kimsem yoktur
I don't have anyone except God
Dini bir uğuruna giden ermeni
An Armenian dying for the sake [or because] of religion
(x2)

Der Zor çöllerinde bayıldım kaldım
I fainted in the deserts of Der Zor
harçlığım tukendi, evladım sattım
I ran out of my savings, I sold my children

Ana ben bu candan bıktım usandım
Mother, I got disgusted and tired of this life
Millet uğuruna giden ermeni (x2)
An Armenian dying for the sake [or because] of nationality

Koyver ana, koyver, gezeyim çöler
Let go, mother, let go, let me wander in the deserts
Olayım çıp çıplak [unintelligible]
Let me become unclothed [unintelligible]

Söylersun destanım, dinlersen dinle
You'll tell my story, listen if you wish
Evlad uğuruna giden ermeni
An Armenian dying for the sake of [his] children

END

V. Photographies et illustrations

i. James Reese Europe : Représentation (ou non) de la *race* dans la promotion d'un musicien-soldat.



« Sensational, Money-Making Jazz Records », *Talking Machine World*, Mai 1919, p. 73.

Paste
The
Two
Color
Poster
(It came by mail)
on
Your
Window
and
Sell
More
Records



PATHÉ FRÈRES PHONOGRAPH CO.
E. A. WIDMANN, PHOENIX

« The Best Sellers of the Year Are Jim Europe's jazz Band Records », *Talking Machine World* , June 1919, p. 81.

ii. La mise en scène de l'authenticité rurale : une vitrine pour promouvoir les disques de Fiddlin' John Carson.



« Telling the 'Story' of the Records and Increasing Sales Through the Windows », *Talking Machine World*, July 1924, p.35.

iii. La mise en scène des collecteurs : Charles Lummis et John Lomax



Charles Lummis, vers 1882, vêtu de son costume d'aventurier du Far West.
Courtesy Braun Research Library Collection, Autry Museum of the American West, Los Angeles;
P.32528.



Capture d'écran du film promotionnel jouant la rencontre entre John Lomax et Leadbelly (jouant leur propre rôle) dans la prison d'Angola.

« March of Time Series, Episode : Leadbelly », [film, video], *Library of Congress* [site internet]. URL : <https://www.loc.gov/item/jots.200017541/> consultable à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=QxykqBmUCwk>.

iv. Sidney Robertson et la bande de Carmel.



May, 1934, bon voyage picnic group at the Old Log Cabin, now replaced by Nepenthe adobe above the outdoor dining and dancing area. Saying goodbye to the Lloyd family: in windows: Anne Green (later Mrs. Ted Roberts), Frank Lloyd, Marjory Lloyd, Abbie Lou Williams (later Mrs. Laddlaw Williams). Middle row: unidentified visitor from Northwest;

Sidney Robertson (later Mrs. Henry Cowell), Bettie Greene, Anne's sister. Front row: Frances Wright (later Mrs. MacBoyle Lewis), Edith Dickinson, 3-year-old Jennifer Lloyd (now Mrs. Harold Sautter); Abe Weiss.

« Memories of the Big Sur in the Back Road Days », *The Big Sur Gazette*, vol. 3, n° 3, Mars 1980, Big Sur, California, pp. 16-17.

v. Dessins par Dorothy Eisner accompagnant la section « *folk dance* » d'un programme de danse du Rockefeller Center.

Le style de Eisner, dessinatrice employée par la *Special Skills Division* de la RA en 1936-1937, est jugé caricatural par Charles Seeger.



Dance International. 1900-1937. Rockefeller Center, New York, 1937-1938, pp. 28-29.

v. Sidney Robertson copiant les disques du *California Folk Music Project* à Berkeley.



« California Gold : Northern California Folk Music from the Thirties Collected by Sidney Robertson Cowell ». URL : <https://www.loc.gov/collections/sidney-robertson-cowell-northern-california-folk-music/about-this-collection/>.

vi. Le quartier général du CFMP et ses employés de bureau.



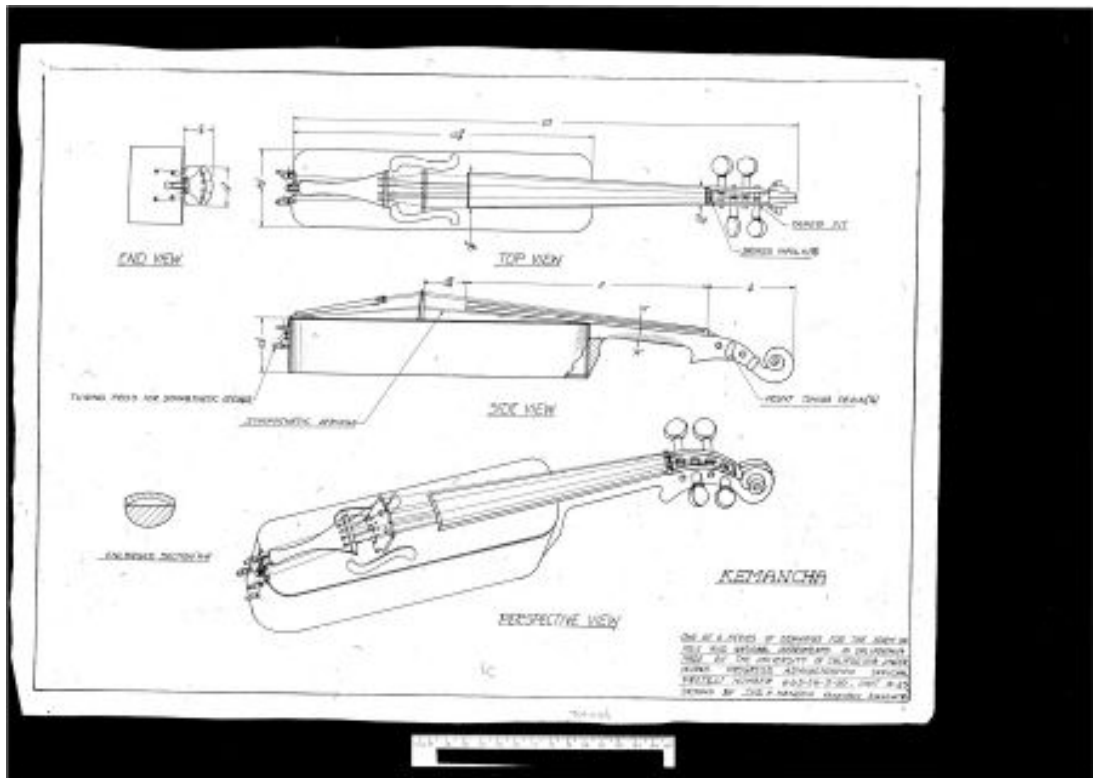
« California Gold »

vii. Les dessinateurs du CFMP.



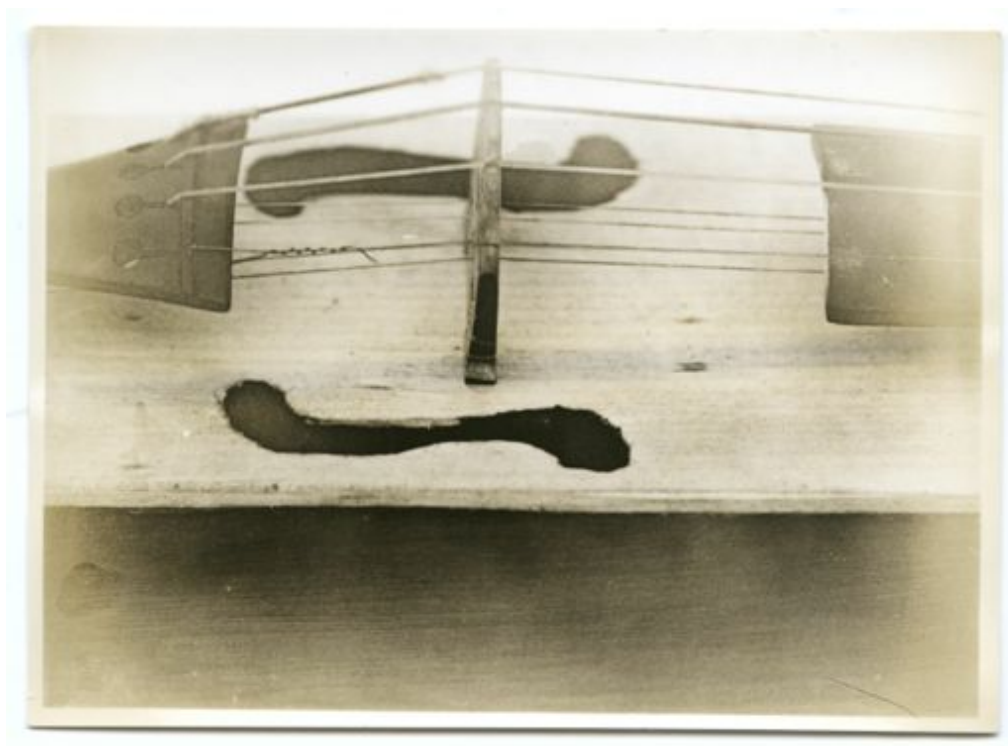
« California Gold »

viii. Exemple d'un croquis d'instrument de musique réalisé dans le cadre du CFMP.



« Kamanche, top, side, end, and perspective views, mechanical drawing »
« California Gold »

ix. Exemple d'une série de photographies d'instrument de musique réalisée dans le cadre du CFMP.



« Kamanche, close-up of bridge and sound holes, photograph »
« California Gold »

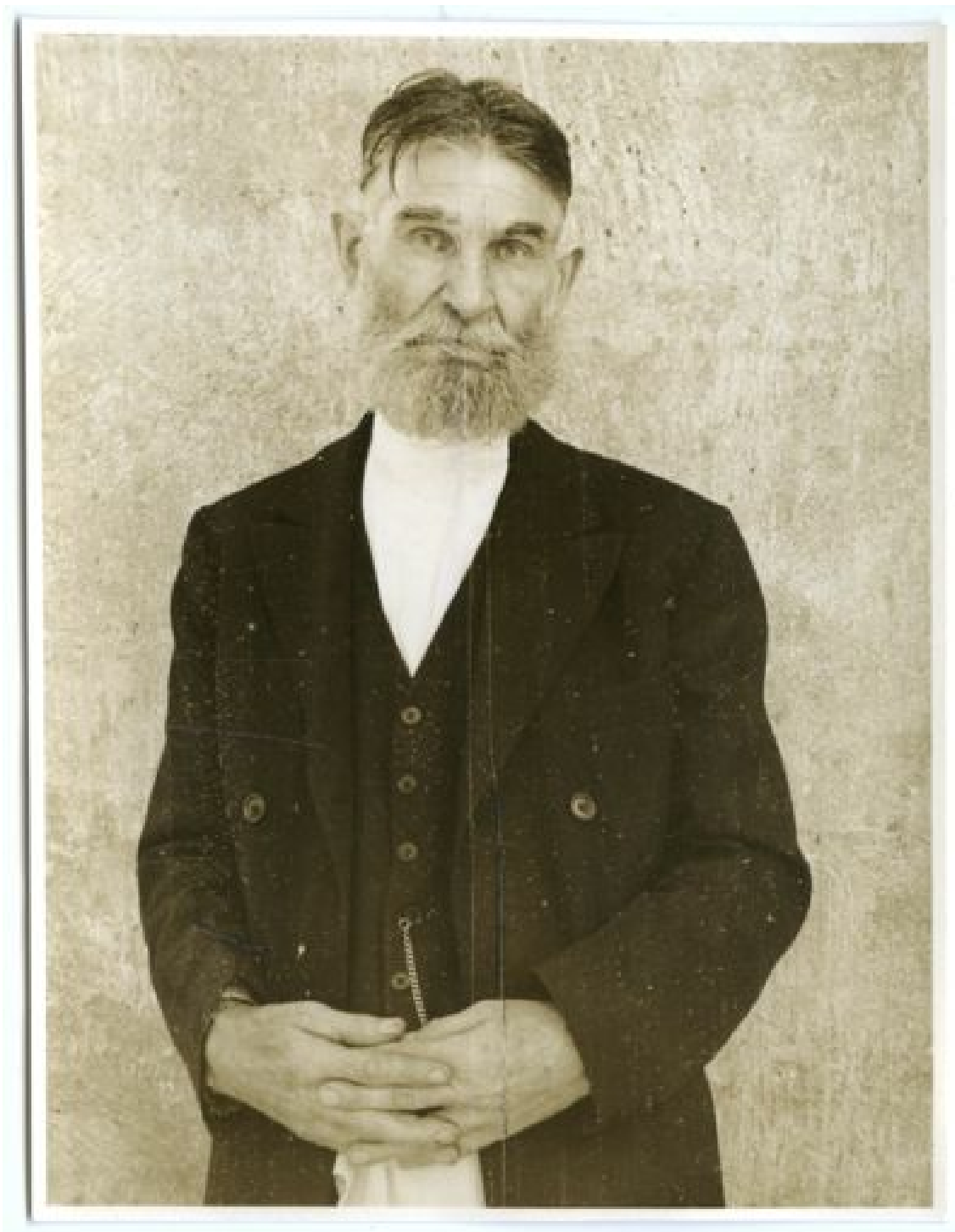


« Kamanche, side view, photograph », « California Gold »



« Kamanche, front view, photograph »
« California Gold »

x. Exemple d'une série de photographies documentant des musiciens enregistrés dans le cadre du CFMP.



« Russian Molokan psalm leader, portrait, photograph »
« California Gold »



« Russian Molokan Sunday school, Molokan Church, Potrero Hill, San Francisco, group portrait, photograph »
« California Gold »



« Russian Molokan women going home from church, group portrait, photograph »
« California Gold »



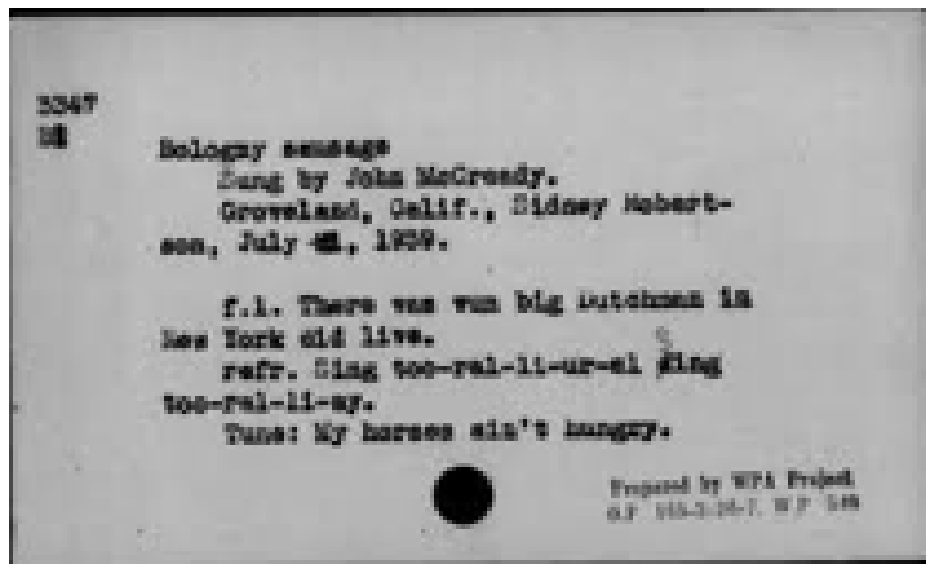
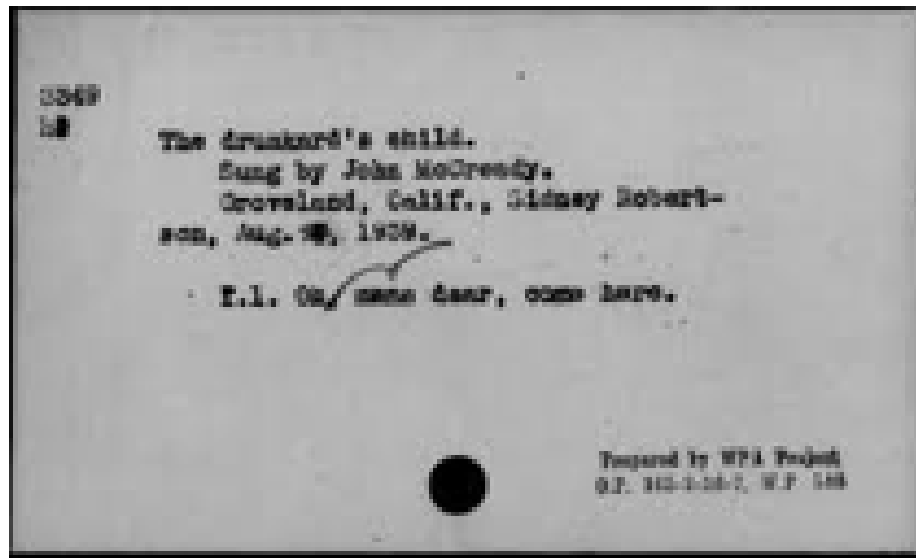
« Russian Molokan adult congregation, Potrero Hill, San Francisco, group portrait, photograph »

« California Gold »



« Russian Molokan congregation, Potrero Hill, San Francisco, California, group portrait, photograph »
« California Gold »

xi. Exemple de fiches d'indexation réalisées dans le cadre du CFMP.



« California Gold »

VI. Versions originales des citations.

Chapitre 1.

n.4. « For good or ill musical education in this country has been oriented so exclusively toward Europe that the better a musician you are the less you know about American music »

n.8. « the future music of this country must be founded upon what are called the negro melodies [...] These are the folk songs of America and your composers should turn to them. »

n.14. « All of the great musicians have borrowed from the songs of the common people. Beethoven's most charming scherzo is based upon what might now be considered a skillfully handled negro melody. I myself have gone to the simple, half forgotten tunes of the Bohemian peasants for hints in my most serious work. Only in this way can a musician express the true sentiment of his people. He gets into touch with the common humanity of his country. »

n.15. «I did not come to America to interpret Beethoven or Wagner for the public. That is not my work and I would not waste any on it. I came to discover what young Americans had in them and to help them to express it »

n.17. « But, as our civilization is a fusion of various European nationalities, so American music more than any other should be all-embracing and universal. American composers have not as rich a foundation for development of a national style or school of music as older countries [...]»

n.18. « It is not a question of nationality, but individuality, and individuality of style is not the result of limitation—whether of folk-songs, negro melodies, the tunes of the heathen Chine[s]e or Digger Indians, but of personal character and inborn originality »

n.20. « Many of the negro melodies—most of them, I believe—are the creations of negroes born and reared in America. That is the peculiar aspect of the problem. The negro does not produce music of that kind elsewhere. I have heard the black singers in Hayti [sic] for hours at the bamboola dances, and, as a rule, their songs are not unlike the monotonous and crude chantings of the Sioux tribes. It is so also in Africa. But the negro in America utters a new note, full of sweetness, and as characteristic as any music of any country. »

n. 21. « In my estimation, it is a preposterous idea to say that in future American music will rest upon such an alien foundation as the melodies of a yet largely undeveloped race. »

n.22. « The general melodic and rhythmic character of the German, Italian and French songs stamps them as examples of a higher stage in musical evolution... The great bane of the present Slavic and Scandinavian schools is and has been the attempt to make civilized music by civilized methods out of essentially barbaric material. The result has in general been a mere apotheosis of ugliness, distorted forms, and barbarous expression... Our American Negro music has every element of barbarism to be found in the Slavic or Scandinavian folk-songs; it is essentially barbarous music. What is more, it sounds terribly like any other barbarous music. »

n.23. « The production of the song required a genuine native disposition, which was found so strongly in the negro. The truest folk music was an expression of the sorrow of a people, a lament. »

n.24. « It is said by some in answer to these statements that, while the negro is undoubtedly fond of music, he is not inherently musical, that this has been observed by all careful observers of the negro in Africa...; that the American negro, peculiarly mimetic, founded his "folk-songs" on sentimental ballads sung by the white women of the plantation, or on camp-meeting tunes; that he brought no primitive melodies with him from Africa, and that the "originality" of his "folk-songs" was misunderstanding or perversion of the tunes he imitated; that, even if the negro brought tunes from Africa, they could hardly, even after long usage, be called "American folk-songs," any more than the tunes of the aboriginal indians or Creole ditties can be called justly "American folk-songs"; that it would be absurd to characterize a school of music based on such a foundation as an "American school. »

n.34. When I see how much is done in every other field by public-spirited men in America – how schools, universities, libraries, museums, hospitals, and parks spring up out of the ground and are maintained by generous gifts – I can only marvel that so little has been done for music

n.35. « According to that view, all other countries which are but the results of a conglomeration of peoples and races, as, for instance, Italy, could not have produced a national literature or a national music. »

n.36. « To read the right meaning the composer need not necessarily be of the same blood, though that, of course, makes it easier for him. Schubert was a thorough German, but when he wrote Hungarian music, [...] he struck the true Magyar note, to which all Magyar hearts, and with them our own, must forever respond. »

n.37. « the so-called plantations songs are indeed the most striking and appealing melodies that have yet been found on this side of the water [...] »

n.41. « The point has been urged that many of these touching songs, like those of Foster, have not been composed by the Negroes themselves, but are the work of white men, while others did not originate on the plantations, but were imported from Africa. It seems to me that this matters but little. One might as well condemn the Hungarian Rhapsody because Liszt could not speak Hungarian. »

n.42. « Just so it matters little whether the inspiration for the coming folk songs of America is derived from the Negro melodies, the songs of the creole, the red man's chant, or the plaintive ditties of the homesick German or Norwegian. Undoubtedly the germs for the best in music lie hidden among all the races that are commingled in this great country. »

n.53. « One day a Ponca who had been struggling with a piano rendering of a well-known songs said : « The Omahas and Poncas speak the same langage, yet there is something I cannot explain which makes a difference, so that we Poncas can always tell even in the dark when it is an Omaha speaking. It is the same way with the piano and the songs, their music is familiar, yet when you play them it is like the Omaha speaking ; when they are sung it is like the Ponca talking. ».

n.56. « Miss Fletcher had informed me of the curious fact that although the Indians never made any attempt at singing in parts, whenever their songs were played for them on a piano or organ, they were not satisfied without the addition of chords to the melodies. »

- n.65. « The close observation of years has confirmed what these songs had suggested, that the Indian is absorbed in the response of his music to his own mood, rather than in any intellectual enjoyment of the composition, or with any concern as to the effect to be produced »
- n.67. « Eighteen years of study had failed to offer evidence that the Indian sings in a minutely divided scale, while experience has shown that when his songs were stretched upon such a scale they were unrecognized by him. ».
- n.68. « For that time forth I ceased to trouble about theories of scale, tones, rhythms and melody, and trusted the facts which daily accumulated in my willing hands ».
- n.73. « Rhythm is by far the most elaborately developed element of the Indian music, and in this respect civilized music has not surpassed it, at least in the point of combining dissimilar rhythms [...] That a primitive people, without any musical notation and without any theory of rhythm, should have developed such complicated rhythms seems to me very surprising. I know of no greater rhythmic difficulties anywhere in our modern music than these Omahas have completely at command in their every-day music. It seems to be as natural and easy for them to beat two and sing three, and that too in all sorts of syncopation and complex combinations as though they had received the most thorough rhythmical training to be had in any conservatory in the world. Indeed, I suspect that a great majority of conservatory students the world over might have a good deal of difficulty in learning to do what is to the Indians an every-day matter. »
- n.74. « the use of the third and sixth relationships in harmony, is one of the most notable peculiarities of the Modern Romantic School. Practice of this sort is to be found in Beethoven and in Schubert ; more of it in Schumann and in Chopin ; most of all in Liszt and Wagner »
- n.76. « As we close this brief sketch of aboriginal music, we turn with the Indian to his native forests, where his untutored songs had their birth; there, lingering beside him, we listen to his voiceful reverie, through which vibrate the responsive echoes of primeval nature. »
- n.77. «I wish the Americans cared for their own country. They care very little. We are all immigrants. I felt it very much when I stood among the Indians for the first time, and really breathed freely and truly a consciousness that there was an American[...] ».
- n.83. « One point must be very distinctly understood, namely, that what we call harmonization of a melody cannot be admitted as forming any part of folk song. Folk melodies are, without exception, homophonous. This being the case, perhaps my statement that the vital principle of folk music in its best state has nothing in common with nationalism (considered in the usual sense of the word), will be better understood. And this will be the proof that nationalism, so-called, is merely an extraneous thing that has no part in pure art. »
- n.88. « We have here in America been offered a pattern for an 'American' national musical costume by the Bohemian Dvořák – though what the Negro melodies have to do with Americanism in art still remains a mystery. [...] why cover it [music] (if covered it must be: if the trademark of nationality is indispensable, which I deny) with the badge of whilom slavery rather than with the stern but at least manly and free rudeness of the North American Indian. »
- n.89. « Masquerading in the so-called nationalism of Negro clothes cut in Bohemia will not help us. What we must arrive at is the youthful optimistic vitality and the undaunted tenacity of spirit that characterizes the American man. This is what I hope to see echoed in American music »
- n.93. « I am the first composer in America to take up Dvořák's Challenge in a serious and whole-hearted way and make a dead set on developing the musical folk sources of this country. »

- n.94. « The exclusively European musical culture of America has retarded the growth of American music among Americans, except among the people, who have cared precisely nothing for that culture »
- n.96. « The quality of American appreciation has one advantage of the greatest significance over that of any other land, in that it is without national or racial prejudice. Being without history or unity, with respect of race, the American people are without a racial folk-song, and hence are bound by no ancient racial sympathy or habit to a particular fundamental conception of the character of music. »
- n.97. « It must be understood that these songs are entirely dependent upon mythical or legendary occurrences which they qualify or interpret, or upon religious ceremonies of which they form a part »
- n.121. « In our eagerness for growth and expansion, in our indecent haste to amass wealth and exploit the illimitable resources of our country, we have often sacrificed fundamental racial and spiritual values on the altar of quick results »
- n.123. « We know that under the Mendelian law the African strain is hereditarily predominant. In other words, one drop of negro blood makes the negro. »
- n.127. « Should we choose the French root upon which to engraft our culture? One has only to ask the question to answer in the negative. Or the Italian, the German, the Russian, or the Spanish? You see at once that the only possible root upon which we can engraft our culture is the Anglo-Saxon root [...] because those ideals upon which our republic was based are characteristically and distinctively Anglo-Saxon »
- n.136. « The advocates of this school claim that America is a new country, situated in a new world [...] A music adequately expressing all this novelty must, above all, be new ; it must sever all connections with a European past ; it must be free from all rules and restraints ; it must ignore all traditions of form and content »
- n.154. « I do not propose or desire to attempt a reconstruction of the music of the Jews, and to base my work on melodies more or less authentic. I am no archeologist. I believe that the most important thing is to write good and sincere music – my own music »
- n.161. « There is something tragic in the degree to which music has gradually divorced itself from life and become an ego-centric and an artificial thing. Already before the war, it had wandered from the source where all art must find its strength and its continual rebirth ; ... It lacked emotive life ; it lacked humanity. ... it had become a cold and calculated thing, lifeless and unspirited. Music was no longer the emanation of a race and a people, a spontaneous birth out of life. It was a music of musicians »
- n. 165. « In conclusion, I should say that at the present time the world of art is divided into two great currents. The lower one is that of the masses: their facile taste is sinking with the love of platitude and the weight of mechanical inventions-phonograph, radio, cinematograph. The other current is that of the "high-brow." With perverted taste, it looks on art as a luxury, as a purveyor of rare sensations, as a matter of intellectual acrobatics. »
- n.165. « Most of our artists today do not live an ample, integrated life. Their life is rarified, cerebral, artificial : largely a seeking of technique. »
- n.172. « They embody the future credo of all mankind : a Union, in common purpose and under willingly accepted guidance, of widely diversified races, ultimately to become one race, strong and great. »

n.181. « Ernest Bloch, long the chief minister of that intoxication to our public, capped his dealing with us by the grim jest of presenting to us a long, brilliant, megalomaniac, and thoroughly Jewish symphony – entitled *America* »

n.182. « the Indians... dance with Hasidic feet. Though Bloch may, on occasion, abandon Hebrew music, it is obvious that Hebrew music will not abandon him »

n.184. « The intelligentsia have lost some of their interest in Bloch since *America* was published, for he has made a straightforward declaration of idealism that has nothing of cynicism, nothing cryptic; a credo that can be taught with safety to schoolchildren. His modernism has been used for respectable purposes. »

n.185. « A fifth group may be made of Americans who do not attempt to develop original ideas or materials but who take those which they already find in *America* and adapt them to a European style. »

Chapitre 2.

n.1. « Who can read any real ballad and imagine himself walking on the granolithic sidewalk of a great city or riding in a parlor car? We are taken out with these simple folk into the clear sunshine, and in imagination follow them over crag and through forest and stream and river into the outdoors. [...] Where can we go to get a better view of simple humanity, crude but true, than in the ballads. »

n.23. « The popular ballad [...] is a distinct and very important species of poetry. Its historical and natural place is anterior to the appearance of the poetry of art, to which it has formed a step, and by which it had been regularly displaced, and, in some cases, all but extinguished »

n.38. « The rules of this society have served as the model of those adopted by the American Folk-Lore Society which must, therefore, in an especial sense, regard the British organization as its parent »

n.36. « Since this knowledge is originally common to a whole people, and alike for all ranks of the nation, it is properly designated as *folk lore* »

n.42. « It is proposed to form a society for the study of Folk-Lore, of which the principal object shall be to establish a Journal, of a scientific character, designed for the collection of the fast-vanishing remains of Folk-Lore in America, namely:

(a) Relics of Old English Folk-Lore (ballads, tales, superstitions, dialect, etc.).

(b) Lore of Negroes in the Southern States of the Union.

(c) Lore of the Indian Tribes of North America (myths, tales, etc.).

(d) Lore of French Canada, Mexico, etc. »

n.43. « In the seventeenth century, the time for the composition of these had almost passed; and they had, in a measure, been superseded by inferior rhymes of literary origin, diffused by means of broadsides and song-books, or by popular doggerels, which may be called ballads, but possess little poetic interest. »

n.47. « Again, the great mass of beliefs and superstitions which exist among this people need attention, and present interesting and important psychological problems, connected with the history

of a race who, for good or ill, are henceforth an indissoluble part of the body politic of the United States. »

n.58. « The value of ballads lies in the light they throw upon social conditions of our early ancestors, the men and women who produced the race that charted the seas, circumnavigated the globe, explored and colonized America, gave us the best blood of our nation and the highest quality of citizenship that we know, and produced under Elizabeth some of the greatest literature the world has ever seen. »

n.61. « The mountaineers of North Carolina and Tennessee could scarcely be called a music-loving race ; nevertheless their favorite pastime during long winter evenings and stormy days is singing. This doubtless is a « Hobson's choice », for these people are, as a rule, too ignorant to read ; many games are unknown to them ; and conversation, at best rather difficult, seems an impossibility when the winter snows have cut off nearest neighbors, and hence all chances for gossip. So the musician of the family strums a monotonous tune on his home-made banjo, to which the others, in nasal tones, sing old ballads which have come down from their English ancestors, or songs of local fame. »

n.89. « One reason why we have in England no national school of music is because we have so unaccountably neglected our folk-music [...] Little or no effort to repair this deficiency is made [...] at the musical colleges [...] Our younger musicians are now studying English folk-music, and [...] their compositions already reflect the new and inspiring influence ; but how much better it would have been if [...] they had absorbed it in their young days. »

n.94. « the old songs which are still being sung by the peasantry of England are to be preserved for the benefit of future generations, they must be collected without delay. [...] So far as I am aware no attempt has been made to systematise the private efforts of individual collectors ; no appeal for public support had been issued, nor has any effort been made to popularise the movement. Unless, therefore, the Society is disposed to put its house in order, reorganise its forces, and become an effective instrument, its continued existence is a menace rather than an aid to the cause it nominally espouses. »

n.95. « while the national song is the product of the individual, the folk-song has been evolved by the brains of countless generations of folk-singers and composers. The one is individual, the other communal and racial. They differ not only in the manner of their birth, but in the finished product. »

n.105. « To me it is quite wonderful that anyone so far away from, and so little in touch with, any work of that kind that has been done elsewhere should have set herself such a high standard, and in effect reached it. »

n.106. « It would be impossible for me or any one else to do the work without your good help... The simplest scheme would be for us to form a partnership and the results of our work to be published under both our names. You would bring to the pot an intimate knowledge of the district and of the people and a certain amount of material that you have already collected, and I should supply experience in this particular kind of work and a certain amount of musical and scientific knowledge [...] »

n.107. « I want the collecting done and done by the person most competent to do it, and if I could have wished for a definite result from my work it would have been to attract to this region just such a person as yourself »

n.112. « The singers are just English peasants in appearance, speech, and manner... Indeed it is most refreshing to be once again amongst one's own people »

n.122. « Although the people are so English they have their American qualities ... that they are freer than the English peasant. They own their own land and have done so for three or four generations, so that there is none of the servility which unhappily is one of the characteristics of the English peasants. With that praise I should say that they are just exactly what the English peasant was one hundred or more years ago »

n.124. « It must be remembered also that in their everyday lives they are immune from that continuous, grinding, mental pressure due to the attempt to make a living, from which nearly all of us in this modern world suffer... In this respect, at any rate, they have the advantage over those who habitually spend the greater part of every day in preparing to live, in acquiring the technique of life, rather than its enjoyment »

n.130. « Of course Dr. Brown's classification of « folksongs » doesn't give us the faintest hint along the lines that are important to us : What are people singing now? What are people singing most? Where is the live current, as contrasted with the antiquarian one? Dr. Brown quite sincerely feels the Holy Grail – (something to sit and gaze upon when you've found it, I suppose ; certainly no longer a meaningful symbol) – is to be discovered by tracing back whatever bits give a clue to their ancestry, through a sort of sea-wrack of contemporary abominations. His whole contact with contemporary life is that of a man with his head over his shoulder toward the imagined perfections of the past. »

n.132. « My object is therefore to suggest, first, that the perception of beauty is, in the highest sense, education; second, that music is especially so, because it is the purest form of beauty ; and, third, that music is the only form of beauty by means of which very young children can be educated, because it is the only form accessible to them. »

n.137. « The aim of education is to train the child to become a capable, useful and contented member of the society. The development of a fine character and the desire to be of service to humanity are the results that lie uppermost in the minds of leaders of educational thought. »

n.149. « If your child is painfully acquiring a mechanical dexterity [...] in piano-forte playing and is learning almost nothing about music, you lose twice what you pay and your child pays twice for her suffering [...]. »

n.152. « Folk-song was the beginning of what we call « melody » and the best specimens of folk-songs are quite as perfect within their small range as are the greatest works of the masters. »

n.153. « when we remember that these melodies were the spontaneous utterance of simple, untutored peoples who, in forming them, depended almost entirely on instinct, we realize how intimate a medium music is for the expression of feeling. People who could neither read nor write and who had little knowledge or experience of artistic objects could nevertheless, create perfect works of beauty in the medium of sound. »

n.155. « And if you say that the great masters did not write music suitable for little children, I reply that such music has nevertheless been produced by all races in their childhood, that it exists in profusion, that it is commonly known as « folk-songs », that it is the basis upon which much of the

greatest music in the world rests, and, finally, that it is the natural and, indeed, the inevitable means of approach to such great music. »

n.160. « There is now going on a great revolt against materialism, and the folk-dancing movement is part of that reaction. Folk dancing means the pursuit of that thing which is ideal – the joy of living – that which is more real than the drudgery of everyday life, that which makes human life interesting and significant. »

n.164. « The current music for children of one generation is inevitably displaced by that of the next, whereas the same folk-songs are continually reproduced, and are sung by increasing generations of children the world over. »

n.166. « Perhaps never before have the pleasures of the young and mature become so definitely separated as in the modern city [...] The public dance halls filled with frivolous and irresponsible young people in a feverish search for pleasure are but a sorry substitute for the old dances on the village green in which all of the older people of the village participated. »

n.167. « There is connected with the folk-dance a love of the open, of the vigor and joy of activity for its own sake, of cooperation with others in exercises of rhythmical beauty. »

n.170. « Great is our loss when a shallow Americanism is accepted by the newly arrived immigrant, and their national traditions and heroes are ruthlessly pushed aside. »

n.171. « The following collection originated in the idea of acquainting children of the new world with some of the songs which in the old world have kept their hold on the affection of the people for a long time[...] »

n.172. « One of the sad things regarding immigration is the breaking away of the children from the traditions of the parents, leaving the parents, who are too old to adjust themselves to the conditions of a new country, lonely, unappreciated, and misunderstood by their own children. The smart young American children of foreign stock do not understand their own historic setting, do not understand their parents, or the meaning of the family traditions and customs. »

n.175. « To see a group of foreign-born people cooperating in bringing to us not only their labor, but their literature, their music, their folk-dancing, is to understand something of what is happening in connection with the folk-dance movement. It makes the people feel that they « belong », that they are being recognized, that the old is being used in the construction of the new. »

n.178. « There on the stage were their own representatives to sing and dance in their old-country ways. The graceful delicate dancing of the Italian children, the gay costumes and chivalrous movements of the Norwegians, the plaids and courtesying [*sic*] of the Scotch grand dames, the Greek whirl of men's skirts, all interspersed by the music of the mandolin club, the chorus of the choral, and the songs of all nations, lifted all up above their little patriotism and blended all hearts in the neighborly spirit of our American international citizenship »

n.180. « In America, if we except the Negro and Indian melodies, some college songs, and a few others, we can hardly be said to have as yet any folk-songs. Whether this is due to lack of time, to unsettled conditions, and the restlessness of American life as inimical to an indigenous art is an interesting question. What influence the perpetual influx and admixture of German, Slavic, and Italian blood is to have on the national life as expressed in music, the future alone can reveal »

n.181. « The weight of experience shows that under all but most extreme conditions the neighborhood can be in part, and for moments completely, lifted to a plane where barriers of race and tradition begin to lose their isolating power, a common language, charged with rich significance, becomes the means of interchange among different racial groups. »

n.184. « The advertisement of a kermess in a little, out-of-the-way village in Germany was promising, but in actual fact it was nothing but an all-day dance-hall waltz with heavy beer-drinking accompaniment. The old quaint costumes peculiar to the locality would have been as out of place as in any other ballroom. »

n.197. It has also been found necessary to avoid using a large number of folk dances because of their unsuitability from the emotional standpoint. For example, the love dances of the East, however beneficial that may be from the standpoint of the body movements, are entirely unsuitable from the standpoint of their emotional content and their relation to the morals of our civilization.

n.199. « While our American nation includes in it representatives from most of the peoples under the sun, we possess the less of the folk music, the folk dances, folk lore, folk games, folk festivals of the world than do any of the peoples of which we are made. The reason lies partly in that these folk expressions are social inheritances carried by a community as a whole ; when individuals migrate the social customs are lost. »

chapitre 3.

n.3. « the advance of the frontier has meant a steady movement away from the influence of Europe [...] and to study this advance, the men who grew up under these conditions, and the political, economic and social results of it, is to study the really American part of our history »

n.17. « There is a part of America, – a part even of the United States – of which Americans know as little as they do of inner Africa, and of which too many of them are much less interested to learn. With them « to travel » means only to go abroad. [...] I hope to live to see Americans proud of knowing America, and ashamed not to know it [...] »

n.18. « we shall have a chance to learn that in the heart of the most civilized nation on earth are still savage peoples, whose customs are stranger and more interesting than those of Congo »

n.27. « I have violated the ethics of ballad-gatherers, in few instances, by selecting and putting together what seemed to be the best lines from different versions, all telling the story. Frankly, the volume is meant to be popular. »

n.32. « The shepherd's life is the loneliest in New Mexico, if not in the world, and he is the largest producer of folk-songs. [...] Almost the only diversion within his power is song, and to that he turns, whether qualified or not. »

n.54. « The speech is unwritten ; and our civilized government is permitting the monuments and ruins to be pillaged infamously to the six winds. »

- n.55. « In other words, while, in Palestine, Science is groping in the dust that was Abraham, we in the Southwest talk with the patriarch himself »
- n.58. « Perhaps most interesting of all are the songs nearest the soil – the melodious whimsies of cowboys, shepherds, peons, rancheros, and all the other humble units of that lonely life »
- n.85. « The music, the dancing, the click of the roulette ball in the saloons, invited ; the lure of crimson light was irresistible. Drunken orgies, reactions from months of toil, deprivation, and loneliness on the ranch and on the trail, brought to death many a temporarily crazed buckaroo. »
- n.95. « Illiterate people and people cut off from newspapers and books, isolated and lonely, - thrown back on primal resources for entertainment and the expression of emotion. »
- n.96. « The big ranches of the West are now being cut up into small farms.[...] Gone is the buffalo, the Indian warwhoop, the free grass on the open plain [...]. The changing and romantic West of the early days lives mainly in story and in song. The last figure to vanish is the cowboy, the animating spirit of the vanishing era. »
- n.98. « They seem to have sprung up as quietly and mysteriously as does the grass on the plains. » ;
« they are raw collops from the rump of Nature, and never mind the gristle. »
- n.99. « To compare the songs collected by Professor Lomax with the immortalities of olden tunes is doubtless like comparing the literature of America with that of all Europe together. Neither he nor any of us would pretend these verses to be of supreme power and beauty. »
- n.102. « In my teaching I had been using the beautiful English and Irish songs of the British tradition, largely from the publications of Cecil Sharp and his friends. They were modal and beautiful and I still think there is no lovelier body of traditional song in the world. The children liked them too, and sang them naturally and well. But when I introduced « Home on the Range », I had a revolution on my hands, for the song became an obsession and was to be heard almost non-stop all over the school for weeks. »
- n.104. « Mr. Lummis was no longer living, Mr. Gordon had left California, and no one in the State was in a position to answer the questions that were beginning to be asked: Are there folk songs in California? What are they like? Who sings them, and why? »
- n.116. « How often have I been tricked into enthusiasm over the promise of folk-songs only to hear ageworn phonograph records [...]. »
- n.124. « A large East Side dealer says that the manufacturers of records are neglecting a very important branch when they ignore the constantly growing demand for Scandinavian records. This nation is forming a very important colony in this city, as well as scattering about the country, and have developed a great fondness for talking machines of all makes, particularly the disc variety. »
- n.127. « The average purchaser of records in the English tongue or compositions that may be classed as American lets up in his buying as a rule, for he has other interests to attract him. The foreign-born citizens, however stays pretty close to home and keeps buying those things which appeal to him »

- n.128. « Many dealers have built up an increasing sales volume on Columbia foreign language records. They realize that the foreigner is a consistent customer of the dealer who caters to him. If your community has a foreign settlement, it will pay you to go after this business . »
- n.130. « The various nations which form our cosmopolitan population are insistent in their demand for songs in their native tongue, and whenever records are made in their language they meet with a ready sale. »
- n.133. « The concern is taking advantage of the sales possibilities in the foreign sections of the city with the aid of two salesmen. [...] The two foreign canvassers make no effort to sell. Their activity is confined merely to locating prospects. The closing is done by another salesman, to whom the canvassers report their prospects. Through this method of selling the F.A. North branch has succeeded in building up an excellent machine business. »
- n.136. « Professional critics will notice defects in its performances which are due to the superficial character of the native. He is never thorough and never learns for the love of learning, but rather in order to accomplish something or gratify his pleasure »
- n.137. « The most attractive numbers were « The Star-Spangled Banner » and other patriotic American songs given by a chorus of youngsters from one of the primary school. They sang as if their souls were in it ; they sang as if their lives depended upon it ; not with the listless, perfunctory manner of the ordinary school child, but with genuine enthusiasm and enjoyment. »
- n.143. « The masterly recording of native talent, a close study of local conditions, desires and demands, with travelers of experience to visit the leading cities [...] are a few of the means by which the American manufacturers are gaining a foothold in this section of the globe. The same methods are also pursued in the Orient. To be sure, the competition of German, French and English manufacturers is met, but the quality of the goods differs so materially that the American products have no great difficulty in holding their own against all comers. »
- n.145. « That the talking machine is also recognized as an instrument of scientific value in this country is demonstrated in the action taken recently by directors of the Smithsonian Institution of Washington, of Harvard University, and of Yale. At the Smithsonian they are making a collection of talking machine records of the various dialects of our Western Indian tribes to reserve them against the time when the Indian tongues shall have disappeared from human speech. [...] Harvard and Yale are using their collections of these records in connection with the departments of ethnology and philology, the chief feature of the Harvard collection at present being a record of a speech by Emperor William. »
- n.146. « Years of experience have enabled Columbia to understand the type of music the foreigners like to hear best. Columbia records always delight because they are real music of the homeland. New Columbia foreign language records are being constantly released. Whether they are recorded abroad or in our studios in this country, all records have the same silent surface which has made the C. New Process Record famous. Prompt deliveries on foreign language records are assured. »
- n.147. « Our Foreign Language Records are made by native artists in their native lands – and, therefore, have a genuine appeal to the millions of foreign-born Americans. »
- n.153. « If these newcomers could be gathered as quickly as possible after they come to our shores into community singing classes in English, several good influences would be set at work. In the first

place, music would make these aliens feel more at home and would lessen their longing for the land they left behind. [...] In such community classes they would come in contact more quickly with our American citizens, for there is nothing like music to bring together people of differing nationalities and promote them in comradeship and a feeling of unity. Music is the one universal language for high and low, rich and poor, and people of every *race* and tongue. [...] Music would aid the foreign born to learn English readily. »

n.166. « EUROPE'S BAND

'One of the boys of our office went to war.

'On his return I asked him what American effort most impressed him and he answered
JIM (Lieut.) EUROPE'S BAND.

'He said that the French and British bands would play and one would say to himself, « what a beautiful music! » But when Europe's Band came along, no one, whatever his race, could keep still. There was that pep, that something of life and animation that made everybody want to do something. »

n.171. « Papa Charlie Jackson – the famous Blues-singing-Guitar-playing Man. Only man living who sings, self-accompanied for Blues records... Be convinced that this man Charlie can sing and play the blues even better than a woman can. »

n.174. « About three years ago colored people were considered mighty poor record buyers, and cash visit by colored customers were rare and far between. Then came the original *race* records issued by our company, and the fallacy that negroes would not buy records was completely put to rout. The first *race* record, bringing to the colored population of America blues songs recorded by a member of its own *race*, created tremendous interest and marked the beginning of what is now the important and profitable *race* record field. »

n.176. « We have a catalog of selections that are bound to have much appeal. Many of the numbers are, and will be, exclusive releases on Black Swan records. While it is true that we will feature to a great extent « blue » numbers of the type that are in current favor, we will also release many numbers of a higher standard, all of which will be chosen for their wide appeal. »

n.177. « The growing tendency on the part of white people to hear their favorite « blues » sung or played by famous colored « blues » artists, added to the already immense demand by the colored *race* for such records, has made the Negro Record field more fertile than ever before. »

n.183. « And here we have a very substantial proportion of the population, native-born, but with melodies individual both in their construction and rendition, who have only recently received official recognition from record makers. Naturally it is to be assumed that the negro is so much a definite part of our native population that he is expected to find his music desires completely fulfilled in the regular domestic catalogs. But through the medium of « *race* » records he is given something that is distinctly his own. »

n.187. « The New Edison is becoming increasingly popular even in the smaller towns in the South, and as the rural people have money to buy almost anything they wish, this high-class instrument is selling readily both in Atlanta and in the smaller centers. »

n.192. « Many of Mr. Ball's American folk songs have not been heard outside their original locality. The songs include « Primal America », which deals with the Indians, songs of « The Pioneer », songs of « The Plains » and negro songs of the South. »

n.199. « Then there is our tremendous race population [...] They are the children of music... but an emotional music unlike any other fashioned music. The sorrow of their ancestors still rings supreme! It is Blues they crave... the gnawing passion of anguish... moaners and shouters, their singers are called ».

n.204. « Daily we receive hundreds of requests from Carson's admirers asking for lists of his records and even for his photograph. The most surprising and important part of it, that many of these requests come from territories which ordinarily are supposed to have no market for « Fiddlin' » records. »

n.216. « You had to be very careful about it, you see [...] because there were many laws in the Southern states, which for instance, if I recorded a colored group and yet it was of a hillbilly nature, I couldn't put that on my little folders that I got out on hillbilly music or vis versa. »

n.238. « Our song, our toil, our cheer, and warning have been given to this nation in blood-brotherhood. Are not these gifts worth the giving ? Is not this work and striving ? Would America have been America without her Negro people. »

n.243. « In all his songs there is neither *trace* nor hint of hatred or revenge. It is most assuredly divine in human nature, that such a stupendous burden as human bondage, with all its inherent sorrows and heart breakings could fail to arouse in the heart of the slave sentiments of hatred and revenge against his master. »

n.244. « The African was vastly different from the other men who came to America. He was not fresh from a civilization which had lived through centuries, he had not been the builder of a mighty nation, he had not the means of conquering this rugged land, he was not stronger but weaker than his surroundings in America. He did not appropriate, but was appropriated ; he did not assimilate but was assimilated ; more than any other immigrant he became American, and to-day he is the American of Americans. »

n.248. « When the question of American folk song was first raised in this country, and some bold man ventured the opinion that the only American folk music was that produced by the Negro, immediately there was vigorous protest, but such eminent authorities as Dvořák and Krehbiel, after careful investigation, have come to the same conclusion. »

n.250. « And so by fateful chance the Negro folk-song – the rhythmic cry of the slave – stands today not simply as the sole American music, but as the most beautiful expression of human experience born this side of the seas. [...] It still remains as the singular spiritual heritage of the nation and the greatest gift of the Negro people. »

n.252. « The songs which the Negro sang in slavery, however, were by no means always sad. There were many joyous occasions upon which the natural happy and cheerful nature of the Negro found expression in songs of a light and cheerful character. »

n.266. « Not all religious songs of the Negroes are spirituals, for the Negro sings the same songs that the white man sings, and he also has his chanted prayers and chanted sermons. Nor is spiritual

the only name by which they have been called. [...] The recent extensive interest in these songs has fixed the word spiritual, however, as the commonly accepted word meaning Negro religious folk-song. »

n.267. « as unjust and inaccurate, in the final analysis, as the Negro's assumption that his folk-song is entirely original » ; « no matter how it developed, the Negro song is now definitely and peculiarly Negro, and [...] it is no more discrediting the Negro *race* to point out certain alien elements in its origin than it is a discredit to English poetry to have borrowed its rhyme from the French. »

n.270. « All the music that he originally possessed and all that he acquired fused into a new body of folk-song, fundamentally homogeneous, but neither African nor Caucasian. »

n.273. « Even while their racial leaders are slowly teaching them independence and self-respect, Negroes are following the white man in their new respect for the Negro folk-song, and in many other ways that are not the ways of folk-song. The Negro is told to be himself, even to be proud of himself ; but he is also told to be ambitious, to « rise ». Implicit in most of the exhortations of Negro leaders is the inevitable « Imitate the white man » [...]. »

n.276. « Very often they misunderstood our requirements and would give us hymns instead of the secular songs which we wanted ; but that was before we learned to ask for 'love songs'. »

n.283. « The secular songs treat of subjects vital to the Negro's life, every day of the week – his hates, his loves, his earthly trials and privations (including the injustice of the whites), hunger, thirst, cold, heat, his physical well-being, his elementary reactions ; while the spirituals devote themselves mainly to the emotions aroused by death, the fear of Hell, the hope of Heaven, voiced and dwelled upon, usually, on the Sabbath only. The secular songs deal with situations as old as the Negro race ; the spirituals, with a religion adopted in comparatively recent times. »

n.286. « But lovely as hymns and « spirituals » are in their place, if you are a collector, even a pious one, you feel a thrill of despair at hearing a voice, beautiful with the quavery sweetness of old age, trembling with unguessed traditions, sing *Hark from the Tomb*, when you had been « honing » for *Old Virginny Never Tire*, or *Chicken in de Bread-Tray*. You feel that puritanism can go a foot too far. Why has nobody ever discussed the puritanism among Negroes. »

n.291. « There are fashions in music as in anything else, and folk-song presents no exception to the rule. For the last several years the most popular type of Negro song has been that peculiar, barbaric sort of melody called « blues », with its irregular rhythm, its lagging briskness, its mournful liveliness of tone. [...] One could scarcely imagine a convention of any kind in connection with this Negroid free music. »

n.292. « Blues being widely published as sheet music in the North as well as the South, and sung in vaudeville everywhere, would seem to have little relation to authentic folk-music of the Negroes. One might imagine this tinge of blue to the black music to be an artificial coloring – printer's ink, in fact. But in studying the question, I had a feeling that it was more or less connected with Negro folk-song, and I tried to *trace* it back to its origin. »

n.294. « Each one of my blues is based on some old Negro song of the South, some folk-song that I heard from my mammy when I was a child. [...] Some old song that is a part of the memories of my childhood and of my *race*. I can tell you the exact song I used as a basis for any one of my blues. Yes, the blues that are genuine are really folk-songs. »

Chapitre 4.

n.6. « I began piano lessons at about five [...] the music room had a fine Chickering grand, the best available Victrola, and a kind of player piano that could be moved in front of the Chickering keyboard to play piano rolls [...] The music was largely Chopin and probably Rachmaninoff. »

n.7. « Until my mid twenties I was always studying piano, with an assortment of teachers in California, Tours and Paris, and I read avidly all the music I could lay hand on : lots of Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Schuman. »

n.14. « Given my conventional musical training, I don't know why I had no prejudices against anything he did at the piano, but I found the moralistic attitude about proper use of the keyboard simply silly. The piano is such a mechanized device anyway, I couldn't see that it mattered how sounds were produced on it. Henry's sometimes furious embrace of the instrument could surprise me into suppressed laughter too, but this was because of his unexpected physical intensity [...] »

n.15. « My father grew up on a farm in Missouri and my mother on a big plantation at Lafayette, Louisiana. Both of them sang brief songs that I later recognized as fragments of Child ballads, and my mother had a children's song she often sang with us : 'Go tell Aunt Nancy'... My father had a superb velvety bass voice and loved to sing on family trips in the car, usually Stephen Foster, vaudeville and ditties from country fairs. My father also loved the opera, and always came home, in the days before recordings, with two or three arias added to his repertoire »

n.23. « [they are] beginning to respect their own folk songs, their much-damned Puritan heritage, their great Puritan literature, their negroes, cowboys, hill-billies, Creoles, lumberjacks, their workmen, their own provincialities, and their musical extremes such as stolidity on the one hand and jazz on the other »

n.27. « I owe him my introduction to the wonderful music of the Netherlands contrapuntalists and also to the world of oral tradition. This turned me toward folk song and a casual search for its (?) among country people in California [...]. »

n.31. « My introduction to the exciting modal and rhythmic variety of purely melodic music was due to Ernest Bloch. At the San Francisco Conservatory of Music Mr. Bloch showed us some French collections of folk melodies that were at once simple and skillfully wrought, and I explored their assymmetric form and fine formal balance for a long time with curiosity and pleasure »

n.32. « This experience gave me a feeling for the Gregorian modes and the gapped scales that was invaluable to me ten years later »

n.34. « For good or ill musical education in this country has been oriented so exclusively toward Europe that the better a musician you are the less you know about American music »

n.35. « Nobody in the Collective was interested in folk music. They didn't know anything about it, except from reading the first chapters of school textbooks, which began with the study of Greek music and folk music and then go on into Music »

- n.36. « Recently I recorded 8 songs by an Indian from Tesuque Pueblo in New Mexico [...] I thought you would be interested to know that Ernest Bloch tells me the Indian themes he used in "America" came from Tesuque and that one in this lot is very like one he used, though I was unable to pin him down to stating whether he meant I had recorded a variant of the "America" theme or that the general feeling of the two was alike, merely »
- n.39. « His lectures were challenging and stretched one's mind, as his music stretched one's ears »
- n.61. « There is very little music in the world of which one may say with certainty that it is completely indigenous to the region in which it may be found. And when, through integration, does a hybrid form cease to be hybrid ? It is hard to say. Opinions differ. »
- n.75. « I always rather enjoyed the novelty of the testing, but I was stubbornly aware that my answers came almost entirely from something seen or heard or done, and my skepticism grew with my understanding of the objectives. I now think it may be possible to determine many different kinds of intelligence but I do not see how the environment can ever be entirely excluded »
- n.79. « This meant Sunday trips to the Salpêtrière at daybreak, where demonstrations of various psychotic patients were conducted by the doctor who had accepted Kenneth into his course, – Dr. Dumas. He was a famous hypnotist, I learned later [...] he was kind and talked of kitchen affairs to me whenever we met, as suitable to a wife »
- n.81. « Through a comparative and parallel study it soon appeared that there was a similar mechanism at work in myths and fairy tales and that the relationship between the dreams and phantasies of an individual and the myths and folk tales of a people was so close that Abraham could say that the myth is a fragment of the infantile soul life of the race and the dream is the myth of the individual. »
- n.82. « our new psychology is in no way advanced enough to present a theory of the mind that would have universal application »
- n.86. « The term « uncivilized » is a very vague one, and it is spread over a vast medley of peoples, some of whom have comparatively simple customs and others extremely complex one »
- n.87. « early man instead of being enslaved to the group to the point of absorption in it was in fact highly individualistic, within certain limits more so than modern civilized man »
- n.97. « We were sure that the child's spirit should be nurtured, so we gave him a chance to create beautiful pictures and to sing lovely songs and to act noble dramas and to fulfill himself in many ways [...] »
- n.106. « The orchestra is planned primarily for children of the upper grammar and high school grades, but several grown-up beginners on stringed instruments have asked whether they may join, and openstring parts will be arranged for younger children who have good rhythmic sense. The object of the undertaking is the welding of as large a group as possible in a common feeling for fine music and for the great enjoyment that ensemble playing brings to lovers of their instruments »
- n.115. « Me, I'm radical, without being communist, so I'm disdained from every possible direction! »

n.119. « In the spring of that year, however, 1935, I began to feel that an artist's colony, that one at least [Carmel], was too ivory-towered, and that all sorts of things were going on in the East that I would like to know about »

n.123. « No genuine culture can thrive in a society in which malnutrition is a natural cause of death, the exploitation of man by man the natural cause of wealth, and foreign war and domestic terror the natural means of retaining political power »

n.132. « Not all folk-tunes are suitable to the revolutionary movement. Many of them are complacent, melancholy, defeatist – originally intended to make slaves endure their lot – pretty, but not the stuff for a militant proletariat to feed upon »

n.133. « Nobody in the Collective was interested in folk music. They didn't know anything about it, except from reading the first chapters of school textbooks, which began with the study of Greek music and folk music and then go on into Music »

n. 135. « That was one of the things we tried to do in the Collective : to use ordinary fragments of technique in an unusual way, because we thought *that* was revolutionary and therefore suitable for the workers to use. We didn't give them those same patterns in the usual way, which was what Broadway did. Broadway just handed out a certain number of formulas in the usual way ; but we took those same formulas, simply used them differently, and hoped that we were doing something revolutionary. [...] They had unusual harmonic progressions in them, but usual chords. Or if they were some unusual chords, they put them in conventional patterns. That was the process we were playing with all the time. Eisler does that... »

n.141. « We should have sat around and sung to banjos and guitars and ukeleles, no piano in sight. Piano is a killing thing. It so dominates the voice that it just takes over. »

n.143. « Oh (snaps his finger), I began to see the point : people make the music that they want to make »

n.146. « I worked at the Henry Street Settlement for a while, and there were various communist groups that used the facilities of the building. And they were always busy trying to – trying to trap people into an alliance with them, and I got very impatient with that, too. It was – what was that movement called? The instructions from Moscow came that there was to be a movement to bring as many people as many different groupes into the party as possible [...]. »

n.154. « I'm especially interested in working with children who don't fit easily in any group educating them for cooperation through ensemble work in music. I've had considerable experience arranging music for combinations of all sorts, from harmonicas to trombones, besides the more usual strings and winds. The musical result can be very fine, but I think what interests me most is the therapeutic effect on high-strung Youngsters [...] »

n.157. « So far the music departments have concerned themselves very little with music for social occasions. This can and should be done. The settlement should have on its staff a director of social music chosen jointly by the head-resident and the director of the music department who should act as a connecting link between the settlement and music department »

n.162. « « In mid-year [...] all the settlement house casual « social » music was put under the new head of the Music School, who did not appreciate the difference between the group singing that the clubs in the settlement house wanted and the Music School, and she badgered and yelled at me. » »

n.166. « the one song that was invariably asked for was « the buffaloes » or « the home on the roam » song, as the youngsters sometimes called it. Henry Street is in a neighborhood that is 98 % Jewish, the rest Negro and Italian. So I was entirely unprepared to have such enormous numbers of Russian and Polish Jews, adults and children alike, ask for this one song. No matter how few or how many we were, « Home on the Range » was the one thing that everyone invariably knew. I've sung it with large numbers of Jewish mommas all sizes and shapes like a collection of bottles, with their dignified husband's club, with a group of women all ages and races waiting for a cooking class to begin with children in the nursery school, boys in their teens, with an unemployed group many of whom spoke practically no English and yet knew the refrain, and with a group of subnormal boys »

n.167. « I used it first with a group of children in the Peninsula School, [...] it was soon played and sung morning, noon and night ther, in the same way. »

n.168. « Of course the radio and the movies explain the wide circulation of « Home on the Range » ; but why this song should 'take' to such an amazing extent when so many fall by the wayside, I'm at loss to explain »

n.169. « And I had been teaching them beautiful lyrical Cecil Sharp British songs, which I thought were wonderful and the children sang them obediently, but they were nothing like the vigor and motivation that there was for these American ones »

Chapitre 5.

n.2. « At about the same time, I inherited the small library of an elderly friend which included Cowboy Songs as published by John Lomax. It included three or four tunes and was the first such collection published in this coutry [...] In my teaching I had been using the beautiful English and Irish songs of the British tradition, largely from the publications of Cecil Sharp and his friends. They were modal and beatiful and I still thing there is no lovelier body of traditional song in the world. The children liked them too, and sang them naturally and well. But when I introduced « Home on the Range », I had a revolution on my hands, for the song became an obsession and was to be heard almost non-stop all over the school for weeks »

n.14. « The root of all racially distinctive music, are traditional tunes, bequeathed from age to age, of uncertain origin in most case, often dating back to the vague beginnings of race-consciousness. As 'comparative-etymology' – the analysis and comparison of word roots common or related to various langages – has rendered great services towards obtaining a clearer insight into historical regroupings of tribes and peoples, so does a comparative study of folk-songs add a great deal of light to the understanding of human civilization. »

n.20. « There is a pressing need for the formation of a great centralized collection of American folk-songs. The logical place for such a collection is the national library of the United States »

n.23. « The preservation of this material in the remote haunts where it still flourishes is endangered by the spread of the radio and phonograph, which are diverting the attention of the people from their old heritage and are making them less dependent on it. »

- n.46. « The purpose of our trip was to record on permanent aluminum or celluloid plates, to be deposited in the Library of Congress, the folk-songs of the Negro – songs that in musical phrasing and poetic content are most unlike those of the white race, the least contaminated by white influence or by the modern Negro jazz »
- n.49. « daily association with the whites, and modern education prove disastrous to the Negro's folk singing [...] Moreover, with most of the Southern Negro ministers and teachers urging their followers to abandon the old songs, a flood of jazz and of tawdry gospel hymnes comes in »
- n.64. « Means should be provided for more than one recording group to go into the field with proper equipment, under the direction of a single agency and with unified method of action. »
- n.72. « So far we have made seventy-five double-faced records consisting of the following types of recordings : Spirituals, chanteys, ring-shouts, folk-tales, jumping dances, work songs, ballads, guitar picking, minstrel songs, praying, sermons »
- n.77. « Miss Hurston, who had been, so to speak, our guide and interpreter in Georgia and Florida, who had led us to record songs & singers she had herself discovered, could not, for various reasons, come with us to Nassau ; but we felt that up until the time she left us, she had been almost entirely responsible for the great success of our trip and for our going into the Bahamas »
- n.78. « You see in the Bahaman, cut off completely as he is from his white associates by the British colonist's attitude, you have the mixing of the English and the African cultures in the earliest stage – a condition probably duplicated in America at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth century. In Bahama we get at the root stuff and since it is such a short distance away from us here it seems a pity not to go after it »
- n.91. « Elizabethan frankness may be tolerated [...] vulgarity is bared. The folk festival is not concerned with products of the streets, nor of the penitentiaries, nor of the gutter... high standards cannot walk hand in hand with simon-pure democracy. »
- n.103. « We really ought to take more interest in the preservation of all the old songs, whether they are Negro spirituals or the early white folk songs. »
- n.112. « my husband and I thought we should try to give the king and queen something they would not have at home. The opera would be nothing new to them ; and we thought it would be interesting to entertain them with some of the American folk arts. For the same reason we tried to give them American food while they were with us. »
- n.123. « After lunch Princess Te-Ata and Ish-Ti-Opi gave a short program. The platform was built around the trees and the setting was quite perfect for the Indian songs and legends. This was the only American music which was not on our program at the White House, and I think I can say that both the King and Queen enjoyed it. I watched them when Princess Te-Ata was doing a story in Indian sign language, and they seemed much amused. »
- n.139. « With the connivence of Harold Spivacke, newly appointed chief of the Music Division and Luther's paternal encouragement, I was able to borrow one rather demoralized and pathetic WPA worker, Mr. Henderson, from the Historical Records Survey to begin a catalog of the collection of recordings. »

n.143. « The Archive of American Folk-Song in the LoC has as its aim the coordination of the various independent efforts to collect and preserve this nation's folk-music. It aims to provide a place where all American folk-songs, irrespective of type or geographical origin, can be found assembled for the purpose of study and esthetic appreciation. Its purpose is not to serve as a storage warehouse but rather as a source of living material. Its location is appropriate – in a governmental institution in the nation's capital. »

n.149. « I, too, have a dream : to show people in the out of the way places, some of whom are not only in small villages but in corners of New York City - something they cannot get from between the covers of books - some real paintings and prints and etchings and some real music. »

n.150. « I am not willing that the vitality of our people be further sapped by the giving of cash, of market baskets, of a few hours of weekly work cutting grass, raking leaves or picking up papers in the public parks. We must preserve not only the bodies of the unemployed from destitution but also their self-respect, their self-reliance and courage and determination. This decision brings me to the problem of what the Government should do with approximately five million unemployed now on the relief rolls »

n.157. « Such requests continue to come in for advice and assistance in weaving, landscaping, woodworking, art and music. By developing activities in these skills, the homesteaders, for the most part strangers to each other, form social relationships and ties which are necessary in any community. Also, most of them learn practical skills, such as weaving and woodworking, which can be used to supplement their incomes in the sense that they can produce some of their own clothes and home furnishings. »

n.174. « Mr. Seeger's request was made repeatedly and repeatedly turned down, until Adrian Dornbush, head of the Special Skills Division, a young artist who was a friend of Mrs. Roosevelt's, asked her if she could help. Apparently she spoke to her husband, and he seems to have said : « Oh let them have their recording machine! » and it did eventually arrive. »

n.176. « Asked what relation there is between resettlement and collecting old ballads, Mrs. Robertson said she « wouldn't dream » of explaining it ; explained she is definitely instructed not to discuss the program. »

n.177. « but while the work was going on we endeavored to prevent its being publicized without sufficient explanation of the reasons for our entering the field, since otherwise the Administration was likely to be embarrassed by unkind references to its enthusiasm for resettling ballads! »

n. 189. « The *Federal Theater Project* produces plays based on various aspects of American folk culture, history and rural life, in which there is need for authentic and easily available folk-song material. »

n.206. « I wish to point out again that continuing the work of making as full a collection of folk material as possible in each State is important. While use for the State Guide is the immediate consideration in covering the field, items too abundant for inclusion, except as summarized in an introductory essay or worked into place descriptions, will have great future value. Such an opportunity to collect this material may never recur I wish to point out again that continuing the work of making as full a collection of folk material as possible in each State is important. While use

for the State Guide is the immediate consideration in covering the field, items too abundant for inclusion, except as summarized in an introductory essay or worked into place descriptions, will have great future value. Such an opportunity to collect this material may never recur. »

n.217. « [T]hose of us who have come to [the WPA] from the academic groups feel that we are participating in the greatest educational as well as social experiment of our time. »

n.219. « The varied character and forms of American design stand at last in the way of being presented as a comprehensible whole. What it may mean to the cultural future of America one cannot at this time prophesy, but that its meaning is more than mere antiquarianism is self-evident. »

n.228. « The Council of the American Folklore Society notes with interest the organization of a Joint Committee on Folk Arts of the Federal Writers' Project *under the direction of a trained folklorist*, Dr. Botkin, and wishes to express its willingness to co-operate in the activities of the Joint Committee. »

n.232. « Also, as a very minor figure on the Federal Theatre Project, receiving a very modest salary, I could be spared for such a trip more easily than more important members of the committee. »

Chapitre 6.

n.6. « In every one of these colonies project managers and educational supervisors told me of the desperate need for recreation to keep up morale and carry the homesteaders through the present pioneer period. Without exception, they regarded musical leadership for the adult homesteaders as the first important assistance that Special Skills could give. »

n.27. « We must apply our critical standards within each of these categories and not try to evaluate between them. A fine folk song, a fine popular song, a fine art song, stands each by itself. From the viewpoint of music as a social function, one is no better or higher or more valuable than the other. The repertoire of a community chorus should, therefore, as a general rule, be about equally made up of folk, popular and « art » material. »

n.36. « I want to put on record that better men must be put in if any approximation of our program is to be carried out in music. Where we are to find them, I cannot say. Perhaps we will have to train them. Unquestionably, however, the items are : first, personality. Secondly, musical ability. For me to have to make this concession is a contradiction of a lifetime of holding the opposite. But in RA community there is no escape from it. »

n.41. « (a) Hampton for White work song (b) Gellert for Negro Work Song (C) Lunsford and Powell for traditional folk songs. »

n.52. « The mountain community, young and old, is carrying on in the old square dances as their fathers have done before them, with their grand-pappies and theirs in turn, a long line behind them through the generations of mountain life. Yet to-night a new element is merging itself with them, the sons and daughters of the Valley people, the city people, the youth who are now among them for the summer time, living as the mountain people live, new friends with them in work, and play and study. »

n.58. « If we wish to operate most wisely and efficiently, we must study the people, understand their lives and ambitions and capacities, and the role of music as they practice it or encourage its practice. In short, if we are to teach the people, we must first learn from them. »

n.65. « Once Mr. Lomax recovered from the notion that a woman is a fragile thing, to be waited on hand and foot, I was able to relieve him with the driving and recording and lugging odd and ends about, recharging batteries, etc. I took notes – for Dr. Brown! – regularly, from the beginning. »

n.68. « Dr. Brown hoped in this way to protect himself against circulation of « his » songs before the appearance of his own book ; and against circulation of his material over the radio, etc., which puts it in the « public domain » unless copyrighted first. »

n.73 « Lots of us has got electric lights, and I've has a range for twelve years now. And they ain't as many big families a-livin' in one room around these coves as she'd make you think. Anybody'd think she wanted us to stay back where we was twenty years ago, the way she wrote about us. »

n.74. « Dr. Brown quite sincerely feels the Holy Grail – (something to sit and gaze upon when you've found it, I suppose ; certainly no longer a meaningful symbol) – is to be discovered by tracing back whatever bits can give clue to their ancestry, through a sort of sea-wrack of contemporary abominations. His whole contact with contemporary life is that of a man with his head over his shoulder toward the imagined perfections of the past. »

n.77. « Mr. Lomax set the tone of our visit all unaware, I think, by introducing me jovially as a « lady from up Nawth, where they think every man in the road-gangs is in chains and that we treat all nigras like dogs! ». So I had a lively afternoon, what with Captain Brown constantly arranging small dramas in the hope of tinting my spectacles in rose. »

n.83. « When he came to give me the words and had to say them out plainly, he changed the line : « Look, here Brownie, what you done to me, » (Brown was the name of the warden of the camp ; and Shepherd had been whipped the day before and put into chains for some misdemeanor) to « look, here, Lulu Brown, what you done to me [...] ». I think he was making up the whole thing as he went along, as he could not remember. »

n.86. « I remember being told in New York that after the accused man's death, evidence came to light incriminating a white man beyond any dispute. This little detail has of course escaped everyone in Spruce Pine, including Dr. Brown. »

n.108. « I had asked at first to be directed to people who did not perform at White Top, and went to the Russells with the impression that they did not ; but they turned out to be rather the prize White Top family and Mrs. B--'s especial pets. [...] Of course there is always the chance that the Powells and Mrs. Buchanan will come back before I return and upset my good relations ; but that's a chance I'll have to take. »

n.111. « Of course the thing I am most anxious to get, on the whole trip, is – are – contemporary worker's songs. »

n.115. « He [Mark Starr] and his educational staff go about the country with portable victrolas and use these records to get people to sing. Some of the songs recorded are the usual union songs « The Picket Line », « Solidarity », « Son-ooop » ; but what interested me were several songs written by various locals « Song of Local 91 » for example. Here is the music as a social tool being

consciously used with very clear aim in view. This technique struck me as something well worth KL consideration. »

n.119. « I told Kirk to be careful to cover the Garretts and Phillips by being a little vague about just what I did record (actually he was not present) and by mentioning some of the old songs they know ; I told the Garretts and Mr. Nightingale, who wandered in the middle of Roane County, that labor songs were just my own little hobby I was covering on the side, as I felt they were part of the contemporary picture and scholars would some day be glad they were recorded. »

n.120. « Hamp [Hampton] told me to be direct but to turn the conversation to something else after explaining what I want, to give them time to consider ; and then to bring the conversation back to the point to get my answer, taking plenty of time to it. »

n.123. « I've done the first recording of traditional materials that has been done in Missouri, apparently — and, except for Lomax[']s foray to Mena, anywhere in the Ozarks. I could spend a great deal more time here. »

n.126. « This group of negroes has been in the same locality since the Civil War ; but that's all they seemed to know about their history. A colony of negroes is rare outside of the larger town in northern Arkansas. This seemed a particularly free and independent group – on fairly equal terms with the white people who run the store ; and we all sat around the stove and ate sandwiches and drank Coca Cola together at noon. »

n.133. Well, I'm gonna sing Mister Roosevelt now / I thank Mr. Roosevelt for the good that he have done / He get so many poor men an' he save so many lives. »

n.136. “The Welfare Supervisor Chant” “We are business, and bankers, and judges fat wives / We don't give a damn for so-called workers lives / Our husbands exploit them then send them to jail / When they ask us for something to eat / There are millions of dollars for warships and guns / For unemployed beggars we haven't no funds / They say relief money the grfters do steal / what of it at least they're not bums. / Each Sunday in church we bow donw and kneel / And each Christmas day give the paupers a meal / Our conscience is clear for the rest of the year / Now this we call sweet charity. / Those spongers, those cadgers, those chiselers, those fleas / They ask us for food and don't even say please / Thank god for the judges, the police and the jails / To keep the rabble in their place / Pom, Pom.”

“The Worker's Answer” “Someday you will find you merry fat wives / You wish you had care for the poor workers' lives / The factories, the mills, the mines and the farms / Someday we will have them controlled./ We made all the food, al the clothes, all the homes / You make not a thing you lazy fat drones / When we ask us for food we ask for our own / And that's why we do not say please. / Like fleas on a dog you ride on our back / And when we are hungry say you haven't no jack / We know happinee will be ours only when / We are shed of you parasites' fat.”

n.140. “Dickman O Dickman” “Dickman O Dickman when shall we eat (x3) / We are so hungry now (x2). / Dickman O Dickman what shall we wear (x3) / We have no cloth no more (x2). / Dickman O Dickman where shall we live (x3) / We have no home no more (x2). / Dickman O Dickman tax the rich (x3) / To feed the poor (x2).”

n.148. « To dig in really thoroughly anywhere is not as simple as Mr. Seeger and I supposed when we discussed the desirability of recording all the music some of these people know[...]. »

n.150. « A better parallel, because it has greater sociological implications, is evident if you consider any of the charming English songs about larks and how no life's as happy as the ploughboy's all in the month of May. These are easily available in the U.S. : Now, assuming for a minute that it would be possible to face one of Hampton's cooperative gangs with such a song, and regardless of how foreign to American farmers is the lyric touch! it is obvious that such formal material presentation would tend to prevent the improvisation of new verses for local adaptation. You might put one of the English ploughboy songs over, in a class, as an historical curiosity ; but that is an intellectual thing with a different object, out of place in a program of social reconstruction. To be effective in rebuilding the social life of people whose social life fell apart just as their economic life did, music must be native to the feeling and experience of the people using it. »

n.152. « So instead of sending people out with the then conventional song leader's training which was grounded on the Volga Boat Song, Santa Lucia and Frere Jacques, it was proposed to introduce them to the ballads, dance songs and fiddle tunes of rural America, with traditional square dancing and an ear for tall tales and salty mountain speech. »

n.153. « Of course I am disregarding the definition upon which the progressive and experimental education people (of whom I was one for 6 or 7 years) try to save their souls : that education means e-ducere, to lead out. Whence and whither, I feel a teacher only can know if he's freed from the demand of 'leadership' part of the time and allowed to exist as part of his community. Otherwise his leadership soon becomes sterile because he has forgotten how much he has to learn. »

n.155. « Our justification for activity in music is based strictly upon its social usefulness. If it is to have value as an active social tool, it must be easily adaptable, for it must be taken possession of by the people who need it, and made their own anew from time to time. Publication with a fixed piano accompaniment definitely prevents this and gives raise to just the concept of a « right » and a « wrong » version which we are anxious to avoid. »

n.163. « This series is made up exclusively of American songs ; that is (1) folk songs drawn from the vast reservoir of our native tradition which up to this time had remained practically untapped by public school and community music program (2) adaptations of these to modern needs ; (3) new compositions developing the traditional music idiom for modern America. »

n.165. The following modern verses from Virginia and Florida respectively have been received :
Our fathers dear fought for our liberty/
Across the ocean they did roam/
They suffered pain and many hardships/
For in this land to build a home./
We've lived here many generations/
And many dear ones here have died/
But still our lives are filled with trouble/
In vain a helping hand we've cried./
I'm just a poor and lonesome traveller/
Behind a mule that's powerful slow/
A-creaking on the debt and worry/
The only place that I can go./
My father lived and died a farmer/
A-reaping less than he did sow./
And now I travel in his Footsteps/
A-knowing less than he did know.

n.170. "One day when I was not in the office, there was a telephone call to Mr. Tugwell from (Senator) Vinson. He demanded to know before the next morning how it was that the Resettlement Administration had published a song called "The Candidate's a Dodger." He said this was an insult not only to the elected officials in the United States, but to the American government as a whole and the American people thereby; unless satisfactory explanation of the song was given, the Resettlement Administration budget would be reduced from \$14,000,000 to \$1,000,000. [...]"

n.173. Yes, the candidate's a dodger, yes a well-known dodger ; Yes the candidate's a dodger, yes, and I'm a dodger too./ He'll meet you and treat you and ask you for your vote/ But look out, boys,

he's a dodging for a note!/ Yes, we're all dodging, a-dodging, dodging, dodging/ Yes, we're all dodging out a way through the world.

n.177. "I never heard of the song sheets being used in a community but that does not mean they were not. Community members tended to object to the caricature-style of the illustrations [...] and country people don't read as they sing anyway ; even the white spirituals seemed to be sung from memory, the books were just a sometime-aide-memoire. Also, the general spirit of protest, as in 406 cotton (or whatever the amount was) made Mr. Seeger nervous as funds for RA began to contract and more and more of its activities went over the Farm Security, which then became part of the Department of Agriculture."

n.178. "RA rehab. Clients are about as amenable to an RA worker barging in to organize their social life as we would be if a bank from which we borrowed money undertook the same thing ... RA is simply a lending agency to them."

n.182. "I feel any recording I do is of far greater value in the long run than my time spent in Austin talking to blacksmiths about metal parts for see-saws and persuading the parents of a subnormal child to take him to Rochester for examination and recommendation."

n.183. "In Special Skills our interest is in collecting the small amount we need and circulating it immediately, which is swell, and I do most thoroughly believe in it. But it makes me restless to think of the extraordinary scientific record that is being lost for lack of an eye to see its importance. »

n.187. « Lacking the antiquity of the East, the tragedy of the South, or the destiny of the West, the Midwest is most often conceived of as an enduringly average region in the American imagination. »

n.192. « We found that the LoC, for example, which is supposed to be building up a collection of national importance, has stuff chiefly from the South, and mostly from Negroes, as it is built upon the rather specialized work of John A. Lomax. This is fine in its way, but needs to be extended by some agency with a bird's eye view of the whole problem. »

n.193. « The old English ballad of Elinor and the Brown Girl, or Fair Ellen and the Brown Girl, has kept its title diligently in its travels ; but its colloquialism and local color are distinctly regional, and all the American versions have a spice and savor and detached humor which is so distinctive an American quality. In the Appalachians the English tune and words have n't changed much ; but the time it got to Arkansas the song had pioneer characters and turns in speech, and the Texas version has a cowboy choosing between a Scandinavian cook and a Mexican gal who owns a ranch. »

n.206. « Special Skills is certainly going ultimately to be concerned with most of the races which have contributed to rural life in this country [...]. »

n.209. « The division has about 170 original records, of which I have made about 140. Many of those were made as a result of contacts made by other people, Charlie in one or two instances, Hampton, Powell in the case of Mrs. Dusenbury, and Lunsford at Leicester, N.C. And of course the records made at the National Folk Festival, while the result of my insistence, still are not anything I can claim any particular perspicacity in getting. But the Ozarks records and the records in Wisconsin and Minnesota I started from scratch with and worked hard to get. »

n.220. « The Finnish records are stunning [...] chanting the Kalevala is traditional in the family of one of these women, whose mother and grandmother used to spend hours on winter evenings reciting or chanting the grand old poem, within her own recollection. It's come straight down out of the Middle Ages. »

n.224. « The good days in lumbering in Wisconsin brought a great influx of mountain people from eastern Kentucky. This was a great annoyance to the Swedes and Franco-Canadians who were there first. »

n.227. « I went into three taverns on the main street in Rhineland, in the morning, at Mr. Sorden's suggestion, looking for a miniature carved logging-camp that some tavern-keeper owned; and I swear, I was a marked character the rest of the day— I've never been so stared at, nor so suggestively appraised, anywhere in the world—wherever I went,—and by the toughest-looking characters,—I swear my Lower East Side gang couldn't touch 'em. »

n.229. « Personally I hope to work part of the year collecting for the Library of Congress and perhaps raise pigs the rest of the time, and study, because I have an enormous amount to learn about what I'm doing. »

n.231. « Between you and me, the Library is very foolish if it does n't jump at the chance to get this material, because their collection has nothing from this region and the collecting business is so personal a thing — I mean, the cultivation of one's contacts is extremely personal with irrational beings like folksong enthusiasts, and I know I could not transfer these contacts to somebody else, most of them. »

Chapitre 7.

n.5. « I really have done a number of other jobs that ran smoothly without perpetual explanation and correction and adjustment; but just let me touch folk songs and immediately everything in connection begins to act as if it were possessed,— including me. »

n.24. « It would help reassure the people in Washington who will have to okeh this and who are always afraid the WPA is going to accomplish nothing but « busywork » which is of no use to serious scientists »

n.25. « Dr. Sharp is favorable to such a project if the Music Department of the University of California will sponsor it, providing guidance in research and publication and some material aid with respect to the non-labor items that WPA cannot cover »

n.38. « The WPA has put research on the assembly line. The technicians and the scholars are the engineers and designers ; the clerks are the assembly line workers. »

n.43. « Take your 20 WPA workers. Some can be used for research, some for collecting and comparing texts, some for dubbin, etc. You'll need an office assistant, at least a couple of stenographers, a couple of bibliographers, a technician or two, at least five researchers into the historical, racial, and musical backgrounds of the communities in which you work ; and after you begin to get the records coming in, several analysts to extract and classify the texts, the tunes, the instruments. Then these will have to be compared with available published material, and if possible

with other collected material by correspondence. If you can get yourself a good research director, he or she can keep the staff busy enough. »

n.45. « The WPA, after their experience with Lomax, whom they paid a lot and who never did think up any work for WPA workers to do, which after all is the WPA aim! – after that they are inclined to think it cannot be worked out. »

n.52. « We proposed the California collection for its historical as well as artistic value and to provide insight into the diversity and excellence of American ethnic and traditional culture. »

n.53. « So far as I know, there is no other study of this nature being made. »

n.55. « I saw the project as belonging to the field of anthropology, with aspects that would relate it to history, sociology and ethnology as well as music »

n.58. « The purpose of this undertaking is to collect and preserve the old-time music now in circulation in California, particularly the songs which are fast disappearing and which, for the most part, have never been printed or even written down, but have been passed on from one peer to another by rote. « California » folk music is understood to mean any traditional music, – song or dance tune, – now current in California. [...] The investigation is not of course to be limited to persons whose native language is English. The minority groups in California have much to add that is of great interest. »

n.62. « Never judge a folk-singer by the tonal beauty of his singing [...]. Never admire a performance, only the story of the song or the line of the melody. »

n.66. « There is no State in the Union with as much to record in a musical, folk lore, Social-Ethnic way as Florida has. To be sure California has the Chinese, Japanese, Philipino population which Florida lacks, but these Asiatic cultures seem so far from our own that they do not enter the stream of American culture at all. »

n.69. « a few minutes of general conversation (don't scorn the weather as a topic!) should always precede any explanation of the reason for your visit. A casual friendly, unhurried manner is disarming ; a busy, efficient one creates suspicion. »

n.70. « Never ask foreigners directly for the date of their arrival in the United States. Even when they are in this country legally they are often uncertain of their status and this query may ruin your contact. Usually the approximate date is easy to determine indirectly. »

n.72. « 4. Date of arrival in the U.S. (Never ask this directly!) ; 5. How many generation in the U.S.? How many generations in California? ; 12. To what extent does the performer share in the activities of national groups, other than his own? Note racial affinities and antagonisms ; if revealed. »

n.73. « 7. Education with dates ; 8. How and from whom did performer learn to sing or play? Can he read musical notation? ; 9. Occupation, with dates. ; 10. Special skills, crafts and interests. ; 11. Community and religious activities, if any. ; [...] If he has a radio, determine if you can which programs he listens to [...]

n.74. 3. Why does this performer sing or play? What kind of music does he like best? (If a singer, what kind of songs? Quote him verbatim if you can). 4. Where and when does he put his gifts to use? Underline : At home only? Among a few friends? At large parties? At club meetings? At traditional festivals or national holidays? In church or religious processions? For marching? For dancing? In contests? In dramatic productions? On the radio? (What stations and programs?). Is performer aid, and if so under what circumstances? 5. Note any evidence you have as to the community's opinion of the performer. 6. Does he play or sing more, or less, than he used to do? How has his repertoires been affected by the new environment?

n.78. « putting the mike close to each instrument or voice in turn in an ensemble, taking the tuning of instruments on the record just before or after recording, pictures, PICTURES, lots of documentation. »

n.84. « Barry suggested instead a theory of "communal re-creation," a process according to which songs created by individuals and handed down by tradition became remodeled and changed by practically each individual who sang them. The protagonists of the communal original theory in time modified their views considerably, and emphasis has turned from theorizing to patient research. »

n.93. « The music was nothing – very bad accordion player – but they did several varieties of the broom dance designed to stimulate exchange of partners. This was a new wrinkle to Tony [Leonard Austin] (it's pure American so far as I know) and he created tremendous amusement by failing several time to get the point [...] Very late in the evening they played some jotás, etc., on the victrola – records provided by the Astec Studio Shop advt. In Carmel. Everybody without exception knew the jota and several couples danced the jarabe and Anne and I had three or four men and women teaching us the jarabe at once. (...) I was worried once or twice because Anne and Adolph kept disappearing to take a drink of wine out in the car and for the most part they sat and watched, to my disgust. »

n.100. « She is a natural executive, always thinking for everybody and one jump ahead of the procession all the time. This is a defect in the field I find but a great asset to have behind you among the files and books. (...) She is a little disapproving of her countrymen, or at least superior toward them, alas. »

n.101. « She is as difficult as Dr. Brown of sainted memory ever was, however, about getting the 'originals' of Armenian tunes and disregarding the present form here now. But I trust she can be cured of that. »

n.104. « One very serious gent had a number of songs written out (words) and he paced about nervously and begged me to hurry up so he could get his chore off his chest! He sang ten or twelve songs of which perhaps half were supposed to be rymur. But I have my doubts about some of them, because the definitions they could give me of the rymur were so contradictory. »

n.106. « However, those records are obviously going to be useful in stimulating other Icenlandic memories – nothing seems to give a shy singer the urge to perform like hearing a bad performance of something he knows. »

n.110. « I've been wearing my ring on the wrong hand for several days to remind me to add, to my account of the Molekan music, the fact that half the time each successive verse of the psalm is

raised in pitch. This is deliberate; the reason one man gave me was that the psalms should be sung fairly high (for the sake of the most desirable religious emotion)[...]. »

n. 111. « Like the Quaker meetings, the church represents a community organisation in which every man has a voice and a vote; and believe me, they exercised their voices! I did n't remain for the voting, but am to be informed later. But they let me stay during the discussion, although some of them were greatly embarrassed by a big man around seventy who shook his finger at me across the big room and urged that the money-changers (me) be cast out of the temple »

n.112. « He always stopped the group when he saw the record was coming to an end, and he spoke too little English for my whispered protests to be effective except once. »

n.115. « The Rose – a sentimental affair of the nineties which Mr. Graham insisted upon singing, with the remark that it is at least 500 years old. It was probably composed and published about 1885 ; but I could'nt offend Mr. G...'s taste by scorning it. »

n.117. « Mr. Graham has recently had a new visiting card printed which reads : George Vinton Graham, singer of old songs to the University of California and the Library of Congress. Then in a lower corner : Composer of pioneer poetry. »

n.118. « the Christmas holidays proved an unusually propitious time for songs and stories. »

n.119. « Mrs. Avila is very helpful since because of her radio experience she is known to most of them and able to gain their confidence much more quickly than I could have done alone. »

n.122. « I did not expect to be able to record at this first meeting, but late in the evening I suggested the musicians make a record for Ben and his wife as a wedding present, and I was able to record several interesting things. »

n.123. « Mr. DeVere had a dairy route in Contra Costa County for years, and the result is he knows the area inside out. His dark coloring is of invaluable assistance with southern Europeans, and he is turning into an excellent field-worker. With the Oklahomans, etc. at Brentwood, however, it seemed better to put the blond Scotch-Irish photographer in the foreground, and I was worried lest we would be overheard betraying an interest in gypsies, who are particularly despised by migrant white workers.. »

n.126. « Unfortunately most of the tunes he knows were decried by his countrymen as Turkish and they protested at my recording them, so I was not able to record as much of this very beautiful playing as I should have liked. »

n.139. « The lack of suitable rules for the cataloging of this material was brought to our attention in the Library of Congress with the development of the Archive of American Folk-Song. Therefore, an attempt was made to establish some rules of procedure, and it is out of this attempt that the present study grow. »

n.141. « In regular library practice this physical unit is the book and it seemed at first logical to consider the individual disc as its equivalent. »

n.153. « Generations of students have developed the habit of treating folk-songs almost exclusively from a literary point of view. The tune has heretofore occupied a subordinate position. However, in cataloging recorded folk-songs, this viewpoint cannot be retained. »

n.161. « The traditional ballad is song. Right study of this form must therefore concern itself, both for full understanding and for true appreciation, with the proper music, as well as with the words, of the ballads. It has taken more than a century and a half for so obvious an axiom to win general recognition – a lapse which does no credit to the overspecialization of modern scholarship in the fields of music and literature. »

n.162. « I had discovered that accented tones in a tune were usually stable through a whole family of variants ; the variations usually took place between accents. »

n.163. « Where Spanish California tunes are concerned, I think we could profitably extend the work to material from South and Central America, and perhaps Spain if we can find related material, – in order to detect characteristics belonging to the Americas, and to California in particular – if any. »

n.184. « Please don't use the term American traditional music because I am trying to keep the project description broad enough to include Henry's Koreans, Icelanders, etc., and our Basques. Local clubs sponsoring are not crazy about "foreigners", though, so I am leaving out the word "American" everywhere and hope not to get caught at it. »

n.187. « No real efforts has ever been made, so far as I have been able to determine, to collect the songs sung by the lumbermen in the north, the seamen along the coast, the miners, and so on. I am perfectly sure that songs brought in by the pioneers in the Seventies and Eighties can be unearthed, with a little persistence. »

n.191. « Material available here includes chanteys and other songs of the sea; a few miners' songs; a good many lively singers from the lumer camps; songs brought in by the migratory workers who have been 'droughted out of Oklahoma', dusted out of South Dakota' and 'tractored out of Texas' ; a few old Scottish and English ballads; and a great mass of very beautiful and interesting material of European and Oriental base [...]. »

n.194. « We propose to collect traditional songs and music in northern California, among the descendants of early California settlers in primitive, mountainous Siskiyou County, for example. And if there are any remnants of songs sung by and about the Forty Niners still alive, I am determined to find them. Then there are singing Basques and Icelanders, etc., whose music is of great interest. »

n.197. « It is naturally preferable to record folksongs from folk-singers, but in lieu of folk singers, folk songs are still important ».

n.200. « The material you describe is very interesting, but please do not neglect any songs of Anglo-Saxon origin which may be available in that territory. Are there any miner songs still being sung »

n.204. « The WPA here asked me for a statement as to the value of the records already sent in, and I had been hesitating about requesting that until I had sent in more English material... songs in English, that is to say. »

n.210. « For convenience the collection is divided into two parts. Serie E consists of singing, fiddling, mouth-harp playing etc., by performers whose native speech is English. Series M contains music recorded by performers from the nationality groups whose native language is other than English, viz : Spanish Basques, Hebrides Islanders, Icelanders, Finns, Norwegians, Mexicans, Italians, Sicilians, Croats, Dalmatians, Hungarians, Spanish-Californias, Puerto Ricans, Spaniards (Asturias), Armenians, Armeno-Turks, Portuguese (Azores). »

n.223. « The Chinese, the Japanese, the Pacific Islanders, the South and Central Americans, the Persians, the Assyrians, the Syrians, and the Sepharadic Jews all have important material to contribute and are not now included at all. »

n.225. « The thesis I would like to see developed is that America has not ceased to be a haven for those bent on self-determination and on true democratic functioning, and it is as if the current were being renewed perpetually by the hopes and convictions of these relative newcomers. [...] To them America still means exactly what it did to the Puritans, and the hardships they undergo here are scarcely less severe, if different. »

n.229. « No discussion of folk music in the western United States should be undertaken without a reminder that the Anglo-Saxon tradition is very young there. This is particularly true of California, which has been a part of the United States for less than a hundred years, which still has a large Spanish-speaking population, and where Spanish place names and locutions are a part of everyday speech. »

n.231. « The Molekani [sic] are a picturesque group of Russian dissidents from the Orthodox Church ; they broke away from Catholicism for the same reasons that Luther did [...]. »

n.235. « The development of the nation state in modern times and the destruction of the international community were accompanied by a concentration of all the attention of each people upon the unity and distinctness of their own state to the exclusion of any other [...] We must see the whole relationship – local, state, regional, national, and international – all the way from the top to the bottom. Each community has its own membership certificate in the Great Society. And until history can teach us this, the symbols of world peace will be empty symbols. »

n.239. « How can we believe that these successive waves of hard-working citizens contributed nothing to California beyond the work of their hands? What traditions came with them? Which have survived here? Changed or unchanged. [...] Their songs will tell us, if we can find them. »

n.240. « A surprising number of the descendants of Forty-Niners now living in California were born elsewhere and came to California between 1880 and 1910. Such wanderings back and forth explain why so many topical ballads illustrating California history have been found as far from the scenes to which they refer as Maine, Missouri, and West Virginia, and why California ballads currently discoverable in the State are so often sung by men and women born east of the Rocky Mountains . »

n.241. « The situation with respect to traditional music among English-speaking people in the State is exactly like that among the newcomers from Europe and the Orient. Each group sings the songs it brought along from somewhere else. A California folk song is not yet, therefore, a song (in whatever language) which has been sung long enough in the region to have taken on characteristics it didn't have when it came here ; it can only be defined at present as a traditional song surviving in California today. »

n.244. « those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups. »

n.248. « They announced they could play five kinds of music : Armenian, Turkish, Greek, Syrian, and American jazz! »

n.250. « One of them has an amusing contemporary text making fun of the Armenian girl of today in the United States, who, despite the fact that she is herself the daughter of a farmer, disdains any husband but a professional man. No farmer for her, but a doctor, a lawyer, an engineer. »

n.252. « .The song in question has many verses, all comparing the immigrant Gael with the Chinese, to the disadvantage of the former. The Gaelic-speaking newcomer, according to the song, tries to make himself over into an imitation North American in record time, dropping the language and traditions of the Old Country as fast as he can, and losing no chance to join the ignorant in poking fun at them. The Chinese, on the other hand, remain proud of their ancestry and their culture, no matter what ignoramus chooses to laugh at them, thus retaining their dignity and the respect of all right-thinking people. »

n.253. « The problem lies in opening channels between these islands of determined free-thinkers and ourselves, so that we accept what they have to give and so that they learn to operate in American life at a few more points. »

n.256. « On the one hand culture was offered as a pluralistic and relativistic alternative to scientific racism and ethnocentric evolutionism. On the other hand there was an unresolved tension between culture as an assembly of historical fragments and culture as an integrated whole, expressing the 'genius' of a particular people. »

VII. Index des personnes

- Addams, Jane : 42, 143, 150, 380
 Adler, Felix : 141
 Agapoff : 472
 Aldrich, Charles : 276, 277
 Allen (brothers) : 226, 227
 Allen, Jules Verne : 315
 Allen, W.F. : 232
 Alsberg, Henry : 360
 Anderson, Marian : 335, 336
 Aphorp, W. F. : 51
 Arévalo, Miguel S. : 183
 Asmussen (miss) : 473
 Austin, Leonard (Tony) : 467, 468
 Autry, Gene : 316
 Avila, Alice Lemos : 454, 475, 478, 490
 Baboyan, Ruben J. : 476, 508
 Bacon, Alice Mabel : 248
 Bacon, Ernst : 261
 Baden-Powell, Robert (Lord) : 149
 Baker, Theodore : 59, 68, 70, 71, 104n6
 Balkan Troubadour : 434
 Ball, Bentley : 221
 Bancroft, Hubert Howe : 171
 Bandelier, Adolphe : 171
 Barker, Granville : 129
 Barnicle, Mary Elizabeth : 319-326, 426, 529
 Barry, Bee M. : 360
 Barry, Philipps : 119, 309n29, 358, 426, 464-466, 518
 Bartók, Béla : 266, 270, 485
 Basie, Count : 338
 Bassett, W.K. : 284
 Bates, Elizabeth : 258, 259, 445
 Bauer, Harold : 261
 Beach, Amy : 50, 53, 55, 71
 Beck, Earl C. : 427
 Belden, Henry H. : 118, 119
 Benedict, Ruth : 319, 357, 368
 Benton, Thomas Hart : 291, 348
 Berquist, William Nils : 153,
 Binkley, Robert C. : 37, 275, 284, 393n60, 412, 426, 451, 479, 480, 488, 503, 504, 507, 508,
 Black, Eleanora : 497
 Blitzstein, Marc : 287
 Bloch, Ernest : 46, 47, 87-99, 256, 257, 259, 261-267, 272, 305,
 Boas, Franz : 66, 104, 107, 110, 111, 114, 257, 268, 276, 279, 319, 357, 363, 462, 465, 472, 478, 480, 490, 506n243
 Boggs, Ralph Steele : 367, 368
 Botica, John : 471
 Botkin, Benjamin : 362-364, 367-371, 456, 458-460, 500, 518, 525
 Boulanger, Nadia : 87, 101
 Bradford, Perry : 214
 Breaux, Cléoma : 314
 Brewster, Mary : 293
 Brockman, Polk : 223
 Broderson, William : 489
 Bronson, Bernard H. : 486
 Brown, Charles E. : 362, 433
 Brown, Frank C. : 102, 107, 126-138, 174, 189, 309, 393-398, 402, 406, 468, 470
 Browne, Theodore : 357
 Brusoe, Leizime : 433
 Buchanan, Annabel Morris : 328-332, 339, 400, 403
 Bumgartner, Samantha : 135n120
 Burchenal, Elizabeth : 155-159
 Burleigh, Harry (Henry Thacker) : 56, 239, 240,
 Burlin, Nathalie Curtis : 239
 Cadman, Charles Wakefield : 74, 75, 337
 Cage, John : 261
 Cahill, Marie : 247
 Campbell, Olive Dame : 131-133, 135, 243
 Carreno, Terresa : 183
 Carson, Fiddlin John : 223, 224
 Chadwick, George : 50
 Chalif, Louis : 156, 157, 159
 Chaplin, Ralph : 290, 422
 Child, Francis James : 26, 108-110, 112, 114, 118, 119, 125, 126n84, 197, 483, 518
 Child, Sargent Burrage : 365, 523
 Claxton, Philander P. : 130
 Clearwater : 431
 Clement, Ada : 258n12, 262, 263
 Cleveland, Grover : 421
 Collins, Fletcher (Jr) : 337, 361, 391, 392, 400
 Collins, Tom : 495
 Conrad, Joseph : 80
 Coon Creek Girls : 334
 Copland, Aaron : 267, 268, 287, 296, 301n1
 Corse, Carita Doggett : 361
 Cortot, Alfred : 260
 Cowell, Henry : 31n36, 35, 36, 45, 76, 99, 100, 256, 257, 259-272,

VII. Index des personnes

- 274, 283n109, 284-292, 300, 332n107, 357, 434, 445, 458, 463, 467, 468, 472, 497, 499, 501, 523
- Cox, Earnest Sevier : 80
- Cox, John Harrington : 358
- Crampton, Ward : 149
- Creelman, James : 51
- Crosby, Bing : 192
- Crouch, Gladys, Mattie & Juanita : 410
- Dalcroze, Emile-Jacques : 148
- Dalhart, Vernon : 224
- Daugherty, Donald Hayes : 363, 367
- Davis, Eva : 224
- Dawson, Francis Warrington : 79
- De Angulo, Cary : 276
- De Angulo, Jaime : 276
- Debussy, Claude : 85, 87
- Densmore, Frances : 95, 427, 489
- De Vere (monsieur) : 476
- Dewey, John : 141, 278, 279, 453, 516
- Dickinson, Edith : 284
- Dickman, Bernard : 408, 410
- Dies, Martin : 370
- di Lassus, Orlando : 263
- d'Indy, Vincent : 101, 260
- Dornbush, Adrian : 332, 333, 347, 348, 349-352, 365, 388, 405, 409, 412, 420n169, 425, 428, 431, 450,
- Dreiser, Theodore : 324
- Du Bois, W.E.B. : 236-239, 250,
- Dumas, Georges (docteur) : 275, 276
- Duncan, Isadora : 357
- Dunham, Katherine : 357, 525
- Dusenbury, Emma : 411, 417, 432
- Duveneck, Josephine Whitney : 280, 281, 283n108, 444n11
- Dvořák, Antonin : 46-57, 68, 69, 71-73, 78, 83-86, 89, 97, 98, 194, 237, 239, 244, 306,
- Edgar, Marjorie : 432, 434, 435, 437, 447, 518
- Edison, Thomas / Edison (marque) : 105n8, 173, 179n48, 180, 196, 219, 224
- Edmands, Lila : 123
- Eisler, Hanns : 271, 286, 289,
- Eisner, Dorothy : 417
- Elkus, Albert : 444, 447, 449,
- Ellington, Duke : 338
- Emerson, Edwin Jr : 54
- Emmett, Dan : 96
- Engel, Carl : 304-311, 342
- Espinosa, Lottie : 471
- Europe, James Reese : 212
- Evans, Luther Harris : 343n138, 360, 365, 366, 371, 444, 479, 480, 524
- Ewen, David : 98
- Falcon, Joseph : 314
- Falke, Grace (Tugwell) : 349, 350, 366
- Farwell, Arthur : 68, 72-77, 85, 86, 93, 94n172, 99, 179n48, 184, 267
- Fewkes, Jesse W. : 60, 61, 65n70, 105n8
- Fike, Gilbert : 406
- Fillmore, John Comfort (1843-1898) : 59-68, 74, 75
- Flanagan, Hallie : 354n186, 356, 357
- Fletcher, Alice C. (1838-1932) : 59-68, 74, 75, 76, 106, 107,
- Fletcher, John Gould : 411n141
- Ford, Henry : 433
- Ford-Walker family : 436
- Ford, Pat & Bogue : 474
- Ford, Warde : 437, 474,
- Foster, Stephen : 56, 73, 77, 83, 84, 95, 194, 220, 237, 260, 385,
- Franke, Grete : 365, 368, 523
- Freud, Sigmund : 142, 276, 277, 287
- Friedman, Ernestine L. : 366
- Fuller, Rosalind : 132
- Garcia, Maria : 469, 475
- Garrett : 405
- Garrison, L.M. : 232
- Garst, Jonathan : 449
- Garwick, Walter C. : 400
- Gatti, Guido M. : 90
- Gellert, Lawrence : 357, 388, 389, 392
- Gershwin : 296
- Gilbert, Henry F. : 74, 77
- Gilman, Benjamin Ives : 60, 65
- Gilman, Lawrence : 71
- Glassgold, Cook Adolph : 364, 523
- Gordon, Robert W. : 242, 244, 304, 306-312, 317, 325, 342, 358, 445, 515, 517
- Gottschalk, Louis Moreau : 48
- Graham, George Vinton : 473, 474
- Graham, Martha : 357
- Grainger, Percy : 261
- Greene, Anne : 467
- Greene, Bettie : 469

VII. Index des personnes

- Greene, Charles Sumner : 284, 444n11, 467, 470
- Grieg, Edvard H. : 86n140, 306
- Gulick, Luther H. : 148, 150, 152, 153, 156, 158, 159, 160
- Hague, Eleanor : 489
- Hahr F.C. : 79
- Hale, Philipp : 52
- Hall, Helen : 294-296
- Hall, John Lionel : 471
- Hall, Stanley : 141, 142, 278, 279, 281
- Halpert, Herbert : 344, 357, 358, 364, 367-370, 426
- Hampton, Rupert Wade : 349, 350n167, 388-390, 392, 398, 402-406, 414, 425, 432, 434, 535
- Handcox, John : 411
- Handon, Joseph H. : 454
- Handy, W.C. : 213, 247, 248
- Harountunian, Bedros : 507
- Harrington, Francis C. : 370
- Harris, Joel Chandler : 422
- Harris, Marion : 211, 213, 214, 247
- Haufrecht, Herbert : 350n167, 382, 387
- Hawkins mère : 274
- Heifetz, Jascha : 296
- Heinrich, Anthony Philipp : 48
- Herskovits, Melville Jean : 242, 357, 506, 507
- Herzog, George : 268, 269, 279, 310n31, 357, 358, 367, 368, 426, 447, 464, 465, 480, 485, 489, 493-495, 515
- Hill, Joe : 290
- Hinman, Mary Wood : 155, 156
- Hobrecht, Bertrand : 466
- Hopkins, Harry : 355, 370
- Hoppes, Doc : 395
- Hoppes, madame : 395
- Horton, Myles : 389-391, 416, 422
- Howard, John Tasker : 98
- Hudson, Arthur Palmer : 358
- Hurston, Zora Neale : 240, 319, 320, 322, 323, 325, 361, 458,
- Hustvedt, Sigurd Bernhard: 485
- Hyne, C.W. : 240
- Ish-Ti-Opi : 337
- Ives, Burl : 338, 520
- Ives, Charles : 35, 267
- Jabbour, Alan : 455, 456, 511
- Jackson, Aunt Molly : 290, 291, 320, 324, 325
- Jackson, George Pullen : 230, 243, 291, 418, 464
- Jackson, Graham : 339
- Jackson, Papa Charlie : 213
- James, Williams : 144
- Johnson, George W. : 210
- Johnson, Guy B. : 248
- Jones, Joe : 409
- Jung, Carl : 257, 276-281, 516
- Junge, Henry : 332, 333, 335, 338n126
- Kallen, Horace : 144
- Karpeles, Maud : 129, 133-137,
- Katz, Heidi : 296
- Kelley, Edgar Stillman : 259
- Kellock, Katherine : 349, 350n166, 352, 379-384, 386, 387
- Kennedy, Stetson : 361
- Kirk, Leonard : 350n167, 382, 387, 405, 424
- Kittredge, George Lyman : 119n57, 125, 132, 169, 307, 363, 464
- Knott, Sarah Gertrude : 330, 429-431
- Kodály, Zoltàn: 270, 485
- Koechlin, Charles: 260, 261n22, 451
- Komitas : 470
- Korson, George : 399, 430
- Krehbiel, Henry Edward : 52, 236, 237, 240, 241, 244
- Kroeber, Alfred : 278, 287, 448
- Krohn, Ilmari : 485
- La Flesche, Francis : 60, 62, 65, 66, 74, 75
- La Flesche, Suzette : 62
- Lang, Benjamin : 50
- Lange, Dorothea : 254, 449
- Lawton, Edward B. : 448, 454
- Ledbetter, Huddie (Leadbelly) : 316, 317, 324, 342, 397
- Leschetizky, Theodor : 79
- Lewis, Samuel Leonard : 467
- Lindeman, Eduard : 366, 453, 454, 459n68
- Locke, Alain LeRoy : 319
- Lomax, Alan : 19, 27, 29, 135, 244, 291, 311-329, 334, 335, 338, 341, 342, 344, 367, 438, 455, 456, 481, 488, 494-497, 520, 522, 525
- Lomax, John : 19, 27, 130, 164, 166, 167, 169, 173-175, 184-194, 221, 242, 244, 245, 248, 250, 256, 273, 282, 291, 298, 301, 303, 304, 306-308, 311-329, 330, 342, 343, 344, 345, 359, 360, 361, 362, 385, 393-398, 401, 402, 407, 428, 444,

VII. Index des personnes

- 447n23, 452, 463, 468, 475, 481, 487, 514, 517,
- Lomax, John Jr : 312
- Lummis, Charles : 75, 164-184, 188, 193, 194, 250, 306-308, 318, 487, 489, 492, 514, 517
- Lunsford, Bascom Lamar : 333, 335, 349, 350n167, 388, 398-404, 424, 425, 429-432, 518
- MacDowell, Edward : 68-77, 239
- McIntosh (docteur): 495
- Mainer, Wade : 338
- Malinowski, Bronislaw : 277
- Maresh, Anton L. : 206
- Mariani : 473
- Marlor, M. : 403
- Marx, Joseph : 336
- Mason, Daniel Gregory : 87, 98
- Matheson, John : 434
- Maynard, Ken : 315
- McCord, May Kennedy : 407, 411
- Mehlman, Lilly : 356
- Mersmann, Hans : 485
- Miller, George : 60
- Morris, Alton C. : 361
- Morris, Williams : 141
- Navrátil, Karl : 79
- Newell, William Wells : 110-120, 518
- Nightingale : 405
- Norton, Charles Eliot : 168
- Oberndorfer, Anne Faulkner : 385, 386
- Odum, Howard : 20, 239, 248
- Oliver, King : 215, 216
- Olveda, Mario : 476
- O'Neil, George : 393n60
- Packard, Walter E. : 449
- Paine, John Knowles : 50, 51, 55
- Parker, Annie Bloodgood : 311n37
- Parry, Hubert (Sir) : 128
- Pattee, John A. (colonel) : 225
- Payton, Lew : 357
- Peer, Ralph : 222-223
- Penha, Michel : 261, 284
- Petrova : 262
- Pettit, Katherine : 124, 125, 132
- Phillips, Herschel : 405
- Poladian, Sirvart : 454, 469, 470, 484-486
- Pollock, Charles : 348, 417
- Pollock, Jackson : 348
- Pound, Louise : 119n57, 240, 363, 367, 427n190, 464, 518,
- Powell, John (1882-1963) : 47, 79-87, 328-330, 332, 339, 400, 403
- Powell, Laurence : 349, 350n167, 388, 402, 406, 407, 425, 432
- Prater (monsieur) : 454, 471, 474
- Propova, madame : 262
- Pruneda, Maria : 183
- Puckett, Riley : 224
- Putnam, F. W. : 66
- Putnam, Herbert : 310, 311, 342
- Radcliffe-Whitehead, Jane Byrd : 146, 152
- Radin, Paul : 257, 276, 278, 279, 399, 462, 465, 515
- Randolph, Vance : 407, 411, 430, 518
- Ray, Nicholas : 366, 368, 425
- Remington, Frederick : 185
- Reneau, George : 224
- Rickaby, Franz : 427
- Rimski-Korsakov, Nikolai : 262
- Ritter, Tex : 317
- Robertson, Kenneth : 31n36, 258, 260, 276, 280, 283
- Robeson, Paul : 320
- Rodgers, Roy : 303
- Rolland, Romain : 91
- Roosevelt, Eleanor : 39, 302, 328, 330-352, 356, 359, 391, 401, 520
- Roosevelt, Franklin D. : 39, 255, 294n153, 301, 327, 330, 371, 408, 524
- Roosevelt, Theodore : 171n18, 172, 186, 328, 330-352,
- Rosenfeld, Paul : 268
- Rudhyar, Dane : 266
- Ruggles, Carl : 266
- Ruskin, John : 141
- Russel, Charles M. : 185
- Russell (famille) : 403
- Ryan, Elizabeth : 452
- Ryan, Helen Chandler : 359
- Sachs, Curt : 344, 463, 487
- Sampson, Black : 245
- Sandburg, Carl : 292
- Scarborough, Dorothy : 95, 96, 197, 245-249
- Schiff, Jacob : 293
- Schoenberg, Arnold : 93, 266
- Seeger, Charles (Carl Sands) : 39, 45, 76, 99, 264-268, 272, 273, 283, 287-292, 300, 307, 309, 324, 326, 332, 333, 334, 343, 348-352, 358, 359, 364, 368-440, 447, 453, 457, 458, 463, 475, 492, 494, 495, 519, 522, 524

VII. Index des personnes

- Seeger, Constance : 288
- Seeger, Ruth Crawford : 39, 45, 287, 291, 383
- Seidl, Anton : 54
- Shafer, Robert : 448
- Shapazian, Vartan : 504
- Sharp, Cecil : 39, 86, 103, 126-140, 156-158, 174, 175, 191, 192, 243, 273, 282, 299, 303, 332, 464, 483, 518
- Sharp, James B. : 445, 446, 447, 452
- Sibelius : 335, 388, 407
- Siegmeister, Elie : 287
- Simmons, W. Jefferson : 350n167, 382, 386, 387
- Slim, T-Bone : 290
- Smetana, Bedřich : 49
- Smith, Alphonso : 126, 137, 518
- Smith, Bessie : 226
- Smith, Carleton Sprague : 480, 489
- Smith, Catherine Parsons : 266
- Smith, Kate : 335
- Smith, Mamie : 214, 215, 216, 222
- Smith, Reed : 367
- Sokoloff, Nikolai : 358, 359
- Sonkin, Robert : 337, 494
- Sorden, L.G. : 432, 433, 437
- Sousa, John Philipp : 76, 196, 197
- Speaks, Oley : 336
- Spencer, Herbert : 142
- Spivacke, Harold : 343-345, 367, 401, 437, 438, 444, 480-484, 488, 494, 496, 497, 506
- Spofford, Grace Harriet : 297
- Starr, Mark : 405
- Steinbeck, John : 254, 275, 284
- Steffens, Lincoln : 284, 285
- Stewart, Cal : 210, 211n161
- Stone, May : 124
- Strang, Gerald : 451
- Strunk, Oliver : 320, 323, 342, 344
- Stryker, Roy : 417
- Surette, Thomas Whitney : 146-150, 282, 385, 463
- Sutton, Maud Minish : 130-132
- Takakjian, Mesroub : 476
- Tamiris, Helen : 356, 357
- Tanner, Gid : 224
- Tarwater (famille) : 405
- Taylor, Archer : 481, 484n149
- Taylor, Edward Barnett : 107
- Taylor, Paul S. : 449
- Te-Ata (princess) : 337
- Terman, Lewis Madison : 274, 275
- Thompson, Ernest : 224
- Thompson, Stith : 310, 368
- Thurber, Jeannette : 49
- Tibbett, Lawrence : 336
- Tiersot, Julien : 240
- Tink Queer : 402
- Todd, Charles L. : 337, 494
- Toscanini : 335
- Tschaikowski : 262
- Tucker, Sophie : 214
- Tugwell, Rexford : 346-351, 366, 421, 422, 449, 523
- Turner, Frederick Jackson : 149, 166, 167, 186
- Valiant, Margaret : 337, 349, 350n167, 353, 366, 377, 383, 387, 391, 398, 400, 419, 424, 425, 494,
- Van Rhyn, Rene : 350n167, 382, 386, 387
- Varian, John : 266
- Vinton, Carl : 421
- Von Hornbostel, Erich M. : 240, 269, 270, 291, 463, 487
- Wald, Lillian : 42n2, 152, 154, 293, 294, 381
- Walker, Frank : 226, 227
- Wallace, Robert S. : 382, 387,
- Wallaschek, Richard : 237, 240, 241
- Ware, C.P. : 232
- Washington, Booker T. : 79n111, 238, 274
- Waters, Ethel : 215
- Watts, Isaac : 231
- Weiss, Abraham : 284
- Welles, Orson : 254, 356
- Wells, Viola : 338
- Wendell, Barrett : 169, 173, 190, 191
- Wheelock, Dennison : 75-76
- White, George : 233
- White, Josh : 320, 338, 520
- White, Newman Ivey : 241
- Whitman, Walt : 94, 97
- Whitney, Elizabeth : 280
- Whitter, Henry : 224, 225
- Wilfahrt, Hans : 218
- Winchell, Anna Cara : 454
- Winters, Ella : 284
- Woodrum, Clifton : 370

VII. Index des personnes

Work, Frederick Jerome : 235 Wright, Will : 408
Work, John Wesley II : 235-239 Zanzig, Augustus D.: 490